

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (CIÊNCIA DA LITERATURA)

ANA LUÍZA DUARTE DE BRITO DRUMMOND

A AUTÔMATA: A *UNHEIMLICH* NO TEMA DO DUPLO

RIO DE JANEIRO
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (CIÊNCIA DA LITERATURA)

ANA LUÍZA DUARTE DE BRITO DRUMMOND

A AUTÔMATA: A *UNHEIMLICH* NO TEMA DO DUPLO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Doutora em Letras (Ciência da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Linguagens, arte, pensamento

RIO DE JANEIRO
2021

CIP - Catalogação na Publicação

DD795a Drummond, Ana Luíza Duarte de Brito
A autômata: a unheimlich no tema do duplo / Ana Luíza Duarte de Brito Drummond. -- Rio de Janeiro, 2021.
226 f.

Orientador: Ricardo Pinto de Souza.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2021.

1. Autômata. 2. Duplo. 3. Unheimlich. 4. apagamento feminino. 5. Desejo triangular. I. Souza, Ricardo Pinto de, orient. II. Título.

A AUTÔMATA: A *UNHEIMLICH* NO TEMA DO DUPLO

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Doutora em Letras (Ciência da Literatura).

Examinada por:

Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza – PPGCL/UFRJ (orientador)

Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva – PPGCL/UFRJ

Profa. Dra. Luciana María Di Leone – PPGCL/UFRJ

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel – POSLETRAS/UFOP

Prof. Dr. Ary Pimentel – PPGLN/UFRJ

Rio de Janeiro
Junho de 2021

Para Jorge, Flora e Maya.

AGRADECIMENTOS

Embora seja um lugar-comum perceber e tratar a construção de uma pesquisa, especialmente na área da literatura, como um tanto solitária, não é isso que percebo ao chegar neste texto final. É um texto final, mas não no sentido de finitude da pesquisa, mas no sentido de apresentação dos resultados da travessia até aqui, na qual noto a companhia de várias pessoas. Algumas delas, que estão presentes de modo muito evidente, sem que isso lhes imprima alguma responsabilidade, eu gostaria de destacar.

Flora, minha filha, você mudou meu olhar para o mundo, para mim e para a própria pesquisa, ao mesmo tempo que me deu coragem para começar quase do zero essa escrita no que era para ser o último ano do doutorado. Sinto que te gestar em 2018, em meio à ascensão do fascismo bolsonarista, e te receber em 2019 foi a oportunidade que a vida me ofereceu de encarar o abismo sem ser paralisada por ele.

Jorge, meu companheiro de vida, meu melhor amigo, eu nem sei o quanto você teve que suportar para que este trabalho viesse à tona durante uma pandemia neste Brasil. Por favor, nunca me conte! Sou muito grata à vida por nossos caminhos tão esquisitos e tumultuosos terem se encontrado em Ouro Preto e de lá terem serpenteado coladinhos pra todo canto. Você é minha definição de cuidado e de amor.

Ricardo, meu professor e orientador, eu te agradeço por motivos que perpassam, mas que vão além da relação acadêmica. Se inicialmente sua erudição em idade tão jovem me assustou muito, seu cuidado e gentileza com seus alunos e comigo permitiram que eu me sentisse em casa na UFRJ e na loucura que é o Rio de Janeiro para quem cresceu num distrito rural de 600 habitantes. Agradeço muito por você ter aceitado me orientar e pela relação que construímos ao longo desses anos.

Cecília, minha amiga, obrigada por me ajudar no cuidado da Flora durante esse ano de escrita e certa ausência. Acho que nosso encontro é tão curioso quanto potente. Aprendo muito contigo e espero estar à altura de receber todo o cuidado que você me dedica.

Djanira, minha mãe, e Karine, minha irmã, mesmo na distância desses dias pandêmicos vocês estão presentes, sem nunca deixarem de demonstrar o amor que têm por mim e pelos meus.

Tia Ró, que à sua maneira me ensina tanto sobre modos sinceros de ver e encarar a vida e suas contradições.

Professoras Flávia Trocoli e Luciana di Leone, agradeço pela leitura atenta do texto de qualificação e pelos apontamentos importantes que desanuviaram muitas questões complicadas para a pesquisa. Flávia, te agradeço ainda pelo apoio e atenção durante a Coordenação do PPG Ciência da Literatura e pelas aulas incríveis das quais sinto saudade.

Professor Emílio Maciel, acredito que você notará como suas aulas de Crítica Literária na UFOP estão presentes em alguns momentos na construção deste trabalho. Agradeço pelo aceite do convite para compor a banca de avaliação desta tese.

Agradeço, ainda,

à professora Graciela Inés Ravetti de Gómez (em memória), que nos deixou antes que eu pudesse convidá-la para compor a banca de avaliação desta tese e que contribuiu diretamente, como orientadora de mestrado, para o vislumbamento de várias questões que abordo aqui.

ao professor Duda Machado e ao professor José Rubens Jardimino, que me ajudaram a trilhar os primeiros caminhos na pesquisa literária e educacional durante a graduação.

à professora Mariana Patrício e aos professores Romulo Monte Alto e Ary Pimentel pelo aceite à participação na banca de avaliação.

aos meus tios Cláudio, Jânio, Galdina e Vivi, este último, em especial, por cuidar da Lola, minha filha canina, nesses últimos meses mais conturbados.

aos meus primos Vinícius, Marina, Andréia, Gustavo e Bernadino, pela amizade e também pelas brigas que não diminuem os afetos.

aos colegas do PPG Ciência da Literatura com os quais tive muito prazer de partilhar a travessia, Luís Otávio Hott, Gustavo Deister, Luciana Câmara, Pablo Rodrigues, Marcella Moraes, Leonardo Lima, Felipe Lima e Guido Arosa.

à amizade imponderável que se mantém ao longo desses anos tão diversos de Lorena Lage, Mayara Kelle, Cris Navais, Ranielle Menezes, Nastassia Santos Neves, Patrícia Ramos, Douglas Ramos, Alex Marcolino, Jesinho, André Faria, Goollbery, família Pimenta e família Anício.

à recepção gentil dos professores do Departamento de Formação Geral do Cefet-MG, *campus* Timóteo, especialmente daqueles cujos laços, acredito, se estenderão para além da instituição: Aurélio Kubo, Rita Knop e Júlia Junqueira.

à Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde me senti muito acolhida desde o primeiro dia de aula e onde pude experimentar um modo muito saudável e acolhedor de pesquisa e de diálogo.

à Universidade Federal de Ouro Preto, onde meu prazer pela análise literária encontrou seu primeiro porto.

à Capes, pela bolsa de doutorado e pela extensão de prazo para a maternidade e pela pandemia.

à deputada federal Alice Portugal, pela proposição e aprovação do PL 3012/2015, hoje Lei Ordinária 13536/2017, que garante às pesquisadoras a prorrogação dos prazos de vigência das bolsas de estudo concedidas pelas agências de fomento em função de maternidade e adoção.

ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, que através do Reuni e de outras políticas de ação afirmativa para baixa renda me oportunizou o ingresso e a permanência em uma universidade pública, gratuita e de qualidade. Apesar do que há para pesar, sou muito grata a seu governo.

a todas e todos que lutam cotidianamente pelo direito à vida, ao corpo, à expressão, à arte, à pesquisa e, agora, à vacina.

*Mas ontem à noite
A mão sobre meus cabelos
Ela me disse
“Meu bem, não tenha medo
No verão que vem
Nós vamos à praia”*

(“Doente Morena”, de Duda Machado e Gilberto Gil)

*Já está escrito, já está previsto
Por todas as videntes, pelas cartomantes
Tá tudo nas cartas, em todas as estrelas
No jogo dos búzios e nas profecias
Aai
Cai o rei de Espadas
Cai o rei de Ouros
Cai o rei de Paus
Cai não fica nada*

(“Cartomante”, de Ivan Lins e Vitor Martins)

Utopia

Ilha onde tudo se esclarece.

Aqui se pode pisar no sólido solo das provas.

Não há estradas senão as de chegada.

Os arbustos até vergam sob o peso das respostas.

Cresce aqui a árvore da Suposição Justa
de galhos desenredados desde antanho.

A árvore do Entendimento, fascinantemente simples
junto à fonte que se chama Ah, Então É Isso.

Quanto mais denso o bosque, mais larga a vista
do Vale da Evidência.

Se há alguma dúvida, o vento a dispersa.

O eco toma a palavra sem ser chamado
e de bom grado desvenda os segredos dos mundos.

Do lado direito uma caverna onde mora o sentido.

Do lado esquerdo o lago da Convicção Profunda.
A verdade surge do fundo e suave vem à tona.

Domina o vale a Inabalável Certeza.
Do seu cume se descortina a Essência das Coisas.

Apesar dos encantos a ilha é deserta
e as pegadas miúdas vistas ao longo das praias
se voltam sem exceção para o mar.

Como se daqui só se saísse
e sem voltar se submergisse nas profundezas.

Na vida imponderável.

(Wisława Szymborska, trad. Regina Przybycien)

RESUMO

Esta pesquisa analisa algumas personagens femininas da literatura fantástica a partir da relação que elas estabelecem com o tema do duplo. A partir do que chamei de tema da autômata, procurei perceber, inicialmente, como as figurativizações dessas personagens estão marcadas por expectativas e desejos dos narradores-personagens por elas apaixonados, que demonstram toda uma técnica de narração marcada por elementos paranoicos que exibem a fragilidade dos processos de construções identitárias que começam a se liquefazer com o advento da modernidade, ou seja, quando esse processo vai se tornando cada vez mais individualizado e o sujeito cada vez mais autoafirmado. Ao apontar essa presença feminina como um tema, pretendi destacar que ela tem importância estrutural para as obras analisadas, no sentido de que está diretamente ligada à relação entre os duplos através de uma estrutura triangular. Ao final do trabalho, busquei entender como esse núcleo temático-estrutural duplo-autômata se comporta numa mudança de perspectiva, isto é, quando a narração é de uma narradora-personagem inserida numa relação triangular entre duplos. Nesse contexto, as principais obras analisadas foram o conto “O Homem da Areia”, de E.T.A Hoffmann; os romances *A invenção de Morel* e *Dormir ao sol* e o conto “Em memória de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares; e conto “A expiação”, de Silvina Ocampo. Para a análise do duplo e da relação triangular, o aporte se deu na abordagem de Sigmund Freud sobre a *unheimlich* e na de René Girard sobre o desejo triangular, mas com um questionamento do foco privilegiado que os eles dedicam ao papel do duplo, no caso de Freud, ou à relação entre mediador e sujeito desejante, no caso de Girard. A *unheimlich*, nesse contexto, aponta para o constante retorno e para a permanência do medo e da morte nas relações amorosas e triangulares. À leitura literária se somaram algumas abordagens de narrativas mitológicas no intuito de elucidar questões em torno da inquietação ou da infamiliaridade do corpo da mulher e de suas capacidades reprodutivas, questões que relacionam a posição monstruosa, aurática, fantasmática ou secundária que elas têm na narrativa com a tendência a uma eufemização de sua morte como troféu, como necessária, como fatalidade ou como destino. Assim, a delineação do tema da autômata possibilitou a percepção de paradoxos no processo de estereotipação da mulher ou da beleza feminina no que tange às tentativas de satisfação de um desejo individualista e narcisista do duplo ao mesmo tempo que culmina em sua própria destruição.

Palavras-chave: Autômata. Duplo. Apagamento feminino. *Unheimlich*. Desejo triangular.

RESUMEN

Esta investigación analiza algunos personajes femeninos de la literatura fantástica a partir de la relación que establecen con la temática del doble. A partir de lo que llamé el tema de la autómatas, traté de percibir, inicialmente, cómo las figuraciones de estas personajes están marcadas por las expectativas y deseos de los narradores-personajes enamorados de ellas, que demuestran toda una técnica narrativa marcada por elementos paranoicos que exhiben la fragilidad de los procesos de construcción de identidad que comienzan a licuarse con el advenimiento de la modernidad. Al señalar esta presencia femenina como tema, quise resaltar que tiene una importancia estructural para las obras analizadas, en el sentido de que está directamente ligada a la relación entre los dobles a través de una estructura triangular. Al final del trabajo, traté de entender cómo se comporta este núcleo temático-estructural doble-autómatas en un cambio de perspectiva, es decir, cuando la narración es de una narradora-personaje insertada en una relación triangular entre dobles. En este contexto, las principales obras analizadas fueron el cuento “El Hombre de Arena”, de E.T.A Hoffmann; las novelas *La invención de Morel* y *Dormir al sol* y el cuento “En memoria de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares; y el cuento “La Expiación”, de Silvina Ocampo. Para el análisis del doble y la relación triangular, la contribución se hizo en el acercamiento de Sigmund Freud a la *unheimlich* y en el acercamiento de René Girard al deseo triangular, pero con un cuestionamiento del enfoque privilegiado que dedican al papel del doble, en el caso de Freud, o la relación entre mediador y sujeto deseante, en el caso de Girard. La *unheimlich*, en este contexto, apunta al retorno constante y la permanencia del miedo y la muerte en el amor y en las relaciones triangulares. Además de la lectura literaria, se agregaron algunos enfoques narrativos mitológicos con el fin de aclarar cuestiones en torno de la inquietud y de la infamiliaridad del cuerpo de la mujer y sus capacidades reproductivas, cuestiones que relacionan la posición monstruosa, aurática, fantasmática o secundaria que tienen en la narrativa con la tendencia a encubrir su muerte como trofeo, como necesaria, como fatalidad o como destino. Así, la delimitación del tema del autómatas posibilitó la percepción de paradojas en el proceso de estereotipación de la mujer o de la belleza femenina con respecto a los intentos de satisfacer un deseo individualista y narcisista del doble al mismo tiempo que culmina en su propia destrucción.

Palabras clave: Autómatas. Doble. Borrado femenino. *Unheimlich*. Deseo triangular.

ABSTRACT

This research analyzes some female characters from Fantastic Literature based on the relationship they establish with the theme of the double. From what I called the automaton theme, I tried to understand initially how the figurativizations of those characters are marked by the expectations and desires of the narrator-enunciator in love with them, which demonstrate a whole narration technique signed by paranoid elements that exhibit the fragility of the processes of identity construction that begin to liquefy with the emergence of modernity. By pointing out this female presence as a theme, I intended to highlight that it has a structural importance for the analyzed works, in the sense that they are directly linked to the relationship between the doubles through a triangular structure. At the end of the research, I sought to understand how this thematic-structural double-automaton center behaves in a change of perspective, that is, when the narration is from a narrator-enunciator inserted in a triangular relationship between doubles. In this context, the main works analyzed were the short story "The Sandman", by E.T.A Hoffmann; the novels *The invention of Morel* and *Asleep in the sun* and the short story "*En memoria de Paulina*", by Adolfo Bioy Casares; and I count "*La expiación*", by Silvina Ocampo. For the analysis of the double and the triangular relationship, the approach of Sigmund Freud on the *unheimlich* and of René Girard on the triangular desire, however, with the questioning of the privileged focus they dedicate to the role of the double, in Freud's case, or to the relationship between mediator and desiring subject, in Girard's case. The *unheimlich*, in this context, points to the constant return and permanence of fear and death in the triangular love relationships. To the literary reading were added some approaches to mythological narratives in order to elucidate issues around the disquiet or unfamiliarity of the woman's body and her reproductive capabilities, issues that relate the monstrous, auratic, phantasmatic or the secondary position they have in the narrative with the tendency to a euphemization of their death as a trophy, as necessary, as fatality or as destiny. Thus, the delineation of the theme of the automaton has enabled the perception of paradoxes in the process of stereotyping the woman or the female beauty regarding the attempts to satisfy an individualistic and narcissistic desire of the double while simultaneously culminating in its own destruction.

Keywords: Automaton; Double; Feminine erasure; *Unheimlich*; Triangular desire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Perseu com a cabeça de Medusa</i> , de Benvenuto Cellini (1554).....	15
Figura 2 – <i>Der Sandmann</i> – Ilustração à caneta de E. T. A. Hoffmann (1815)	38
Figura 3 – Hermes Trimegistus com feto em seu ventre (1617)	56
Figura 4 – <i>O moinho de vento em Wijk bij Duurstede</i> (1668-1670), Jacob Isaackzoon van Ruisdael	76
Figura 5 – <i>Em via de liberação</i> (1975), de Tecla Tofano.	90
Figura 6 – Detalhe do painel <i>A árvore da vida</i> , de Yara Tupynambá (1972).	91
Figura 7 – <i>O nascimento de Athena</i> (570-560 a.C).	92
Figura 8 – <i>A cela</i> , de Paula Rego (1997).....	96
Figura 9 – <i>The Creation of Man</i> (2017), de Natalie Lennard.....	97
Figura 10 – Ilustração de Adolphe Lalauze para uma versão de “O Homem da Areia” de 1883	110
Figura 11 – <i>Nu féminin allongé sur un canapé Récamier</i> (1856), de Gustave Le Gray (1820-1884).....	115
Figura 12 – <i>Cena de Metrópolis</i> , de Fritz Lang (1927).....	127
Figura 13 – <i>Silvina Ocampo</i>	180
Figura 14 – <i>Mecânica 12</i> , de Antonio Saggese (1988).....	192
Figura 15 – <i>Fotografia de Antonio Saggese</i>	193
Figura 16 – <i>Fotografia de Antonio Saggese 3</i>	194
Figura 17 – <i>Biorges</i> (Borges e Bioy Casares), de Gisèle Freund (1942)	204

SUMÁRIO

1 O ESBOÇO DA CENA	14
1.1 MEDUSA E A PERSISTÊNCIA DA CENA MITOLÓGICA	22
2 O DUPLO E A AUTÔMATA EM “O HOMEM DA AREIA”	30
3 AS AUTÔMATAS E O <i>TORNAR-SE AUTÔMATO</i> NA PASSAGEM DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX	114
3.1 UM BREVÍSSIMO OLHAR EM WILLIAM WILSON	116
3.2 <i>TORNAR-SE AUTÔMATO</i>	119
3.3 O DUPLO FABRICANTE DE AUTÔMATA – <i>METRÓPOLIS</i>	125
4 O SILÊNCIO DAS AUTÔMATAS DE ADOLFO BIOY CASARES	131
4.1 O SILÊNCIO FANTASMAGÓRICO DE FAUSTINE	136
4.2 O ESTRANHO SILÊNCIO DE DIANA	144
4.3 O SILÊNCIO AURÁTICO DE PAULINA	158
4.4 O SILÊNCIO DAS AUTÔMATAS E O MEDO DA MÃE	171
5 “A EXPIAÇÃO”, DE SILVINA OCAMPO	178
5.1 UMA PINCELADA NAS COINCIDÊNCIAS	203
6 CONCLUSÕES, SE HÁ	210
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	215

1 O ESBOÇO DA CENA

De pé, vitorioso, mas de cabeça baixa, o herói ergue seu enorme braço esquerdo tendo na mão o troféu que acabara de decepar: a cabeça que porta o olhar capaz de petrificar quem nele se vê refletido. Na outra mão, à altura do sexo, a espada segue em riste, apesar de o golpe já ter sido desferido. Seu musculoso corpo nu, trespassado apenas por uma fina faixa inscrita o nome daquele que em bronze o moldou, equilibra-se sobre o pé direito, enquanto o esquerdo repousa sem perigo ou dúvida sobre a barriga do cadáver entregue ao chão. A saliência dos seios exhibe claramente que é uma mulher morta. De um ângulo, no que o vejo atrás da cabeça decepada, abaixo de seu sovaco levantado, ou mesmo de frente, pelo que me permitem ver as reproduções técnicas, seu olhar baixo acompanha uma face entristecida, um cenho bem franzido com dentes cerrados e narinas abertas. Parece engolir um choro. Quase sinto pena dele. De outro ângulo, no que estou mais próxima de sua espada, os olhos, ainda baixos, já não parecem tristes, talvez por que haja ali um quase sorriso. Sinto raiva. Que corpo! No torso, o contorno de um músculo só termina onde outro se inicia. Suas costelas podem ser contadas pelos olhos mais distraídos. As grossas veias saltam em alto relevo dos braços. Está aí, de pés alados mas seguros, alguém que nunca deve ter vacilado. Certamente um semi-deus. Detrás, sobre sua cabeça, o elmo alado exhibe uma outra face, mais velha e sinistra, também de cenho franzido. No lugar dos olhos, dois buracos fundos. Bem fundos, parece-me. Sua falsa face se mescla com a cabeça do herói. Os cabelos dele compõem sua barba, mas ela é sem corpo. Afastada dos dois, a cabeça decepada é um outro em relação a esse herói e à estranha face de seu capacete. Seu braço estendido a distancia de si para (parece-me neste momento) marcar essa diferença que garante a vitória do que a ergue como um troféu. Seu cenho também está franzido, mas os olhos dela estão semicerrados. Serpentes se trançam com seus cabelos cacheados como os do herói, mas ele não se deixa amedrontar por elas. Pelos cabelos noto como eles se parecem. E noto que não é só pelos cabelos. Como eles se parecem! Conjecturo que tenham sido feitos idênticos, inicialmente, e só depois ela foi um pouco mais preenchida nos lábios e no maxilar, como se fosse mais gorda do que ele. Talvez um pouco mais velha, mas não tanto quanto a face no elmo. Como a decepada e o herói se parecem! Os semblantes são distintos, é claro, mas não o suficiente para esconder a similitude dos traços da testa, do cenho, do queixo e especialmente do lábio inferior. Como são familiares! Sua boca está semiaberta, como quem dorme ou goza.

Figura 1 – *Perseu com a cabeça de Medusa*, de Benvenuto Cellini (1554)



Fonte: Fotografia de Adriana Pessoa (2008). Arquivo da autora.

A obra *Perseu com a cabeça de Medusa*, de Benvenuto Cellini (1500-1571) (Figura 1), é uma peça em bronze produzida entre 1545 e 1554, quando foi revelada ao público. Desde então ela está lá, em Florença, onde eu nunca pisei. É uma obra acabada que chega a mim por reproduções, pelo seu reflexo capturado por câmeras e olhares de outras e outros. Nela, a monstruosidade de Medusa, que por muito tempo foi a justificativa de seu assassinato, sai de cena. Medusa é bela e exibe um corpo de mulher anatomicamente reconhecível. A obra de Cellini transforma, assim, o monstrosicídio em um feminicídio, trazendo já uma crítica, que será mais desenvolvida no período posterior, à beleza na arte grega e em sua imitação clássica, especialmente no Renascimento, em que a beleza é quase exclusivamente masculina, especialmente no que se refere ao corpo. É o caso, a exemplo, de algumas mulheres de Michelangelo, como as duas figuras femininas dos túmulos de Giuliano e Lorenzo de Médici, na Capela dos Médici, também em Florença, que são basicamente homens travestidos. A Medusa de Cellini, por sua vez, teria sido modelada como sua amante, Doroteia (Mann, 2006). A própria autobiografia de Cellini, *Vida*, escrita entre 1558 e 1556, que o revela como “uma pessoa de caráter complexo e violento: bissexual, disposto a lutar e até a matar em defesa da sua reputação ou dos seus amigos” (Mann, 2006, p. 93), parece apontar para uma das temáticas que serão abordadas neste trabalho.

A obra de Cellini me serve, para falar distintamente, como um correlato objetivo eliotiano¹: em forma de arte – ainda que T. S. Eliot (1992) se referisse mais especificamente à literatura –, por meio de um conjunto de elementos, um evento, uma situação sintética, a obra expressa/evoca/desperta uma emoção específica. Em termos pragmáticos, por meio dos elementos presentes nela tentarei recortar e analisar um núcleo temático-estrutural cuja presença mais ou menos constante em obras literárias diversas desperta minha inquietação há algum tempo e agora se torna o motor e o objeto desta tese.

¹ O correlato objetivo pode ser entendido como a exata tradução de uma ideia em uma imagem sintética. A ideia vem de Dante Alighieri e T. S. Eliot tenta encontrar, sem sucesso, a mesma noção em *Hamlet*, de William Shakespeare, o que seria impossível, já que em *Hamlet*, diferentemente do que ocorre em Dante, as imagens são instáveis, há uma mudança no ponto de vista a cada reflexão do personagem, o que impede a tradução do correlato em uma única imagem. Eliot acredita que Shakespeare não dá conta de fazer esse correlato exterior devido à emoção inexprimível e excessiva de Hamlet e, por isso, na visão do crítico, a obra vacila. Mas há um “correlato objetivo” de Hamlet (para nós, não para Eliot, que, a respeito, disse que Goethe faz uma análise que induz ao erro), que pode ser encontrado em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*: “Andam desarticulados os tempos: pobre de mim, que nasci para pô-los novamente no lugar!” Nessas palavras, creio eu, encontra-se a chave de toda a conduta de Hamlet, e parece-me claro o que Shakespeare pretendeu descrever: uma grande ação imposta a uma alma que não está à altura de tal ação. É neste sentido que encontro a peça cuidadosamente trabalhada. Vemos aqui *um carvalho plantado em rico vaso*, que não deveria receber em seu selo senão lindas flores; as raízes se estendem, e o vaso se quebra.” (Goethe, 1994, p. 240-241, grifos meus).

A obra de Cellini, junto ao mito² que ela representa, é utilizada aqui como uma tesoura, um molde capaz de recortar seu núcleo no tecido de alguns contos fantásticos. O intuito é perceber como essa relação temático-estrutural se expande e se metamorfoseia em representações miméticas diversas e que sua manifestação adquire novos contornos a partir do romantismo e se intensifica na literatura fantástica. Acredito que o núcleo temático (entendido como uma espécie de correlato objetivo) concentrado no mito de Perseu e Medusa evoca em sua estrutura – por isso o chamo de núcleo temático-estrutural – a *unheimlich*, aquela turbação, aquela inquietação despertada frente ao estranho-familiar, ao *infamiliar*³.

Ao usar “a” *unheimlich* aqui não proponho uma alteração do âmbito tradutório e linguístico. O intuito é unicamente deixar mais evidente que nas manifestações desse sentimento *nas obras analisadas* há uma forte conotação de gênero, que é o que pretendo demonstrar nesta pesquisa. Assim, a *unheimlich* “diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror” (Freud, 2019, p. 29). É ainda “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 2010, p. 331). Como algo bastante familiar pode se converter em estranho e assustador, em seu oposto, em infamiliar? Essa é uma pergunta central para o artigo *Das Unheimliche* (1919), de Sigmund Freud, que investigará o sentido de *unheimlich* em dicionários, línguas e autores diversos a fim de entender

² Entre as várias versões, diz-se que Medusa era uma bela sacerdotisa do templo de Atena. Após ser estuprada por Poseidon, é punida e expulsa pela deusa, que a transforma em górgona, um monstro de serpentes venenosas no lugar dos cabelos e de olhar capaz de petrificar quem o mirasse. Entregue à solidão, Medusa será morta por Perseu, filho de Zeus com Dânae. Dânae vivia presa em uma torre, graças à profecia de que seu filho mataria seu pai, quando Zeus a engravida transformado em chuva de ouro. Para matar Medusa, Perseu recebe a ajuda de Hermes, que o presenteia com uma espada de diamante, e Atena, que lhe dá um escudo reluzente que servirá de espelho para ver Medusa pelo seu reflexo e, assim, não ser petrificado. Atena ainda manda Perseu ao encontro das ninfas do Estige que lhe concederão o aparato técnico necessário à tarefa. Para isso ele arranca a informação da morada das ninfas do Estige das três greias, as velhas que partilhavam um olho e um dente entre si, colocando-se entre elas na hora em que uma tirava o olho e o passava à irmã. Das ninfas ele recebe as sandálias aladas, o capacete de Hades que o tornaria invisível e o saco mágico. Na ilha das górgonas, voando e invisível, Perseu vê Medusa – única moral entre as três górgonas – dormindo. Olhando-a pelo reflexo de seu escudo, desfere um golpe com a espada e decepa sua cabeça. Do pescoço de Medusa nascem o cavalo alado Pégaso e o gigante Crisaor, filhos de Poseidon. Na volta para casa ele liberta Andrômeda, com quem se casa. Em Sérifos ele usa a cabeça de Medusa para matar Polidectes, que mantinha sua mãe prisioneira. Após libertar a mãe, faz de Díctis rei da ilha e com Dânae e Andrômeda volta para Argos. Lá oferece à deusa Atena a cabeça de Medusa. Atena coloca a oferenda em sua égide. Perseu torna-se rei de Argos. Tempos depois ele participa das competições atléticas no arremesso de disco e, sem querer, acerta seu avô Acrísio, matando-o, como previa a profecia.

³ Não tenho conhecimento do alemão para decidir entre a qualidade das traduções disponíveis. Além disso, o próprio texto de Freud aponta para a intraduzibilidade dessa “palavra-conceito” (Iannini & Tavares, 2019, p. 07). A tradução mais recente, da Autêntica Editora, que utiliza o termo infamiliar, interessa-me imediatamente pelos motivos que ficarão claros ao longo desta pesquisa. Além disso, pelas constantes investidas que fiz nesse texto de Freud, infamiliar soa-me como mais próximo das questões que o *unheimlich* suscita e a defesa do termo apresentada pelos tradutores (Cf. Freud, 2019) evidencia isso por vários ângulos. Contudo, a prosa da tradução de Paulo César de Souza para a Cia. das Letras (Cf. Freud, 2010) me agrada mais e, por vezes, o termo “inquietante” será também evocado como um lembrete da emoção suscitada pelo infamiliar (que, por ser de tradução recente, ainda não se vestiu de toda a significação que pode vir a carregar). Por esses motivos ambas as traduções serão utilizadas concomitantemente e sem hierarquia. A distinção se dará unicamente pelos dados bibliográficos.

como “[o] que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*” (Freud, 2010, p. 337-8). Freud se propõe ainda a “compilar o que em pessoas e coisas, impressões sensíveis, vivências e situações desperta em nós o sentimento do *infamiliar*, e desbravar o seu caráter *infamiliar* encoberto a partir do que há de comum em todos os casos” (Freud, 2019, p. 33). Para tal ele se vale do conto de E.T.A. Hoffmann, “O Homem da Areia” (1817), conforme sugestão retirada de um artigo de Ernst Jentsch na *Revista Psiquiátrico-Neurológica*, em que Jentsch reitera a “relação do termo com a novidade, o não familiar” e “encontra na *incerteza intelectual* a condição essencial para que o sentimento do *infamiliar* se mostre” (Freud, 2019, p. 33, grifos meus). No conto de Hoffmann essa incerteza intelectual estaria, para Jentsch, na dúvida quanto à existência animada ou inanimada da boneca Olímpia.

Freud não se convence com a exposição de Jentsch, mas se liga ao texto dele para falar de Hoffmann, a quem considera que conseguiu criar efeitos infamiliars como nenhum outro escritor. Opondo-se a Jentsch, Freud dirá que “o tema de Olímpia, a boneca aparentemente viva, *não é, de modo algum*, nem o único nem o principal responsável pelo incomparável efeito *infamiliar* do conto” (Freud, 2019, p. 51, grifos meus) e que o centro da obra está muito mais no “tema do *Homem da Areia*, aquele que arranca os olhos das crianças” (Freud, 2019, p. 51). Freud faz então seu primeiro resumo do conto para apontar que

o sentimento do inquietante [*infamiliar*] liga-se diretamente à figura do Homem da Areia, ou seja, à ideia de ter os próprios olhos roubados, e [...] que uma incerteza intelectual, como a concebe Jentsch, *não tem relação alguma com esse efeito*. A dúvida quanto à *natureza animada ou inanimada*, admissível no caso da boneca Olímpia, *não importa nesse exemplo mais forte do inquietante*. É certo que no início o escritor produz em nós uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber, claro que deliberadamente⁴, se está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer. Ele tem, notoriamente, o direito de fazer ambas as coisas, e se escolhe para cenário da narração, por exemplo, um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas, como faz Shakespeare em *Hamlet*, em *Macbeth* e, num sentido diverso, em *A tempestade* e *Sonho de uma noite de verão*, temos de ceder e tratar como uma realidade o mundo por ele pressuposto, enquanto nos colocarmos em suas mãos. (Freud, 2010, p. 345-346, grifos meus)

Freud se dedicará a mostrar a relação da figura do Homem da Areia com o tema do duplo, certamente *um* tema central do conto. No entanto, pretendo recuperar e dar destaque aqui à questão da incerteza intelectual apontada por Jentsch em torno da boneca Olímpia. Na verdade, pretendo tratar o caso da autômata como *outro tema central de importância estrutural*

⁴ Nesse trecho, a tradução da Autêntica Editora diz “certamente sem nenhuma intenção” (Freud, 2019, p. 59), o que não condiz com o que se sabe sobre a construção dos contos fantásticos, isto é, que os autores *deliberadamente* criam um jogo de incerteza entre fantasia e realidade no texto – o que também vale para o leitor, que, por vezes, não apenas “cede”, mas também experimenta a sensação inquietante, infamiliar.

para o conto de Hoffmann que se liga diretamente ao tema do duplo, acompanhando-o em uma série de outras obras literárias que têm em comum com a de Hoffmann, além do núcleo temático-estrutural duplo-autômata, o “pertencimento” à literatura fantástica.

O conto fantástico, conforme aponta Italo Calvino em sua antologia *Contos fantásticos do século XIX*, “é uma das produções mais características da narrativa do século XIX e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva” por meio de seu tema central, que “é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda” (Calvino, 2004, p. 09). A narrativa fantástica suspende as fronteiras entre o natural e o sobrenatural, o real e a fantasia, a loucura e a genialidade, o comum e o desconhecido, o familiar e o infamiliar: “O problema da realidade daquilo que se vê [...] é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis” (Calvino, 2004, p. 09-10). São narrativas, portanto, que se constroem *sobre* a incerteza intelectual e mantêm-se impregnadas dela enquanto buscam representar a realidade interior e subjetiva com a mesma dignidade daquela exterior e objetiva. Por isso “o conto fantástico é também filosófico” (Calvino, 2004, p. 11).

No percurso de minha formação, a questão do efeito causado pelo fantástico sempre foi um ponto de interesse. Na monografia de graduação⁵ pude investigar a relação que o fantástico estabelece com o realismo, uma relação que não é de modo algum do campo da contraposição, tendo em vista que o fantástico se alimenta do real de modo mais límpido possível para, então, produzir a ruptura, o choque que faz confundir os elementos e as fronteiras. Nesse contexto, o realismo foi trabalhado como uma necessidade estrutural de todo conto fantástico: continuamos no mesmo mundo, mas é a percepção da realidade que se modifica, torna-se outra – menos ingênua, diria Julio Cortázar (2006) –, pois não é o mundo que se transforma com o evento fantástico, mas a experiência, seja do leitor, do narrador ou de alguma personagem, desse mundo. Por isso a construção do efeito fantástico ampara-se em toda a sorte de recursos realistas para fazê-lo ser visto como um evento da ordem do possível, ainda que estranhíssimo, pois aí reside sua possibilidade de causar de fato um abalo ou uma fissura na percepção da realidade do mundo que habitamos.

⁵ Cf.: Drummond, Ana Luíza D. B. *Indagações sobre o modo fantástico*. Monografia de Graduação. Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Mariana, 2013.

Já na dissertação de mestrado⁶, busquei investigar os contornos do estranhamento que o romance *Dormir ao sol*⁷ (1973), de Adolfo Bioy Casares, causa frente aos processos de modernização que se inseriram na mente e no corpo dos sujeitos com fins de normalização das relações sociais em algum momento do século XX, com foco nas relações entre a paranoia e a modernidade e nas fronteiras realidade, ficção e utopia.

Assim, e após o abandono de outros dois projetos de pesquisa cujos contornos nunca se fizeram claros, chego ao objetivo desta tese de doutorado, que se(me) mantém no âmbito das teorias sobre o fantástico. Meu intuito agora é perceber como se configura esse núcleo que me parece comum a alguns textos fantásticos de autorias diversas e tradições distintas, que é o núcleo temático-estrutural duplo-autômata. Ao falar em textos fantásticos, portanto, considero aquelas obras literárias – geralmente contos e novelas que, pela brevidade da forma, conseguem reter a atenção necessária para despertar o efeito inquietante, infamiliar – que transpassam ou costumam os terrenos do real, do fictício e do imaginário (conforme os termos postulados por Wolfgang Iser, 2002), tornando indistinguíveis os limites das três categorias.

O tema do duplo tem um âmbito de estudo estabelecido e pode ser encontrado, ainda que latente, em diversas obras, muitas das quais eu encontraria certamente muita resistência se as aproximasse da classificação “literatura fantástica”, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Hamlet* e *Macbeth*, de William Shakespeare, e *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, para ficar apenas nos clássicos. Neste trabalho, contudo, pretendo explorar alguns contos e novelas em que a presença desse do tema do duplo não é latente, mas evidente, para verificar como se configura sua relação com a figura da autômata que, a meu ver, como já dito, está demasiadamente presente em textos que contemplam o tema para ser mera coincidência.

Ainda sobre o duplo, vale destacar que ele se liga diretamente à representação do sujeito moderno e vem frequentemente representado no modo fantástico num embate com o projeto moderno apegado à tentativa de constituição de um “eu” uno, autônomo, individualizado e isolado de suas relações coletivas e afetivas, que são abaladas por uma ideologia dominante racional, sanitarista, normativa, cientificista, controladora e utilitária (Ceserani, 2006). Esse indivíduo será o objeto mimético preferido dos textos fantásticos, que exibirá o fracasso contínuo de sua empreitada de juntar os cacos enquanto sua individualidade burguesa é colocada no centro da vida social e biológica. Assim, do lado oposto ao eu que

⁶ Cf.: Drummond, Ana Luíza D. B. *No imóvel ponto do mundo que gira: utopia, modernidade e paranoia em Dormir al sol*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2016.

⁷ Em tradução livre, pois ainda não há uma versão da obra em português brasileiro.

planeja a própria história e evolução de uma forma linear e unitária, que formula hipóteses e maneiras para enfrentar a realidade que o circunda, estará aquele representado “em suas próprias discontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada” (Ceserani, 2006, p. 82).

O tema da autômata advém desse embate. A meu ver, ele aparece estruturalmente implicado nos textos selecionados que tematizam o duplo. E o feminino aqui é marca de gênero, pois as personagens autômatas são insistentemente mulheres. Ao utilizar o termo “autômata” procuro expandi-lo para além de sua figuração clássica, marcadamente mecânica, como a boneca Olímpia de E.T.A. Hoffmann, percebendo por meio dele também a presença na narrativa de personagens femininas que são representadas como imagens estáticas que impedem a observação de alguma complexidade em suas construções. Essa representação pode sofrer inúmeras variações, mas geralmente vem caracterizada por mulheres silenciadas, ou adormecidas, ou descerebradas, ou fantasmáticas, ou mortas. Elas são frequentemente narradas por uma voz narrativa imbrincada em uma dinâmica do duplo e em certo conflito psíquico, conflito que de algum modo aparece ligado a frustrações em torno dessas autômatas e de alguma expectativa de salvação. Assim, ligadas ao tema do duplo, essas autômatas se parecem mais com um espectro ou um corpo inerte do que com uma tentativa de representação objetiva de mulheres. Além disso, elas parecem interessar aos narradores-personagens por elas apaixonados exatamente assim, enquanto imagem subjetiva e estática. Essa posição secundária parece contribuir diretamente para que a morte das autômatas nas narrativas seja amenizada como necessária, como fatalidade, como destino ou como um troféu.

Devido a isso, surge a necessidade de diálogo com um outro campo, o das teorias feministas, campo em que meu arcabouço pré-doutorado é mínimo, como demonstra o percurso exposto. Ao me debruçar sobre a questão do duplo com o recorte do fantástico, percebo, como pretendo demonstrar, que é preciso destacar a constância da presença da autômata nesse tema em algumas obras. Assim, o apoio das teorias feministas para esta pesquisa surge por meio da necessidade de destaque e exame dessa figura da autômata nos contos e do incômodo que ela parece gerar na ordem das dicotomias autômata e autônomo, mente e corpo, natureza e cultura, masculino e feminino, animal e humano, organismo e máquina, entre outras, todas colocadas em questão ou suspensão nas obras analisadas. Como aponta Donna Haraway em seu “Manifesto ciborgue”,

[...] certos dualismos têm sido persistentes nas tradições ocidentais; eles têm sido essenciais à lógica e à prática da dominação sobre as mulheres, as pessoas de cor, a natureza, os trabalhadores, os animais – em suma, a dominação de todos aqueles que foram *constituídos como outros* e cuja tarefa consiste *em espelhar o eu* [dominante]. Estes são os mais importantes desses problemáticos dualismos: eu/outro, mente/corpo, cultura/natureza, macho/fêmea, civilizado/primitivo, realidade/aparência, todo/parte, agente/instrumento, o que faz/o que é feito, ativo/passivo, certo/errado, verdade/ilusão, total/parcial, Deus/homem. O eu é o Um que não é dominado, que sabe isso por meio do trabalho do outro; o outro é o um que carrega o futuro, que sabe isso por meio da experiência da dominação, a qual desmente a autonomia do eu. Ser o Um é ser autônomo, ser poderoso, ser Deus; *mas ser o Um é ser uma ilusão* e, assim, estar *envolvido numa dialética de apocalipse com o outro*. Por outro lado, ser o outro é ser múltiplo, sem fronteira clara, borrado, insubstancial. *Um é muito pouco, mas dois [o outro] é demasiado.* (Haraway, 2009, p. 90-91)

Esta tese não é uma elegia ao Um, tampouco um elogio ao outro. Ela está impregnada, de algum modo, às ruínas das dicotomias – não para reconstruí-las em outros termos e outros atores, mas porque não conhece bem outros caminhos que não os de combinar, no presente, os mais aleatórios cacos do passado.

Estive deitado sobre a pedra, naquele tempo, tu sabes, nos ladrilhos de pedra; e ao meu lado estavam deitados outros que eram como eu, outros que não eram como eu e eram iguaizinhos, os meus irmãos; estavam ali deitados e dormiam, dormiam e não dormiam, e sonhavam e não sonhavam, e não me amavam e eu não os amava, porque eu era um, e quem é que quer amar Um, e eles eram muitos, muitos mais do que os que ali estavam deitados à minha volta, e quem pode querer amá-los todos? E, não te escondo, eu não os amava, àqueles que não podiam me amar. (Celan, 1996, p. 39)

Entre as diversas combinações possíveis e impossíveis dos cacos das ruínas do Um a quem não se pode amar e do outro sempre demasiado, encontro na conflituosa relação duplo-autômata, com todos os seus aparatos de espelhamento, de jogos de olhar, de ver e ser visto, um objeto de investigação acadêmica e de curiosidade pessoal. Nesse conflito, percorro uma questão interessante que parece querer se esboçar como não-coincidência a partir de algumas luzes lançadas por Freud em *Das Unheimliche*, ainda que o foco dele estivesse em outro ângulo.

1.1 Medusa e a persistência da cena mitológica

Ao trabalhar o mito de Perseu e Medusa como um esboço das cenas sobre as quais me debruçarei nesta pesquisa pretendo perceber como alguns elementos dessas cenas – as narrativas – encontram ecos no mito e têm, como aponta Jean-Pierre Vernant (1988) em *A morte nos olhos*, “papel central nesse encadeamento de episódios: o do olho, do olhar, da

reciprocidade do ver e do ser visto” (Vernant, 1988, p. 99). Esses elementos, que colocam em centralidade ainda a dicotomia do observador e da imagem, estão intrínsecos no núcleo temático duplo-autômata desde E. T. A. Hoffmann, como procurarei demonstrar.

Em *Das Unheimliche*, Freud (2010, 2019) dá atenção especial para uma definição de Schelling a respeito do conteúdo do conceito de *infamiliar*, que “seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 45). Freud encontrará esse conteúdo conceitual também no dicionário alemão de Jacob e Wilhelm Grimm, mas, agora, sobre *heimlich*, ou seja, sobre o familiar: “algo subtraído a olhos estranhos, oculto, secreto, conceito que se forma em variadas relações” (Freud, 2010, p. 338).

É nesse contexto que as figurativizações das autômatas nas narrativas analisadas serão lidas aqui não como um simples acaso ou escolha literária, mas, numa reformulação da ideia do segredo no infamiliar, como um mistério compartilhado entre “familiares” (ou, pelo menos, não estranhos), como algo que está na estrutura dessas narrativas, ainda que para alguns de seus autores isso permaneça no âmbito do inconsciente, da anamnese ou do não assimilado, o que se queira. Nesse contexto, o mistério – palavra oriunda do ritual iniciático grego, onde significa uma experiência que não deve ser vocalizada para o não iniciado⁸ – não é um segredo propriamente dito, mas um discurso que se fecha num grupo específico. Portanto, ao tratar o infamiliar como um mistério e não um segredo, pretendo investigar se é possível trazer à tona algo desse oculto. Ainda que não seja possível revelá-lo completamente, cabe ao menos, talvez, investigar se o que ele esconde é algo que guardaria, no traço estrutural que permanece, o obscuro, aquilo que não poderia ser dito abertamente – senão, talvez, entre homens –, mas que é entendido por todos – homens e mulheres.

Por que um mistério? É bem comum que essas narrativas terminem em morte ou em singular violência para o narrador que sofre de “dualismo crônico”, por meio do suicídio, e/ou para a autômata, cuja “morte” ou aniquilação é de algum modo amenizada pela própria posição secundária na narrativa ou pela justificação da configuração mecânica. Assim, o que está em jogo é a possibilidade de crítica e entendimento, que nasce exatamente da dessacralização do mistério quando a cortina que força a obscenidade, presente também nas representações literárias, é levantada.

Como dito, quando a morte chega para as autômatas, como ficará mais claro nos capítulos seguintes, ela aparece sempre como necessária, como fatalidade, como destino ou

⁸ Um exemplo são os mistérios de Elêusis, ou mistérios eleusinos, que eram ritos de iniciação ao culto das deusas Deméter (deusa da terra cultivada) e Perséfone (filha de Deméter, deusa dos infernos, esposa de – e raptada por – Hades). Em Atenas, Deméter e Perséfone são cultuadas juntas, como “as duas deusas” (DEMGOL, 2013).

como um troféu. Todas essas possibilidades estão presentes no mito de Medusa, que concentra ainda a inquietação do infamiliar e o insólito e sobrenatural do fantástico.

Ao contrário das figuras divinas e dos rostos humanos, a máscara de Gorgó, como cabeça isolada, comporta na composição de seus traços *aspectos bem marcados de insólito e estranheza*. Os enquadramentos e classificações habituais parecem baralhados e sincopados. O masculino e o feminino, o jovem e o velho, o belo e o feio, o humano e o bestial, o celeste e o infernal, o alto e o baixo (Gorgó concebe pelo pescoço, à maneira das doninhas que, parindo pela boca, invertem a condição dos orifícios bucais e vaginais), o de dentro e o de fora (a língua em vez de permanecer oculta no interior da boca, salta para fora como um sexo masculino, deslocado, ameaçador) – *todas as categorias, em suma, interferem, cruzam-se e se confundem nessa face*. Assim é que *esta figura logo se estabelece numa zona do sobrenatural que, de certa maneira, questiona a rigorosa distinção entre deuses, homens e animais, entre níveis e elementos cósmicos*. Opera-se uma *mistura inquietante* e análoga à que Dionísio realiza pela alegria e pela liberação, com vistas à comunhão de uma idade de ouro; com Gorgó, no entanto, *esta desordem faz-se horror e pelo pavor*, na confusão da Noite. (Vernant, 1988, p. 101-102, grifos meus)

Jacques Lacan, por sua vez, refere-se à cabeça de Medusa como o *objeto primitivo e de angústia por excelência*. No livro 2 de *O seminário*, ele associa sua imagem aterradora e angustiante à

revelação deste algo de inominável propriamente falando, o fundo desta garganta, cuja forma complexa, insituável, faz dela tanto *objeto primitivo por excelência, o abismo do órgão feminino*, de onde sai toda vida, quanto o vórtice da boca, *onde tudo é tragado*, como ainda *a imagem da morte onde tudo vem-se acabar [...]*. Tá [*sic*], pois, aparecimento angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar de *revelação do real* naquilo que tem de menos penetrável, *do real sem nenhuma mediação possível*, do real derradeiro, *do objeto essencial que não é mais um objeto*, porém este algo diante do que todas as palavras estacam e todas as categorias fracassam, *o objeto de angústia por excelência*. (Lacan, 1985, p. 208-209, grifos meus)

A relação de Medusa com a vulva, de onde sai toda vida – e também todo horror e angústia – está também em Freud. Em *Das Unheimliche*, embora não se refira a Medusa, ele menciona rapidamente a inquietação declarada que a vulva causa a homens neuróticos, relacionando essa inquietação (*unheimlich*) à entrada do antigo lar humano, o primeiro local habitado uma vez por todos nós. Ainda nesse texto, Freud (2010, 2019) recupera uma frase espirituosa, “Amor é nostalgia do lar”, para apontar que, em casos assim, a *unheimlich*, o infamiliar é o que fora outrora familiar, *heimisch*, velho conhecido, e que o sufixo (*in, un*) é a marca da repressão.

Já no curto esboço de um texto intitulado “A cabeça de Medusa”, ele relaciona seu decepamento à castração. O medo da Medusa seria o medo da castração, ligado à visão amedrontadora que viria

quando o menino, que até então não queria acreditar na ameaça [da castração], avista uma genitália feminina. Provavelmente, uma genitália de mulher adulta cercada de pelos, no fundo, a da mãe. Se os cabelos da cabeça de Medusa são tão frequentemente representados na arte como serpentes, então estas surgem, de novo, do complexo de castração e, curiosamente, por mais amedrontadores que sejam em si seus efeitos, eles oferecem realmente um abrandamento do horror, pois substituem o pênis, cuja falta é a sua causa última. (Freud, 2013, p. 92)

Em alguns apontamentos, Freud reconhece que a ilusão da vulva como falta, como castração ou como ausência de pênis levaria ao conhecido “rebaixamento da mulher, horror à mulher, disposição à homossexualidade” (Freud, 2013, p. 93), e que no mito de Medusa estaria simbolizada a vulva da mãe. “Atena, que traz a cabeça de Medusa na sua couraça, torna-se por meio disso a mulher intocável, cuja visão sufoca qualquer pensamento de uma aproximação sexual” (Freud, 2013, p. 93). Atena é a deusa virgem por excelência, seu culto esteve intrinsecamente ligado ao nascimento da cidade e da democracia⁹ e, ao mesmo tempo, de uma paternidade que apaga e dispensa o corpo da mãe, já que, nascida da cabeça de Zeus, que em uma das versões teria engolido sua mãe Métis grávida, simboliza a apropriação integral do corpo que gera (Quintana Gomez, 2000).

Há uma recusa de vincular Atena, a deusa da sabedoria, à figura da mãe ou a “características maternais”, ainda que a etimologia¹⁰ possa, em algum momento, confrontar essa recusa. De todo modo, sua complexa mitologia – que está intrincada ao mito de Medusa (lembremo-nos de que Medusa é quase uma autômata de Atena; ela era sua sacerdotisa quando foi estuprada por um deus em seu templo, ela foi punida pela deusa virgem, que a expulsa, a transforma em monstro e depois recebe sua cabeça como oferenda de Perseu, cabeça que compõe sua égide) – deixa marcada a relação proveitosa que Atena mantém com a, digamos assim, vacância do lugar/corpo da mãe, da mulher que pare. Dos mitos do seu nascimento até ao famoso voto de Minerva (seu nome latino) em favor de Orestes, o matricida, aquele que comete o que era, até então, o mais imperdoável dos crimes, destaca-se essa estranha simbologia entranhada a seu mito, numa espécie de obtenção de direito aos filhos paridos por outras¹¹ por

⁹ Athena se senta ao lado pai – *Zeus Phratrios e Athenà Phratría* – para ser celebrada e honrada na festa das *Fratias*, quando os pais de família apresentavam seus filhos para serem regularmente inscritos em sua respectiva *Fratia* (Brandão, 1987a, p. 29).

¹⁰ “a inicial *Ath-* seria forma pelásgica do indo-europeu **at-no*, em sânscrito *atta*, ‘mãe’, com a evolução *t > th*” (Demgol, 2017, p. 49).

¹¹ Numa releitura mais recente dessa mitologia, a série japonesa de mangá e anime *Os Cavaleiros do Zodíaco*, de Masami Kurumadaem, publicada na década de 1980, exhibe uma reencarnação de Atena – o que ocorre ciclicamente quando o retorno de Hades coloca o mundo em perigo – representada como uma órfã, que acolhe em seu santuário órfãos que se tornam seus, isto é, cavaleiros de Atena. Esses órfãos enfrentam várias sagas contra outros cavaleiros e deuses em defesa da deusa virgem.

mulheres, essas que vão sendo apagadas dos rituais da cidade realizados em nome de Atena e de seu pai, aquele que engole e dispensa o corpo da mãe. Assim, os mitos de Atena e Medusa parecem compor e inserir no imaginário em torno do feminino alguns binômios que atravessarão os séculos: mente e corpo, sagrado e profano, intocável e acessível, lar e perdição, poder de matar e matável.

Voltando a Freud (2013), ele relaciona ainda a paralisação petrificante de Medusa à paralisação da ereção: “na situação originária, *a consolação do observador*. Ele ainda tem um pênis, assegura-se disso por meio do seu enrijecimento” (Freud, 2013, p. 92, grifos meus). E então chego a outro ponto importante para esta tese: a consolação do *observador*: a petrificação. A ereção, a excitação. Nesse esboço, Freud, de certo modo, distingue Perseu e Medusa em relação à posição daquele que observa e daquela que é observada, isto é, a imagem. Nesse contexto, se ao observador a petrificação/ereção é o consolo, poder-se-ia perguntar: e à imagem, o que a consola?

W. J. T. Mitchell (2005) relacionará as imagens à expressão do desejo e, ao mesmo tempo, ao ensinamento do desejar. Em *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, título que faz referência direta à pergunta que Freud diz nunca ter sido capaz de responder¹², Mitchell (2005) identifica a imagem *como* mulher, fazendo com que a questão “o que é que as imagens querem?” seja inseparável de “o que é que as mulheres querem?”, considerando que a posição “padrão” das imagens evidenciaria uma relação de gênero em que o homem é o espectador, o portador do olhar, e a mulher a imagem construída. Nesse sentido, não se trata de pensar “imagens *de* mulheres, mas imagens *como* mulheres” (Mitchell, 2005, p. 35, tradução minha¹³). O livro de Mitchell me chega, de início, pelo artigo “Do efeito ao paradigma: Narciso, Medusa e Pigmalião”, de Marta Cordeiro (2015), em que ela aponta que a resposta correta à questão “o que as imagens/mulheres querem” seria

maistrye, um termo complexo que tanto evoca o poder legal e consentido, como o adquirido através da astúcia. Como as mulheres, as imagens desejariam, acima de tudo, ter poder sobre o espectador, trocar de posição com ele, transformando-o numa imagem, ação que remete para a figura de Medusa, o que, por isso, leva Mitchell a caracterizar esse desejo como o “efeito Medusa”, a criatura que transforma em pedra quem quer que encontre o seu olhar. (Cordeiro, 2015, p. 151)

¹² “A grande pergunta que não foi nunca respondida e que eu não fui capaz ainda de responder, apesar de meus trinta anos de pesquisa sobre a alma feminina é – O que quer uma mulher?” (Freud apud Bertin, 1989, p. 250).

¹³ “*not images of women, but images as women*” (Mitchell, 2005, p. 35).

Os trabalhos de Cordeiro (2015, 2016) e Mitchell (2005) me interessam porque expõem um ponto de vista muito comum a alguns autores e narradores sobre os quais me debruçarei. É o caso, por exemplo, de Adolfo Bioy Casares, que no resumo do argumento do conto “Em memória de Paulina” diz o seguinte: “Admiramos uma mulher que parece conosco, e que é perfeita: porque somos como esboços dessa perfeição. Todos somos esboços de alguma perfeição” (Bioy Casares, 2014, p. 658). Esse comentário deixa vir à tona alguns elementos que estão em jogo no núcleo temático duplo-autômata: o narcisismo, o jogo de espelhamento, a sublimação do amor e a familiaridade do diferente. Ao mesmo tempo, como o conto decorrente desse argumento e outras obras de Bioy Casares permitem perceber, há uma *profunda incomunicabilidade* nas relações entre esses observadores e a mulher-imagem. O narrador de “Em memória de Paulina”, por exemplo, crê equivocadamente durante boa parte da sua vida que Paulina o ama e que eles estão destinados a se casarem. Lúcio Bordenave, de *Dormir ao sol*, relaciona-se melhor com a cachorra Diana do que com sua esposa Diana. O perseguido venezuelano de *A invenção de Morel* apaixona-se pela imagem reproduzida de uma mulher sobre a qual ele só sabe o nome, Faustine. Juan Luis Villafañe e Carlos Oribe embrenham-se numa sombria fazenda da Patagônia para livrar da vida a jovem morta Lucía Vermehren. Para esses homens o importante é o ato do amor em si, a observação petrificante e excitante da imagem da amada. Por isso quanto mais distante, sublimada, santificada, fantasmática e, mesmo, morta ela for, melhor.

Nesse amparo ficcional que descola a mulher do real para inseri-la num espaço de pura idealização, que insere nela uma lógica dualista de passividade e nega-lhe qualquer manifestação do âmbito do monstruoso, esse que habita também em Medusa, podemos ver, como aponta Vladimir Safatle (2014) em suas aulas sobre erotismo, sexualidade e gênero, um modo de “*elevação do medo a afeto central do vínculo político*” (Safatle, 2014, p. 24, grifos do autor). Entre os medos ligados à idealização da amada, idealização que aqui aparecerá como característica do tema da autômata, reside um estranho medo da morte, como veremos mais detidamente com Otto Rank (2013), estranho porque para se libertar desse medo insuportável, o suicida procura a morte voluntariamente.

Nesse sentido, o erotismo não controlado ou não domesticado poderia significar, de um lado, usando alguns termos de Georges Bataille (1987), uma dissolução das formas ficcionalmente constituídas desse sujeito moderno, isto é, daquele eu uno, autônomo, individualizado e isolado. A relação entre o erotismo e o medo é apontada desde o prefácio de *O erotismo*, em que Bataille (1987) acredita que a única chance que o homem teria de jogar luz

sobre aquilo que o assusta seria através de seu domínio. Nesse domínio, a relação entre o erotismo e a morte não entrariam nos encadeamentos de uma *mecânica* – o que veremos melhor no capítulo 05 – mas permitiria ao homem ultrapassar o que o assusta e encará-lo de frente.

Bataille é bem direto ao falar da configuração desse domínio erótico. Para ele, a dissolução dos seres ligada à atividade erótica prevê um papel ativo, ocupado pelo masculino, e um papel passivo, ocupado pelo feminino, parte esta que seria dissolvida enquanto ser constituído na passagem do estado normal ao do desejo erótico (Bataille, 1987). Para o pensador francês, essa dissolução do feminino teria apenas um sentido para um parceiro masculino, que é o da fusão em que os dois seres chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Assim, residiria na concretização erótica a destruição estrutural do ser fechado (Bataille, 1987).

Talvez o ponto mais interessante da abordagem de Bataille é a suposição de uma dissolução, por meio do erotismo, dos modelos de individualidades instituídos socialmente, o que garantiria uma relação inseparável entre o erótico e o violento, o invasivo. Ele tentará retirar um pouco da gravidade dessa “destruição” imposta pelo erótico dizendo que sua falha impõe dificuldades para sua plenitude e que, por outro lado, a destruição real, levada às últimas consequências, isto é, a morte de fato, não implicaria um modo de erotismo mais perfeito, pois o que está em jogo é, para ele, a dissolução das formas de vida social fundadas na ordem descontínua das individualidades definidas (Bataille, 1987).

A leitura de Bataille mantém uma dualidade, parece-me, bastante rígida entre masculino e o feminino, ativo e passivo, mas é a própria dualidade que encontraremos também, de algum modo, nos textos analisados. Assim, se há em Bataille, como aponta Maria Filomena Gregori (2003) apoiando-se em Jane Gallop, uma fantasia de soberania que “supõe que o sujeito desejante busque o êxtase na negação das posições sociais, na negação da fala (o silêncio seria a condição especial do libertino), numa fusão em que as diferenças entre parceiros sejam super enfatizadas para, em seguida, serem dissolvidas, como que negadas” (Gregori, 2003, p. 99)

Ainda conforme Gregori (2003), é importante que a violência, em seu elo com o erotismo, não seja tomada apenas como um fenômeno resultante do patriarcalismo, pois isso limitaria “a discussão sobre a violência no interior de uma dualidade estabelecida entre vítima X algoz, insuficiente em termos de análise” (Gregori, 2003, p. 90). Ainda para a autora, essas cenas de violência devem ser analisadas nas relações em que elas ocorrem, que é o que procuro fazer aqui com o foco na constância da presença da figura da autômata entre duplos.

A figura da autômata não é apenas evocada pelos narradores, no sentido de fazer presente na narrativa uma existência que seria mais ou menos assim de fato. O que percebo é

que, pelo contrário, há uma ação constante dos narradores em negar, afastar ou domar, qualquer personagem feminina que não se enquadre na imagem idealizada – como veremos, por exemplo, com Clara, no conto de Hoffmann – e, ao mesmo tempo, de sublimar, santificar ou fantasmagorizar qualquer coisa que se mova e que possa se enquadrar nessa imagem desejada – a exemplo de Olímpia.

Em *A Invenção de Morel*, vemos o fugitivo venezuelano dizendo mesmo que sempre desejamos que a pessoa amada tenha uma existência de fantasma (Bioy Casares, 2014). As mulheres das obras analisadas, à exceção de “A expiação”, ocupam um ideal de perfeição do qual os narradores-personagens dizem buscar ser esboços ou no qual buscam adentrar, fazer parte, estar na consciência. Não parece ser, contudo, uma ideia criada para se partir em busca do real, como numa hipótese. Nas obras analisadas, o que pode ser percebido é, antes, a criação de um ideal estático, muitas vezes produtor de silenciamento e de violência através da produção de uma imagem inerte, sem que isso implique, em relação ao narrador-personagem, uma curiosidade pelo real ou, nos termos de Bataille (1987), um modo de ultrapassar o real para encará-lo de frente, pelo contrário, a função erótica funciona mais como uma tentativa (sempre frustrada, como nos permitirão ler os autores) de reconstrução de individualidades bem definidas, reconstrução produtora do duplo, do que como possibilitadora de metáforas de sua dissolução. Isso porque no jogo erótico o desejo das amadas nunca está posto, nunca está em questão. Elas estão ali unicamente pelo que elas refletem: o desejo de seus observadores.

2 O DUPLO E A AUTÔMATA EM “O HOMEM DA AREIA”

É muito difícil separar “O Homem da Areia” de “*Das Unheimliche*”, pois de algum modo a leitura do artigo de Freud contamina a leitura do conto de Hoffmann. Por outro lado, é certo que o conto sobrevive vigorosamente a qualquer contágio total e admite que outras leituras, tão arriscadas quanto a de Freud, valham o esforço da tentativa. Eis, portanto, a minha.

O conto “O Homem da Areia” é composto por quatro partes, respectivamente: 1) a carta que Nathanael escreve a Lothar¹⁴, mas endereça equivocadamente para Clara; 2) a carta de Clara a Nathanael, em resposta à de Nathanael a Lothar, que ela lê; 3) a segunda carta de Nathanael a Lothar, após o recebimento da resposta de Clara; 4) a narração feita pelo narrador-personagem-observador¹⁵, identificado apenas como amigo de Nathanael. Essa estrutura permite que Hoffmann crie um jogo singular de perspectivas narrativas que admitem certa exposição psicológica, moral e ética dos narradores-personagens e do narrador-personagem-observador. Temos, portanto, dois narradores-personagens, Nathanael e Clara, e um narrador que, embora seja personagem, tem função de observador no conto e mantém sua identidade desconhecida, apontando apenas que seria uma testemunha ocular dos acontecimentos, mas sem envolvimento direto com eles. Na trama, Siegmund, o amigo de Nathanael, parece exercer esse papel.

O jogo de perspectivas criado pelos três pontos de vistas distintos remete àquele das lentes, dos óculos e dos olhares tão marcantes no conto e, ao mesmo tempo, impede que o conto se feche numa significação única. Insisto nisso pois essa estrutura é fundamental para que não se confunda um ponto de vista com outro e todos eles com o do autor, já que os dois narradores e a narradora têm sua versão da história que *não* coincide com as outras narrações. Contudo, as três versões confluem ao final e não podem ser invalidadas, mesmo a mais sombria e fantasmática delas, que é, obviamente, a de Nathanael. É importante, a meu ver, destacar a diferença entre os dois narradores e a narradora para não gerar a confusão de se relacionar o próprio Hoffmann com um – e apenas um – deles, mais especificamente, com Nathanael, como o faz Freud.

¹⁴ Conforme a grafia mantida na tradução de Romero Freitas (Hoffmann, 2019), que será mantida aqui exceto quando for uma citação direta das outras traduções utilizadas – a saber, a de Luiz A. de Araújo (Hoffmann, 2004) e a de Cláudia Cavalcanti (Hoffmann, 1993).

¹⁵ Opto por utilizar o termo “narrador-personagem” para me referir àquele narrador que participa da história que narra e “narrador-personagem-observador” para aquele que conta uma história da qual é testemunha ocular, mas da qual não participa diretamente, no sentido de que não contribui ativamente para o enredo.

O conto começa com a carta que Nathanael escreve a Lothar mas equivocadamente envia a Clara, algo que hoje, como bem lembra Ceserani (2006), poderíamos chamar de lapso freudiano ou ato falho, mas que intrigantemente passa despercebido ou pelo menos sem qualquer menção em “*Das Unheimliche*”. Já no início da carta, Nathanael esboça a possibilidade de sua mãe estar furiosa por ele não escrever há muito tempo e Clara achar que ele esquecerá sua “encantadora imagem angelical”, “profundamente gravada” em seu coração e pensamento (Hoffmann, 2019, p. 221). Na sequência, afirma que pensa nos três – a mãe, Clara e Lothar – todos os dias, e volta a falar da “figura amável” de sua “encantadora Clarinha” que em doces sonhos lhe “sorri com seus olhos claros tão graciosamente” (Hoffmann, 2019, p. 221).

Nessas duas primeiras menções diretas a Clara, que só vêm precedidas pela imaginada fúria¹⁶ materna, Nathanael já deixa muito evidente algo que percorrerá todas as suas cartas, que é a transformação de Clara em imagem quase estática, num processo em que ela, nas cartas dele, vai sendo dissociada de sua existência “real” (obviamente, no universo literário) e associada a uma imagem sacra, digna de altares, purificada e aurática. Parece haver um processo de duplicação aqui, mas ele é de ordem muito diversa daquele realizado, também por Nathanael, com Coppelius e Coppola. Com Clara há um investimento processual repetitivo de figurativização que tenta apagar ou ignorar qualquer outro tipo de manifestação que fuja da imagem criada. Em outras palavras, o que vemos em toda a carta, mas que já se esboça nesse início, é uma manifestação da visão idealizada de Clara, visão que não nos permite ver Clara e sim o reflexo dos anseios de Nathanael a respeito dela. Esse processo é muito comum na literatura do século XIX, que

mostra uma figura feminina idealizada e, por isso, inatingível. *A personagem é construída no registro do masculino e não coincide com a mulher*: em seu lugar fala uma heroína, sempre pronta a ser *o desejo do desejo* de seu herói. Essa heroína é o modelo de perfeição na beleza corporal ou na virtude pretendida que a coloca como amada, esposa e mãe. (Freire, 2002, grifos meus)

Destaco uma vez mais as palavras de Lilian Freire (2002): a personagem é construída *no registro do masculino e não coincide com a mulher*. Assim, ao falar de Clara, Nathanael apresenta muito mais sua expectativa ou seu desejo em torno do que viria ser Clara. Mas – e isso eu gostaria de frisar – não Hoffmann. Hoffmann nos permite, se nos permitirmos também, reconhecer, ainda na carta de Nathanael, mas mais distintamente na carta de Clara, quem é esse

¹⁶ “*Mutter zürnt wohl*”, no original (Hoffmann, 2015). “Mamãe deve estar zangada” (Hoffmann, 1993 e 2004). “Mamãe deve estar furiosa” (Hoffmann, 2019).

sujeito, esse personagem que profere em discurso direto e epistolar tais palavras que exibem claramente também a sua escala de valores.

O procedimento técnico narrativo empregado por Hoffmann nesse conto é aquele apontado por Erich Auerbach (2009) em Petrônio, qual seja, “um processo extremamente artístico, perspectivo, uma espécie de dupla reflexão” em que Hoffmann não diz *isto é assim*, “mas deixa que um eu, que não é idêntico a ele”, “lance o holofote de seu olhar sobre” o narrador, pois “quem fala se retrata também a si próprio – sua linguagem e a escala de valores que utiliza dão uma clara ideia de sua personalidade” (Auerbach, 2009, p. 23). É por meio desse processo que Hoffmann nos permite ver que, para Nathanael, Clara é mais um espectro do que um ser, como ficará evidente no decorrer do conto.

Nathanael continua seu relato: “pressentimentos sombrios de um destino horroroso e ameaçador se espalham sobre mim como *sombras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer aprazível raio de sol*” (Hoffmann, 2019, p. 221, grifos meus). Esse jogo de imagens evidencia a atmosfera romântica sob a qual repousa Nathanael, colocando em destaque os motivos que aproximam esse personagem de alguns heróis românticos: a imaginação e o sentimentalismo em detrimento do espírito crítico e da razão, o reconhecimento da imensidão do natural e da falência da racionalidade concomitante à crença individualista em seu próprio poder criador e genial.

Mas Hoffmann não comunga com Nathanael. Para Otto Maria Carpeaux (2013, p. 93), ele é um “cidadão de dois mundos”; para Romero Freitas (2019, p. 273), “não apenas dos mundos prosaico e mágico, mas também do mundo romântico e do nosso”. Eu diria mais: Hoffmann não é cidadão de mundo nenhum, ele é estrangeiro em todos eles. Com uma incrível capacidade de causar estranhamento em diversos pontos da vida cotidiana, ele joga, dramatiza, intensifica e ri das frustrações das nossas constantes tentativas de criação de mundos e das dicotomias que surgem disso, especialmente aquelas que separam observador e imagem, masculino e feminino, eu e outro. Um exemplo da acidez desse riso pode ser retirado de *Princesa Brambilla*, em que Giacinta – que reconhece, como Freud, o amor como nostalgia – confronta seu enamorado Giglio com a descrição da repetição performática dos apaixonados e da invenção da imagem da amada.

Também é ela em pessoa o sutil segredo da moda feminina que exerce sobre vocês, homens, uma fascinação irresistível, ora em cintilante brilho e fulgor das cores, ora à claridade discreta dos brancos raios da lua, das névoas róseas e dos azulados vapores vespertinos. Seduzidos por *nostalgia* e desejo, vocês se aproximam do maravilhoso milagre, vocês contemplam a fada em meio a *seus instrumentos mágicos*. Mas, tocada por seus alvos dedinhos, toda renda se transforma em rede de amor; toda fita que ela

prega, em laço que os prende em cativeiro. *Nos olhos de todos vocês se reflete a encantadora tolice do amor, que se reconhece a si própria* e traz no bojo do coração uma infinita alegria./ *Vocês escutam os próprios suspiros ecoando do fundo da alma da bela*, mas doce e suavemente, como Eco langorosa invoca o amado da montanha distante e enfeitiçada. Lá não importa origem ou riqueza, o rico príncipe ou o ator pobre encontra no amável abrigo da graciosa Circe a Arcádia florida que lhe serve de asilo no inóspito de sua existência. (Hoffmann, 2017, p. 94, grifos meus)

Voltando a “O Homem da Areia”, Nathanael relata o motivo de sua perturbação: a visita, no dia 30 de outubro, de um vendedor de barômetros, um “funesto mascate” que teve efeito hostil sobre ele, levando-o a narrar, na carta para Lothar, coisas da sua idade mais tenra, buscando imagens reluzentes para isso. “Quando pretendo começar, já ouço você rir e Clara dizer: Isso é pura criancice!” (Hoffmann, 2018, p. 222). É curioso como ele insere Clara como outra possível leitora da carta escrita para Lothar, criando essa imagem em que Lothar, o remetente, a segunda pessoa do discurso (você), une-se à Clara, a terceira (ela), num conluio ridicularizante contra o que diz eu, desenhando uma estrutura triangular no conto.

Na história infantil lembrada, Nathanael narra como ele e seus irmãos viam pouco o pai durante o dia e como se entusiasmava e se divertia quando ele os contava histórias maravilhosas, o que contrastava com os dias em que apenas os “dava livros ilustrados, sentava-se imóvel, em silêncio, em sua poltrona e soprava fortes nuvens de fumaça”, noites em que sua “mãe ficava muito triste” e os mandava para cama às nove horas com o alerta de que ela já sentia que o Homem da Areia estava vindo (Hoffmann, 2019, p. 222). Nathanael pergunta quem é esse malvado Homem da Areia que sempre *os separa do pai*. A mãe responde que não existe nenhum Homem da Areia, é só um modo de dizer que eles “estão com sono e *não conseguem manter os olhos abertos*, como se alguém tivesse jogado areia neles” (Hoffmann, 2019, p. 223, grifos meus). Para o narrador, contudo, a negação da mãe é irrelevante: “em meu ânimo infantil, desenvolveu-se claramente a ideia de que *minha mãe negava a existência do Homem da Areia* apenas para que nós não o temêssemos; *eu o ouvia* sempre subindo a escada” (Hoffmann, 2019, p. 223, grifos meus).

Esse trecho e o seguinte da carta de Nathanael pode ser relacionado a algo muito caro a Freud, que “é o fundamento linguístico da tese de que a negação não opera no inconsciente” (Ianini & Tavares, 2019, p. 18). O *não* apenas modaliza a posição da mãe – cuida negando para que eles não temam – e lança Nathanel na investigação em torno da existência real do Homem da Areia. Nessa investigação, ele buscará confirmar, em termos freudianos,

se algo presente no Eu como representação pode também ser reencontrado na percepção (realidade). Como podemos ver, trata-se, novamente, da questão do fora e do dentro. O não real, o que é meramente representado, o subjetivo, é apenas interno;

o outro, o que é real, está presente também no *exterior*. [...] A experiência ensinou que não é apenas importante se uma coisa (objeto de satisfação) [*Befriedigungsobjekt*] possui a “boa” qualidade, portanto, se merece ser aceita no Eu, mas também se ela está lá no mundo externo, de maneira que se possa apoderar-se dela, segunda a necessidade. (Freud, 2019, p. 144).

O mesmo ou similar deve valer para a coisa a ser rejeitada, a de “má” qualidade, para domá-la ou dominá-la. E é nesse sentido que, curioso quanto à relação negativa do Homem da Areia com a mãe e consigo e seus irmãos, Nathanael pergunta à babá de sua irmã menor que tipo de homem era esse.

“Ah, Thanelzinho”, ela respondeu, “você ainda não sabe? É um homem mau que se aproxima das crianças quando elas não querem ir para a cama, e lança uns punhados de areia nos olhos delas, e assim *seus olhos saltam da cabeça, ensanguentados*, e ele então os lança num saco e os leva até a meia-lua para dar de comer aos seus filhotes; eles ficam lá, no ninho, e têm bicos curvos, como as corujas, e com eles bicam os olhos das criancinhas levadas”. (Hoffmann, 2019, p. 223, grifos meus)

Essa imagem ficará cravada em Nathanael. Ela voltará adiante na ameaça do advogado Coppelius, no poema que ele lê para Clara, no evento da briga entre Coppola e o professor Spalanzani pela boneca Olímpia e na cena final de seu suicídio. Sua presença é importante para a compreensão – obviamente, dentro dos limites possíveis – desse personagem tão inquietante quanto a autômata Olímpia. O fator da repetição pode contribuir para esse entendimento. Falando novamente com Freud,

todas as representações se originam de percepções, que são repetições daquelas. Portanto, originariamente, a existência da representação já é uma garantia para a realidade do representado. *A oposição entre subjetivo e objetivo não existe desde o início.* Ela só se estabelece porque o pensar possui a habilidade de tornar novamente presente – por meio da reprodução na representação – algo que foi uma vez percebido, sem que o objeto exterior precise ainda estar presente. O primeiro e mais imediato objetivo da prova de realidade não é, portanto, o de encontrar na percepção real um objeto correspondente ao representado, mas sim o de *reencontrá-lo*, de se convencer de que *ele ainda está presente*. (Freud, 2019, p. 144, grifos meus)

Quero enfatizar o que já foi grifado: todas as representações se originam de percepções, que são repetições daquelas. Transportando o campo de exame da psicanálise para o dos gêneros literários, recupero Fredric Jameson (2005) que apresenta esse entendimento da relação entre representação, percepção e repetição de modo similar em *Arqueologias do Futuro* quando ele caracteriza a utopia por sua função “essencialmente epistemológica” de causar

“estranhamento cognitivo” (Jameson, 2005, p. 10, tradução minha¹⁷), portanto, intrinsecamente ligada aos fundamentos do conhecimento humano. Recupero esse livro de Jameson para trazer sua consideração a respeito do princípio empirista de que na mente não há nada que não tenha estado primeiro nos sentidos:

this principle spells the end, not only of Utopia as a form, but of Science Fiction in general, affirming as it does that even our wildest imaginings are all collages of experience, constructs made up of bits and pieces of the here and now: ‘When Homer formed the idea of Chimera, he only joined into one animal, parts which belonged to different animals; the head of a lion, the body of a goat, and the tail of a serpent’. On the social level, this means that our imaginations are hostages to our own mode of production (and perhaps to whatever remnants of past ones it has preserved). (Jameson, 2005, p. xiii)

A citação de Jameson nos permite ligar, com um fio que nunca se rompe completamente, aqueles três âmbitos marcadores de uma suposta distinção entre experiência e pensamento – aqueles a que chamamos de realidade, ficção e imaginário –, ao marcar essa relação “refém” que esses dois últimos teriam com a primeira. Nesse contexto, o modo fantástico, enquanto um tipo de narrativa que tende a colocar em suspensão as dicotomias entre o natural e o sobrenatural, o objetivo e o subjetivo, o comum e o desconhecido, atuaria para dissolver esse o contorno desses âmbitos, exibindo em primeiro plano esse fio que une percepção, representação e repetição

É importante destacar ainda que o fator da repetição nas representações é visto por Freud de modo ativo, isto é,

a percepção não é de forma alguma um processo puramente passivo, mas o Eu envia periodicamente pequenas quantidades de investimento ao sistema perceptivo, por meio das quais ele experimenta os estímulos externos, para de novo retirar-se depois de cada um desses avanços tateantes. (Freud, 2019, p. 145)

Esses avanços tateantes são *a prova de realidade*, cuja condição para sua instalação é a de “que tenham sido perdidos os objetos que um dia trouxeram satisfação real” (Freud, 2019, p. 145). Isso está muito presente na angústia de Nathanael em torno do Homem da Areia, que ficará marcado, por meio dos pressupostos de sua observação, como o responsável pelo afastamento, metamorfose e morte do pai, além da tristeza da mãe. Mas a questão que se levanta aqui é onde a autômata se encaixa em tudo isso? O que essa figura, que ganhará cada vez mais espaço na literatura e nas artes após Hoffmann, como veremos, o que ela presentifica com sua

¹⁷ Título original: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Expressões traduzidas: “*essentially epistemological*”; “*cognitive estrangement*” (Jameson, 2005, p. xiv).

ausência de vida? Que reencontros ele oferece entre o que se perdeu e aquele que continua a procurá-lo?

As tensões infantis de Nathanael em torno do olhar e dos olhos marcam as contradições de sua tentativa de consolidação de uma posição de observador e interventor da realidade. O sono como a *dificuldade* em manter os olhos abertos dá a dimensão de certa imposição dessa posição de observador – e, portanto, de sujeito – em contraposição àquela em que se estaria quando a ele entregue, isto é, o sono como *baixar a guarda*, entregar-se, tornar-se imagem, objeto. Em suas imagens e memórias encontramos também o reconhecimento do cuidado da mãe, que seria o responsável pela negação da existência daquele a quem ele de fato “ouvira sempre subindo a escada”, e o contraste entre os dias em que o pai se entregava ao cuidado e à interação com as crianças e aqueles em que se fechava em suas elucubrações, dias estes em que a mãe “ficava muito triste” e as crianças tinham que ir cedo para a cama.

O Homem da Areia, portanto, ocupa esse lugar vago e passa a ser o responsável pela tristeza materna e pela separação das crianças do pai cuidadoso. É o outro, o estrangeiro, o que está e vem de fora, que entra para desfazer a harmonia familiar, especialmente por sua influência sobre o ânimo do pai. É um momento não muito diverso, portanto, daquele proustiano¹⁸, em que por causa do visitante a mãe não subia para dar seu beijo de boa noite no filho. Nessa mistura de imagens infantis, as duas crianças, Marcel e Nathanael, relatam um investimento na rebeldia ao recusarem as narrativas ou tratativas que impedem a realização do desejo forte do narrador – o beijo materno ou o cuidado do pai e a felicidade da mãe –; o primeiro, com a espera da mãe no corredor; o segundo, após ir morar no quatinho do corredor, mais próximo ao gabinete do pai, escondendo-se nesse gabinete quando, pelo silêncio do pai e tristeza da mãe, percebe que o Homem da Areia estava para chegar. É nesse momento que ele descobre, com o coração tremendo de “angústia e expectativa”, que o Homem da Areia, “o terrível Homem da Areia, é o velho advogado Coppélius, que às vezes almoça conosco!” (Hoffmann, 2019, p. 225). Nathanael continua:

¹⁸ “pois a concessão que fazia a minha tristeza e inquietude, subindo para levar-me aquele beijo de paz, irritava a meu pai, que achava esses ritos absurdos, e ela, que tanto desejaria fazer-me perder a necessidade e o hábito daquilo, longe estava de deixar-me adquirir o novo costume de pedir-lhe, quando já se achava com o pé no limiar da porta, um beijo a mais. E vê-la incomodada destruía toda a calma que me trouxera um momento antes, quando havia inclinado sobre meu leito sua face amável, oferecendo-a como uma hóstia para uma comunhão de paz, em que meus lábios saboreariam sua presença real e ganhariam a possibilidade de dormir. Mas essas noites em que mamãe ficava tão pouco tempo em meu quarto ainda eram muito boas em comparação com outras, quando havia convidados para jantar e em que, por causa disso, não subia para se despedir de mim. Em geral, o visitante era o sr. Swann, o qual, além de alguns forasteiros de passagem, era quase a única pessoa que vinha a nossa casa em Combray, algumas vezes para jantar como vizinho (mais raramente depois que fizera aquele mau casamento, pois meus pais não desejavam receber sua mulher), outras vezes após o jantar, de surpresa” (Proust, 2006, p. 17).

A mais horrível das figuras, porém, não teria provocado um pavor mais profundo do que esse Coppélius. – Imagine um homem alto de ombros largos, com uma cabeça uniformemente grande, rosto amarelo terroso, sobrancelhas espessas e cinzentas sob as quais faiscava um par de penetrantes olhos felinos esverdeados, um nariz grande, forte, curvado sobre o lábio superior. A bocarra torta se deformava com frequência num riso maldoso; nas bochechas se viam então algumas manchas vermelho-escuras, e um chiado bizarro passava através dos dentes cerrados. (Hoffmann, 2019, p. 226)

A figura do estrangeiro Coppélius se converte em um monstro de um conto maravilhoso. Na ilustração do próprio Hoffmann (Figura 2), ele aparece sendo recebido pelo pai de Nathanael em evidente contraste com a imagem paterna. Enquanto o pai recebe o advogado de braços esticados e postura arqueada e cabisbaixa, Coppélius tem o peito inflado e parece dispensar as boas-vindas do pai. A lordose de Coppélius contrastada com a cifose do pai tem reflexos também nos semblantes. O excessivo nariz de Coppélius nos remete diretamente às litogravuras do francês Jacques Callot, de quem Hoffmann era declaradamente um entusiasta¹⁹ e em quem se inspirou para a escrita de diversas obras, entre as quais *Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasta*, de 1814, e *Princesa Brambilla*, de 1820. Nessa última, encontramos várias figuras fantasiadas com máscaras de narizes aduncos e com vestuários carnavalescos e teatrais ainda mais exuberantes que os trajes de Coppélius.

¹⁹ Cf.: Barbosa, Maria Aparecida. A tradução poética de escrita e imagens da novela Princesa Brambilla. In: HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. e pósf. Maria Aparecida Barbosa. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

Figura 2 – *Der Sandmann* – Ilustração à caneta de E. T. A. Hoffmann (1815)



Fonte: Portal E. T. A. Hoffmann.

O curioso, para mim, na ilustração de Hoffmann é que nela o campo de visão de Nathanael parece limitado pelo próprio corpo do advogado; por isso seu olhar assustado direciona-se ao pai e não a Coppelius, que aparece de costas para o menino escondido entre as cortinas.

O estrangeiro que aparece repentinamente no espaço doméstico povoa a literatura e está “presente na psicologia e no imaginário cultural das comunidades humanas antes ainda que nos textos literários [...], fortemente implicado (e por isso rígido) nos processos de construção da identidade dos povos, nas comunidades étnicas e nacionais.” (Ceserani, 2006, p. 84). Na literatura fantástica essa figura aparece muito ligada à aparição do estranho, do monstruoso e do irreconhecível, aparição que geralmente traz aspectos inquietantes, no sentido próprio da *unheimlich*, e suscita “reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência apenas a simples exclusão do elemento estranho” (Ceserani, 2006, p. 84). Há um evento que se move “de fora para dentro”, contrário àquele praticado em gêneros tradicionais, onde o evento se movia “de dentro para fora”; há, ainda, “uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por consequência, a imagem do estrangeiro se complica e se transforma” (Ceserani, 2006, p. 84).

Ao descobri-lo como o Homem da Areia, Coppelius se transforma em grande perturbador da felicidade doméstica de Nathanael, tornando-se o nefando responsável pela

ojeriza das crianças, que rejeitavam com “nojo e aversão” o que quer que “suas mãos repulsivas, grandes, ossudas, peludas” tivessem tocado (Hoffmann, 2019, p. 226), e pela tristeza da “bondosa mãe”, “pois assim que ele aparecia a sua disposição alegre, a sua natureza jovial e despreocupada se transformavam numa seriedade triste e sombria” (Hoffmann, 2019, p. 227). Esse “homem feio, hostil, que estragava nossas ínfimas alegrias de modo calculado e intencional” exercia grande poder sobre o pai, que “se comportava diante dele como se ele fosse uma criatura superior, cujas maldades devessem ser toleradas e com quem o bom humor devia ser conservado. Ele podia apenas sugerir algo, discretamente, e pratos prediletos eram preparados e vinhos raros eram oferecidos” (Hoffmann, 2019, p. 227).

Podemos encontrar nessa relação entre o pai de Nathanael e Coppelius uma ambiguidade que envolve medo e desejo, numa relação em que o elemento obscuro – o desejo de matar e de ser morto – aparecerá, aos olhos de Nathanael, nessa relação secreta dos adultos que surge carregada pela *unheimlich*, aqui nos termos de Freud (2019, 2010), isto é, pela consciência da castração e de que a violência e a dor também pertencem ao âmbito do afeto.

Outra teoria que será utilizada aqui para a análise do tema do duplo é a teoria mimética de René Girard (2009), na qual ele definirá o “desejo triangular”. Girard utiliza a metáfora do triângulo para expressar a relação que une sujeito desejante, mediador e objeto. Para ele, as relações amorosas guardariam sempre uma configuração triangular, em que dois sujeitos somente se desejariam a partir da mediação de um terceiro. Nesse entendimento, é sempre o outro, o mediador, que estimularia ou criaria o desejo do objeto, frequentemente uma mulher, para o sujeito desejante – geralmente o narrador ou protagonista.

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard (2009) divide as obras literárias em dois grupos. Num grupo, o da *mentira romântica*, estariam aquelas obras que ocultariam, consciente ou inconscientemente, essa presença necessária do mediador, fazendo com que os sujeitos desejantes fossem representados ou se representassem como autônomos ou autênticos perante à escolha do objeto desejado – novamente, frequentemente mulheres. No outro, o da *verdade romanesca*, estariam as obras em que a figura do mediador é evidenciada e a representação dos sujeitos desejantes permitiria a percepção, pelo menos para os leitores, de sua imitação do mediador ao escolher o objeto de desejo. Esse desejo triangular será mais evidenciado quando analisarmos a relação entre Nathanael, Olímpia e Coppelius/Coppola.

Mas alguns problemas se impõem para esta pesquisa quando ela coloca em paralelo, através da comparação e análise dos textos, a *unheimlich* freudiana e o desejo triangular de Girard. O primeiro deles é que por ser a *unheimlich* uma das várias modalidades de registro

traumático do complexo de castração, essa teoria apontaria exatamente para a impossibilidade de mediação. O que despertaria a sensação de estranhamento seria exatamente o fato de que algo que não pôde ser recuperado simbolicamente ou que não pôde se tornar matéria da consciência veio à tona. É, portanto, uma estrutura de mediação ausente, ou de mediação impossível. Em Girard, por sua vez, a mediação está presente, mas ela é ocultada, pelo sujeito desejante, de modo a manter uma potência mítica que só é possível através de uma falsificação. É sobre essa falsificação que ele se debruçará.

Nesse sentido, uma questão que poderia ser colocada é esta: a proposta de Girard (de uma mediação escondida de propósito) está de acordo com Freud, no sentido de que a mediação percebida não cessa de retornar para o sujeito desejante que procura invariavelmente apagá-la pela própria infamiliaridade despertada por ela, ou pode ser encarada, na verdade, como uma crítica a Freud, no sentido de que ele teria ignorado a relação mimética dessa estrutura? O próprio Girard (2011) considera que Freud passou muito perto do esquema mimético, o que, ainda para Girard, marcaria a ambiguidade da influência de Freud para seus próprios trabalhos.

Ciente desse ponto de conflito entre Freud (2019, 2010) e Girard (2009), minha intenção, no momento, ao utilizar os dois, será apontar que ambas as teorias, com seus pontos de aproximação e dissonância, acabam por manter em um plano secundário a figura da mulher na análise do tema do duplo ou do desejo mimético. O que eu procuro apontar nesta pesquisa é que tanto a teoria de Freud sobre a *unheimlich* quanto a de Girard sobre o desejo mimético são pouco elucidativas quanto à presença do tema da autômata – seja em sua figuração mecânica ou de mulheres silenciadas – nas obras sobre as quais eles se debruçam.

Outro ponto que também parece ser pouco considerado por ambos os teóricos é a importância do cômico nas obras analisadas por eles, o que pode demonstrar um certo preconceito em relação à comédia. Nesse sentido, parece passar despercebido por Freud (2019, 2010) o riso impetuoso e irônico de Hoffmann, que envolve o personagem de Nathanael em uma trama tragicômica que o leva à loucura. De certa forma, a mesma loucura que encontraremos em um dos principais exemplos utilizados por Girard (2009), que é o *Dom Quixote*, de Cervantes.

Girard inicia seu livro com uma citação em que Dom Quixote fala a Sancho sobre quem foi Amadis de Gaula, o mais perfeito dos cavaleiros andantes, e da importância de se imitar os melhores, não os homens como realmente são, mas como deveriam ser para deixar de exemplo suas virtudes. Isso faria eco com a *Poética* de Aristóteles, em que a tragédia aparece como a “imitação de uma ação de carácter elevado, completa e de certa extensão” e que, ao

suscitar o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, 1994, p. 110). É da tragédia, enquanto imitação de uma ação – ação que é determinada pelo pensamento e pelo caráter –, que “tem origem a boa ou má fortuna dos homens” (Aristóteles, 1994, p. 111). Ainda para Aristóteles, na tragédia “o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade.” (Aristóteles, 1994, p. 111, grifos meus).

O problema que surge é que a definição de tragédia e comédia no período helenista, implica necessariamente um olhar sobre gêneros clássicos, que estão acabados, prontos, dessa forma podem ser analisados em seu todo. Pode-se facilmente dizer sobre eles: isto é (ou não) uma tragédia, é (ou não) uma epopeia, é (ou não) uma comédia, uma comédia ou uma tragédia deve conter esses e aqueles elementos, ou deve se abster destes e doutros. Nesse sentido, portanto, não se pode falar de crítica, mas de uma investida normativa, categórica, baseada na classificação de aspectos técnicos e semânticos.

Por sua vez, como bem sabemos, O Cavaleiro da Triste Figura tem por base e medida de suas ações todo o heroísmo aprendido nos romances de cavalaria, especialmente no *Amadis de Gaula*, cuja figura do protagonista homônimo engendra a idealização de seus próprios passos. Para Girard (2009), a admiração de Dom Quixote por Amadis de Gaula faz com que aquele não escolha mais os objetos de seu desejo, passando a desejar unicamente os objetos que esse teria escolhido. O mesmo ocorreria com Sancho Pança, o fiel escudeiro de Dom Quixote. Para Girard (2009), Sancho só deseja ser dono de uma ilha por que esse desejo lhe foi sugerido por Dom Quixote. Assim, Amadis de Gaula aparece como mediador dos desejos de D. Quixote e D. Quixote como mediador dos desejos de Sancho.

O que parece passar despercebido a Girard (2009), especialmente em relação a *Dom Quixote*, mas que pode ser estendido às outras obras analisadas por ele também, é que o romance, nascente em Cervantes, pertence ao campo do riso e da sátira, o que é apagado em nome de uma lógica interna séria do livro. Quando Dom Quixote se embrenha pelos caminhos da Mancha como um cavaleiro andante seguindo o exemplo de Amadis de Gaula, o que surge para o leitor é o vazio e o ridículo desse exemplo, o que diminui, portanto, seu caráter exemplar. Assim, através do riso, podemos ler em *Dom Quixote* o desespero diante de um “eu” que, talvez pela primeira vez, terá que se ver como autor de si e de sua própria história, mas que não sabe o que fazer com isso. A “solução” (um péssimo termo, já que solução e problema são quase a mesma coisa nesses casos) é a fuga por meio da fantasia. Assim, na primeira das obras

modernas, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha*, Alonso Quijano, entre a vida concreta e a sonhada, “escolhe” a do sonho. Em sua fantasia, ele deixa de ser um fidalgo entregue à paixão pelos livros para tornar-se, ele próprio, personagem de si: o grande cavaleiro Dom Quixote da Mancha, que sairá pela Espanha com seu fiel escudeiro Sancho Pança em honra da amada Dulcineia do Toboso (talvez a primeira autômata da literatura). *Quixote transfigura o mundo conforme aquilo que ele quer ver no mundo*. Cervantes, com sua obra-prima, decreta a vitória dos signos sobre o real.

Essa “escolha”, contudo vem sempre prenhe do riso e do fracasso da empreitada, que contagiara a própria estrutura desse gênero moderno por excelência que é o romance, como nos diz Mikhail Bakhtin (1998). Será a presença da comédia no romance, portanto, com sua incrível capacidade de dar a conhecer o objeto, que ressaltará a crítica constante que o riso faz à seriedade. E essa é uma questão importante para uma leitura filosófica da arte, seja em Girard, em Freud ou em Aristóteles, dado que se trata de uma espécie de cegueira para o valor da negatividade enquanto efeito estético. O heroísmo de Quixote e o trauma de Nathanael são, no máximo, ambíguos, pois, cada um a seu grau, ambos tendem mais à tolice que à iluminação. Contudo, se de um ângulo isso seria negativo, pertenceria ao campo do mal, de outro, o da estética, é positivo, pois produz prazer.

Em certas épocas – no período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana, na época do classicismo – na grande literatura (ou seja, na literatura dos grupos sociais preponderantes), todos os gêneros, em medida significativa, completavam-se uns aos outros de modo harmonioso, e toda literatura, enquanto totalidade de gêneros, se apresentava em larga medida como uma entidade orgânica de ordem superior. Porém, é característico: o romance não entrava nunca nesta entidade, ele não participava da harmonia dos gêneros. (Bakhtin, 1998, p. 398)

Assim, as principais poéticas orgânicas do passado, entre elas a de Aristóteles, são, para Bakhtin (1998, p. 398), “marcadas pelo profundo sentimento da literatura como um todo e da harmoniosa composição de todos os gêneros nesse todo”. Mas com o nascimento do romance torna-se necessária uma nova poética, pois a normativa não dá mais conta do objeto à frente.

Vem disso a importância creditada por Walter Benjamin (2011) à crítica de arte no período do romantismo alemão, especialmente com Novalis e os irmãos Schlegel. A crítica literária surge com esses nomes na busca de entender o que é isso que passaremos a chamar de romance. Com Friedrich Schlegel, por exemplo, a obra de arte passa a ser, ela própria, a chave para todo o estudo. Assim, toda a crítica de arte deve, nesse ínterim, partir da observação da própria obra de arte e não de mecanismos externos a ela. Nas palavras de Benjamin,

o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. Ele o fez [...] como uma ainda que absorvida em conceitos própria teoria da arte: como um medium-de-reflexão, e da obra: como um centro da reflexão. (Benjamin, 2011, p. 80)

No romance, os objetos da *mimesis*, sejam eles homens superiores, inferiores ou semelhantes a nós, são aproximados, trazidos para o presente, um presente compartilhado e ainda indefinido. A aproximação do herói ao leitor comum permite que se possa, pela primeira vez na história da literatura, conhecê-lo. Benjamin, partindo do pensamento de que Deus pode ser conhecido apenas por um Deus, afirma, nesse contexto, que “cada essência conhece apenas aquilo que é igual a ela mesma e só pode ser conhecida através de essências que são iguais a ela” (Benjamin, 2011, p. 64). Portanto, a arte como um medium-de-reflexão é aquela que pensa a si mesma. A própria arte, que suscitará uma reflexão por parte de quem a lê, também irá, enquanto arte, refletir a si mesma. Benjamin cita como exemplo dessa crítica o estudo de Schlegel sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meisteir*, de Johann Wolfgang von Goethe, que, de acordo com a citação de Schlegel recuperada por Benjamin, é um “livro pura e simplesmente novo e único que só se pode aprender a compreender a partir dele mesmo” (Schlegel apud Benjamin, 2011, p. 80). Nesse contexto, entender a obra como um centro da reflexão torna-se o objeto de toda a crítica de arte. A crítica não pode mais vir de fora, como na poética normativa, agora ela deve buscar entender os mecanismos internos da obra que fazem dela o que ela é; toda a crítica deve ser oriunda da observação e reflexão da própria obra (Benjamin, 2011).

As considerações de Benjamin e Schlegel se assemelham às de Bakhtin (este, como Benjamin, também leitor de Novalis e dos irmãos Schlegel) quando ele afirma que o “romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (Bakhtin, 1998, p. 400). Essa é uma característica notável que distingue o romance dos gêneros clássicos, isto é, sua capacidade de estar inserido no presente. A maleabilidade e a infinitude do gênero devem muito à sua capacidade de ser contemporâneo de sua época, pois “quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte” (Bakhtin, 1998, p. 419).

Os gêneros clássicos nunca foram presentes. Toda narrativa clássica dizia respeito a um passado ideal, absoluto, que não era contemporâneo nem mesmo ao poeta, ao aedo e ao público. Todo o mundo épico pertencia a uma “zona de representação longínqua, absoluta, fora

da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito a reinterpretação e a reavaliação” (Bakhtin, 1998, p. 409). Dessa forma, a poética normativa podia ser precisa e pontual, pois se dava *sobre* um objeto pronto, constituído e construído de forma clara, fechada e acabada. Digo “sobre” porque essa poética vem de fora, da análise da forma, para então determinar como se desenvolve o interior das peças. Por isso uma poética normativa, necessária à análise dos clássicos, estava fadada a fracassar frente ao romance.

O romance, além de se espalhar como redemoinho entre os outros gêneros, influenciando mudanças significativas em suas estruturas, exige e torna necessária uma nova teoria, que agora é crítica. E é crítica porque não pode mais ser exercida *sobre* a obra, mas num *entrecruzamento* direto com ela e, muitas vezes, *sob* ela. Assim, enquanto contemporânea, mesmo quando distanciada dentro da modernidade por um certo tempo e/ou espaço, a crítica de arte será algo que completará a obra, dará a ela novas interpretações, pois a própria obra é incompleta, e é por ser incompleta que ela pode ser compreendida, ou, na referência de Benjamin a Novalis: “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta”. (Novalis apud Benjamin, 2011, p. 78).

Voltando mais diretamente à questão do cômico, vemos com Bakhtin, que cita Schlegel, como o “riso ambivalente” e os chamados gêneros “sério-cômicos”, em especial o *Satyricon*, de Petronio, terão um papel central na história do romance, representando “a primeira etapa, legítima e essencial, para a evolução do romance enquanto gênero em devir” (Bakhtin, 1998, p. 413). Nesse gênero, pela primeira vez, o objeto da *mimesis* é colocado sem nenhum distanciamento e em nível de atualidade com o público, característica que só pode ser oriunda do riso, graças à sua capacidade de aproximação do objeto:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. [...] O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. (Bakhtin, 1998, p. 413-414)

Ao destruir a distância épica, o cômico “pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização” (Bakhtin, 1998, p. 424). Ao contrário dos

gêneros clássicos, o homem pôde introduzir a si mesmo no romance. Desde Dom Quixote, cujas aventuras parecem, à primeira vista, descabíveis e frutos da loucura, a presença já entrelaçada do trágico e do cômico tem como consequência, talvez pela primeira vez de forma tão clara na literatura, o sentimento de empatia pelo herói. Com Dom Quixote, esse personagem para o qual dirigimos o riso do ridículo, do torpe inofensivo, aparece um sentimento novo, a sensação de que aquele personagem – desmiolado, perdido em suas fantasias e em seus romances de cavalaria, armando as maiores trapalhadas numa Mancha imaginária – pode estar levando uma vida muito mais digna e, mesmo, mais real, que a que acreditamos levar; pois “é possível introduzir-se a si próprio no romance (jamais na epopeia e nos gêneros distanciados)” (Bakhtin, 1998, p. 421).

Em *Dom Quixote*, como também em “O Homem da Areia”, podemos notar como a flexibilidade do romance expande e causa fissuras nos limites dos gêneros clássicos. A costura dos tecidos da tragédia e da comédia dão origem ao tragicômico, esse gênero que reuniria a ambiguidade que nasce frente ao riso, numa narrativa que mescla o sério com o cômico. Essa ambiguidade me interessa porque ela parece ser facilitada pela presença da figura do louco. Imaculada Kangussu (2008²⁰) nos ajuda a entender essa questão ao expor que

A dualidade cômica implica certa ambiguidade constitutiva na figura do louco: ele é estúpido e sábio, grosseiro e sutil, escravo das pulsões e senhor de si mesmo, menos e mais humano. O autoconhecimento expresso com a máscara da loucura implica o conhecimento da condição humana, considerado pelos humanistas do Renascimento como a grande tarefa da humanidade. E a ironia distanciadora aparecia-lhes como a arma para denunciar a cegueira e a loucura que regiam as condições “normais”. (Kangussu, 2008, p. 63)

Voltando a Girard (2009), vemos ainda no primeiro capítulo de *Mentira romântica e verdade romanesca*, quando ele passa por Flaubert, Stendhal, Proust, Dostoiévski e retorna a Cervantes, procurando em todos esses romancistas a presença do desejo triangular, como ele, de certo modo, ignora a importância do cômico e da ambiguidade da figura do louco quando destaca a questão, importante para sua crítica, da distância entre sujeito desejante e mediador, o que ele elabora comparando as personagens stendhalianas a D. Quixote:

Em Cervantes, o mediador reina num céu inacessível e transmite ao fiel um pouco de sua serenidade. Em Stendhal, esse mesmo mediador baixou a terra. Distinguir claramente esses dois tipos de relacionamento entre mediador e sujeito é reconhecer

²⁰ A proposta de Kangussu é a de que o campo da leitura filosófica da arte acolha “o conhecimento trágico e a Teoria Crítica como opostos complementares”, proposta que pode ser enriquecedora “para a teoria se a crítica mantiver viva a memória de suas ligações primeiras com a sátira, a ironia, o chiste e outras manifestações do cômico” (Kangussu, 2008, p. 70 e 72, respectivamente).

a imensa distância espiritual que separa um Dom Quixote dos vaidosos mais inferiores dentre as personagens stendhalianas. A imagem do triângulo não pode nos reter de modo duradouro a não ser que permita essa distinção, a não ser que nos permita medir, num relance, essa distância. Para alcançar esse duplo objetivo, é suficiente que se faça variar, no triângulo, a *distância* que separa o mediador do sujeito desejante./ É em Cervantes, obviamente, que essa distância é a maior. (Girard, 2009, p. 32)

Girard (2009) elabora, assim, duas categorias em que as obras romanescas se agrupariam segundo o desejo triangular, a *mediação externa* marcando uma distância suficiente que impediria o contato direto entre mediador e sujeito desejante e a *mediação interna* marcando uma aproximação entre as duas instâncias que permitiria uma penetração mais profunda, e, geralmente, mais violenta, entre elas (Girard, 2009, p. 33). Contudo, antes de parecer duas ordens de mediação, uma externa e outra interna, parece-me que estamos, inclusive historicamente, diante de um processo de dissolução contínua dessa distância especificamente pela presença marcante do cômico nos romances analisados. É essa presença que garantiria essa quebra de hierarquia, essa aproximação entre mediado e mediador que destruiria continuamente, recorrendo aos termos de Bakhtin (1998), o temor e a veneração que esse mediador exerceria sobre o mediado. O próprio Girard (2009) percebe o movimento histórico nesse processo ao dizer a modernidade instituiria um triunfo da mediação interna “num universo onde vão se apagando, pouco a pouco, as diferenças entre os homens” (Girard, 2009, p. 38). Contudo, a questão do cômico parece ser pouco desenvolvida em seu trabalho.

Voltando à relação entre Nathanael, seu pai e Coppelius, antes ainda de entrarmos na cena do conto ilustrada por Hoffmann, vejo que é muito próprio da literatura fantástica, por meio daquele empreendimento já apontado de dissolução de dicotomias e fronteiras, colocar em questão nossas próprias tentativas de teorização e apreensão dos mecanismos do fazer literário. É nesse sentido, a meu ver, que podemos reler o trecho a seguir:

Meu pai se comportava diante dele como se ele fosse uma criatura superior, cujas maldades devessem ser toleradas e com quem o bom humor devia ser conservado. Ele podia apenas sugerir algo, discretamente, e pratos prediletos eram preparados e vinhos raros eram oferecidos. (Hoffmann, 2019, p. 227)

Se fôssemos pensar em termos girardianos, a relação mediador e sujeito desejante apareceria entre o pai de Nathanael e Coppelius de modo muito evidente e estaria no âmbito da mediação externa aos olhos do narrador que observa a mudança dos comportamentos maternos e paternos quando o advogado chegava em sua casa. O pai, como relata o filho, não faz questão de esconder sua reverência por Coppelius, que é recebido com pompas e oferendas. A percepção dessa relação implica o reconhecido do pai enquanto sujeito desejante e de Coppelius enquanto

mediador. Isso, em termos infantis, pode implicar uma série de outros entendimentos, como a submissão do pai, até então *o pai* – aquele que ditava o ritmo da casa, que aceitava ou rejeitava as crianças em seu gabinete, que coordenava a tristeza e a alegria da mãe –, a um outro, e, neste caso, a um estrangeiro. Há uma quebra muito significativa na figura do pai para Nathanael, especialmente no decorrer da cena em que Coppelius se converte em Homem da Areia e o Homem da Areia deixa de se parecer com “aquele espantalho das histórias da carochinha, que pega olhos de crianças para dar de comer no ninho de coruja na meia-lua”, para se converter em “um monstro fantasmagórico e feio que por onde quer que passasse traria aflição – miséria – perda temporal e eterna” (Hoffmann, 2019, p. 227).

Lembrando que os acontecimentos envolvendo Coppelius são narrados muitos anos depois por Nathanel na carta a Lothar, e que, portanto, sua narração está repleta daquela relação entre percepção e representação que vimos anteriormente com Freud (2019, p. 144), podemos dizer ainda que a rebeldia de Nathanael – a de se esconder no gabinete do pai para descobrir a identidade do Homem da Areia – não funciona tão bem para ele quanto a rebeldia de Marcel, para voltar à comparação traçada entre os dois meninos. Se o protagonista proustiano encontra um pai que lhe concede muito mais do que o beijo, permitindo-lhe uma noite inteira ao lado da mãe, aquele, pelo contrário, terá que lidar com uma repreensão além do pai e além do âmbito familiar, a repreensão daquele que ficará marcado como o temível e monstruoso Homem da Areia.

Na continuação da cena, o pai recebe o advogado com toda a cerimônia enquanto Nathanel continua escondido atrás das cortinas. Coppelius joga de lado o sobretudo enquanto o pai tira “seu roupão, quieto e lúgubre, e os dois vest[em] longas túnicas pretas” saídas de um lugar desconhecido pelo narrador (Hoffmann, 2019, p. 227). Toda essa cena, narrada com certa riqueza de detalhes, contribui para a percepção de uma relação obscena entre o pai e Coppelius por Nathanael. Então eles se aproximam de um pequeno fogão entre

toda sorte de aparelhos insólitos. Ó Deus! – na forma como o meu velho pai se inclinava para o fogo, *ele parecia alguém completamente diferente*. Uma dor horrível e convulsiva parecia ter distorcido os seus traços suaves e honestos numa feia e repulsiva *imagem diabólica*. *Ele se parecia com Coppelius*. (Hoffmann, 2019, p. 228, grifos meus)

Nathanel, que já estava enfeitiçado e paralisado – ante olhar nenhum, pois estava escondido – desde a descoberta de que o Homem da Areia era Coppelius, vê-se agora frente a essa inquietante transformação da até então amável e honesta figura do velho pai no asqueroso advogado. A imagem sagrada do pai é desfeita e agora aparece feia, repulsiva, diabólica. Ela se

mistura e se confunde com a de Coppelius e com a monstruosa história do Homem da Areia que lança areia nos olhos das crianças que se recusam a dormir, fazendo-os saltar da cabeça para serem dados de comida a seus filhotes de bicos curvos como corujas. Essa simbiose entre pai, Coppelius e Homem da Areia percorrerá todo o conto e contribuirá diretamente para a danação de Nathanael.

A transformação da figura protetora, como era o pai, em monstro perseguidor é percebida por Otto Rank (2013) como uma problemática marcante da temática do duplo. Em seu estudo psicanalítico e antropológico *O duplo*, de 1925, que também forneceu elementos para a análise de Freud da *unheimliche*, Rank (2013) insiste que há um problema amplo nessa “imagem transformada de espírito protetor em consciência que persegue e atormenta, o qual parece bastante consolidado nas tradições folclóricas” (Rank, 2013).

Uma diferença entre os estudos de Rank e Freud estaria no destaque maior que aquele dá à ligação do tema do duplo com temáticas que, hoje, poderíamos relacionar com as questões de gênero. Apenas para citar alguns exemplos, vemos, em Rank (2013), a menção a) ao medo da sombra de outras pessoas, especialmente de mulheres grávidas e da sogra; b) ao contato evitado por mulheres grávidas com a sombra de um homem para que a criança não se pareça com ele; c) à relação entre sombra e fertilidade; d) de obras em que a recuperação da sombra ou do reflexo perdido implica o sacrifício da mulher amada; e, ainda, e) algumas menções à figura da mãe, ora em relação à competitividade fraterna e ao impulso de violência contra o duplo, ora nas questões mais ligadas ao tema da morte.

É por essa ligação com a morte que Rank relacionará a antiga concepção de alma com a sombra, demonstrando como sua inseparabilidade da pessoa a tornaria a primeira corporificação da alma humana e também o primeiro duplo, bem antes da imagem espelhada. Assim, Rank (2013) aponta como “a significação primitiva da crença no espírito protetor era inicialmente benéfica, e que teria mudado gradualmente, reforçada pela crença no além, para uma significação desfavorável: a morte”. No conto de Hoffmann, a primeira será a do próprio pai. Mas, antes, voltemos à cena.

Enquanto Coppelius e o pai retiravam “da espessa fumaça massas claras e brilhantes”, Nathanael via “em volta disso rostos humanos [...] sem olhos – no lugar deles, covas profundas, negras, horríveis” (Hoffmann, 2019, p. 228). Como essa história é narrada anos depois, na carta a Lothar, a representação do evento já vem marcada por sua percepção, numa dissolução de fronteiras entre subjetivo e objetivo. O que o menino vê – ou pelo menos relata, anos depois,

que viu – já está completamente contaminado pela história do Homem da Areia contada pela babá da irmã e negada pela mãe.

A construção do efeito inquietante, infamiliar ou *unheimlich* vai se desenrolando com a narrativa de Nathanael a partir da dissolução de fronteiras entre uma espécie de realidade objetiva e sua percepção subjetiva, e, ainda, com essa transformação do pai em Coppélius e, portanto, em Homem da Areia. Considerando até mesmo a disposição teatralizada da cena, com o menino escondido atrás das cortinas enquanto dois homens adultos empenham-se em procedimentos alquímicos em um gabinete doméstico tarde da noite, essa transformação do pai parece remeter diretamente à definição de Schelling, “para quem o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 87). O interessante nessa questão é o *dever* de permanecer oculto, que novamente nos remete à questão do mistério abordada anteriormente.

Aqui parecemos caminhar mais perto de duas observações que Freud tece a respeito da angústia e do recalçado, no sentido de que entre alguns casos de angústia apareceria algo do recalçado que retorna. Em primeiro lugar, “[e]ssa espécie de angustiante seria então o infamiliar e, nesse caso, seria indiferente se ele mesmo era, originariamente, angustiante ou se carregava algum outro afeto consigo” (Freud, 2019, p. 85).

Em segundo lugar, se isso é mesmo a natureza secreta do infamiliar, então entendemos por que o uso da língua permitiu que o familiar deslizesse para seu oposto, o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem de realmente novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento. (Freud, 2019, p. 85)

É nesse mesmo terreno que o conto se relaciona a um sistema temático muito caro ao fantástico, que é o da *loucura*. Embora seja um tema de grande tradição, ligada a fenômenos patológicos, sociais e culturais, no fantástico ela aparecerá ligada aos problemas mentais da percepção. Na compreensão de Todorov (2010), a loucura aparece relacionada ao rompimento de limite entre material e espírito; na mente do louco não existiria uma separação clara entre esses dois aspectos. Já na análise de Ceserani (2006), a loucura adquire um contorno mais próximo daquele que mencionado anteriormente, em que “[n]ão há um salto entre o louco e o homem normal. Os limites entre o louco e o homem de gênio [...] tornam-se muito flexíveis” (Ceserani, 2006, p. 83). Mas Ceserani também ignora a importância do cômico na construção de alguns personagens loucos ao considerar a loucura apenas pela “experiência a seu modo cognoscitiva”, que “tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser” (Ceserani, 2006, p. 83).

Concordando com Calvino (2004, p. 9), para quem o conto fantástico “nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva”, conjecturo que a angústia de Nathanael, embora surja na cena com o pai e seu duplo, está estranhamente ligada ao tema da autômata. A quebra da figura do pai, que se mescla com a figura do Homem da Areia, parece imprimir no narrador uma espécie de necessidade de idealização das personagens femininas em seu entorno, que serão insistentemente figurativizadas como puras e angelicais, como pretendo demonstrar na sequência. Essa idealização, contudo, vem sempre com indícios de sua própria irrealidade e de seu estado de confusão mental, como ocorre, por exemplo, quando ele especula que a leitura da carta por Lothar acontecerá em conluio jocoso com Clara e quando endereça a ela a carta escrita ao irmão.

Nesse sentido, meu objetivo central neste capítulo é examinar se o “objeto de desejo” é de fato insignificante, como o propõe Girard (2009) em sua teoria do desejo triangular, isto é, que o objeto de desejo só adquire *status* de desejável se ele for, ou se ele puder vir a ser, desejável pelo mediador. Para isso, pretendo ainda retomar a questão da incerteza intelectual, que Freud aponta que “nada tem a ver com esse efeito” do infamiliar no conto, efeito que para ele “está diretamente colado à figura do Homem da Areia, ou seja, à representação de que os olhos devem ser roubados” (Freud, 2019, p. 59). E, ainda, que “[a] dúvida legítima em relação ao caráter animado da boneca Olímpia *não está de forma alguma em questão* nesse forte exemplo do *infamiliar*” (Freud, 2019, p. 59, grifos meus).

Tentarei demonstrar que o tema da autômata (o objeto de desejo) tem uma importância estrutural que coloca em xeque, de certo modo, ao menos parte da importância que Freud e Girard depositaram quase que exclusivamente na conta do duplo ou do mediador, como tentarei demonstrar, gradualmente, neste capítulo.

Voltando novamente à cena fatídica, Nathanael vê nas massas claras e brilhantes marteladas por Coppélius rostos humanos “sem olhos – no lugar deles, covas profundas, negras, horríveis. ‘Dê-me os olhos, dê-me os olhos!’, exclamou Coppélius com voz abafada e ameaçadora.” (Hoffmann, 2019, p. 228). Nesse momento ele solta “de súbito um grito agudo, tomado violentamente por um pavor selvagem”, e cai no chão, deixando o esconderijo (Hoffmann, 2019, p. 228). Nesse momento, Coppélius agarra Nathanael, chamando-o de “Pequena besta” e murmurando: “‘Agora nós temos olhos – olhos – um belo par de olhos de crianças’”²¹ (Hoffman, 2019, p. 228). O pai suplica pelo filho: “Mestre! Mestre! Deixe os olhos

²¹ Na tradução de Luiz A. de Araújo para a coletânea de Calvino, “Agora, sim, nós temos olhos, olhos, um belo par de olhos de menino” (Hoffmann, 2004, p. 55). Na tradução de Cláudia Cavalcanti: “Agora temos olhos – olhos – um lindo par de olhos infantis” (Hoffmann, 1993, p. 118).

do meu Nathanael – deixe os olhos dele!” (Hoffmann, 2019, p. 228). E o *mestre* atende: “Que o menino então conserve os seus olhos e choramingue a sua cota de choro no mundo; mas agora vamos observar bem o *mecanismo* das mãos e dos pés”. (Hoffmann, 2019, p. 228, grifos meus). Pegando com violência suas articulações e girando suas mãos e pés, Coppelius “silvava e ciciava”: “Não fica bem em lugar nenhum! Fica melhor como estava! O velho sabia o que fazia!” (Hoffmann, 2019, p. 228).

Há quatro pontos interessantes nesse trecho. O primeiro evidencia a posição do pai perante ao advogado, a quem ele chama, durante as investidas alquímicas, de mestre. O segundo está ligado à atmosfera romântica, em que Coppelius permite que Nathanael conserve seus olhos para choramingar sua cota de choro no mundo. O terceiro quando ele observa os mecanismos das mãos e dos pés de Nathanael, numa visão de Nathanael como um autômato. Por fim, o quarto ponto refere-se ao final da fala de Coppelius, “O velho sabia o que fazia” (Hoffmann, 2019, p. 228). Que velho? Apenas na tradução de Cláudia Cavalcanti esse velho é relacionado a Deus: “O velho lá de cima entendia bem do riscado!” (Hoffmann, 1993, p. 119). Na versão em alemão consta “*Der Alte hat’s verstanden!*” (Hoffmann, 2015, p. 10).

Uma conotação que especulo desse “velho” implica a imaginação de Nathanael (estamos lendo a carta dele) de um conluio (ou um mistério) continuado entre homens para a produção técnica de infantes. Da forma como aparece, meio fora de contexto, esse velho parece remeter a um possível mediador de Coppelius – o mestre do pai é aprendiz de um outro. Haveria, assim, um conluio que não se limitaria à figura do pai e de Coppelius, mas que se manteria misteriosamente entre homens ao longo de gerações. Essa leitura me parece possível pela relação que encontraremos, nas cartas seguintes de Nathanael e do narrador-personagem-observador, a respeito de Coppola e do professor Spalanzani. Nesse conto, especulo, o conluio misterioso estaria ainda ligado a uma tentativa de criação de seres que dispense a mãe, ou o corpo da mulher, que é o empreendimento feito com Olímpia. Vimos que essa recusa ou anulação do materno ou da mulher já está embrionariamente no mito do nascimento de Atena, a deusa que ostenta a cabeça de Medusa em sua égide, mas vamos por partes.

Com essa última fala de Coppelius, Nathanael desmaia: “tudo ao meu redor ficou escuro e sombrio; um súbito espasmo contraiu os meus nervos e ossos – eu não sentia mais nada. Um hálito suave e quente passou pelo meu rosto, eu despertei como que do sono da morte; minha mãe havia se curvado sobre mim” (Hoffmann, 2019, p. 229). Ele pergunta se o Homem da Areia ainda está em casa e obtém dela a resposta: “‘Não, meu querido, ele já foi há muito, muito tempo, ele não vai te fazer mal!’ Assim falou minha mãe, beijando e acariciando o seu

recuperado filho querido” (Hoffmann, 2019, p. 229). Aqui a mãe reaparece com o acalento e cuidado necessário para fechar esse terrível acontecimento de sua história narrada a Lothar, que é resumida logo na sequência.

Mas por que eu deveria cansar-lhe, meu estimado Lothar? Por que eu deveria contar tantos detalhes, se tanta coisa fica por dizer? Basta! – Eu fui *descoberto enquanto espiava*, e fui *maltratado* por Coppelius. *Angústia e pavor* me causaram uma *febre ardente*, da qual padeci por várias semanas. “O Homem da Areia ainda está aí?” – Essas foram minhas primeiras palavras quando me restabeleci; *o sinal da minha cura, da minha salvação*. – Eu ainda posso lhe contar apenas *o momento mais terrível da minha infância*; assim você estará convencido de que não é uma fraqueza dos *meus olhos* se agora tudo me parece sem cor, mas que realmente uma *obscura fatalidade* estendeu sobre a minha vida um *túrgido véu de nuvens*, que eu talvez só possa *rasgar ao morrer*. (Hoffmann, 2019, p. 229, grifos meus)

Embora a identificação entre narrador e leitor possa ser facilitada quando aquele diz “eu”, a incerteza que permeia o fantástico é mais fácil e efetivamente atingida quando o próprio narrador mostra-se também confuso ou perturbado, colocando o leitor num jogo ambíguo de possibilidades entre acreditar ou não naquilo que é narrado. Pela citação acima, percebemos a tentativa de Nathanael de *convencer* Lothar de que *realmente uma obscura fatalidade* atingiu sua vida, da qual ele só se livrará quando *rasgar* ao morrer. Ele está ciente que esse ato-desejo de *rasgar* o véu que se estendeu sobre sua vida só poderá ocorrer junto à morte. A prova, para ele, dessa fatalidade estaria em suas primeiras palavras ditas à mãe ao acordar após semanas de febre ardente. Essas palavras seriam o sinal de sua cura e salvação. Esse trecho é muito curioso porque parece denunciar como a própria linguagem de Nathanael, em termos mesmo de significado e significante, ficará marcada pelo incidente no gabinete do pai, aquele que comprova, para o narrador, a existência do Homem da Areia – o advogado Coppelius, o mestre e duplo do pai.

Essa “tomada” da linguagem pelo Homem da Areia será ainda mais marcante com a morte do pai, o que ocorre em uma noite em que Coppelius, após um ano sem ser visto, retorna à casa da família de Nathanael, que estava reunida “em volta da mesa redonda, seguindo o velho e inalterado costume” (Hoffmann, 2019, p. 229). Seu retorno novamente implica a transformação do pai e a tristeza da mãe: “As lágrimas irromperam dos olhos de minha mãe. ‘Mas pai, pai!’, ela exclamou, ‘precisa ser assim?’ ‘Pela última vez!’, ele retrucou, ‘pela última vez ele vem até mim, eu lhe prometo isso. Apenas vá, vá com as crianças! – Vão – vão para a cama! Boa noite!’ (Hoffmann, 2019, p. 230). Nathanael fica imóvel e é arrastado pela mãe: “Era como se eu estivesse sendo comprimido por uma pedra pesada e fria”; “torturado por angústia e apreensão interiores indescritíveis, *eu não podia fechar os olhos*. O odiado e

repugnante Coppelius estava em pé na minha frente, com olhos faiscantes, e sorria-me com sarcasmo; em vão eu procurava livrar-me de sua imagem” (Hoffmann, 2019, p. 230, grifos meus). Então um estrondo terrível estremece a casa em torno da meia-noite, seguido por um “lamento cortante e inconsolável”... “meu pai, morto, com o rosto preto, queimado, terrivelmente desfigurado” (Hoffmann, 2019, p. 2019). No gabinete do pai, em meio à fumaça sufocante, Nathanael encontra, além da terrível imagem do pai morto, a mãe desmaiada e as irmãs chorando. “Coppelius, maldito Satã, você matou o meu pai!” (Hoffmann, 2019, p. 230). Nathanael perde novamente os sentidos e consola-se quando, dois dias depois, no caixão, os traços do pai “se tornaram de novo suaves e doces, como eles eram em minha vida. Minha alma consolou-se, pois a sua ligação com o diabólico Coppelius não poderia então tê-lo precipitado na danação eterna” (Hoffmann, 2019, p. 230-231).

Após a morte do pai, Coppelius novamente desaparece sem deixar rastros. Para Nathanael, contudo, ele reaparece na figura do vendedor de barômetros mencionado no início da carta, o que o faz interpretar sua “hostil aparição como portadora de grave desgraça” (Hoffmann, 2019, p. 231). Ele continua: “a figura e os traços de Coppelius estão por demais gravados no meu íntimo para que possa haver aí um erro. Além disso, Coppelius nem sequer mudou o seu nome. Pelo que ouvi dizer, ele se faz passar aqui por um mecânico piemontês, e diz que seu nome é Giuseppe Coppola” (Hoffmann, 2019, p. 231). E ainda: “Estou decidido a enfrentá-lo e vingar a morte de meu pai, aconteça o que acontecer” (Hoffmann, 2019, p. 231).

Assim Coppola surge como Coppelius. A relação entre os nomes é muito bem evidenciada por Maria Muroi (2014) em seu artigo “*E.T.A. Hoffmann e Jacques Offenbach: un confronto onomastico*”, em que ela assinala a relação dos nomes com vários núcleos temáticos presentes no conto. Com apoio da análise etimológica de Ulrich Hohoff, Muroi (2014) aponta o nome Coppelius como uma variante fictícia e latina de Coppola. Este, por sua vez, refere-se tanto ao motivo dos olhos, o *Augenmotiv*, um dos mais evidentes no conto, quanto ao contexto alquímico. A raiz cop- da palavra Coppelius e Coppola remete às palavras “copa’ e ‘coppo’”, em que o significado da primeira liga-se a “um tipo de vidro hemisférico ou em qualquer caso a qualquer objeto desta forma” e o da segunda indica “a órbita do olho e está, em qualquer caso, etimologicamente ligada à forma *copo*²²” (Muroi, 2014, p. 71, tradução minha²³). Muroi destaca ainda como

²² O que me faz notar, com curiosidade, que as Coppas ou Copas, em italiano ou português, quando se referem aos campeonatos de futebol – essa disputa originariamente entre dois times masculinos –, têm como prêmio uma taça frequentemente em forma de útero.

²³ “*La parola coppelius contiene infatti la radice *cop-, presente nell’ital. ‘coppa’ e ‘coppo’. Il significato della prima voce può riferirsi semplicemente a un tipo di bicchiere emisferico o comunque a qualsiasi oggetto di tale*

Coppola pode evocar uma conexão com os termos alemães *koppeln* e *kuppeln*, que significam 'acoplamento' e, portanto, conectar, amarrar alguém ou algo, criando uma relação de dependência entre as duas entidades. Além disso, o verbo *kuppeln* pode se referir, na linguagem cotidiana, à tentativa de combinar um encontro entre duas pessoas, e esse é justamente um dos papéis de Coppola na história: dirigir o olhar de Nathanael para a boneca Olympia para provocar o enamoramento do menino. (Muroi, 2014, p. 71-72, tradução minha²⁴)

É interessante como o próprio nome Coppola evoca sua relação com o tema duplo e, no contexto do conto, com o tema da autômata. Voltando a Hoffmann, Nathanael termina sua carta pedindo a Lothar para que não diga nada à sua mãe sobre a aparição “desse monstro horrível” e que dê lembranças a Clara. Na carta o que fica muito evidente é que a perda da figura do pai não é assimilável para Nathanael. Ele costura essa perda desesperadamente com a figura do Homem da Areia, preenchendo de imagens e símbolos desse conto infantil as suas experiências por meio da repetição na percepção, garantindo, assim, pela representação, “a realidade do representado” ao “tornar novamente presente – por meio da reprodução na representação – algo que foi uma vez percebido, sem que o objeto exterior precise ainda estar presente” (Freud, 2019, p. 144).

Assim chegamos à carta de Clara a Nathanael. A narradora aponta logo de início o ato falho que fez Nathanael endereçar a ela a carta escrita a Lothar. Logo na sequência ela estabelece uma contraposição entre a imagem que Nathanael tem dela, exposta quando ele “brincava” dizendo que ela “tinha um ânimo tão tranquilo, tão femininamente ponderado”, em contraste com o estado em que ficou, profundamente abalada, com o início da carta dele (Hoffmann, 2019, p. 232). Ela então se compadece da “morte tão horrível, tão violenta” do pai de Nathanael, relata que Lothar teve que tentar acalmá-la, sem êxito, e, ainda, que Coppola a perseguiu em pensamento, perturbando seu sono saudável “geralmente tão tranquilo, com toda sorte de sonhos extravagantes” (Hoffmann, 2019, p. 232), até que no outro dia viu as coisas de outro modo:

forma; il significato della seconda parola indica, invece, l'orbita oculare ed è comunque etimologicamente legato alla forma coppa.” (Muroi, 2014, p. 71).

²⁴ “Coppola può evocare un collegamento con i termini tedeschi *koppeln* e *kuppeln*, i quali significano ‘accoppiare’ e quindi collegare, legare qualcuno o qualcosa, creando fra le due entità un rapporto di dipendenza. Inoltre il verbo *kuppeln* può fare riferimento, nel linguaggio quotidiano, al tentativo di combinare un incontro tra due persone, ed è proprio questo uno dei ruoli di Coppola all’interno del racconto: indirizzare lo sguardo di Nathanael verso la bambola Olympia per provocare l’innamoramento nel ragazzo.” (Muroi, 2014, p. 71-72).

Quero confessar-lhe apenas, com toda franqueza, que na minha opinião todas as coisas horríveis e assustadoras de que você fala aconteceram apenas em seu íntimo, tendo o verdadeiro mundo exterior, real, pouco a ver com isso tudo. O velho Coppelius pode ter sido suficientemente repugnante, mas o fato de que ele odiava crianças é que produziu em vocês verdadeira aversão contra ele. (Hoffmann, 2019, p. 232)

Desde o início da carta de Clara podemos perceber como ela contrapõe, cuidadosamente, a imagem que Nathanael tem dela e a que ela própria tem de si. O ânimo percebido por ele como *tranquilo e feminino* – mais adiante, também *frio* – aparece em contraste com o abalo que a carta produziu nela, chegando mesmo a sonhar com Coppola após a leitura da missiva escrita ao irmão. E é assim, pacientemente, depois uma introdução mais empática, que ela oferece sua visão dos eventos relatados, apresentando sua leitura de que eles *aconteceram apenas no íntimo* de Nathanael e separando, portanto, de um lado, o relato, a narração e a percepção, e, do outro, a realidade, que, para ela, não coincidem.

A interpretação dos eventos por Clara é filosófica e racional e pode até mesmo se lida, como sugere o seu próprio nome, como uma contraposição iluminista ao romântico Nathanael, tendo em vista ainda que embora imersa em caráter afetivo e cuidadoso, sua carta não esconde um pouco de condescendência com a percepção de Nathanael. Após relacionar o fato de Coppelius odiar crianças com a aversão que Nathanael e seus irmãos teriam contra ele, Clara desmistifica os encontros do advogado com o pai:

as infamiliars atividades junto a seu pai à noite não eram outra coisa senão *experimentos alquímicos secretos* com os quais a *sua mãe não poderia estar de acordo*, pois certamente muito dinheiro era desperdiçado inutilmente, e, além disso, como parece acontecer sempre com esses *experimentadores*, o ânimo de seu pai se absorvia totalmente no *desejo enganoso de uma sabedoria superior*, ficando a família de lado. (Hoffmann, 2019, p. 233, grifos meus)

Não escapa a Clara a preocupação de Nathanael com a tristeza da mãe que surgia com a chegada de Coppelius, justificando essa tristeza com um desacordo parental em relação às experimentações alquímicas do pai, que absorveriam seu ânimo em um “desejo enganoso de uma sabedoria superior”. Esse *desejo enganoso de uma sabedoria superior* aparece atado ao tema do duplo em diversas obras, muitas vezes ligando-se à temática da busca da imortalidade, como ocorre no conto “O elixir da longa vida” (1830), de Honoré de Balzac²⁵, no filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, com roteiro de Thea von Harbou, e, como veremos em

²⁵ Nesse conto em que o tema duplo aparece relacionado à clássica figura do Don Juan, a questão do olho e do olhar é tão central e inquietante como no conto de Hoffmann, embora em configurações distintas.

capítulo adiante, também no romance *A invenção de Morel*, de Bioy Casares. O tema da (ou o desejo de) imortalidade pode aparecer ainda com seus subtemas, como a anulação do sofrimento ou sua administração normativa, como ocorre em *Dormir ao sol*, também de Bioy Casares.

Em “O Homem da Areia”, a alquimia aparece ligada não à imortalidade, mas à criação, ou, mesmo, poderíamos dizer, à reprodução da vida que dispensa o corpo da mulher. Como no mito de Atena, tal como esboçado no início deste trabalho, a criação da boneca Olímpia – para fazer um breve salto da carta de Clara a outras partes do conto – prevê um conluio misterioso entre homens, especificamente entre Coppola e o prof. Spalanzani, tal como antes ocorrera entre Coppelius e o pai de Nathanael. Isso implicaria não apenas um desejo de sabedoria superior, mas *um desejo de domínio completo dos processos de reprodução da vida*.

Silvia Federici (2017, p. 365) ilustra esse desejo de apropriação da função materna pelo alquimista através de uma imagem que representaria Hermes Trimegistus, considerado o pai da alquimia, carregando um feto em seu ventre. A imagem é o primeiro de 50 emblemas da obra *Atalanta Fugiens*, do alquimista alemão Michael Maier (1617). As ilustrações são de Matthäus Merian.

Figura 3 – *Hermes Trimegistus com feto em seu ventre* (1617)



Fonte: Maier (1617, p. 13).

Em nota, Federici (2017) indica um trabalho de Sally G. Allen e Johanna Hubbs²⁶ que aponta um “simbolismo recorrente” na alquimia que “sugere uma obsessão por reverter ou, talvez, inclusive, deter a hegemonia feminina sobre o processo de criação biológica” (Allen e Hubbs, 1980, p. 213 apud Federici, 2017, p. 367). Além da referência a Zeus parindo Atena pela cabeça, como já mencionado aqui, Allen e Hubbs indicam ainda a imagem de Adão parindo Eva em seu peito. Nesse contexto, a alquimia, que aparece como “a luta pelo controle do mundo natural”, buscaria “nada menos que a magia da maternidade” (Allen e Hubbs, 1980, p. 213 apud Federici, 2017, p. 367).

Essa concepção estaria de acordo com aquilo que Karen Horney e outras pensadoras chamam de “inveja do útero”, numa reinterpretação daquilo a que Freud chama de “inveja do pênis” em suas análises sobre o desenvolvimento psicosssexual. A “inveja do útero” (*womb envy* ou *uterus envy*) também pode aparecer como “inveja do parto” (*parturition envy*), “inveja da vagina” (*vagina envy*) ou mesmo “inveja da mulher” (*woman envy*), tal como aponta Emma Bayne (2011) em sua detalhada revisão bibliográfica sobre o termo em seu artigo “*Womb envy: The cause of misogyny and even male achievement?*”. Nele, Bayne examina de modo muito interessante o silêncio em torno desse “*scholarly input that supports Karen Horney's suggestion that this envy may be the cause of much of male achievement in recorded history*” (Bayne, 2011, p. 151). Em seu estudo, Bayne (2011) relaciona o ostracismo de Horney pela comunidade psicanalítica como motivado por sua visão de que os homens invejariam a capacidade reprodutora feminina e que essa inveja estaria expressa no tremendo impulso masculino para o trabalho criativo e para a vida pública, numa tentativa de compensação de seu papel limitado na criação de seres vivos. A autora ainda menciona um número significativo de autores e autoras que retomarão os trabalhos de Horney para explorar mais detidamente, por ângulos muitos diversos, a inveja do útero (Bayne, 2011).

Em terras brasileiras, temos a leitura de Rose Marie Muraro e Leonardo Boff em *Feminino & Masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*, em que essa inveja pode ser percebida numa mutação do belo materno, que estaria expresso e reverenciado naquelas imagens primitivas de divindades femininas mais arcaicas, que “referiam-se a uma Deusa, uma Grande Mãe – em geral identificada com a Terra –, “de onde tudo saía e para onde tudo voltava” (Muraro & Boff, 2010, p. 167), e que “à medida que o gênero masculino vai se tornando hegemônico” vão desaparecendo e surgindo as divindades masculinas primordiais,

²⁶ O trabalho mencionado por Federici é ALLEN, Sally G; HUBBS, Johanna. *Outrunning Atalanta: Feminine Destiny in Alchemical Transmutations*. *Sings: Journal of Women in Culture and Society*, v. 6, n. 2, 1980.

sendo que o “primeiro grupo é um dos filhos da Deusa que se revolta contra ela e toma o poder. Depois, o casal andrógino como o Yin/Yang da China e Shakti/Shiva da Índia – e, finalmente, o Deus macho todo-poderoso e onisciente que cria também sozinho – todos os seres” (Muraro & Boff, 2010, p. 167). O interessante é que nessas cosmogonias, que “nada mais são do que a sacralização das leis que regem os sistemas econômicos e culturais dos diversos grupos humanos”, haveria uma “erotização da vida como um todo”, o trágico e o doloroso não seriam reprimidos e, sim, vividos (Muraro & Boff, 2010, p. 167). Ainda para Muraro e Boff, “nessas culturas os homens eram uma espécie de seres marginais”, o que os levaria a inconscientemente desenvolver, durante um milhão e meio de anos, “uma inveja das mulheres. Nessas culturas, o órgão supervalorizado não era o pênis e, sim, o ventre – grávido – das mulheres, porque dele dependia a sobrevivência do grupo e dos seres que alimentavam a vida recém-criada” (Muraro & Boff, 2010, p. 170-171).

Muraro, especialmente, na introdução que faz à edição brasileira de *O martelo das feiticeiras* (*Malleus Maleficarum*), aponta “dois ritos universalmente encontrados nas sociedades de caça pelos antropólogos” (Muraro, 1997, p. 05) que revelariam essa inveja do útero:

O primeiro é o fenômeno da *couvade*, em que a mulher começa a trabalhar dois dias depois de parir e o homem fica de resguardo com o recém-nascido, recebendo visitas e presentes... O segundo é a iniciação dos homens. Na adolescência, a mulher tem sinais exteriores que marcam o limiar de sua entrada no mundo adulto. A menstruação a torna apta à maternidade e representa um novo patamar em sua vida. Mas os adolescentes homens não possuem esse sinal tão óbvio. Por isso, na puberdade eles são arrancados pelos homens às suas mães, para serem iniciados na “casa dos homens”. Em quase todas essas iniciações, o ritual é semelhante: é a imitação cerimonial do parto com objetos de madeira e instrumentos musicais. E nenhuma mulher ou criança pode se aproximar da casa dos homens, sob pena de morte. Desse dia em diante o homem pode “parir” ritualmente e, portanto, tomar seu lugar na cadeia das gerações.../ Ao contrário da mulher, que possuía o “poder biológico”, o homem foi desenvolvendo o “poder cultural” à medida que a tecnologia foi avançando. (Muraro, 1997, p. 06)

Voltando a Federici (2017), vemos como a ideologia da bruxaria – isto é, a construção da imagem da bruxa pelos inquisidores como um sujeito social perigoso, menos controlável, capaz de “dar dor ou prazer, curar ou machucar, misturar os elementos e acorrentar a vontade dos homens, [e que] podia até mesmo causar dano com seu olhar, um *malocchio* (‘mau-olhado’) que, supostamente, podia matar” (Federici, 2017, p. 355) –, comum também à magia e à alquimia, refletiu o dogma bíblico “que estipula uma *conexão entre sexualidade e conhecimento*. A tese de que as bruxas adquiriram seus poderes *copulando com o diabo* ecoava a crença alquimista de que as mulheres se apropriaram dos segredos da química copulando com

demônios rebeldes” (Federici, 2017, p. 356, grifos meus). Entretanto, ao contrário da bruxaria, a magia cerimonial

não foi perseguida, embora a alquimia fosse cada vez mais malvista, pois parecia uma busca inútil e, como tal, uma perda de tempo e de recursos. Os magos formavam uma elite, que com frequência prestava serviços a príncipes e a outras pessoas que ocupavam altos postos, e os demonólogos os distinguiam cuidadosamente das bruxas, ao incluir a magia cerimonial (em particular a astrologia e a astronomia) no âmbito das ciências. (Federici, 2017, p. 356)

O status de classe baixa é o que distinguiria, assim, as bruxas dos magos renascentistas, que saíam basicamente imunes à perseguição (Federici, 2017). Apoiando-se em Kurt Seligman, Federici (2017) aponta ainda que a alquimia foi universalmente aceita desde meados do século XIV até o século XVI. Embora marginalizada, a alquimia parece ter fomentado o desejo ou fornecido os instrumentos para a entrada de homens nas salas de parto, marginalizando as parteiras e destituindo o controle exercido pelas mulheres na procriação, reduzindo-as “a um papel passivo no parto, enquanto os médicos homens passaram a ser considerados como ‘aqueles que realmente davam vida’²⁷ (como nos sonhos alquimistas dos magos renascentistas)” (Federici, 2017, p. 177).

Bayne (2011) também destaca a alquimia e a ciência masculina em geral como tendo suas raízes na inveja do útero. Além do trabalho de Allen e Hubbs, ela também menciona os de Phyllis Chesler²⁸ e Gena Corea²⁹ que vão nessa mesma direção, sendo que esta última ainda levantaria duas hipóteses mais diretas: a de que as cirurgias transexuais poderão, em algum momento, realizar esse desejo de transformar homens em mães e a de que a clonagem já seria um dos meios encontrados para o alcance da autocriação masculina, tal como esboçado em vários mitos. Bayne aponta ainda, como Federici, o controle assumido pelos homens, a partir do século XVII na Europa e do século XIX nos Estados Unidos, nesse domínio que era, até então, exclusivamente feminino, a obstetrícia, especialmente por meio dos processos de caça às bruxas que visavam a aniquilação, do século XIII ao século XVIII, especialmente das parteiras (Bayne, 2011).

²⁷ Essa imagem de médicos como aqueles que de fato “produzem” o nascimento, oriunda da constante hospitalização do parto, atravessa os séculos e os oceanos e pode ser facilmente encontrada entre nossos contemporâneos, como bem demonstram os documentários brasileiros *O Renascimento do Parto I, II e III* (2013 e 2018), dirigidos por Eduardo Chauvet, com roteiro de Érica de Paula.

²⁸ Chesler, Phyllis. *About men*. New York: Simon and Schuster, 1978.

²⁹ Corea, Gena. *The mother machine – Reproductive technologies from artificial insemination to artificial wombs*. New York: Perennial Library, 1985/1986.

No conto de Hoffmann estamos no início do século XIX. Na esteira desses trabalhos, podemos reler com novas tonalidades as imagens suscitadas na cena em que Nathanael espia o pai e Coppelius no escritório e as visões da mãe e de Clara a respeito dos experimentos dos dois. Ali a imagem do alquimista já está ligada também a toda a sorte de imagens da bruxaria, como o “enfeitiçamento” que Nathanael sente ao se deparar com a cena, o ritual com que o pai recebe Coppelius e com que vestem suas longas túnicas pretas, o domínio do fogo e a transformação da feição paterna em “repulsiva imagem diabólica” (Hoffmann, 2019, p. 228). Na visão de Clara, a representante do iluminismo no conto, e da mãe de Nathanael, tudo aquilo já podia ser encarado como um experimento inútil e dispendioso, para não dizer vulgar ou inferior ao cientificismo já vigente.

Seguindo a carta, Clara continua expondo a visão de Nathanael sobre ela. É um processo interessante, já que isso não ocorre na carta dele, isto é, ele parece muito pouco preocupado com a visão que os familiares ou, pelo menos, que o remetente Lothar tem dele. Ele está focado no que sente e na inquietação relacionada ao Homem da Areia. Não ocorre o mesmo com Clara. É como se a imagem que Nathanael tem dela a obrigasse, de algum modo, a cuidar de sua preservação, da manutenção dessa imagem. Ao falar, ao apresentar a ele sua visão dos eventos, ela parece ciente de que essa fala implicará uma quebra dessa imagem construída por ele e preservada por ela. Além disso, ela passa a sensação de que precisa tecer muito cuidadosamente essa rede que considera a emissora, a mensagem e o receptor, especialmente em relação à imagem que o receptor tem da emissora, que poderia comprometer a concretização do sentido da mensagem para além dos ruídos ocasionais, já que a imagem construída e preservada não permitiria tais elucubrações – como ficará bem evidente na segunda carta de Nathanael. Tanto é assim, já adiantando novamente questões vindouras, que a recepção da carta de Clara implicará, logo na sequência, um crescente desencantamento por ela, que deixará de ser o foco do desejo de Nathanael, que será destinado a uma nova idealização afetiva: a boneca Olímpia. Voltando à preocupação de Clara, podemos notá-la no trecho abaixo:

certamente ficará chateado com a sua Clara, e dirá: Nesse *ânimo frio* não penetra nenhum raio do *elemento misterioso* que frequentemente envolve os humanos com braços *invisíveis*; ela vê apenas a *superfície colorida do mundo* e alegra-se como uma criança tola com o fruto brilhante e dourado em cujo interior se esconde um veneno mortal. (Hoffmann, 2019, p. 233, grifos meus)

A imagem que Clara afirma que Nathanael tem dela é uma imagem estática, fria, quase uma boneca, que não permite que nenhum raio de mistério penetre seu ânimo. Seu olhar é limitado à *superfície colorida do mundo*, em oposição, portanto, à figura da bruxa e do

alquimista. Ela relativiza um pouco essa imagem, dizendo a ele que “mesmo os temperamentos serenos e relaxados – despreocupados – podem albergar o pressentimento de um poder obscuro, que luta para nos arruinar em nosso próprio ser, como um inimigo” (Hoffmann, 2019, p. 233). Contudo, ela, “moça simplória”, atrever-se-á a insinuar o que de fato pensa sobre esse tipo de luta interior:

Se existe um poder obscuro, realmente hostil e traiçoeiro, que em nosso íntimo tece um fio com o qual nos prende e puxa por um caminho ruinoso e cheio de perigos que nós geralmente não tomaríamos – se esse poder existe, então ele deve tornar-se em nós o nosso próprio ser, como nós mesmos o formamos, pois somente assim acreditaremos nele e lhe daremos o espaço de que precisa para realizar aquela obra secreta. Se tivéssemos um espírito fortalecido por uma vida serena, firme o suficiente para sempre reconhecermos essa influência alheia e hostil enquanto tal, e para seguirmos com passo tranquilo o caminho para o qual a inclinação e a vocação nos impelem, assim provavelmente aquele infamiliar poder sucumbiria na luta vã para a formação daquilo que a nossa própria imagem no espelho deveria ser. (Hoffmann, 2019, p. 234, grifos meus)

Esse trecho da carta de Clara é muito curioso e pode suscitar leituras muitas diversas. Aqui experimentarei ligá-lo, pela própria menção ao termo, à configuração do *infamiliar*, da *unheimlich*, e, ainda, ao conjunto de elementos em torno do olhar, do espelhamento, da imagem e, ainda, do estrangeiro. Todo esse conjunto, como busquei destacar desde o início desta escrita-pesquisa com a *ekphrasis* da obra de Benvenuto Cellini, aparece frequentemente conectado ao núcleo temático-estrutural duplo-autômata para causar o efeito infamiliar.

Nesse contexto, podemos notar que Clara condiciona o “poder obscuro” a uma existência “se”, colocando-o numa suspensão de existência que logo adiante aparecerá como possível somente se ele receber a abertura de espaço no ser do qual precisa para existir de fato³⁰. Esse espaço seria negado ao poder obscuro pelos espíritos fortalecidos, que *reconheceriam* nele apenas uma influência *alheia* e hostil. Alheia é a que vem do outro, do estranho, do estrangeiro. Contudo, o processo de negar o poder obscuro passa primeiro pelo *reconhecimento* – isto é, pelo ato de considerá-lo legítimo. Reconhecer é conhecer novamente aquilo que outrora já foi conhecido. Assim, Clara considera que os *espíritos fortalecidos* tenderiam a manter na estrangeiridade (*alheia e hostil enquanto tal*), apartados de si, tal influência, seguindo tranquilos

³⁰ Na tradução de Luiz A. de Araújo: “Se há um poder sombrio e hostil, que tece um pérfido fio em nosso coração, com o intuito de captura-lo e, assim, levar-nos ao perigoso caminho da ruína, o qual normalmente não trilharíamos, se é que ele existe, repito, semelhante poder tem obrigatoriamente de assumir a nossa própria forma dentro de nós, sim, tem de se converter em nós mesmo, pois só assim acreditamos nele e lhe damos o espaço de que necessita para perpetrar sua obra secreta. Mas se tivermos a firmeza e serenidade suficientes para reconhecer as influências externas adversas, tal como realmente são, e ao mesmo tempo seguirmos tranquilamente o caminho apontado pela nossa inclinação e vocação, esse misterioso poder está fadado a fracassar em sua lida inútil para chegar à forma que é o reflexo da nossa própria imagem” (Hoffmann, 2004, p. 58-59).

o caminho da inclinação e da vocação. Assim, esse *reconhecimento* se torna algo como um “virar as costas” ou “virar o rosto”, um não permitir-se afetar por aquilo que é dado à experimentação, ao conhecimento. Mas se é um processo que ocorre por uma segunda vez, um *reconhecimento*, podemos nos perguntar ainda se para Clara esse afastamento se mostraria necessário desde o início, isto é, desde o primeiro conhecimento, ou se se faz necessário após a primeira recepção dessa influência que, então, após recebida, torna-se, para sempre e por algum motivo, alheia e hostil – estrangeira.

É então assim, negando-o, que o “infamiliar poder sucumbiria na luta vã para a formação daquilo que a nossa própria imagem no espelho deveria ser”. Isso é tudo muito curioso, a meu ver. Na análise de Clara, o *infamiliar poder*, aquele reconhecido e negado, sucumbe, nos espíritos fortalecidos, para a “formação daquilo que a nossa imagem no espelho deveria ser”. Repito excessivamente esse trecho porque ele relaciona ainda vários conceitos que aqui aparecem numa espécie de rede demonstrativa de um modo de formação da personalidade – o reconhecimento, a negação, o estrangeiro/alheio/hostil, o infamiliar e, ainda, a imagem espelhada, que nos remete diretamente ao texto que nasceria um século e algumas décadas mais tarde que o de Hoffmann, “O estádio do espelho como formador da função do eu”, de Jacques Lacan (1996), apresentado no Congresso de Psicanálise, em Zurique, em 1949.

Lacan aborda o estádio do espelho ao longo de boa parte de seus escritos sobre psicanálise, mas aqui me deterei apenas nesse texto e, resguardadas as diferenças dos campos de estudo, mais especificamente no que ele parece contribuir para o caminho até aqui percorrido. Assim, em “O estádio do espelho como formador da função do eu”, Lacan (1996) está interessado no aspecto comportamental do “filho do homem” no que diz respeito ao reconhecimento de sua imagem no espelho em tenra idade, algo entre os 6 e 18 meses. Nesse contexto, ele compreenderá o “estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (Lacan, 1996, p. 98). Esse processo de identificação, além de revelar um dinamismo libidinal, revela ainda “uma *estrutura ontológica* do mundo humano que se insere em nossas reflexões sobre o *conhecimento paranoico*” (Lacan, 1996, p. 98, grifos meus). Embora aqui já se revele como um tema importante para esta tese, a questão do conhecimento paranoico será abordada em momentos posteriores.

Seguindo pelo texto, Lacan (1996) apontará como

A assunção jubilatória de sua imagem especular, por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filho do homem no

estágio *infans*, parece-nos pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o *Eu* se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na *dialética da identificação com o outro* e antes que a *linguagem* lhe restitua, no universal, sua *função de sujeito*. (Lacan, 1996, p. 98, grifos meus, exceto em *infans* e *Eu*)

Impotência e dependência aparecem, assim, como ligadas à condição da imagem especular enquanto matriz simbólica, enquanto forma primordial anterior à linguagem e à identificação com o outro. Essa forma, que Lacan (1996) chama também de *eu ideal*, “situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa *linha de ficção*” (Lacan, 1996, p. 98, os últimos grifos são meus).

Ainda com Lacan (1996), no tópico O corpo como Gestalt, vemos a percepção da imagem no espelho como especialmente constitutiva, num processo que se estabelece de fora para dentro, já que a miragem se situa, irremediavelmente, numa exterioridade e é impossível para aquele que a percebe – o bebê, no caso, mas cuja impossibilidade me parece permanente em todas as fases da vida – conhecer sua própria imagem, saber como o outro o vê, senão por meio desse espelhamento invertido, bidimensional e limitante. Assim, ou apesar disso, essa Gestalt, essa forma ideal do eu estará ligada à destinação alienante do *Eu* e “preenche das correspondências que unem o *Eu* à estátua em que o homem se projeta e *aos fantasmas que o dominam, ao autômato*, enfim, no qual tende a se rematar, numa relação ambígua, *o mundo de sua fabricação*” (Lacan, 1996, p. 99, grifos meus).

Mais adiante, Lacan (1996) aborda como, para a *imago* (no sentido dessa identificação que o sujeito assume com a imagem espelhada), “a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível”, o que pode ser observado nas disposições especulares que surgem, “na alucinação e no sonho pela *imago do próprio corpo*” e, ainda, “nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas” (Lacan, 1996, p. 99).

Brotam desse texto de Lacan termos centrais desta pesquisa: o autômato, o duplo, os fantasmas, a paranoia, as projeções especulares e a fabricação do (ou de um) mundo. Essa necessidade de fiar-se na imagem especular, tal como ocorre no estádio do espelho, está preenchendo o efeito que a percepção da “insuficiência orgânica de sua realidade natural” (Lacan, 1996, p. 100) causa nos “filhos do homem” devido à sensação de mal-estar ligada à sua prematura especificidade, sua necessidade de ser cuidado, sua dependência materna – por isso, a meu ver, melhor mesmo seria dizer “filhos da mãe” (e, ao escrevê-la aqui, intrigo-me com o fato de a expressão ter, em português brasileiro, conotação ofensiva).

O estádio do espelho é, portanto, para Lacan,

um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. (Lacan, 1996, p. 100, grifos meus).

Pergunto-me como esse engodo da identificação espacial estaria relacionado ao processo de individualização e atomização dos sujeitos, tal como preveem as filosofias do Cogito às quais Lacan se opõe no início do artigo. Como esse engodo pode ser pensado como um fortalecedor – sempre tendente ao fracasso, já que se trata, como dito, de um *engodo* – de uma espécie de apagamento do que não é o próprio sujeito, de todo o entorno, todo o outro, todo o alheio à *imago*. É esse processo, que também “estrutura como paranóico o conhecimento humano, que o torna mais autônomo que o do animal em relação ao campo de forças do desejo, mas que também o determina na ‘*escassez de realidade*’ nele denunciada pela insatisfação surrealista” (Lacan, 1996, p. 99, grifos meus). Essa escassez de realidade que determina o sujeito, já mencionada anteriormente como “linha de ficção”, está ligada à alienação paranoica, que seria o estágio seguinte ao do espelho, situada na passagem do *Eu* especular para o *Eu* social.

É esse momento que faz todo o saber humano pender decisivamente para a mediação pelo desejo do outro, constituir seus objetos numa equivalência abstrata pela concorrência com outrem, e que faz do *Eu* esse aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo, ainda que corresponda a uma maturação natural – passando desde então a própria normalização dessa maturação a depender, no homem, de uma intermediação cultural, tal como se vê, no que tange ao objeto sexual, no complexo de Édipo. (Lacan, 1996, p. 101)

Esse processo de mediação pelo desejo do outro parece-me relacionado, resguardadas as devidas diferenças, com o desejo mimético de Girard (2009), como já esboçado mais acima. Como Lacan, Girard expõem uma relação entre o desejo do outro (no caso, do mediador) e o desejo do eu (no caso, o sujeito desejante). Mas em Lacan (1996), o desejo do outro estabelece um jogo dialético: eu desejo e eu me reconheço nesse desejo porque alguém me olha. Assim, o desejo do eu existe enquanto realidade porque é refletido no olhar de outrem. Um exemplo: a criança que ri de uma cena e procura o olhar da mãe ou do pai para ver se riem também, o que legitimaria o seu riso – eles gostam do que eu gosto. Em Girard (2009), esse processo é mais radical: o riso nasce porque antes de perceber o que causa o riso eu vejo meus pais rindo. O desejo nasce *no* outro, tem sua origem *no* outro e é muito mais do que um espelho de reconhecimento. Nesse sentido, a origem do desejo em Girard (2009) está no gesto do outro,

enquanto em Lacan (1996) é muito mais um processo de identidade – eu me vejo no outro, me reconheço no outro. Assim, a relação com a realidade que dá origem ao desejo precede a relação com o outro, que se dá como uma forma de me conhecer, de me entender, não exatamente como uma origem ou início. Ainda em Lacan (1996), esse desejo é um modo de compartilhar a realidade, é um *desejo com o outro* –, o que não elimina o fato de que o desejo precede a relação. Ele já está ali, mas não tem forma, não tem saída simbólica. Em Girard (2009), por sua vez, esse desejo do outro é algo como uma condição, uma essência ou necessidade do desejo: porque o outro deseja, eu desejo através do outro. O desejo em Girard nasce na própria relação. Assim, não teria sentido conhecê-lo, como o faz a psicanálise, como estrutura da psique, como um princípio que regesse a condição humana.

Lacan (1996), mais do que Girard (2009) nos permite perceber como esse processo se funda numa teia ficcional, numa “escassez de realidade” que, por sua vez, gera a paranoia e, o que me é mais caro, como esse processo só se inicia após a passagem do Eu especular para o Eu social. Assim, ao contrário do proposto por Girard (2009), a importância do mediador surge num segundo momento. O que me intriga especificamente é que entre o desejo do outro e o do eu, tal como ocorre em boa parte dos textos literários selecionados nesta tese, o objeto de desejo é, frequentemente, uma autômata, tal como já esboçado, ou seja, uma personagem feminina representada como imagem estática, refletora dos desejos do próprio sujeito desejante. Como vemos na carta de Clara, há, mesmo, não só o reconhecimento dessa imagem estática que o outro (Nathanael) tem de si, mas uma preocupação com sua manutenção, com sua preservação. Em outros termos, o que me intriga é essa necessidade de construção do feminino nesse registro ficcional de escassa realidade e complexidade, construção que, como demonstra a carta de Clara, parece ser preciso preservar de algum modo, ainda que quebrando um pouquinho aqui, um pouquinho ali.

Para seguir um pouco mais por essa intriga, recorro a Maria Rita Kehl (1988), no artigo “Masculino/feminino: o olhar da sedução”, em que ela, abordando o estádio do espelho, apresenta algumas chaves mais diretas – pelo menos para mim – sobre a relação desse estádio com o desejo e, especialmente, com a figura feminina.

Diante da própria imagem o bebê tentou realizar a síntese entre o corpo perfeito que vê e o corpo desorganizado que experimenta. Síntese que demorou a realizar e realizou de forma precária, inconstante, voltando a ocupar a criança e o adulto pelo resto da vida a cada vez que um “espelho” de fora lhe informa: “eu te vejo assim” – e então toca outra vez a integrar o revelado (de fora) com o vivido (de dentro), toca a tentar outra vez alcançar a imagem idealizada pelo desejo alheio./ Dessa imagem a criança recebe duas informações simultâneas: a de sua diferenciação em relação ao mundo externo, cisão entre mundos interno e externo, antecipação da castração; e ao mesmo

tempo uma confirmação externa da perfeição narcisista que o constitui como falo de sua mãe, objeto de perfeita satisfação dos desejos maternos: visão estruturante do Ego Ideal. O Ego Ideal seria o ego do desejo materno: imago alienante e estruturante. Alienante porque não corresponde à experiência: é um eu-fora-de-mim que eu quero ser mas não confirma o eu-dentro-de-mim. Estrutturante pelo mesmo motivo: minhas tentativas de ser “aquela” (imagem) é que vão me constituir como sujei-to(a). Ao me apresentar com uma perfeição imaginária, a imagem do espelho inaugura o começo de um longo percurso (tão longo quanto a vida) de tentativas de corresponder àquela perfeição. (Kehl, 1988)

Assim, temos mais evidenciado como é o olhar da mãe que constitui, no estágio do espelho, o ideal de eu (Ego Ideal), a imago alienante e estruturante.

Revelação: o espelho, até para quem nunca teve espelho, é o próprio olhar da mãe. Que me diz: você é *esta* / você é esta para o meu desejo / eu te vejo e te quero assim. É este o código que ela detém: o das insígnias do seu desejo, as do Ego Ideal, lugar de máxima valoração narcisista para o bebê. Enquanto a mãe detém o código, a dependência em relação a ela é completa. O código é dela, pois quando a mãe diz (com a boca ou os olhos): “você é meu lindinho(a), você é meu xodó”, o bebê, tão passivo e ignorante quanto o seduzido, não tem a menor ideia do que ela quer dizer; mas até então — até que se veja “de fora” no espelho, separado do mundo externo — não sente necessidade de entender; pois ele e ela ainda são um só... (Kehl, 1988)

O espelho é o próprio olhar da mãe. E é também “a prisão de uma semelhança solitária”³¹. É intrigante, portanto, como algumas características que parecem mais ligadas à figura materna (obviamente, sem, contudo, definir essa figura), serão conscientemente afastadas pelo sujeito narrador paranoico de sua própria história, como ocorre nos textos literários aqui selecionados, com exceção do de Silvina Ocampo, e também em alguns estudos utilizados, como o de Girard (2009) e, em alguma medida, o do próprio Freud (2019, 2010), que parecem relegar a posição do feminino para um plano secundário tanto em termos estruturais quanto temáticos no desejo triangular ou no efeito *infamiliar*.

É claro que aqui faço uma transposição figurativa da mãe para as autômatas, mas que não me parece de todo absurda, pois é nesse sentido que a figura da autômata me intriga: como detentora de uma importância aparentemente secundária ou irrelevante, apresentada por Girard (nessa relação que faço da autômata com o que ele designa de objeto de desejo) como tematicamente insignificante, já que é sempre o mediador quem define o objeto de desejo; e para Freud (2019, 2010) como estruturalmente secundária, já que “[a] dúvida legítima em relação ao caráter animado da boneca Olímpia não está de forma alguma em questão nesse forte exemplo do *infamiliar*” (Freud, 2019, p. 59).

³¹ Essa frase impactante não é minha nem de Kehl, mas infelizmente não me recordo da referência.

Pergunto-me, ainda, invertendo a posição dos ângulos do triângulo de Girard, se esses textos não demonstrariam que antes de ser o mediador quem define o “objeto” de desejo não seria a “tornada objeto” quem define a escolha dos mediadores? Ou, ainda melhor, que todo o jogo entre “objeto”, mediador e sujeito desejante não ocorreria sempre numa teia de substituições, representações e ficcionalizações próprias de um modo de conhecimento e fabricação do mundo que se ergue sobre tijolos paranoicos mal assentados do *sujeito*, essa ficção originária que sustenta todas as demais, o que já indicaria uma instabilidade constante desses ângulos que acabaria por liquefazê-los?

Essa pergunta surge pela consideração de que nossa insuficiência orgânica, marcada por nossa prematuração específica, enquanto produz essa *linha de ficção* que, por um lado, é “a característica verdadeiramente única da nossa linguagem”, que nos permite “transmitir informações sobre coisas que não existem” (Harari, 2017, p. 32) e, assim, criar laços comunitários e cooperativos através da partilha coletiva e flexível de mitos com um número crescente de estranhos, por outro lado, não cessa de produzir uma *escassez de realidade* que nos encaminha, cada dia de modo mais evidente, para possibilidades diversas de completa extinção da própria espécie.

Esse apocalipse, numa escala menor e individual, aparece implicado na temática duplo-autômata, como bem aponta, a seu modo, Otto Rank (2013). Freud (2019, 2010) destaca isso em *O infamiliar* quando menciona o trabalho de Rank, especialmente quanto à evolução do tema, que originalmente seria uma garantia contra o desaparecimento do Eu, uma negação do poder da morte através das concepções da alma “imortal”, o primeiro duplo do corpo, como já mencionado. Essas concepções narcísicas que dominariam tanto a vida psíquica da criança quanto a do homem primitivo sofreriam uma inversão com a superação dessa fase, fazendo com que o tema duplo tenha “seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (Freud, 2010 p. 352).

Mas interessa-me mais particularmente a relação que Rank (2013) estabelece entre esse medo da morte e o espelho. Além de catalogar e analisar um número significativo de obras que teriam a temática do duplo diretamente relacionada à imagem espelhada, ele irá destacar como diversos ritos supersticiosos relativos à imagem do espelho se assemelham em todos os pontos principais, que aparecem ligados ao medo da morte e da desgraça. A exemplo, o sinal de morte ou de sete anos de azar que a quebra de um espelho tem em vários locais do mundo. Isso me remete à minha tia e à minha mãe cobrindo espelhos da casa em dias de relâmpagos e ao “diálogo” entre Borges e Bioy Casares no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, em que eles

descobrem que os espelhos têm algo de monstruoso e Casares se lembra de uma declaração que eu considero esquisitíssima, a de que “os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens” (Borges, 2007, p. 13). Uma declaração que liga a temática do espelho com a da reprodução.

Essas temáticas aparecerão ligadas também em Rank. Ao falar de como o “medo da própria imagem, por motivo da crença na alma, se estende a qualquer tipo de figuração” (Rank, 2013), ele destaca a importância, desde o mito de Narciso, do significado da morte do duplo, que frequentemente implica a morte do eu. Rank (2013) relaciona isso a um desejo de compensação, baseando-se em um estudo de Freud sobre o mito das moiras (as parcas, para os romanos)³². Para Rank, esse desenvolvimento do tema não ocorre de modo arbitrário, “mas sim recorre a uma identidade antiga e original dessas duas figuras [as parcas e moiras], que conscientemente se baseia na superação da morte através de uma nova geração e encontra sua base mais profunda no relacionamento com a mãe” (Rank, 2013).

Aqui se destaca algo interessante, pois em *Dormir ao sol* podemos ter uma noção mínima dessa questão da “superação da morte através de uma nova geração” quando percebemos a frustração familiar ligada à impossibilidade de Diana engravidar. Em todos os outros textos escolhidos, contudo, não há nenhuma menção à existência de filhos pelo narrador-personagem produtor ou experimentador da duplicidade inquietante, o que nos permite conjecturar, talvez, a impossibilidade, para eles, de experimentação desse sentimento de superação do medo da morte por meio do sentimento de continuidade de sua própria vida, em alguma medida, por meio do nascimento de um/a filho/a. Por outro lado, podemos considerar o reconhecimento desse sentimento de continuidade nas experimentações dos alquimistas em torno de suas criaturas, a importância que elas adquirem, para eles, enquanto obras de suas próprias mãos e intelecto, diferentes portanto, das criaturas da reprodução biológica, essas que teriam que passar, irremediavelmente³³, pelo corpo da mulher.

No artigo “Freud e a questão do feminino”, Elizabeth Fátima Teodoro, Wilson Camilo Chaves e Mardem Leandro Silva (2020) também abordam o trabalho do psicanalista com o mito das Parcas e Moiras, que rondam o homem como representações do feminino e da figura

³² Nascidas da união de Zeus e Têmis (Lei divina, Equidade), as Moiras (Cloto, Láquesis e Átropos) eram, entre outras coisas, deusas do nascimento e da morte. As Parcas dos romanos foram a pouco e pouco identificadas com os atributos das Moiras, mas na origem presidiam sobretudo aos nascimentos, conforme a etimologia da palavra: “Parca” vem do verbo *parere*, “parir, dar à luz”. Como no mito grego, eram três: Nona, Decima e Morta. “A primeira presidia ao nascimento; a segunda, ao casamento; e a terceira, à morte”. “Morta” tem a mesma raiz que “Moiras”, possivelmente com influência de *mors*, morte. (Brandão, 1986, p. 232)

³³ Bom, pelo menos por enquanto: <https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2017/04/1878463-cientistas-desenvolvem-utero-artificial-para-ajudar-bebes-prematurados.shtml>

da mãe. Cantadas “como donzelas de aparência sinistra, grandes dentes e longas garras afiadas”, as Moiras ou as Parcas “aparecem sempre em número de três e são apresentadas como representantes tanto da vida como da morte. Na análise de Freud, a terceira figura era sempre a escolhida, esta era *opaca e muda*, motivo pelo qual ele a associou à morte” (Teodoro, Chaves & Silva, 2020, p. 77-78, grifos meus).

Os autores evitam associar esses indícios às formulações posteriores de Freud sobre a pulsão de morte, mas destacam como ele possibilita perceber que a passagem da vida, do início ao fim, seria “conduzida pelas mãos de uma mulher, seja como mãe, esposa, ou mãe-terra” (Teodoro, Chaves & Silva, 2020, p. 78), o que implicaria na força dessa presença que, por um lado, indicaria uma grande adoração, “com representações mitológicas de deusas que figuram amor e fertilidade, mas também grande assombro, como podemos verificar em figuras sedutoras, perigosas e, muitas vezes, monstruosas como Medusa” (Teodoro, Chaves & Silva, 2020, p. 78). Essas considerações são retiradas da interpretação alegórica de *Rei Lear*, de Shakespeare, feita por Freud no fim do texto “O tema dos três escrutínios”, em que ele aponta as três figuras femininas da obra como

as três *inevitáveis* relações que um homem tem com uma mulher – a mulher que o dá à luz, a mulher que é a sua companheira e a mulher que o destrói; ou que elas são *as três formas assumidas pela figura da mãe* no decorrer da vida de um homem – a própria mãe, a amada que é escolhida segundo o modelo daquela, e por fim, a Terra Mãe, que mais uma vez o recebe. Mas é em vão que um velho anseia pelo amor de uma mulher, como o teve primeiro de sua mãe; só a terceira das Parcas, a silenciosa Deusa da Morte, toma-lo-á [sic] nos braços. (Freud, 1996, p. 323, grifos meus)

Não é difícil relacionarmos essas três figuras às três personagens femininas de “O Homem da Areia”: a mãe, Clara e Olímpia. Especialmente se consideramos que a terceira delas não apenas se “parece” “opaca e muda”, ela o é! Daí para sua associação com a morte, como já prevista pela tematização do duplo, é um passo curto.

Talvez sejam essas concepções em torno do feminino que impulsionem a aparição do duplo como uma interferência na escolha da amada, o que ocorre em Hoffmann e em diversas outras obras, como demonstra Rank (2013) em sua pesquisa. Isso estaria, inclusive, numa versão posterior do mito de Narciso, “na qual o belo jovem acreditou ver, no espelho d’água, a irmã-gêmea, sua amada. Aqui, no entanto, junto a essa paixão claramente narcisista, aplica-se também, claramente, essa concepção da morte” (Rank, 2013). Rank é muito direto ao apontar que a temática do duplo não se relaciona a um medo justificável da morte relativo à autopreservação, o que seria um medo comum, mas a um “estranho paradoxo de que, *para se*

libertar do insuportável medo da morte, o suicida a procura voluntariamente” (Rank, 2013, grifos meus).

Por isso é interessante perceber como é Clara quem “convida” Nathanael a se voltar à sua imagem espelhada, a imagem que definiria “o caminho para o qual a inclinação e a vocação nos impelem” e derrotaria o “infamiliar poder” obscuro (Hoffmann, 2019, p. 234). É ela quem representa, no conto, o chamado à ficção da imagem especular. Além disso, é ela quem mais evidencia um apego à manutenção de sua própria imagem tal como ela a vê no espelho ocular de Nathanael, que, por sua vez, é quem aparece mais confuso sobre a relação imagem-automatismo feminino, confusão que terminará em seu suicídio. Viria da noção dessa confusão de Nathanael a tendência de Clara a uma manutenção cuidadosa de sua imagem ficcional? Mas é o olhar de Clara que concede existência e garante a Nathanael que ele está aí. Sua recusa de aceitar o olhar de Clara ou mesmo de escolher sua própria visão (tendo em vista que ele verá Olímpia com o monóculo de Coppola, como veremos adiante) é uma das marcas da paranoia que o levará à perdição e à procura incessante, no olhar da autômata, daquilo que Clara não pode oferecê-lo. Será o olhar de Olímpia, que é o olhar de seu próprio desejo, que concederá realidade às paranoias de Nathanael. Mas o olhar de Olímpia é o olhar vazio. É o absoluto do gozo olhando para o sujeito e finalmente o destruindo.

Considerando esses impasses entre o romântico Nathanael e a iluminista Clara, parece-me duvidosa, mais uma vez, a posição da figura do mediador de Girard (2009). Nesse sentido, concordo com ele que “[s]ubjetivismos e objetivismos, romantismos e realismos, individualismos e cientificismos, idealismos e positivismos se opõem em aparência, mas estão secretamente coligados para ocultar a presença do mediador” (Girard, 2009, p. 39-40). Mas eu o corrigiria dizendo que “esses dogmas são a tradução estética ou filosófica de visões do mundo próprias [não] à mediação interna”, mas à figurativização do “objeto” de desejo como autômata, visões que seriam derivadas, “mais ou menos diretamente, desta mentira que é o desejo espontâneo. São todos defensores de uma mesma ilusão de autonomia a que o homem moderno está apaixonadamente apegado” (Girard, 2009, p. 39-40). E essa ilusão de autonomia está apegada tanto ao apagamento impregnado na figura da autômata, apagamento estruturado e premeditado, que procura impedir qualquer possibilidade de ela ser vista como uma figura mediadora, pois ela o é, de fato e desde sempre, se considerarmos sua relação com a figura materna, quanto à dicotomia que insere ou inventa o automatismo em tudo o que lhe parece diferente do eu.

Assim, ainda em relação ao poder do “objeto” de desejo – frequentemente, a autômata –, no *Dicionário de Psicanálise* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998) vemos que o infamiliar, a “impressão de estranheza” aparece ligada à questão do automatismo quando eles apontam três modalidades que “têm como traço comum a reativação das forças primitivas que a civilização parecia ter esquecido e que o indivíduo supunha haver superado”, quais sejam: “o medo da castração, a figura do duplo, o movimento do autômato” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 383).

A contribuição de Jacques Lacan inscreve-se nessa mesma perspectiva. Apoiando-se no *Unheimlich*, ele efetivamente mostrou que a angústia surge quando o sujeito é confrontado com a “falta da falta”, ou seja, com uma alteridade onipotente (pesadelo, duplo alienante, estranheza inquietante) que o invade a ponto de destruir nele qualquer faculdade de desejar. (Roudinesco & Plon, 1998, p. 383)

Disso, isto é, desta ilusão de autonomia que é também a escassez de realidade, vemos emergir diversas imagens especulares – e, portanto, ficcionais – tanto para as figuras masculinas, frequentemente representadas em termos de heroísmo, de domínio, de conquista e de invenção, quanto para as duas figuras femininas antagônicas, uma representante da pureza, da beleza, da vida, do cuidado e da fragilidade, figura que requer a proteção ou o sacrifício do herói, e a outra, a representante do profano, do temível, do grotesco, da morte, do que precisa ser combatido, evitado, rechaçado, degolado. É essa segunda que parece, com frequência, ser motor do sentimento infamiliar e da violência que por vezes o acompanha, do olhar e degola do mito de Medusa aos contos fantásticos do século XIX e XX.

O termo narcisismo primário, pelo qual a doutrina designa o investimento libidinal próprio desse momento, revela em seus inventores, à luz de nossa concepção, o mais profundo sentimento das latências semânticas. Mas a doutrina esclarece também a oposição dinâmica que eles procuram definir entre essa libido e a libido sexual, quando invocaram instintos de destruição, ou até de morte, para explicar a evidente relação da libido narcísica com a função alienante do *Eu*, com a agressividade que dela se destaca em qualquer relação com o outro, nem que seja a da mais samaritana ajuda. (Lacan, 1996, p. 101)

Finalizando, enfim, depois dessas longas elucubrações, a carta de Clara, ela dá voz, em discurso direto, ao irmão em sua missiva, que reafirmará, ainda sobre o tal obscuro poder psíquico, que a entrega que se faz a ele

envolve em nosso interior *as figuras insólitas* que o mundo exterior nos lança pelo caminho, de modo que apenas *nós mesmos atiçamos o espírito que fala naquela figura*, na qual acreditamos, numa espantosa ilusão. *É o fantasma de nosso próprio*

ser, cujo íntimo parentesco e cuja profunda influência em nosso ânimo nos lança ao inferno, ou nos eleva até o céu. (Hoffmann, 2019, p. 234)

A citação direta de Lothar na carta de Clara faz uma menção bem evidente, embora não direta, às duas figuras femininas antagônicas mencionadas acima, antecipando, assim, a insólita figura que aparecerá na sequência do conto e que dá título e parâmetro à análise de outras figuras semelhantes por este trabalho: a autômata – a boneca Olímpia. É interessante notar ainda que Clara declara que as últimas palavras de Lothar ela não entende inteiramente, apenas intui o que ele quer dizer, dando a entender que se trata de algo alheio à sua própria experiência, algo restrito ao conluio misterioso masculino.

Por fim, Clara finaliza sua carta reafirmando que apenas a crença de Nathanael pode fazer com as figuras bizarras sejam de fato hostis a ele e que ela aparecerá para ele em sonho como um espírito protetor para espantar o horrendo Coppola, a quem ela não teme “de forma alguma, nem as suas mãos nojentas; ele não vai me estragar uma guloseima, como advogado, nem os olhos, como Homem da Areia” (Hoffmann, 2019, p. 235).

Logo após a carta de Clara temos a segunda carta de Nathanael, muito mais breve que a primeira e novamente endereçada a Lothar, iniciada com a declaração do quão desagradável lhe foi saber que Clara havia aberto e lido sua carta. E continua:

Ela me escreveu uma carta muito profunda e filosófica, na qual prova detalhadamente que Coppelius e Coppola existem apenas no meu interior e que eles são fantasmas do meu eu que virarão pó, instantaneamente, se eu os reconhecer como tais. Na verdade, mal se pode crer que o espírito que brilha frequentemente, como um sonho doce e amável, naqueles claros, encantadores e sorridentes olhos pueris possa fazer distinções tão sensatas, tão magistras. Ela se refere a você. Vocês falaram sobre mim. Você deve ter lhe ministrado aulas de lógica, de forma que ela possa ordenar e separar tudo tão bem. – Pare com isso! (Hoffmann, 2019, p. 235)

Esse trecho evidencia uma crítica de Hoffmann à figurativização feminina pelo romantismo de Nathanael, com evidentes contornos cômicos e sarcásticos. Nathanael precisa inventar uma outra narrativa (um recurso bem paranoico) – a de que Lothar deve ter ministrado aulas de lógica para a irmã – para que as palavras de Clara possam ser aceitas com algum valor, evidenciando sua extrema fragilidade intelectual perante a, até então, amada. Há ainda o apego valorativo à palavra masculina, apego que justifica com os ensinamentos de Lothar a profundidade filosófica das distinções sensatas e magistras feitas por Clara. E, por fim, o

imperativo: “Pare com isso!”, ou seja, pare de transformar sua prometida imagem encantadora e sorridente em alguém com pensamentos elaborados que contradizem o que lhe digo.

Depois ele mesmo começa a desvencilhar Coppelius e Coppola, dizendo que Spalanzani³⁴, o professor de física de origem italiana, conhece Coppola há anos e que o sotaque deste último demonstra que ele é piemontês, enquanto “Coppelius era alemão, embora me pareça que não verdadeiramente” (Hoffmann, 2019, p. 236). Assim a questão do estrangeiro continua presente nas inquietações de Nathanael. Inicialmente, na fase infantil, um estrangeiro à casa, ao núcleo familiar. Agora, na juventude, os estrangeiros italianos, de outro tronco linguístico e costumes muito diversos do alemão, que Nathanael acredita conhecer a ponto de marcar aqueles que parecem ser ou não verdadeiramente.

Após relacionar a aparência de Spalanzani à do famoso alquimista Cagliostro³⁵, morto pela Inquisição, ele relata, então, seu primeiro encontro com Olímpia:

Recentemente, ao subir as escadas, percebi que a cortina de uma porta de vidro, que usualmente fica bem fechada, deixava uma pequena fresta de um lado. Eu mesmo não sei como cheguei a espiar com curiosidade por ali. Uma mulher alta, muito magra, formada na mais pura simetria, esplendidamente vestida... Sentava-se de frente para a porta, de forma que eu apreendia totalmente o seu belo rosto angelical. Ela parecia não me perceber, e os seus olhos tinham mesmo algo de fixo, eu quase diria sem visão, como se ela dormisse com os olhos abertos. Senti algo muito infamiliar e por isso sai dali esgueirando-me silenciosamente para o auditório que havia ao lado. (Hoffmann, 2019, p. 236)

O primeiro destaque é a curiosidade despertada pela cortina, o mesmo esconderijo infantil no gabinete do pai. Depois, a primeira aparição do termo “mulher” no conto seguida de sua descrição física: “mais pura simetria”, “belo rosto angelical”, olhos fixos, quase sem visão. E, então, o efeito infamiliar que aquilo lhe causa. Essa infamiliaridade parece se relacionar com aquela descrita na primeira carta a Lothar, quando Nathanael relata o medo infantil que lhe causava a infamiliar assombração do Homem da Areia subindo as escadas, abrindo a porta do gabinete do pai. Por isso é curioso que ele inicie esse trecho “subindo as escadas”.

Depois ele descobre que a mulher atrás das cortinas era Olímpia, “a filha de Spalanzani, que ele mantinha aprisionada de uma maneira maldosa e excêntrica, de modo que

³⁴ De acordo com Maria Muroi (2014), para o nome do professor de física, “Hoffmann pegou e mudou o nome de uma pessoa real. É provavelmente uma homenagem ao naturalista e físico italiano Lazzaro Spallanzani (1729-1799), famoso por ter refutado a teoria da geração espontânea, que aparece várias vezes nos contos de Hoffmann. Para mudar ligeiramente o nome do estudioso italiano, o autor aplica o Detailprinzip, ‘princípio do detalhe’, eliminando apenas uma consoante do sobrenome original” (Muroi, 2014, p. 70, tradução minha).

³⁵ Cagliostro foi um “mágico, curandeiro, alquimista ou charlatão” que “certamente contribuiu para criar o ideal setecentista do enganador italiano, que levou muitos escritores alemães a renomear os personagens mais ambíguos de suas criações com nomes italianos” (Muroi, 2014, p. 70, tradução minha).

ninguém dela pudesse se aproximar” (Hoffmann, 2019, p. 236-237), como Dânae. E logo na sequência já se pode perceber claramente a fixação de Nathanael sobre Olímpia: “pode haver algo de especial com ela” (Hoffmann, 2019, p. 237). Ele mesmo não sabe por que descreve esse acontecimento a Lothar, e termina a carta avisando-o que estará com eles dentro de catorze dias para rever sua “doce e querida figura angelical”, quando então “se dissipará o aborrecimento que (devo confessar) quis apoderar-se de mim depois da carta fatídica e sensata” (Hoffmann, 2019, p. 237).

E então temos a entrada do narrador-personagem-observador, que se sente “violentamente impelido a falar da malfadada vida de Nathanael” (Hoffmann, 2019, p. 238). Numa primeira leitura, sua entrada causa um pequeno choque no conto que parecia, até então, ser unicamente epistolar. O início dessa narração ocorre em linguagem marcadamente apelativa, com questões dirigidas diretamente ao leitor em torno de experimentações pessoais do insólito aquém da linguagem, passíveis de serem expressas apenas com “um esboço de sua imagem interna, como um ousado pintor”, cujo “vivo tumulto das variadas figuras arrebataria seus amigos e eles veriam a si mesmos, juntos contigo, no meio da imagem que brotou do seu ânimo!” (Hoffmann, 2019, p. 238).

Unindo a linguagem apelativa à metalinguagem, o narrador-personagem-observador demonstra sua preocupação sobre como narrar a bizarra história de Nathanael, com seus contornos cômicos e trágicos, trazendo a questão da linguagem para o primeiro plano, como é comum na literatura fantástica. “Decidi simplesmente não começar. Tome as três cartas que o amigo Lothar me confiou da forma mais bondosa, benevolente leitor, como o esboço do objeto que agora me esforçarei para colorir cada vez mais ao narrar” (Hoffmann, 2019, p. 239).

Mais apelativo e informal que Clara e Nathanael, esse terceiro narrador mantém a ênfase nos elementos temáticos do conto, como quando afirma que “nada é mais extraordinário e louco do que a vida real, e que o poeta só poderia captá-la como num reflexo escuro de um espelho fosco” (Hoffmann, 2019, p. 239). O real, como o olhar de Medusa, só pode ser encarado com escudos refletos.

O narrador, então, contextualiza um pouco a relação familiar de Nathanael. É ele quem nos informa que Clara e Lothar eram filhos de um parente distante que os deixara órfãos logo

após a morte do pai de Nathanael e que “Clara e Nathanael tinham uma forte ligação”³⁶ e eram noivos quando ele se mudou para estudar em G., onde ele “está agora em sua última carta e frequenta os cursos do professor de história natural, Spalanzani” (Hoffmann, 2019, p. 239). O tempo da primeira parte dessa quarta narrativa é, portanto, ulterior a alguns acontecimentos relatados nas anteriores, mas não a toda a história de Nathanael.

E então ele inicia o julgamento da beleza de Clara, que, segundo o narrador, de forma alguma

poderia ser considerada bela; isso diziam todos que por profissão entendiam de beleza. No entanto, os arquitetos louvavam as relações puras do seu porte, os pintores achavam quase castas demais as formas de sua nuca, ombros e colo, mas se apaixonavam todos pelo maravilhoso cabelo de Madalena e falavam em geral muitos disparates sobre o colorismo batônico. Um deles, um verdadeiro fantasista, comparou muito singularmente os olhos de Clara com um lago de Ruisdael no qual se refletiria o puro azul claro do céu sem nuvens, o bosque e o campo florido, toda a vida serena, multicolorida da rica paisagem. (Hoffmann, 2019, p. 239-240)

Em todo esse trecho a ironia domina. A começar pelos que entendiam de beleza por profissão e dos arquitetos que mais parecem descrever uma égua, dadas as “relações puras do seu porte”. Os cabelos de Madalena e as formas castas demais de sua nuca, ombros e colo me remetem às imagens de um poema do português Camilo Pessanha³⁷. Mas a pista mais evidente de toda a ironia do trecho, e também de como o cômico não pode ser colocado de lado numa leitura de Hoffmann, vem da comparação dos olhos de Clara com um lago de Ruisdael refletindo o puro azul claro do céu sem nuvens. Eis o exemplo de um lago do pintor holandês Jacob Isaackzoon van Ruisdael.

³⁶ Uma mente curiosa e fantasiosa fará algumas indagações sobre essas três personagens, pois intencionalmente Hoffmann permite a abertura de uma leitura em que Clara, Lothar e Nathanael são irmãos por parte de pai, dada a coincidência temporal da orfanidade dos três, o que remete ainda àquela versão posterior do mito de Narciso em que ele se apaixonava pela irmã-gêmea, não por sua imagem refletida, tal como descreve Rank (2013).

³⁷ Ó Madalena, ó cabelos de rastos. // ...e lhe regou de lágrimas os pés/ e os enxugou com os cabelos da sua cabeça. (Evangelho de S. Lucas) // Ó Madalena, ó cabelos de rastos, / Lírio poluído, branca flor inútil, / Meu coração, velha moeda fútil, / E sem relevo, os caracteres gastos // De resignar-se torpemente dúctil... / Desespero, nudez de seios castos, / Quem também fosse, ó cabelos de rastos, / Ensangüentado, enxovalhado, inútil, // Dentro do peito, abominável cômico! / Morrer tranquilo, - o fastio da cama... / Ó redenção do mármore anatômico // Amargura, nudez de seios castos, / Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama, / Ó Madalena, ó cabelos de rastos! (Pessanha, 1989)

Figura 4 – *O moinho de vento em Wijk bij Duurstede* (1668-1670), Jacob Isaackzoon van Ruisdael



Fonte: Portal Rijksmuseum.

As obras de Ruisdael são marcadas por excesso de nuvens, com um céu carregado, frequentemente obscuro e acinzentado, ocupando geralmente mais da metade da tela. Quando há representação de construções ou pessoas, elas estão significativamente diminuídas em relação à imensidão desse céu, como na Figura 4. Mas a ironia de Hoffmann aqui pode ser ligada ainda a uma crítica estética, em que o ideal de belo comporta necessariamente uma presença da melancolia, tal como ocorre em Baudelaire, como aponta Jean Starobinski (2014) na leitura de *Fusées*, em que “os termos ‘melancolia’ e ‘espelho’ suscitam-se mutuamente” (Starobinski, 2014, p. 21).

Mas poetas e mestres iam muito além e diziam: “Como assim lago? – como assim espelho? – Podemos, por acaso, olhar a moça sem que do seu olhar irradiem cantos e sons celestes e maravilhosos que penetram em nosso íntimo mais profundo, tornando tudo vivo e animado? Se nós mesmos não cantamos nada verdadeiramente inteligente, então não há muita coisa em nós, e isso nós também lemos claramente no fino sorriso que paira em torno dos lábios de Clara quando nos atrevemos a lhe trinar algo que deveria passar por canto, mas que não passa de sons isolados que se confundem uns com os outros”. (Hoffmann, 2019, p. 240)

E aqui esse irônico narrador nos dá mais um elemento em torno da dicotomia autônomo/autômata, colocando Clara, ou melhor, o olhar de Clara como oposto ao de Medusa: ele não petrifica, pelo contrário, ele anima, dá vida. Podemos perceber ainda, nessa última descrição – se podemos nos fiar em alguma delas – certa ironia no próprio sorriso de Clara ao lidar com esses poetas e mestres que se unem, ainda que com julgamentos opostos, aos arquitetos e profissionais entendidos de beleza para discutirem sobre si, o que nos permite conjecturar, pela oposição de ideias, como ela é uma figura um tanto inquietante ou, no mínimo, fugidia a todos eles, ao contrário da imagem estática com que ela aparece em suas descrições. O narrador, por sua vez, tenderá a concordar mais com os poetas e mestres:

Era assim mesmo. Clara tinha a fantasia vigorosa da criança despreocupada e serena, um ânimo femininamente doce e profundo, um entendimento agudamente claro e lúcido. Alienados e fantasistas não tinham chance com ela; pois, sem falar muito, algo que em geral não pertencia a sua natureza silenciosa, o olhar claro lhes dizia, com aquele sorriso irônico e sutil: Caros amigos! *Como querem exigir de mim que eu tome por figuras verdadeiras, com vida e calor, as suas sombras esfumaçadas?* – Por isso, Clara era criticada por muitos como fria, insensível, prosaica; mas outros, que captavam a vida em clara profundidade, gostavam muitíssimo da moça calorosa, sensata, pueril, mas ninguém tanto quanto Nathanael, que se movia com vigor e serenidade na ciência e na arte. Clara ligava-se ao amado com toda a sua alma; as primeiras sombras atravessaram a sua vida quando ele dela se separou. (Hoffmann, 2019, p. 240, grifos meus)

Como querem exigir de mim que *eu* tome por figuras verdadeiras, com vida e calor, as suas sombras esfumaçadas? É Clara, portanto, quem julga a autonomia ou o automatismo dos pretendentes. Ela se assujeita a ouvir as definições imagéticas dos poetas, dos arquitetos e dos profissionais de beleza sobre si, mas é ela quem validará com seus olhares e sorrisos sarcásticos esses discursos. É ela que tem o poder de tomar por verdadeiras as figuras que a ela se exibem. É a palavra dela, portanto, que valida a vida. É longe dela que as sombras atravessarão Nathanael, até então percebido como alguém que se movia com vigor e serenidade na ciência e na arte.

Ainda sobre esse trecho, o narrador também julga o ânimo de Clara como “femininamente doce”, algo próximo do já apontado por Nathanael, mas com uma diferença crucial: “doce e profundo, um entendimento agudamente claro e lúcido”. Nathanael não pode lidar nem com a profundidade de Clara, muito menos, como deixou evidenciado na carta a Lothar, com seu entendimento agudamente lúcido. O narrador aponta que aqueles que captavam a vida em “clara profundidade” gostavam de Clara, mas ninguém tanto quanto Nathanael. Esse trecho é curioso porque estamos falando de uma profundidade “clara”, podemos dizer, iluminista, racional, que pode lidar com toda a sorte de temas ligados à ciência e à arte, mas

que provavelmente não lidará com aqueles temas ligados aos poderes obscuros que ela aconselhou Nathanael a reconhecer e ignorar em prol da imagem especular.

O poder de Clara sobre o ânimo de Nathanael fica evidenciado quando ele retorna à casa, como avisa na carta a Lothar, e reencontra Clara. A partir desse momento ele “não pensou nem no advogado Coppelius nem na sensata carta dela; todo aborrecimento desapareceu” (Hoffmann, 2019, p. 241). Contudo, ainda segundo o narrador, a figura do vendedor de barômetros Coppola ainda incomodava Nathanael e todos perceberam uma transformação “em toda sua essência”; ele passou a agir “de maneira bizarra” e “a vida inteira tornara-se para ele sonho e pressentimento; falava sempre que *todo ser humano, julgando-se livre, servia apenas às forças obscuras* de um jogo cruel contra às quais era vão revoltar-se; era preciso submeter-se humildemente àquilo que o destino havia imposto” (Hoffmann, 2019, p. 241, grifos meus).

Aqui se evidencia muito claramente que o tema do duplo, o tema do Homem da Areia, é inseparável, nesse conto de Hoffmann, das questões em torno da dicotomia entre autonomia e automatismo, provavelmente intensificada com o avanço do capitalismo pelo século XIX, que precisa destruir a autonomia social em nome de uma autonomia individual – melhor seria dizer de uma *atomomia*, uma redução atômica às nossas mínimas parcelas de conexão – pautada no trabalho e na individualidade. Essa dicotomia latente no conto nos permite discordar de Freud (2019, 2010) para dizer que sim, a dúvida quanto à natureza animada ou inanimada – a de Nathanael e a da boneca Olímpia – não apenas importa de fato nesse forte exemplo do inquietante, como parece ser o motor das inquietações e da paranoia de Nathanael.

Nathanael, no retorno à casa, diz que é “tolice acreditar que criamos a partir do arbítrio na arte e na ciência; pois o entusiasmo indispensável para criar não vem do próprio interior, mas antes é o efeito de um algum [sic] princípio superior situado fora de nós” (Hoffmann, 2019, p. 241). Ele se mostra, assim, completamente inquietado com as promessas frustradas de genialidade e autenticidade. É seu espírito de poeta romântico que está na berlinda.

O vaidoso romântico não se quer mais discípulo de ninguém. Ele se convence de ser infinitamente *original*. Por toda parte, no século XIX, a espontaneidade se torna dogma, destronando a imitação. Não nos deixemos enganar, insiste Stendhal, os individualismos professados com tanto alarde escondem uma nova forma de cópia. Os enfados românticos, o ódio à sociedade, a nostalgia pelo deserto, tanto quanto o espírito gregário, não encobrem, na maioria das vezes, nada mais que um interesse mórbido pelo *Outro*. (Girard, 2009, p. 38-39)

Girard faz essa consideração dentro da distinção que ele estabelece entre uma reverência ao mediador, que está clara na relação de Dom Quixote com Amadis de Gaula, e a

tentativa romântica (a mentira romântica, para ele) de apagamento desse mediador em nome da originalidade, da autonomia, da genialidade.

Como aponta Romero Freitas, Hoffmann pertence “a um momento de transição entre a literatura romântica em sentido estrito (Novalis) e o começo da crítica do romantismo (Heine). Hoffmann introduziu um elemento herético na religião da arte. Uma autocrítica que, no longo prazo, culminaria na sua dissolução” (Freitas, 2019, p. 269).

Voltando ao conto, Clara, por sua vez, tem pouca paciência para a “exaltação mística” de Nathanel e, embora evite refutá-lo, acaba fazendo-o quando ele insiste em colocar Coppélius como o princípio de todo o mal, o “*demônio* repugnante [que] iria perturbar terrivelmente a felicidades deles no amor” (Hoffmann, 2019, p. 241). E aqui, novamente, temos a intensificação da temática do duplo. Conforme Rank (2013), é muito comum que o duplo surja para atrapalhar a vida do protagonista, invariavelmente separar os enamorados ou, via de regra, transformar a relação com a mulher amada em catástrofe, o

que pode acabar em suicídio – como consequência indireta da morte planejada para o perseguidor incômodo. Em uma porção de casos, isso se confunde com uma autêntica mania de perseguição, ou mesmo é substituído por ela, que então é representada como um consumado sistema delirante paranoico. (Rank, 2013)

Isso revelaria, ainda para Rank (2013), a incapacidade do protagonista para o amor, incapacidade ligada a um egoísmo presunçoso incapaz de amor sexual³⁸, porquanto profundamente narcisista, mas um narcisismo ambivalente em que alguma coisa parece se opor ao amor exclusivo a si mesmo. “Por isso, o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte” (Rank, 2013).

Esse delírio persecutório que Clara percebe em Nathanael e tenta, desde sua carta, demonstrar-lhe que está apenas em sua cabeça, é marca da paranoia. Rank (2013) assinala que a concepção freudiana da disposição narcísica à paranoia aponta para a constante de o perseguidor principal ser o próprio eu, a “pessoa inicialmente mais amada, contra a qual se dirige agora a defesa” (Rank, 2013). Foge-se de si mesmo. E o sintoma estaria em “um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos atos do seu ego,

³⁸ A esse respeito, Rank (2013) utiliza como exemplo também *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* e *O retrato de Dorian Gray*.

mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo, que personifique o próprio diabo ou que seja criado por um pacto diabólico” (Rank, 2013), tal como Coppelius.

Rank (2013) aponta que o perseguidor geralmente é representado na figura de um pai, um professor ou irmão (geralmente mais velho). “A competitividade fraterna, figurada na atitude contra o odiado rival, *pelo amor da mãe*, torna um pouco mais compreensível o desejo de morte e o impulso assassino contra o duplo, embora o significado do irmão nesse caso não esgote a compreensão” (Rank, 2013, grifos meus). Se é pelo amor da mãe, o mediador não pode definir o objeto de desejo, ele já está definido desde sempre, originária ou primitivamente. É objeto de desejo quem definirá o(s) mediador(es).

“Apenas o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou é verdadeiramente objeto de ódio” (Girard, 2009, p. 34). Nessa concepção, o pai pode até ser assimilado posteriormente a um rival que impede a satisfação do desejo, mas de modo algum ele pode ser considerado como aquele que desperta esse desejo e que se torna o verdadeiro objeto de ódio. Estamos no terreno de um desejo que não é do âmbito sexual, mas do âmbito do desejo narcísico, se se pode dizer assim. Lacan, como já visto, faz essa diferenciação no *Estádio do espelho* para marcar a oposição dinâmica “entre essa libido e a libido sexual”, dado que a narcísica invocaria “instintos de destruição, ou até de morte”, o que evidenciaria a relação “da libido narcísica com a função alienante do Eu, com a agressividade que dela se destaca em qualquer relação com o outro” (Lacan, 1996, p. 101).

Contudo, é preciso dar crédito à percepção de Girard (2009) de que entre Cervantes e Stendhal há uma diminuição constante da distância entre mediador e sujeito desejante, distância que, como apontado acima, vai se tornando cada vez menor com o advento do romance e com os avanços da modernidade. Em termos da temática do duplo, isso implica uma percepção estrutural em que ela aparece limitada a três ocorrências, ou três posições específicas: 1) no lugar do pai (a exemplo de Coppelius e Coppola como duplos do pai, em “O Homem da Areia”); 2) entre o pai e o filho (que é, de certo modo, a base do desejo triangular de Girard e uma posição comum em Bioy Casares, em que um dos duplos tem sempre um prestígio maior que o outro procura alcançar); ou 3) unicamente no lugar do filho, o que pode ser representado como rivalidade entre irmãos ou, mais comumente, com a aparição de alguém idêntico ao protagonista (como em Wilson Wilson, de Edgar Allan Poe), e nos casos da sombra e da imagem que se descola do espelho.

Em “O Homem da Areia”, Coppelius é o lado sombrio e diabólico do pai de Nathanael, aquele que se unia a ele em noites aleatórias em estranhos experimentos alquímicos em seu

gabinete. Contudo, com a morte do pai – o espírito protetor (Rank, 2013), aquele que rogou por Nathanael quando Coppelius o descobriu sob as cortinas –, o *demônio* passa a perseguir o filho e se torna, de algum modo, o mensageiro de sua própria morte.

Aqui estamos falando de “O Homem da Areia”, mas acredito que Hoffmann faz uma espécie de chamado à percepção das relações que sua obra, sem desconsiderar sua autonomia fértil, estabelece com o seu e o nosso tempo, com o mundo. Ela nos chama a olhar mais detidamente para a tentativa alienante de constituição de um Eu intensificada com o individualismo romântico, que estará irremediavelmente ligada à alienação paranoica³⁹ e à tentativa obsessiva de construir sentido em torno dos fenômenos mais triviais em busca de uma relação causal. Por isso a paranoia estabelece uma relação direta com o fazer narrativo do indivíduo forte e autoafirmado da modernidade, “com sua tendência a problematizar sua própria forma, a isolar o narrador em uma posição subjetiva cada vez mais distante da totalidade” (Safatle, 2011, p. 225).

Ao falar isso, não vejo nessa posição apenas os mais evidentemente paranoicos, de narradores-personagens fantásticos a presidentes eleitos. Embora meu arcabouço teórico não me permita ir muito além na questão, gostaria ao menos de levantá-la a partir da correção que Lacan (1985) faz à sua própria tese *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, em que ele propunha a paranoia como um fenômeno cognitivo ligado ao desenvolvimento de personalidade. Em trabalhos posteriores, já aproximado do estruturalismo, ele revê sua posição e estende a paranoia ao conhecimento (do) humano geral.

Houve uma época, antes de eu enveredar pela análise, em que eu avançava por um caminho determinado, o da minha tese *Da psicose paranoica em suas relações*, eu dizia, *com a personalidade*. Se por muito tempo resisti que ela fosse novamente publicada foi simplesmente porque a psicose paranoica e a personalidade não têm, como tais, relação, *pela simples razão de que são a mesma coisa*. (Lacan, 2007, p. 52, grifos nossos)

Nesses termos, a paranoia fundante é a ideia de que toda personalidade se funda sobre a paranoia, isto é, toda a personalidade – da mais conservadora à mais disruptiva – é necessariamente uma narrativa paranoica, em menor ou maior grau.

Freud costumava dizer que a conduta patológica expõe, de maneira ampliada (Freud fala de *Vergrößerung* e *Vergrößerung*), o que está realmente em jogo no processo de formação das condutas sociais gerais. É dessa forma que devemos interpretar uma metáfora maior de Freud: “Se atiramos ao chão um cristal, ele se parte, mas não

³⁹ Sobre a alienação paranoica que data da passagem do *Eu* especular para o *Eu* social, Lacan (1996) apoia-se no trabalho de Anna Freud.

arbitrariamente. Ele se parte, segundo suas linhas de clivagem, em pedaços cujos limites, embora fossem invisíveis, estavam determinados pela estrutura do cristal”. O patológico é esse cristal partido que, graças à sua quebra, fornece a inteligibilidade do comportamento definido como normal. Nesse sentido, podemos nos perguntar se a paranoia não expõe, como em uma lente de aumento, a natureza do modo de formação da personalidade que determina a figura da subjetividade moderna. (Safatle, 2011, p. 233)

Quanto à relação inexistente entre paranoia e personalidade pelo fato de serem a mesma coisa, Vladimir Safatle explicita ainda que

não se trata de, simplesmente, impor uma similitude completa entre formação de um Eu como unidade psicológica e estrutura paranoica. Que no seu processo de formação, o Eu coloque em circulação motivos e processos que fornecerão o fundamento da paranoia, *isto não significa que estamos exatamente diante do mesmo fenômeno*. No fundo, isso significa duas coisas. Primeiro, que a paranoia talvez deva ser compreendida como *a tentativa desesperada de constituir um Eu, lá onde esse processo não é completamente possível*. Dessa maneira, devemos compreender claramente de onde vem a flexibilidade que permite aos sujeitos modernos evitarem a paranoia, mesmo colocando em circulação processos que a constituem. Qual é, nesse caso, a diferença qualitativa entre normalidade e patologia? (Safatle, 2011, p. 233, grifos meus)

Embora eu siga com o que diz Safatle, não deixo de sentir que ele relativiza um pouco aquilo que Lacan afirma de modo mais pontual. Mas não entrarei nesse ponto que seria impossível de ser trabalhado aqui. De todo modo, a validação do entendimento de que o conhecimento paranoico subjaz à nossa percepção e criação da realidade – ou, em outros termos, que nosso conhecimento se funda unindo numa sintaxe narrativa a parataxe factual, numa associação arbitrária de acontecimentos que serve à necessidade constante de causalidade e de linearidade – permite estabelecer sua relação com a formação da personalidade, dos “eus” (no sentido de pronome singularmente pertencido a todos). Contudo, embora possamos considerar a paranoia de Nathanael como profundamente civilizacional, é fato que ele permanece insaciado com as respostas normativas da racionalidade moderna, especialmente aquelas dadas por Clara, e por isso ele é, a seu modo, como aquele homem de Friedrich Nietzsche (1967): corda estendida sobre o abismo entre o animal e o Super-homem: perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar.

Como é perceptível em “O Homem da Areia”, os delírios e alucinações de Nathanael são tecidos com linhas romanescas, “como se fosse questão de conseguir compor uma narrativa capaz de assegurar o sentido da existência” (Safatle, 2011, p. 225). Safatle relaciona essa sistematização da paranoia com a crise do romance moderno, no final do século XIX, “com sua tendência a problematizar sua própria forma, a isolar o narrador em uma posição subjetiva cada vez mais distante da totalidade” (Safatle, 2011, p. 225), como é ainda o caso do paradigmático

Madame Bovary, de Gustav Flaubert, que serviu de base para a constituição de um tipo de paranoia: o bovarismo.

E se, desde o primeiro romance moderno (Dom Quixote), a loucura, juntamente com o crime, parecem sempre estar à espreita da narrativa, é porque loucura e crime são marcas de um certo “desterro transcendental” necessariamente tematizado pelo romance. Desterro que toca a própria estrutura formal do romance [...]. (Safatle, 2011, p. 225-226)

Se a loucura tem intensidades distintas nas obras selecionadas por esta pesquisa, o crime – ainda que algumas vezes como tentativa –, por sua vez, é da ordem do dia e parece quase previsto quando abordamos a tematização da autômata.

A paranoia será o romance que luta por não reconhecer a crise do romance, de seu narrador e de sua linguagem formal. Como se a paranoia fosse a impossibilidade desesperada de viver em um mundo marcado pela crise; como se ela fosse a criação de um mundo no interior do qual o conflito (e é sempre bom lembrar que lá onde há necessidade de reconhecimento da alteridade há sempre uma dinâmica conflitual de interpretações) e a crise são insuportáveis. (Safatle, 2011, p. 226, grifos do autor)

A história paranoica do Homem da Areia assegura a Nathanael, de algum modo, uma explicação mística em torno das centralidades, das totalidades dualistas – o pai é o bem, o estrangeiro é o mal. Ela é o refúgio e a forma que ele encontra para suportar uma realidade insuportável, contingente, constantemente mutável e marcada pela perda. A paranoia coloca em movimento uma insistente construção explicativa daquilo que para Clara permanece unicamente no plano subjetivo, mas que para Nathanael diz respeito à sua própria percepção do mundo objetivo, da vida. Cada um a seu modo, Clara e Nathanael procuram lidar com aquilo que não se compreende, que não se pode compreender, com os limites da linguagem. Clara, cuidando da manutenção e convidando ao apego à imagem especular. Nathanael, pela fascinação com a duplicação, que é, ao fim, a fascinação consigo mesmo. Para Clara só o espelho – o próprio olhar da mãe – importa. Ainda que ele esteja quebrado, viver é juntar seus cacos. Para Nathanael, a quebra do espelho implica uma imersão em si mesmo, que gera o duplo. Mas o *si mesmo* é a própria ilusão da imagem especular.

A ilusão narcísica, motora da duplicação e da paranoia, faz surgir a figura do perseguidor, frequentemente representada como o pai ou seu substituto – um irmão, um professor (Rank, 2013). Em “O Homem da Areia” o pai, inicialmente, é também vítima desse duplo perseguidor, o estrangeiro Coppelius. Contudo, a figura do professor Spalanzani, o

substituto do pai, parece apresentar uma evolução tateante da percepção de Nathanael, já que entre ele e Coppola não se pode mais falar em vítima e algoz, mas sigamos por partes.

Na continuação do conto, Clara insiste em sua explicação de que o Homem da Areia é fruto unicamente da imaginação de Nathanael: “Enquanto você acreditar nele, ele existirá e agirá; apenas a sua crença é o poder dele” (Hoffmann, 2019, p. 242). Ela percebe, portanto, que a relação de poder que o mediador exerce sobre o mediado (o sujeito desejante de Girard) ocorre por meio do valor que este credita àquele. Suas considerações enfurecem Nathanael, que

quis então discorrer sobre toda a doutrina mística do diabo e dos poderes pavorosos, mas Clara cortou a conversa, aborrecida, ao introduzir algum assunto irrelevante, deixando Nathanael muito irritado. *Ele* acreditava que espíritos frios e nada receptíveis não se abrem a tais mistérios profundos, sem estar claramente consciente de que ele considerava Clara justamente uma dessas naturezas inferiores; por isso, não deixava de tentar iniciá-la naqueles mistérios. (Hoffmann, 2019, p. 242)

Se esses mistérios são os do âmbito do infamiliar, do retorno do há muito conhecido, já vimos que Clara é quem, de fato, os reconhece, e reconhece tanto a ponto de negá-los, mantendo-os na estranheiridade em prol da imagem especular. Nathanael, por outro lado, parece partir à procura de algo que nunca entrou no nível da consciência, ou, se nela esteve, foi escamoteado a ponto deixar apenas mínimos indícios de uma existência primeva. É curiosa ainda a consideração de que Nathanael considerava Clara uma dessas naturezas inferiores, que precisaria de uma iniciação nesses mistérios que ele acredita poder desvendar. São nesses momentos que podemos ver o sarcasmo e a acidez de Hoffmann.

Na sequência, Clara diz que Nathanael poderia ser o princípio do mal que tem efeitos hostis sobre seu café, numa alusão ainda ao que Coppelius fazia com os doces que tocava. Nathanael, como uma criança, corre indignado para o quarto.

Nada era mais mortal para Clara do que o tédio; ela exprimia então, no olhar e na fala, a sua invencível sonolência mental. De fato, os poemas de Nathanael eram muito entediantes. Seu desgosto perante o ânimo frio e prosaico de Clara cresceu; Clara não conseguia superar a sua irritação com o misticismo sombrio, obscuro e entediante de Nathanael; e assim ambos se afastavam cada vez mais um do outro, no seu íntimo, sem perceber. (Hoffmann, 2019, p. 242)

Depois da figura do medonho Coppelius empalidecer em sua imaginação, com esforço, Nathanael procura transformá-lo em tema de um poema em que ele pressente que Coppelius irá perturbar a sua felicidade no amor, o que, como vimos, é uma marca típica do duplo, conforme Rank (2013). Contudo, como fica evidente na citação acima, esse pressentimento não é nada

além de uma percepção evidente do distanciamento já em curso entre ele e Clara. Mas é mais fácil, para Nathanael, jogar a culpa para Coppelius:

Ele representou a si mesmo e Clara unidos por um amor fiel, mas de vez em quando era como se um punho negro se envolvesse em suas vidas e lhes arrancasse qualquer alegria que lhes tivesse surgido. Finalmente, quando eles já estão diante do altar, o terrível Coppelius aparece e toca os doces olhos de Clara: *estes* pulam no peito de Nathanael como faíscas sangrentas, chamuscando e queimando; Coppelius agarra-o e lança-o num círculo de fogo flamejante que gira com a velocidade da tempestade e o leva dali, zunindo e mugindo. (Hoffmann, 2019, p. 243)

Em meio a esse rugir de Coppelius descrito de modo similar àquele ouvido no gabinete do pai, a voz de Clara aparece para evidenciar o problema da figurativização da autômata: “Será que você não pode *me* ver? Coppelius enganou você, não foram os meus olhos que queimaram em seu peito, foram gotas ardentes do sangue do seu próprio coração – *eu tenho meus olhos, olhe para mim!*” (Hoffmann, 2019, p. 243, grifos meus). É um convite assustador, esse de Clara. Primeiro, um convite a vê-la de fato, sem a figurativização, sem a imagem especular que ela própria ajudou a manter porque ela mesma está presa a ela, mas, contrariamente a Nathanael, reconhece a prisão. Depois, a afirmação de que ela tem olhos, e pode ver, ou, o que pode ser ainda mais assustador, pode *vê-lo* e pode ver o que queima no peito dele. *Olhe para mim!* Diz Clara, Medusa ou a mãe? Em seu próprio poema, Nathanael reencontra Clara e olha em seus olhos, “mas é a morte que o contempla gentilmente com os olhos dela” (Hoffmann, 2019, p. 243).

Essa ambiguidade da mulher que dá a vida e anuncia a morte, especialmente pelo poder do olhar (o mais erótico dos sentidos), manifesta a persistência – senão em “O Homem da Areia” como um todo, no mundo de Nathanael, ao menos – de uma compreensão da mulher enquanto natureza e da natureza enquanto mulher, compreensão mantenedora especialmente das dicotomias civilização e natureza, homem e mulher, eu e outro. Essa visão dualista, instável e dinâmica estabelece, como bem apontam Jonatas Ferreira e Cynthia Hamlin (2010), uma suposta proximidade entre mulheres, negros e monstros com a natureza, algo que configuraria a essência liminar da humanidade desses seres e justificaria a necessidade de criação de um “espaço de civilização que se contraponha a essa proximidade”, “um espaço em que, da segurança do mundo da cultura, seja possível objetivar e controlar esses seres fronteiriços” (Ferreira & Hamlin, 2010, p. 811-812).

Assim, é comum que o discurso civilizador constitua as seguintes alternativas polares: a natureza alimenta, nutre e constitui nosso lugar dentro da existência; ao mesmo

tempo, corrompe essa existência, sepulta-a, impõe-se ao homem civilizado como poder incontrolável, caótico, apavorante. A natureza é simultaneamente fecundidade e luto. (Ferreira & Hamlin, 2010, p. 812)

O “eu” que definirá o outro – a mulher, o negro, o monstro, o estrangeiro – de suas dicotomias é situado por Vernant (1988) de acordo com a compreensão da alteridade (“noção vaga e excessivamente ampla”) experimentada pelos gregos, como “o que é outro em relação à criatura viva, ao ser humano (*ánthropos*), ao civilizado, ao macho adulto (*anér*), ao grego, ao cidadão” (Vernant, 1988, p. 12). E nada é mais monstruoso e traduz a extrema alteridade para esse “eu” do que a máscara monstruosa de Gorgó: “o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, o confronto com a morte, esta morte que o olho de Gorgó impõe aos que cruzam seu olhar” (Vernant, 1988, p. 12-13).

É curioso como no conto é o olhar de Clara que se metamorfoseia no olhar de Medusa. Se, de um lado, numa primeira leitura, ela apareceria mais próxima da representação da mãe, no sentido da vivência doméstica, do cuidado, do ânimo tranquilo e frio, por outro, é ela aquela que a Nathanael, na carta, no poema ou no encontro, aparecerá como monstro assustador que, mais ao fim da narrativa, deverá morrer (o que, sabemos, não ocorre graças a Lothar).

É imerso nessas tensões produzidas pelo discurso civilizador que Nathanael, após submeter seu poema ao rigor da métrica, encaixando tudo de modo “puro”, lê o poema para si mesmo e é “tomado pelo horror e por um terror selvagem”, gritando: “De quem é essa voz horrenda?” (Hoffmann, 2019, p. 244). E aqui não é mais no sentido de um outro, externo ou estrangeiro, que fala em seu poema, mas da prova da existência de seu próprio outro, *de não ser um*. Por isso, e sem saber muito bem porque deseja arrebatar ou amedrontar Clara com seu poema muito bem-sucedido, “com imagens horrendas profetizando um destino terrível que destruiria o seu amor” (Hoffmann, 2019, p. 244), Nathanael espera a melhor oportunidade para lê-lo para ela:

Clara, supondo algo entediante... começou a tricotar tranquilamente. Mas à medida que as nuvens sombrias se erguiam cada vez mais negras, ela baixou a meia de tricô e olhou fixamente nos olhos de Nathanael. *Este* continuou o seu poema ininterruptamente; o fogo interior coloriu suas bochechas de um vermelho intenso; lágrimas jorraram dos seus olhos. – Finalmente ele terminou, gemendo de profundo cansaço – ele pegou a mão de Clara e suspirou como se estivesse tomado por um desgosto inconsolável: “Ah! – Clara – Clara” – Clara apertou-o docemente contra o seio e disse em voz baixa, mas séria e lentamente: “Nathanael – meu caríssimo Nathanael! – jogue ao fogo esse conto louco – absurdo – delirante”. Então Nathanael levantou-se indignado, abruptamente, e gritou repelindo Clara: “*Maldito autômato, sem vida!*”. Ele saiu correndo; Clara, profundamente ferida, verteu lágrimas amargas: “Ah, ele nunca me amou, pois ele não me entende”, disse em voz alta, soluçando. (Hoffmann, 2019, p. 244-245, grifos meus)

Nathanael expõe um significativo rancor de Clara e passa a agir, de modo evidente, para a destruição do amor entre eles. Usando mais uma vez a leitura que Starobinski faz da melancolia em Baudelaire em *A melancolia no espelho*, pode-se notar similaridade nesse processo com o que ocorre no poema *L'Héautontimorouménos*, em que há uma inversão da “dor infligida a outrem em dor infligida a si mesmo”, numa “precedência da agressão sádica sobre a inversão masoquista. É da energia que atinge outrem, sem motivação explícita, que deriva o tormento infligido a si mesmo” (Starobinski, 2014, p. 29).

Após a leitura do poema, Lothar surge para socorrer Clara, e “a mágoa que ele trazia no coração há muito tempo contra o sonhador Nathanael inflamou-se e transformou-se numa fúria selvagem” (Hoffmann, 2019, p. 245). Não sabemos que mágoa é essa que Lothar carregava de Nathanael, já que as cartas não a mencionaram. Ou, talvez, a falta de uma missiva dele, que foi o remetente de duas delas, exponham essa mágoa de modo mais contundente. Assim, ele e Nathanael entram em duelo após Lothar chamá-lo de “bufão insano, fantasista”, revidado por Nathanael com um “simplório miserável, vulgar” (Hoffmann, 2019, p. 245). E é nesse momento que Lothar é esboçado como um duplo de Nathanael, tal como Laertes o é de Hamlet – curiosamente, até mesmo nos desaparecimentos da narrativa, como bem nos expõe, a respeito da obra de Shakespeare, Frank Kermode (2006).

Mas *entre(?)* Lothar e Nathanael está Clara (como, de modo similar, está Ofélia entre Laertes e Hamlet), que surge para impedir o duelo de floretes afiados: “Seus homens terríveis e selvagens! – matem-me logo, antes de se atacarem; pois como eu poderei continuar vivendo neste mundo, se meu amado matou meu irmão, *ou se meu irmão, meu amado?*”⁴⁰ (Hoffmann, 2019, p. 245, grifos meus). *Meu irmão, meu amado* – irmão e amado unem-se ao final da fala de Clara como se a duplicação/diferenciação experimentada por eles, marcada pelas ofensas mútuas, fosse, para ela, do âmbito ilusório. Em outros termos, ao olhar de Clara os diferentes se transformam no mesmo. Sob a máscara do duplo, o mesmo. Outra possibilidade de leitura aqui é aquela já mencionada, que surge com a coincidente orfandade dos três, isto é, de que são todos irmãos por parte de pai. Nessa leitura, novamente, a relação entre Clara e Nathanael poderia ser aproximada da versão posterior do mito de Narciso em que ele acredita ver no reflexo da água sua amada irmã-gêmea.

⁴⁰ Na tradução de Luiz A. de Araújo: “se o amado matar o irmão ou o irmão matar o amado?” (Hoffmann, 2004, p. p. 67). Na tradução de Cláudia Cavalcanti: “se o amado matou o irmão ou o irmão o amado?” (Hoffmann, 1993, p. 132).

Mas, se é certo que há duplicação, no sentido de Lothar aparecer como uma contrapartida de Nathanael, também é certo que não se pode dizer que eles sejam do âmbito do mesmo e, ainda, que a duplicação se sustente além da oposição triangular. Duas faces do mesmo ou a mesma face que cobre dois, Lothar e Nathanael se abraçam e se reconciliam aos pés de Clara entre mil lágrimas e juras de “não se separar e viver sempre no amor e na fidelidade” (Hoffmann, 2019, p. 246), uma jura aparentemente comum na estrutura de amor triangular. Com a reconciliação com Clara e Lothar, “Nathanael teve a sensação de que um peso que o empurrava para baixo fora retirado de seus ombros, sim, como se tivesse redimido todo o seu ser, *ameaçado de aniquilação*, ao resistir ao poder tenebroso que o havia dominado” (Hoffmann, 2019, p. 246, grifos meus). Assim, a conciliação triangular afasta, ao menos por ora, os poderes tenebrosos. E os três, em conluio, omitem da mãe tudo o que se referia a Coppélius, pois “ela não podia pensar nele sem horror, uma vez que ela, como Nathanael, culpava-o pela morte do marido” (Hoffmann, 2019, p. 246).

Há, então, um salto espacial e temporal no conto, que retorna à cidade de estudos de Nathanael, onde seu apartamento havia pegado fogo, fazendo com que ele passasse a viver em uma casa de frente à casa de Spalanzani. De sua nova janela ele via o quarto onde com frequência Olímpia sentava-se solitária por horas a fio sem qualquer ocupação. Inicialmente ele olhava a rígida e inerte Olímpia rapidamente, ainda com Clara no coração. Contudo, enquanto escrevia para a noiva, recebeu a visita inesperada do repulsivo Coppélius, mas com vergonha de seu medo infantil de fantasmas, lembrou-se que se tratava do conterrâneo de Spalanzani, Coppola. Desta vez ele não vendia barômetros, mas óculos (*belli occhios*), horrorizando Nathanael, que inicialmente pensou se tratar de venda de olhos. Através do reflexo de vários olhos piscando convulsivamente, pensando em Clara e em seu argumento de que aquele fantasma só existia em seu interior, Nathanael se esforça para ver Coppola apenas como “um mecânico e ótico altamente respeitável e de forma alguma o amaldiçoado duplo e espectro de Coppélius” (Hoffmann, 2019, p. 248). Perdendo o medo e testando um dos pequenos monóculos pela janela,

Nathanael via o rosto maravilhosamente bem formado de Olímpia. Apenas os olhos lhe pareciam curiosamente rígidos e mortos. Mas, à medida que olhava com mais e mais cuidado, era como se nos olhos de Olímpia brotassem úmidos raios de luar. Parecia que *somente agora a sua visão fora animada*; os olhares flamejavam cada vez mais vivos. (Hoffmann, 2019, p. 249, grifos meus)

Misturam-se nesse primeiro olhar detido sobre Olímpia os mesmos clichês dos pretendentes de Clara, aqueles para os quais ela tem pouca paciência, às imagens fantasmáticas

que atormentam o romântico Nathanael, representadas também naquele poema escrito para Clara, mas aqui elas aparecem com contornos amorosos, quando originariamente estavam ligadas amedrontadamente ao Homem da Areia. Vidrado em Olímpia, Nathanael se esquece de Coppola, que deixa seu cliente com a sensação de que pagara *caro demais* pelo pequeno monóculo.

De modo abrupto, Olímpia se torna uma “sedutora visão” para Nathanael, que passa a ser movido por uma “força irresistível” e fica desesperado de saudade e “desejo ardente” após alguns dias sem conseguir vê-la. “A *imagem de Olímpia* pairava no ar à sua frente e saía do arbusto e o olhava do riacho claro com grandes olhos brilhantes. A *imagem de Clara* estava totalmente apagada do seu íntimo” (Hoffmann, 2019, p. 250, grifos meus). Assim, a imagem da autômata substitui a de Clara, aquela chamada de *maldito autômato sem vida*. Como destaca Romero Freitas (2019),

Há algo de profundamente subversivo na loucura de Nathanael: ela ao mesmo tempo dá vida ao mecânico [...] e *recusa a vida* quando ela lhe parece mecânica [...]. É nesse sentido que ele continua sendo um herói trágico, apesar de toda a caricatura. Sua crítica dos filisteus o leva à loucura. Mas não há aqui nenhum elogio da sobriedade: o mundo de Clara certamente não é uma alternativa. E a loucura artística ainda parece ser superior ao filisteísmo. Hoffmann não oscilou apenas entre a arte e a burocracia, mas também entre o romantismo e o ceticismo. (Freitas, 2019, p. 273)

É por meio de Siegmund que Nathanael fica sabendo do baile em que Spalanzani dará “a ver pela primeira vez a sua filha Olímpia, que havia por tanto tempo ocultado de todo olhar humano” (Hoffmann, 2019, p. 251). Todo esse trecho virá profundamente marcado pela questão imagem-olhar. É apenas à imagem de Olímpia, mediada pelo monóculo de Coppola/Coppelius, que Nathanael tem acesso; isso não impede que ela se torne seu objeto de desejo mais intenso, evidenciando a descontinuidade entre o olhar, isto é, o espectador, e a imagem. Esta que, desde Platão, está relacionada ao engano, ao simulacro, à imitação, à cópia. Dela é preciso escapar se se pretende atingir a verdade.

Esse “é preciso escapar” já expõe seu poder. O poder de capturar, de seduzir, de prender, de convencer, de alucinar, de assombrar, de atrair, de fascinar, de horrorizar, de arrebatrar. E aí está também o paradoxo da imagem. Conforme Monique Sicard, a imagem é, “simultaneamente, o que parece (*mimesis*), o que se vê (*phanein*), o conhecimento que dá acesso à realidade (*eidos*) e o que forma a visão/ilusão (*phantasma*) que leva a crer na existência de uma realidade” (Sicard, 2015, p. 06). Assim, “[e]la é ao mesmo tempo o que *impede* o acesso ao real e ao conhecimento e o que *permite* esse acesso” (Sicard, 2015, p. 06, grifos meus).

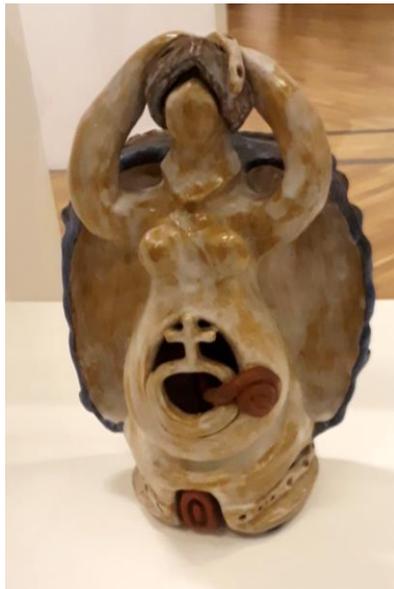
Por outro lado, ainda em relação ao poder da imagem, Luce Irigaray (2017) apontará que a entrada da mulher (que, segundo ela, goza mais com o toque do que com olhar)

em uma economia escópica significa [...] uma designação dela própria à passividade: ela seria o belo objeto a ser olhado. Se o seu corpo encontra-se erotizado dessa maneira e solicitado a fazer um movimento duplo de exibição e de reserva pudica para excitar as pulsões do “sujeito”, seu sexo representa *o horror do nada para se ver*. Uma falha nessa sistemática da representação e do desejo. “Buraco”, em seu objetivo escopofílico. Que esse *nada para se ver* deva ser excluído, rejeitado dessa cena de representação, é o que já pode ser notado na estatuária grega. O sexo da mulher está simplesmente ausente nela: mascarado, recosturado em sua “fenda”. (Irigaray, 2017, p. 36)

Da estatuária grega até pelo menos o Realismo, a vulva sempre foi um problema em sociedades patriarcais. Demoraram alguns milênios para que um quadro como “A origem do mundo” (1866), de Gustave Courbet (1819-1877) – isto é, uma pintura em que a vulva é representada diretamente, não é obscena, ou escondida ou desnaturalizada – fosse possível. Por ser espaço escondido do negativo, a vulva aponta para a mimesis impossível e, assim, para a fissura da potência da nossa própria capacidade de representação do mundo.

A arte contemporânea, por sua vez, tem buscado modificar o olhar para essa costura (não entendo o “re” de Irigaray) da “fenda” no passado e abordar suas possibilidades de representação no presente, bem como de outras costuras e ocultamentos nas representações do corpo feminino, como é o caso da escultura de Tecla Tofano:

Figura 5 – *Em via de liberação* (1975), de Tecla Tofano.



Fonte – Fotografia da autora (2018). Exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Se a vulva não aparece nas representações estatuárias gregas, e tampouco a gravidez, pelo menos no limite das buscas possíveis durante a realização desta pesquisa⁴¹, não se pode dizer o mesmo sobre torso feminino nu, inscrito na própria tradição artística ocidental em gestos de velamento e desvelamento abundantemente reproduzidos que se perpetuam no decorrer dos séculos, especialmente com as mitológicas Vênus e Eva.

Figura 6 – Detalhe do painel *A árvore da vida*, de Yara Tupynambá (1972).



Fonte – Arquivo da autora (2016), Igreja Matriz de Sant'Ana, Ferros-MG.

Nem mesmo nas pouquíssimas representações (pinturas em vasos) encontradas de Métis, a deusa marcada pela maternidade, é possível visualizar alguma saliência a mais que indicaria uma gestação. Nas representações encontradas (Figura 5), limitadas ao evento do nascimento de Atena, Métis nada mais é que um gnominho sob a cadeira de Zeus.

⁴¹ Boa parte do texto foi escrito durante a pandemia de Covid-19, em isolamento social, com acesso apenas virtual às bibliotecas.

Figura 7 – *O nascimento de Athena* (570-560 a.C.).



Fonte: Portal Images D' Art.

E, ainda, para voltar ao correlato objetivo desta pesquisa, não se vê também resquícios da gravidez de Medusa na obra renascentista de Cellini ou em qualquer outra de suas representações, boa parte delas retratando o mito no momento em que Perseu segura a cabeça decapitada da górgona, momento em que, segundo a mitologia, ela pare o cavalo Pégaso e o gigante Crisaor, filhos também de Poseidon.

Mas talvez o mito de Medeia tenha mais a oferecer a essa construção do que o de Medusa. Essas duas figuras inquietantes da mitologia – Medeia, a que medita (projeta), Medusa, a que manda (Demgol, 2013) – equivalem-se em relação ao que causam. A voz de Medeia, seu *logos*, é equivalente ao olhar de Medusa. Na peça de Eurípedes, por exemplo, é marcante a relação da protagonista com o universo da sabedoria, como bem aponta em nota Trajano Vieira em sua tradução dos versos abaixo:

Ai!

Não é a primeira vez que a *doxa*, o diz-que-diz anônimo, Creon, me arruína.
 Quem tem bom senso evite se esmerar na educação dos filhos: hipersábios, não passam de volúveis aos malévolos moradores da urbe, que os maculam.
 Se introduzes o novo entre os cabeças-ocas, parecerás um diletante, não um sábio. Se acima te colocam de quem julgam ter cabedal na ciência, te encrencas. Desse azar também padeço.

Saber tenho de sobra e inveja alheia
há quem me louve a fleugma, há quem critique,
desdém também. Te atemorizo? Longe
de mim ser dona de um saber assim.
(Eurípides, 2010, p. 49-51 [292-307])

Te atemorizo? Essa pergunta é muito marcante. É com sua voz que Medeia silenciará Jasão, o irmão e o pai, que não conseguem vencê-la no uso do *logos*. Nesse trecho, sua sabedoria opõe-se à *doxa*, que a arruína. O discurso de Medeia parece relacionar a *doxa* – essa noção grega geralmente contrária ao conhecimento epistêmico por estar mais ligada às paixões e percepções dos sujeitos – à volubilidade dos próprios filhos inseridos na urbe (cidade), como se filhos e urbe agissem, pela *doxa*, para seu próprio fim, sua ruína ou, ao menos, pela ruína de um tipo de sabedoria que ela carregaria, nas palavras e nas ervas. Nesse contexto, seu filicídio seria mais do que um ato de vingança contra Jasão, mas também um de ato de liberdade ou de expiação para si, pois se imprime contra a própria prole e, portanto, ao mesmo tempo, é um castigo contra a *pólis* ou a urbe.

Medeia é a mulher, mãe e estrangeira que ao se ver relegada decide retomar as rédeas do jogo para defender sua própria individualidade, o que ela o faz até o final da peça com seus argumentos e ações que terminam criando um rito para expiar a culpa do filicídio. Jasão, por sua vez, além do sofrimento impingido pela morte dos próprios filhos, sofrerá ainda o ostracismo no desabamento de toda glória e fama que teria acumulado com a conquista do velocino de ouro da Cólquida, que seriam narradas pelos séculos por seus descendentes agora mortos. Nesse sentido, Medeia retira de Jasão os sonhos de imortalidade que estariam garantidos por uma continuação da vida através dos filhos. Nisso ela se opõe às figuras maternas sacralizadas, geralmente engravidadas pelo divino, que são obrigadas a fugir para protegerem a si e aos seus sem muitas garantias de que sobreviverão ao feito. Quando seus filhos sobrevivem, eles não cessam de cantar o nome do pai, mas a mulher tornada exclusivamente mãe também ganhará seu espaço de culto, a exemplo de Maria no mito cristão e de Sêmele, a mãe de Dionísio.

Com a modernidade e o advento da família nuclear, cenas familiares que dialogam com a gestação e a fertilidade começam a reduzir a ideia da sexualidade da mulher à sua função de gestante, mãe e cuidadora, como pode ser observado no famoso quadro *O casal Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck. Lembremo-nos que nesse mesmo período temos, aliada à caça às bruxas, uma forte tendência à entrada de homens no momento do parto com as técnicas da medicina e com o discurso do poder médico e, concomitantemente, o início da marginalização do trabalho das parteiras.

Mas voltemos brevemente às figuras de Maria e Sêmele e a gravidez pelo divino. Essa última, inclusive, retoma a questão da vulva porque teria ficado grávida de Zeus ao *devorar* o coração do primeiro Dionísio, Zagreu, o que fortalece a ideia dos mitos de fêmeas devoradoras como

um mecanismo de defesa arquitetado pelo homem. É a “liquidação de um complexo por um mecanismo semelhante”: *similia similibus curantur*, os semelhantes curam-se pelos semelhantes. Trata-se de uma autodefesa do *macho*. Talvez a atividade sexual da mulher castre o homem. “O medo de ser enfraquecido pela mulher e sua estratégia sexual”, a lassidão e uma certa fadiga que se seguem após o coito impediriam a realização de atos viris e até mesmo o sucesso nos empreendimentos e negócios a que se dedica o homem./ Luís da Câmara Cascudo colheu nos sertões nordestinos dois tabus muito apropriados ao que vimos expondo: “cangaceiro andou com mulher, abriu o corpo”, quer dizer, perdeu sua proteção mágica, enfraqueceu-se. E o segundo: “visita de mulher em manhã de segunda-feira dá liliu”, ou seja, dá azar, “provoca desastres”.../ Otto Rank sintetizou bem o problema: “O desprezo que o homem afeta pela mulher é um sentimento que tem sua fonte na consciência, mas, no inconsciente, o homem teme a mulher”./ “O sistema patriarcal tende então a ‘eliminar a mulher’, transformando em tabu qualquer tipo de aproximação. Nesse sentido, a nutrição é ligada inconscientemente à mãe”. (Brandão, 1986, p. 309-310)

Esse ocultamento das representações da vulva ou da gravidez pode ser interpretado ainda a partir da relação, apontada acima com Sicard (2015), entre a imagem e a *mimesis*. Esta, como nos evidencia Luiz Costa Lima (2000) ao longo de seu amplo e profundo trabalho dedicado ao tema, não pode ser considerada mera imitação da realidade, o que *não significa dizer que ela possa se realizar sem qualquer vínculo com o real*. Quando seu vínculo com a realidade é castrado, ou quando o império da realidade lhe é negado, a *mimesis* acaba “*prisioneira dos que de algum modo comandam na realidade*” (Costa Lima, 2000, p. 161, grifos meus).

A *mimesis* tem uma relação paradoxal com a realidade: independente dela por sua impulsão, dela, entretanto, se aproxima e se alimenta, porque é nas formas sociais com que se mostra a realidade que a *mimesis* encontra o meio em que sua dinâmica se atualiza. É essa relação paradoxal que explica o potencial crítico que, independente da intenção do *poietés*, ela guarda consigo. Assim entendida, a *mimesis*, em vez de afastar sujeito e representação, termina por configurá-los. (Costa Lima, 2000, p. 148)

Esse paradoxo da imagem – representação criada pelos sujeitos que termina por configurá-los –, naquilo em que contém de *mimesis*, de aparição (*phanein*), de ideia (*eidos*) e, repito, e de fantasma, coloca em jogo sua dupla possibilidade: a de libertar e a de submeter (Cordeiro, 2016). Nesse último caso, o poder da imagem requer do espectador um deixar-se enganar ou o desejo de ser por ela enganado. Já no primeiro caso, a liberdade que é “oferecida pela imagem resulta da escolha que os indivíduos fazem ao aceitar esta ‘fronteira aberta’ e que,

na ilusão, depende de acatar as condições da sua produção” (Cordeiro, 2020, p. 75). Nesses âmbitos está a possibilidade sempre presente de projeção dos desejos do sujeito (ou, ainda, de si mesmo) nas imagens, como bem vemos nas figurativizações de Clara e Olímpia por Nathanael. A dificuldade que se apresenta é que não parece haver liberdade sem submissão e nem submissão sem liberdade nesse encontro em que a projeção dos desejos de uns pode significar a cela das outras, ou, por outro ângulo, a projeção dos desejos de umas pode trazer à tona o horror primitivo do outro.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira (2011), em seu artigo “Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte”, destaca a obra *A cela*, de Paula Rego (1997) (Figura 8), como “um retrato d[ess]a imensa violência do desencontro”, em que não há uma violência explícita, mas uma representação “da tristeza e da distância entre corpos que não se percebem, não se desejam e não se comunicam” (Ferreira, 2011, p. 87). Na obra de Rego,

O personagem masculino – com o torso nu – masturba-se num catre sob o qual jaz a imagem de uma minúscula criatura fantasiada de santa. Não se trata de uma escultura, nem de uma boneca: mas de uma pessoa completamente rígida e diminuída pelos acessórios que a recobrem e pela posição que lhe coube na cena. O título é ambíguo: afinal, trata-se do simples dormitório de um padre, a “cela”, ou do espaço claustrofóbico de uma prisão? Neste caso, o aprisionamento é cultural e ideológico, e atinge ambos os corpos privados do exercício natural de sua sexualidade pelos ditames das regras de conduta de um credo religioso. Mesmo assim, há a clara divergência no dimensionamento e posicionamento das figuras: o homem é um ser imenso e opressor, e está no domínio da ação. Além disso, é inatingível, protegido pela barreira do colchão e da cama. A mulher é um ser mínimo, sujeita a uma ação da qual não participa, como num estupro. Nem a auréola na sua cabeça consegue conferir-lhe algum poder, visibilidade ou expressão. (Ferreira, 2011, p. 87)

Figura 8 – *A cela*, de Paula Rego (1997)



Fonte: Fundação de Serralves. Disponível em Google Arts and Culture.

Ainda com Ermelinda Ferreira (2011), vemos também o destaque a algumas obras recentes que “tendem a focalizar, ao contrário do prazer inconsequente e lúdico resultante do uso deste corpo [da mulher] enquanto objeto sexual, o seu mais dramático e simbólico evento biológico, curiosamente encarado com reservas pela arte de todos os tempos: a reprodução” (Ferreira, 2011, p. 89). De acordo com ela, a gravidez e o parto, anteriormente tidos como “temas impróprios e desagradáveis à contemplação”, “evocam *sentimentos demasiadamente humanos*, talvez por sugerirem uma reflexão sobre o ainda resistente mistério da renovação orgânica da vida através da deformidade física, da dor e até mesmo da morte, experiências definitivas naturalmente reservadas ao corpo feminino” (Ferreira, 2011, p. 89, grifos nossos).

Numa tentativa de desconstrução da gravidez e do parto como temas impróprios e desagradáveis à contemplação, algumas artistas contemporâneas procuram dar centralidade a esses momentos ou, mesmo, reencenar alguns mitos em que o parto e a gestação são centrais, mas que foram apagados das representações imagéticas, como é o caso da fotografia abaixo.

Figura 9 - *The Creation of Man* (2017), de Natalie Lennard



Fonte: Portal Birth Undisturbed.

Mas voltando à questão da *imensa violência do desencontro*, considerando o drama de Nathanael, Clara e Olímpia dentro dessa tristeza e distância *entre corpos que não se percebem, não se desejam e não se comunicam*, trago por fim também algumas contribuições de Georges Didi-Huberman (2010) em *O que vemos, o que nos olha*, mais especificamente nos capítulos finais “Forma e intensidade” e “O interminável limiar do olhar”, quando vemos como nessa relação conflituosa e formadora entre o olhar e a imagem, ou entre o “*poder do olhado sobre o olhante*” (Didi-Huberman, 1998, p. 228, grifos meus), encontramos nosso conceito central: “o objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele *nos puxa para a obsessão*” (Didi-Huberman, 1998, p. 228, grifos meus). E essa obsessão não é aleatória, muito menos, parece-me, é determinada unicamente por um mediador⁴², pois ela se dá no âmbito comandado pela própria *unheimlich*, pelo infamiliar: esse “*poder conjugado de uma memória e de uma protensão do desejo*” (Didi-Huberman, 1998, p. 228, grifos meus).

⁴² A título de curiosidade, Charles Baudelaire (2009, p. 16) considera a feminilidade da Igreja – essa instituição de mediadores – como a razão de sua onipotência, expressa pela cor violeta do amor contido, misterioso, velado.

Essa *protensão* do desejo, isto é, esta técnica de aplicação controlada do desejo que é destinada a aumentar a resistência das estruturas⁴³ com as quais ele se defronta, remete-me angustiadamente à obra supracitada de Paula Rego. Mas seguindo mais um pouco com Didi-Huberman quando ele fala sobre Freud e o lugar paradoxal da teoria estética, vemos o despontar desse lugar como o “que ‘suscita angústia em geral’; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar *onde ver é perder*, e *onde o objeto da perda sem recurso nos olha*. É o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimliche*)” (Didi-Huberman, 1998, p. 227, grifos meus). *Unheimlich*: onde ver é perder e onde o-que-se-perde-ao-ver nos olha.

Por tudo isso e pelo que vem sendo construído nesta pesquisa-leitura-escrita me é muito curioso o fato de Freud não abordar de modo mais detido a importância da autômata para a construção do infamiliar no conto de Hoffmann, especialmente por ser o próprio Freud quem dirá que Olímpia é “um complexo desprendido de Nathaniel, que se lhe defronta como uma pessoa” (Freud, 2010, p. 349). Ernani Chaves (2019), no ensaio “Perder-se em algo que parece plano”, na esteira de Burkhardt Lindner, também aborda esse e outros problemas da leitura do psicanalista ao apontar que

a leitura de Freud se move em torno de uma “dupla paráfrase”: a sua narrativa é, ao mesmo tempo, reprodução e interpretação, ou seja, eu acrescentaria, a interpretação como uma reprodução “infel”. Esse mesmo procedimento já se encontra na leitura da *Gradiva*, de Jensen, e é ele que permite que o leitor-Freud ceda lugar ao psicanalista. Essa “infidelidade”, por exemplo, pode ser encontrada quando Freud deixa de lado as particularidades da forma literária e não respeita as mudanças do narrador, que ora se mistura, ora se retrai, e então novamente se dirige diretamente ao leitor, num tom entre ironia e horror. Desse modo, ao recontar “O Homem da Areia”, Freud o faz como se se tratasse de uma história contada de maneira convencional. Ao deixar de lado, por sua vez, as cartas, ele não observa o claro erro do falso endereço da primeira carta ou ainda negligencia a figura de Olímpia, que é explicitamente chamada de figura “infamiliar”, embora todas as denominações próprias à semântica do “infamiliar” – “abominável”, “aterrador”, “horrível”, “feio”, “fantasmagórico” – sejam atribuídas apenas ao “Homem da Areia”. Além disso, Freud escreve “Nathanael”, errado, isto é, “Nathaniel” e não leva em consideração que durante a briga entre Spalanzani e Coppola por Olímpia, o narrador ouve a voz de Coppelius; ou ainda que, como um raro acaso, a explosão química na casa paterna se repete na casa do estudante Nathanael; ou que, ao final, na torre, Nathanael traz consigo o binóculo de Coppola. (Chaves, 2019, p. 166-167)

Nesse sentido, acredito que a própria configuração do conto, seu jogo com as cartas e os diversos narradores, nos instiga a pensar a relação entre imagem, *mimesis* e *unheimlich* em busca de uma compreensão do próprio paradoxo das representações femininas nessa obra singular de Hoffmann. Se por um lado vemos que as imagens são especificamente imagens de

⁴³ Numa adaptação do “significado” da palavra tal como exposto no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/protens%C3%A3o>>. Acesso em 11 de jan. 2021.

mulheres, o que, para Irigaray (2017), como vimos, designa a entrada da mulher na esfera da passividade, por outro, há uma evidente relação dessa posição com um medo primitivo, um horror ao *nada para se ver*, ou ao que não está disponível ao olhar, ou (o que me parece ser mais próximo do que estamos contornando) ao que foi ocultado do que foi dado a olhar.

E o que foi ocultado de Olímpia, a “filha” que Spalanzani escondeu por tanto tempo e com tanto empenho de todos os olhares? No baile em que é dada a ver, Olímpia aparece ricamente vestida, mas sua rigidez é motivo de análise de alguns convidados. Hoffmann já expôs essa análise anteriormente com os profissionais de beleza e os arquitetos e os pintores e outros tantos a respeito da beleza, ou não, de Clara. A repetição e a fixação nos julgamentos da beleza dessas mulheres-imagens, apresentados por Hoffmann sarcasticamente nos dois episódios, como vimos, expõem essa naturalização do corpo feminino como objeto primordial de contemplação. Nathanael, totalmente enfeitiçado, olha para a bela Olímpia ao piano com o monóculo de Coppola – ele a vê com o artefato do duplo assassino do pai – e a partir daí inicia-se seu delírio e cresce, parodicamente, a ironia hoffmanniana ao romantismo:

ele percebeu como ela o olhava com grande ânsia, como cada nota brotava apenas no olhar amoroso que penetrava ardentemente no seu íntimo. Seus melismas artificiais pareciam a Nathanael o júbilo celeste do ânimo transfigurado no amor, [...] ele já não podia se conter, e como se subitamente tivesse sido tomado por braços ardentes, gritou de dor e arrebatamento: “Olímpia!”. (Hoffmann, 2019, p. 251)

A teatralidade da cena é evidente, mas Nathanael está preocupado apenas em conseguir dançar com ela, a rainha da festa, indiferente aos risos dirigidos a ele. E então ele pega a mão da sua amada:

A mão de Olímpia era fria como gelo; ele se sentiu sacudido por um calafrio tenebroso e mortal; olhou-a nos olhos fixamente; eles brilhavam em sua direção cheios de amor e anseios, e nesse momento ele teve a impressão de que na mão fria havia agora um pulso e ferviam correntes do sangue vital. (Hoffmann, 2019, p. 252, grifos meus)

E assim ele vai, em seu delírio, animando o inanimado, declarando seu amor e recebendo como resposta os suspiros de Olímpia: “‘Ah – Ah – Ah!’ – ao que Nathanael então respondia: ‘Ó mulher sublime, celestial! Raio do prometido além do amor – ânimo profundo, em que todo o meu ser se espelha’” (Hoffmann, 2019, p. 253). E então, com o fim do baile, o grande medo o invade:

“*Separação, separação*’, gritou em desespero *totalmente selvagem*; beijou a mão de Olímpia, inclinou-se sobre sua boca; *lábios frios como gelo* encontraram os seus

lábios ardentes! – Assim como quando tocara a mão fria de Olímpia, sentiu-se tomado de um *íntimo horror*; a lenda da noiva morta passou-lhe subitamente pela cabeça; (Hoffmann, 2019, p. 253, grifos meus).

Aqui a dor da separação traz o grito selvagem, primitivo. Essa separação não me parece remeter à ameaçadora castração, ligada à constatação da diferença sexual, mas a uma separação ainda mais intensa e anterior no desenvolvimento infantil, cuja angústia correlata só percebo no choro de um bebê ao ser arrancado do seio materno.

Ainda sobre esse último trecho citado, destaca-se a presença daquilo que Ceserani (2006) e Todorov (2010) relacionam às pulsões do *eros* em conflito com o modelo cultural do amor romântico, e de como o modo fantástico se alimenta desse conflito para trabalhar com as projeções fantasmáticas e as sublimações extremas. É nesse contexto que o tema da necrofilia é abordado por Todorov (2010), como veremos mais detidamente no Capítulo 4. O que se destaca aqui é a inquietante percepção de que nas obras fantásticas que tematizam o tema da necrofilia não há um medo da “noiva cadáver”, pelo contrário, há um desejo de que ela seja um cadáver. No desejo de fusão total entre dois corpos e dois espíritos, fusão elevada pelo amor romântico, não há a união de dois, mas o apagamento de uma.

Após o baile de Spalanzani, “as cabeças espirituosas” dedicaram-se a falar “sobretudo da silente Olímpia, rígida como um cadáver, a quem se atribuía uma estupidez total, apesar de sua bela aparência” (Hoffmann, 2019, p. 254), o que deixava o orgulhoso e romântico Nathanael furioso: “de que serviria provar a esses jovens que é justamente a sua própria estupidez que os impede de reconhecer o ânimo profundo e sublime de Olímpia?” (Hoffmann, 2019, p. 254). Siegmund questiona como um sujeito sensato como ele foi se apaixonar “por aquele rosto de cera, aquela boneca de madeira”, e, mais adiante, que ela “poderia ser considerada bela, se seu olhar não fosse destituído de brilho vital, sem visão”, ao que Nathanael louva o destino por não tê-lo como um rival pelo amor de Olímpia, “senão um de nós dois deveria cair morto” (Hoffmann, 2019, 254-255).

As falas de Siegmund expõem novamente a insistente presença do julgamento da beleza no conto de Hoffmann, o que aparece sempre em contornos satíricos, dado que todos esses juízes da beleza de Olímpia, embora percebam a rigidez da autômata, em momento algum se dão conta de que não se trata de uma mulher, embora cheguem a perceber algo de “infamiliar” nela: “parecia-nos que ela apenas agia como um ser vivo, e, no entanto, havia nela uma certa peculiaridade” (Hoffmann, 2019, p. 255).

Olímpia talvez possa ser infamiliar para vocês, homens frios e prosaicos. Apenas ao ânimo poético se mostra o ânimo da mesma natureza! – Somente *para mim* ela dirigia o seu olhar amoroso, que iluminava o meu pensamento e juízo; somente no amor de Olímpia eu reencontro o meu próprio ser. [...] Ela diz poucas palavras, é verdade; mas essas poucas palavras são como verdadeiros hieróglifos do mundo interior cheio de amor e de elevado conhecimento da vida espiritual na contemplação do Além eterno. (Hoffmann, 2019, p. 255, grifos do autor)

Curiosamente, Nathanael se recusa enfaticamente a reconhecer a infamiliaridade, a *unheimlich* de Olímpia. E assim o poeta vai alimentando a narrativa fantasiosa que dá vida à autômata, esquecendo-se “completamente que havia no mundo uma Clara, que ele antes havia amado; a mãe, Lothar, todos haviam desaparecido de sua memória” (Hoffmann, 2019, p. 256). Vivia para Olímpia, que o ouvia com devoção sem toda a sorte de passatempos necessários para superar o tédio de ouvi-lo.

Não bordava nem tricotava, não olhava para a janela, não dava comida a pássaros, não brincava com cachorrinho de colo, com gatinhos de estimação, não enrolava pedacinhos de papel ou qualquer outra coisa com as mãos, não precisava combater um bocejo com uma pequena tosse forçada – em suma! – olhava o amado nos olhos com o olhar fixo, sem piscar, por horas a fio, sem se mexer ou se mover, e esse olhar tornava-se cada vez mais ardente, cada vez mais vivo. Somente quando Nathanael finalmente levantava-se e beijava-lhe a mão, ou mesmo a boca, ela dizia: “Ah, ah!”, e então depois: “Boa noite, meu querido!” – “Ó, ânimo sublime, profundo”, exclamava Nathanael em seu quarto, “somente você, unicamente você me compreende totalmente.” (Hoffmann, 2019, p. 256).

O humor de Hoffmann é pesado, intenso e ácido. O absurdo tragicômico com que ele envolve a personagem de Nathanael vai tomando os contornos de uma loucura que só poderia mesmo terminar em suicídio. Quando Nathanael, o *poeta*, se inquieta com a passividade completa de Olímpia, termina por justificá-la com um “O que são palavras – palavras!? – O olhar dos seus olhos divinos diz mais que qualquer língua aqui embaixo” (Hoffmann, 2019, p. 257). E pronto, assim ela já subiu aos céus. Não é mais uma igual, é uma santa imaculada.

Spalanzani, feliz com a relação da “filha” com Nathanael, diz que dará a ela total liberdade de escolha. Ele dará, portanto, o que ela não tem. Assim, Nathanael decide suplicar à amada que ela exprima “o que o seu terno olhar amoroso já há muito lhe dizia, que ela queria ser dele para sempre”, para isso ele “procurou o anel que a mãe lhe havia dado de presente na despedida” (Hoffmann, 2019, p. 257).

Correndo para o encontro com a amada ele percebe uma discussão no escritório de Spalanzani com gritos trocados de “dediquei a minha vida e a minha força”, “fui eu que fiz os olhos”, “eu fiz a engrenagem”, “relojoeiro simplório” (Hoffmann, 2019, p. 257). Além da repetição de uma terminologia que já apareceu no duelo com Lothar, “simplório”, nesse trecho

percebemos ainda a confusão de Nathanael ao perceber “as vozes de Spalanzani e do medonho Coppelius” (Hoffmann, 2019, p. 258). “O professor segurava uma figura feminina pelos ombros, o italiano Coppola, pelos pés; eles a puxavam e retesavam de um lado para outro, *lutando furiosamente pela posse*⁴⁴. Nathanael recuou, profundamente horrorizado, ao reconhecer *na* figura Olímpia” (Hoffmann, 2019, p. 258, grifos meus).

Contra todos os alertas e risos, ele ainda não percebia o automatismo de Olímpia. É apenas nessa cena que ele reconhece *na* figura em disputa a sua amada Olímpia. E Hoffmann continua a cena com uma teatralidade repleta de elementos cômicos, fazendo Olímpia se desfazer em pedaços, Spalanzani e Coppola se debatendo um contra o outro com a própria autômata, um caindo e derrubando tudo pela frente... até que Coppelius/Coppola foge com a boneca sobre os ombros com “uma gargalhada terrível e estridente” (Hoffmann, 2019, p. 258). Nathanael, em meio a tudo isso, percebe “claramente que o rosto de cera de Olímpia, pálido como a morte, não tinha olhos, mas antes cavidades negras; ela era uma boneca sem vida” (Hoffmann, 2019, p. 258). Seus mecanismos foram expostos, talvez como os dele no traumático episódio do gabinete do pai. A partir daí a narrativa, que, não nos esqueçamos, agora é narrada por um narrador-personagem-observador, começa a se misturar com as próprias imagens do Homem da Areia da lembrança de Nathanael e com as imagens do poema lido para Clara:

– “Atrás dele – atrás dele, o que você está esperando? – Coppelius – Coppelius, ele me roubou o meu melhor autômato – vinte anos de trabalho – dediquei a minha vida e a minha força – a engrenagem – a fala – o andar – meu – os olhos – os olhos roubei de você – pegue Olímpia para mim – ali estão os olhos!” Nesse momento, Nathanael viu que um par de olhos ensanguentados no chão o olhavam fixamente; Spalanzani pegou-os com a mão que não estava ferida e jogou-os em sua direção, atingindo-o no peito. – Então a loucura o apanhou com suas garras ardentes e entrou no seu íntimo, destroçando juízo e pensamento. “Vu-uu-uu – vu-uu-uu – vu-uu-uu! – *Roda de fogo – roda de fogo!* – Gire, roda de fogo – divertido – divertido – Bonequinha de madeira vu-uu-uu bonito bonequinha de madeira, gire”, com isso, atirou-se ao professor e apertou a sua garganta. (Hoffmann, 2019, p. 259, grifos do autor)

Note-se que Spalanzani fala, repetidamente, Coppelius e não Coppola. Algumas pessoas escutam o barulho e salvam o professor e Siegmund socorre o amigo, que só gritava “Bonequinha de madeira, gire!”. Na frase repetida por Nathanael, a autômata e o imperativo. Nathanael é levado a um hospício e o narrador retoma o tom apelativo para destacar que Spalanzani deixou a universidade porque “todos consideraram uma fraude completamente ilícita a introdução de uma boneca de madeira no lugar de uma pessoa viva nas prudentes rodas

⁴⁴ Lembro-me aqui novamente de Baudelaire (2009, p. 16): “O amor pode provir de um sentimento generoso: o gosto da prostituição; mas é logo corrompido pelo gosto da propriedade”.

de chá (Olímpia as havia frequentado com êxito.)” (Hoffmann, 2019, p. 259). Ninguém havia percebido a fraude, mesmo os que agora buscavam apresentar, sem sucesso, provas anteriores. A história fez surgir ainda, em “muitos senhores ilustríssimos”,

uma repulsiva desconfiança em relação à figura humana. Muitos amantes, para terem certeza de que não amavam bonecas de madeira, exigiam que a amada cantasse e dançasse um pouco fora do ritmo, ou que ela, numa sessão de leitura, bordasse, tricotasse e brincasse com o cãozinho etc. etc., mas, acima de tudo, que ela não apenas ouvisse; mas que às vezes também falasse *de forma tal* que essa fala pressupusesse um pensamento e sensações. A ligação amorosa de muitos deles tornou-se mais firme e mais graciosa; outras, ao contrário, desfizeram-se pouco a pouco. “Não se pode nunca ter certeza”, diziam este e aquele. (Hoffmann, 2019, p. 260)

Não se pode nunca ter certeza se somos mulheres ou bonecas de madeira? Tudo isso abre uma curiosidade muito grande sobre essa inquietante personagem chamada Olímpia, sobre a qual é preciso dizer um pouco mais. A começar, o que é ela? Sabemos que é uma autômata, uma boneca engenhosa com mecanismos que lhe imprimem movimentos mecânicos semelhantes aos produzidos por outras pessoas. Esses mecanismos a permitem caminhar, tocar piano, dançar. Se isso ainda não a coloca no limiar entre sujeito-objeto, entre organismo-máquina, entre o que é ou não mercadoria, suas diversas releituras posteriores⁴⁵ deixarão suas ambiguidades cada vez mais acentuadas. Olímpia ameaça não pelo que é, mas pelo reflete dos que a olham.

Olímpia fez implodir a forma tradicional da boneca, do feminino, da beleza, do mundo infantil, ao relacionar esses temas com o do simulacro, das relações entre o amor e o jogo. Revolucionou, assim, essas explorações românticas. Podemos dizer que, a partir do marco de Hoffmann, a boneca nunca mais foi a mesma. (Silva & Volobuef, 2019, p. 171)

Olímpia é misteriosa. Não está morta porque não chegou a ter vida. Tem a aparência de uma mulher, mas é uma boneca, embora engane os olhares de Nathanael e dos muitos profissionais dedicados à beleza presentes no baile de Spalanzani. De acordo com Dora Longo Bahia,

Olympia é uma aparência de coisa, um cadáver vivo, uma criatura essencialmente não humana, ou mesmo anti-humana, 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

⁴⁵ Da prostituta de Édouard Manet (*Olympia*, 1863), passando pela ópera de Jacques Offenbach (*Les contes d’Hoffmann*, 1881), à autômata Maria de Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927), às bonecas de Hans Bellmer (série *Die Puppe – The doll*, 1934, cf. Silva & Volobuef, 2019) à própria performance repetitiva e automática de Andy Warhol (cf. Foster, 2005).

ativando a lembrança duvidosa e sinistra do elo que une cada coisa à sua própria forma, cada criatura ao seu ambiente familiar. (Bahia, 2015, p. 96)

A Olímpia de Hoffmann é capaz de apresentar o rompimento dicotômico proposto pela teoria do cyborgue de Donna Haraway (2009) especialmente por sua proximidade (mas não equivalência) com aquilo a que Julia Kristeva (1980) chamou de *abjeto*, conceito proposto inicialmente por Georges Bataille e que ela retomará como algo inerente ao sujeito, que é produzido de modo ameaçador e não assimilável, que estranha, inquieta: “abjeção é aquilo que *se produz de forma ameaçadora* e não assimilável; algo que solicita, inquieta, fascina o desejo” (Sousa & Ferreira, 2010, p. 82, grifos meus).

Para Kristeva (1982), o abjeto seria, em si, uma perturbação ou violação de uma ordem, um sistema ou uma identidade. Por não respeitar os limites, os lugares, as regras, ele assegura o intermediário, o ambíguo, o misto. Ele mata em nome da vida, retifica o sentimento alheio para seu próprio bem e “*reafirma seu poder narcisista fingindo expor seus abismos*: é o artista que exerce sua arte como um ‘negócio’... A corrupção é sua figura mais difundida e óbvia. Ela é a figura socializada do abjeto” (Kristeva, 1982, tradução minha⁴⁶).

Nesse contexto, ainda para Kristeva (1982), a literatura contemporânea, ao não assumir o lugar da Religião, da Moral e da Lei, parece estar fora do alcance perverso do superego ao reconhecer suas significações absurdas. O escritor contemporâneo, fascinado pelo abjeto, tiraria vantagem dessas instâncias para subverte-las, desviá-las, pervertendo a linguagem através da introjeção desse abjeto.

Unindo as considerações de Kristeva (1982) às de Bakhtin (1998), podemos relacionar o riso a uma forma de deslocar constantemente essa abjeção num gênero marcado por sua própria dissolução.

Podemos ainda recuperar o sentido histórico dessa dissolução tal como propõe Jean-François Lyotard (1993) em *O pós-moderno*, seu estudo sobre a posição do saber na sociedade pós-moderna. Como “pós-moderna”, Lyotard considera o efeito do progresso científico para a crise da filosofia metafísica e dos metarrelatos e, por conseguinte, da instituição universitária deles dependentes. O filósofo francês trabalha com a ideia de que com a queda das metanarrativas passamos a viver em uma sociedade repleta de “jogos de linguagem” cujas regras (sem as quais não existe jogo) “não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores”, assim, “todo enunciado

⁴⁶ “*il rassoit son pouvoir narcissique en feignant d'exposer ses abîmes : c'est l'artiste qui exerce son art comme une 'affaire'...* La corruption est sa figure la plus répandue, la plus évidente. Elle est la figure socialisée de l'abject” (Kristeva, 1982).

deve ser considerado como um ‘lance’ feito num jogo” (Lyotard, 1993, p. 17). Com a queda dos metarrelatos e o estabelecimento dos “jogos de linguagem”, todo o sistema em que vivemos (inclusive a ciência, a filosofia, a universidade etc., que anteriormente tinham o papel de busca da verdade) passa a ter um objetivo único: o aumento da eficácia, isto é, “a otimização da relação global entre o seu input e output”, o que gera “melhoria da ‘vida’ do sistema” e, conseqüentemente, aumento de seu poder (Lyotard, 1993, p. 21). Nesse contexto, as metanarrativas perdem seu caráter de verdade e se tornam uma versão entre tantas outras dos nossos modos precários de investigação do real.

Um modo de percepção dessa precariedade das metanarrativas frente ao real encontra-se na própria tendência ao pensamento dicotômico que norteia especialmente a filosofia metafísica desde Platão, que tende a colocar em polos opostos sujeito e objeto, civilização e barbárie, cultura e natureza, alma e corpo, interior e exterior, homem e mulher... apontando sempre para o que deve ser abraçado e para o que deve ser rejeitado ou, ainda, para o que deve ser cultivado e o que deve ser explorado ou dominado.

O abjeto apareceria, nesses contextos, como aquilo que se opõe às narrativas dicotômicas, que não pode ser encerrado nem em em polo nem em outro, que não pertence nem ao âmbito do sujeito nem ao do objeto, que pertence sempre ao âmbito do negativo, que não é o eu nem o outro, nem cultura nem natureza, nem homem nem mulher, e, por isso, não cessa de trazer à tona as impossibilidades e as maquinações imagéticas de uma metafísica norteadas pelas dicotomias.

Voltando a Olímpia, sabemos que ela é fruto do trabalho conjunto entre dois homens, dois alquimistas: Coppelius (ou Coppola) e Spalanzani. E aqui gostaria de retomar algumas considerações anteriores em torno da aparente tentativa de reprodução que dispense a mãe, ou o corpo da mulher, que é o empreendimento experimentado com Olímpia, mas que já estava embrionariamente no mito do nascimento de Atena. Apontei como Silvia Federici (2017, p. 365) e Emma Bayne (2011) ilustram esse desejo de apropriação da função materna pelo alquimista e como a alquimia aparece em alguns contextos como “a luta pelo controle do mundo natural”, que buscaria “nada menos que a magia da maternidade” (Allen e Hubbs, 1980, p. 213 apud Federici, 2017, p. 367).

Nesse sentido, Olympia concentra os temas da história em si mesma, como aponta Maria Muroi (2014). Por um lado, seu nome está ligado ao adjetivo *himmlisch*, “celestial”, para sublinhar sua relação quase divina com a ancestralidade. Por outro, ela “representa a supremacia da ciência personificada no professor Spalanzani, que, como um Prometeu

moderno, desafia as leis divinas e organiza uma festa para comemorar a entrada de sua filha na sociedade, ou melhor, de sua criatura, Olímpia, precisamente” (Muroni, 2014, p. 69-70, tradução minha).

Olímpia é uma não-mulher. Por sua vez, o próprio mito do Homem da Areia contempla uma espécie de androginia: ele é um homem, mas age como uma mãe-pássaro para alimentar seus filhotes. Isso levanta uma questão em torno da produção do abjeto enquanto um falso negativo, ou enquanto uma negatividade produzida ideologicamente. Nesse sentido, esse caráter materno (ou, pelo menos, de inveja materna, ou inveja do útero) presente no tema do duplo pode também para uma espécie de afastamento do pai no cuidado dos filhos em prol do trabalho alquímico, produtor de criaturas (o Homem da Areia rouba olhos de crianças para alimentar seus filhotes), e como esse trabalho, pelo menos por Nathanael, pode ser sentido como uma perseguição que, por sua natureza paranoica, transforma-se em perseguição e anulação daquela figura inicialmente invejada, aquela que se tornará abjeta. Pois é por uma criatura alquímica que Nathanael se afastará de Clara. Uma criatura que tem os olhos *dele*.

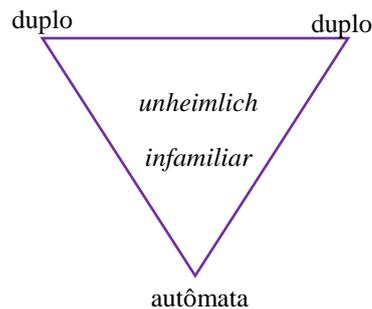
Recupero ainda a grande figura da alteridade, a cabeça de Medusa, que com toda sua carga de pavor imposta aos que cruzam seu olhar requer de seu algoz, Perseu, toda a sorte de aparatos técnicos (um escudo refletor, sandálias aladas, capacete especial) recebidos de Atena, Hades e Hermes. No conto, é o olhar de Clara que se metamorfoseia no olhar de Medusa, enquanto os olhos de Olímpia são os mesmos olhos de Nathanael, roubados por Spalanzani e Coppelius – bom, pelo menos é assim que Nathanael entende. É claro que não há uma definição dessa conjugação dos olhares ou mesmo de como esse roubo poderia ser possível, ou, ainda, do que é a roda de fogo⁴⁷ que atormenta Nathanael. Tudo isso fica em suspensão e essa indefinição faz parte da atmosfera fantástica do conto de Hoffmann e não poderei, como bem me alerta Calvino (2014, p. 11), definir os significados desses símbolos. Mas a respeito do horror despertado e da loucura ativada definitivamente pela percepção definitiva da autômata por Nathanael, gostaria ainda, depois de retomar algumas questões levantadas durante este capítulo, de evocar uma consideração de Hal Foster (2005), para quem

o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade, ao corpo da mãe tornado estranho, mesmo repulsivo, na repressão. Esse corpo é igualmente a cena primária do abjeto, uma categoria do (não)ser definida por Julia Kristeva como nem sujeito, nem objeto, mas antes de se tornar o primeiro (antes da inteira separação da mãe) ou depois que se tornou objeto (como um cadáver entregue à condição de

⁴⁷ Controlarei a vontade de relacioná-la àquela fase expulsiva do trabalho de parto, chamada de “círculo de fogo”, quando o topo da cabeça da criança já pode ser visto fora da vagina, momento em que o períneo se distende ao máximo, causando enorme ardência que é sentida como uma roda de fogo.

objeto). Essas condições extremas são sugeridas por algumas das cenas de desastres, infiltradas como estão de significantes de sangue menstrual e descarga sexual, vômito e merda, decadência e morte. Tais imagens evocam o corpo virado ao avesso, o sujeito literalmente abjetado, jogado fora. Mas também evocam o fora tornado dentro, o sujeito-como-figura invadido pelo olhar-do-objeto. A essa altura, algumas imagens passam para além do abjeto, que freqüentemente se relaciona com substâncias e significados não só em direção ao *informe* – uma condição descrita por Bataille, em que a forma significativa se dissolve porque a distinção fundamental entre figura e fundo ou eu e outro se perde –, mas também em direção ao *obsceno*, em que o olhar-do-objeto é apresentado *como se não houvesse uma cena para encená-lo, nenhuma moldura representativa para contê-lo, nenhum anteparo*. (Foster, 2005, p. 176-177, grifos do autor)

Por isso a dúvida em torno da autômata não importa menos na configuração do efeito infamiliar do conto de Hoffmann que o duplo: ela faz parte de uma estrutura temática triangular que dá suporte à manifestação do duplo e que faz emergir, do centro dessa estrutura, a *unheimlich*, aquela “coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 2010, p. 331). A autômata traz à tona um desejo ou uma percepção “que deveria permanecer secreta, oculta, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 338).



Nesse sentido, a relação entre Nathanael e Olímpia envolve, de um lado, um extremo esforço ficcional, uma recusa do real que dá vida ao inorgânico, e, por outro, demonstra um apego do âmbito de uma necessidade física primordial que de algum modo supriria todas as necessidades, físicas e espirituais. Essa relação, portanto, nos diz algo mais além da *unheimlich*, pois permite-nos também conjecturar sobre os modos como a abjeção enquanto afeto se relaciona com a teoria do desejo de Girard. A autômata, ao contrário de qualquer mulher, ao contrário de Clara, oferece uma possibilidade única, o pleno investimento nas fantasias narcísicas, onde qualquer coisa ou ser que ofereça alguma resistência a esse investimento – especialmente, o próprio objeto de amor e culto – pode ser facilmente ignorado.

Com freqüência, homens neuróticos declaram que o genital feminino é algo inquietante para eles. Mas esse *unheimlich* é apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar. “Amor é nostalgia do lar” [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: “Conheço isto, já estive aqui”,

a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da mãe. O inquietante [*unheimlich*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão. (Freud, 2010, 365)

Se Freud reconhece o infamiliar na angústia ligada à vulva, é curioso, a meu ver, que não perceba como a autômata oferece ao narcisista uma possibilidade de reativar, por meio da ficção e da técnica (e a técnica é questão crucial neste contexto), a fantasia da simbiose materna, da “unidade mãe-bebê (ou seja, concentrada sobre o próprio bebê, que sente a mãe como extensão de si mesmo)” (Kehl, 1998), o lugar em que se era o próprio desejo materno, a imagem da perfeição cujo reflexo paralisa Narciso e quem ousar olhar para Medusa.

A obra literária moderna, nesse contexto, como um objeto formal que permite uma articulação dialética dos sentidos possíveis daquilo que representa e, ao mesmo tempo, em sua ação radical contra as metanarrativas, terá, como aponta Kristeva (1982), uma responsabilidade direta na sublimação do abjeto. Com a fluidez permitida pelo romance, a literatura se voltará para aqueles âmbitos mais obscurecidos da vida social, aqueles âmbitos sombrios que os indivíduos escondem de si mesmos. A literatura fantástica, especialmente, buscará destruir cada vez mais intensamente as mitologias colocadas em jogo na construção da individualidade burguesa, trazendo a loucura, o nada, as frustrações do amor, o horror, o monstruoso, as projeções do duplo e a morte para o centro da narrativa, mas não para falar de um mundo diverso, mágico ou exótico, e sim para exhibir o mesmíssimo mundo, mas com uma percepção nova e menos ingênua da realidade.

De acordo com Ângela Maria Dias (2007), na esteira de Kristeva, a arte abjeta se voltará, numa espécie de ritual, para aquele arcaísmo da psique, anterior à formação do eu, em que sujeito e objeto entram em colapso e se confundem, para desvelar e, ao mesmo tempo, resistir ao abjeto ou a seu desvelamento.

Entre a deleitação e a perda, na falta de um objeto delimitado, o receptor se constitui, então, como o sujeito do sublime diante do inominável e do ilimitado, ou seja, fora da possibilidade de simbolizar o que experimenta. Entretanto, na arte contemporânea, a fascinação pela treva originária, que constitui o frágil limite da arquitetura simbólica característica do homem, ao invés de conduzir ao sentimento do transcendente, como acontecia com o romantismo, só leva ao corpo, aos seus fluxos, e à dissolução do dentro/fora que antes o integrava contra a morte e o não-ser./ A literatura, em particular, ao desdobrar-se como escrita, segundo Kristeva, consiste no espaço da perversão, ou seja, da corrupção da lei do simbólico ou do negaceio diante do autoritarismo da língua. *O escritor é aquele que perverte a linguagem para transformá-la numa espécie de fetiche do vazio que o amedronta e o atrai. Por isso, ele torna-se sujeito e vítima da abjeção que põe em funcionamento.* (Dias, 2007, p. 27-28, grifos meus)

O choque imposto pela constatação de que Olímpia é criatura do estrangeiro Coppelius, o assassino do pai, e de Spalanzani, o substituto do pai, desperta o poeta Nathanael de seu doce sonho narcisista em que fantasiava possuí-la ou ser por ela possuído. O duplo, que surge para fazer seu “trabalho da censura psíquica” (Freud, 2010, p. 352), é quem quebra o espelho e o desejo de completude mortal. O medo persecutório que Nathanael sente por Coppelius está, assim, intimamente ligado ao seu amor narcisista e, ao mesmo tempo, funciona como censura e resistência quando esse amor se aproxima inquietantemente de uma possibilidade de culminação fatal. Por isso Olímpia pode ser aproximada da

definição canônica do abjeto dada por Julia Kristeva: abjeta é uma substância com uma carga psicológica, frequentemente imaginada, que existe entre um sujeito e um objeto; algo ao mesmo tempo estranho e intimidante, que expõe a fragilidade daquele sujeito, bem como uma distinção entre aquilo que lhe é interior e exterior. Abjeto seria aquilo que nos confronta, por um lado, com aqueles estados frágeis nos quais o homem transita pelo território da animalidade e que provocou nele a necessidade de se destacar desse domínio assustador, frequentemente representado pela morte e pelo sexo e, por outro lado, aquilo que nos confronta e, nesse caso, no interior de nossa arqueologia pessoal, com nossas tentativas mais arcaicas de demarcarmos a entidade materna. (Gabriella, 2016, p. 237)

Ao fim do conto, Nathanael retorna à casa paterna, para os braços da mãe, de Clara e de seu irmão fiel. Fortalecido “com o cuidado zeloso da mãe, da amada, dos amigos”, “Nathanael tornara-se mais amoroso e mais infantil do que jamais fora, e agora reconhecia ainda mais o ânimo *celestialmente puro e sublime* de Clara” (Hoffmann, 2019, p. 261, grifos meus). E assim Clara volta a ser a imagem da pureza idealizada por ele. “As quatro pessoas felizes iriam mudar-se para a pequena herdade” quando, num passeio ao meio-dia pela cidade, Clara convida Nathanael a subir na alta torre da prefeitura para olhar as montanhas de lá mais uma vez. Enquanto estavam lá, de braços dados, Clara aponta um arbusto cinzento, esquisito, que parecia ir em direção a eles. Nathanael leva a mão ao bolso e, mecanicamente, encontra o monóculo de Coppola e de repente Clara está diante da lente. A cena final se desenvolve a partir dessa assustadora visão aproximada demais de Clara (Medusa?), que o deixa aterrorizado: “Ele sentiu um tremor convulsivo agitar-lhe o pulso e as veias; empalidecendo, fixou os olhos em Clara, mas estes não tardaram a se revirar e lampear e faiscar numa torrente de fogo; qual bicho acuado, Natanael soltou um berro de pavor” (Hoffmann, 2004, p. 80)⁴⁸. O horror perante o olhar de Clara desperta nele reação similar ao horror frente à percepção de Olímpia como boneca,

⁴⁸ Utilizei a tradução de Luiz A. de Araújo acima pois a de Romero Freitas, neste trecho, deixa ambíguo de quem eram os olhos faiscantes, se de Clara ou de Nathanael: “Então seus pulsos e suas veias estremeceram convulsivamente – encarou Clara fixamente, pálido como a morte, mas logo os olhos giravam e ardiavam e soltavam correntes de fogo; ele uivou terrivelmente, como um animal acuado (Hoffmann, 2019, p. 262).

saltando e gritando horrivelmente “Bonequinha de madeira, gire”. E então vemos a tentativa de feminicídio: “agarrou Clara com violência e quis jogá-la lá de cima, mas Clara agarrou-se à balaustrada, desesperada pelo medo da morte” (Hoffmann, 2019, p. 262).

Figura 10 - Ilustração de Adolphe Lalauze para uma versão de “O Homem da Areia” de 1883



Fonte: Portal E.T.A Hoffman.

Lothar escuta os gritos e chega para salvar Clara quando ela já estava desfalecida: “Rápido como um raio, Lothar pegou a irmã, puxou-a para dentro e no mesmo instante acertou um golpe de punho fechado no rosto do furioso, de modo que este cambaleou para trás e *soltou a sua presa fatal*” (Hoffmann, 2019, p. 262, grifos meus). Nathanael corre ao longo do terraço

saltando no ar e gritando “*Roda de fogo, gire – roda de fogo, gire!*” (Hoffmann, 2019, p. 263). No meio dos espectadores da cena, sobressai, gigantesco, o advogado Coppelius. Quando alguns presentes tentam subir para dominar Nathanael, o estrangeiro sorri e diz: “Há, há – esperem, ele virá para baixo por si só”, e olhou para cima, como os outros. Nathanael parou subitamente, como que paralisado; inclinou-se, avistou Coppelius e, gritando estridentemente ‘Há! *Bellis oculos – bellis oculos!*’, saltou sobre a balaustrada” (Hoffmann, 2019, p. 263). Coppelius desaparece na multidão. Muitos anos depois, Clara, casada e com duas crianças, teria encontrado “a tranquila felicidade doméstica que correspondia ao seu espírito sereno e à sua alegria de viver, e que o interiormente dilacerado Nathanael jamais lhe teria podido proporcionar” (Hoffmann, 2019, p. 263).

A tentativa de assassinato de Clara a aproxima, ao menos aos olhos de Nathanael, de Olímpia, a criatura criada e destruída por Coppelius e Spalanzani. Nathanael parece se “confundir” com a natureza da noiva (lembremo-nos, contudo, como Clara, com seus cuidados, contribui para que Nathanael se torne ainda *mais infantil do que jamais fora*), como aqueles que após a revelação do automatismo de Olímpia diziam sobre as namoradas que nunca se pode ter certeza se são mulheres ou bonecas de madeira. Assim, Clara, de algum modo, também aparecerá como aproximada do abjeto, “uma condição da qual o sujeito precisa se livrar para poder se tornar sujeito. Uma condição estranha e íntima ao mesmo tempo, próxima demais, que toca na fragilidade de nossos limites” (Gabriella, 2016, p. 237).

Como mencionado no início deste capítulo, as três versões sobre a história do Homem da Areia confluem ao final e nenhuma delas pode ser invalidada. De fato, como aponta Clara, grande parte do poder de Coppelius parte do interior de Nathanael. Como herói trágico que ainda é, ele age muito mais por essa força interna de sua própria personalidade romântica do que necessariamente por uma obrigação ética com a morte do pai. Por outro lado, Coppelius não é apenas um fantasma que brota de seu interior para assombrá-lo. Sua existência dupla é comprovada por sua irrupção em vários momentos da narrativa do narrador-personagem-observador, mas especialmente na fatídica cena final.

Para finalizar este capítulo, gostaria de destacar a questão da duplicação em Hoffmann, apontando como esse processo aparece em suas obras frequentemente ligado ao reflexo e ao ato reflexivo que

havam levado os românticos alemães à teoria da ironia, que Baudelaire conhecia na versão alegorizada na *Princesa Bambrilla* de E.T.A. Hoffmann, pela qual professava viva admiração. Segundo esse capricho hoffmanniano, e sobretudo segundo a fábula do rei Ophioch, intercalada no relato, *a reflexão separa os homens da natureza*

maternal e os volta à tristeza do exílio. Contudo, para o rei Ophioch e a rainha Liris, cativos de um longo sono, a libertação virá por um desdobramento da reflexão, isto é, pelo humor e pela ironia: inclinando-se sobre as águas do lago mágico de Urdar, os dois descobrem sua imagem invertida, entreolham-se e começam a rir. O exílio chegou ao fim. (Starobinski, 2014, p. 30, grifos meus)

Como Nathanael, Giglio, ator medíocre de *Princesa Bambrilla*, novela publicada em 1821, quatro anos após “O Homem da Areia”, também “passa pelas provações de um ‘dualismo crônico” (Starobinski, 2014, p. 30). Mas ele tem seu destino modificado com a intervenção do mago Celionati, ou melhor, não apenas seu destino, mas seu modo de ver e experimentar a vida, o teatro e o amor. O mesmo ocorre com Giacinta, sua amada. A solução para o crônico dualismo de Giglio vem da “derrisão de si mesmo”, que “cura-o das ilusões do orgulho ressentido e lhe dá acesso ao amor verdadeiro e à perfeição no ofício de ator” (Starobinski, 2014, p. 30). Baudelaire celebra essa novela de Hoffmann “como um ‘catecismo de alta estética””, especialmente pela “lição que diz respeito à arte, ou seja, a definição do ‘cômico absoluto’, a um só tempo ‘inocente’ e ‘hiperconsciente’: ‘O artista só é artista se for duplo e não ignorar nenhum dos fenômenos de sua natureza dupla”” (Starobinski, 2014, p. 30).

Nathanael, sabemos, não tem a mesma sorte de Giglio. Ele não encontrará nem o amor nem a arte e manter-se-á, até o momento em que se joga para os braços da morte – a terceira moira, a última das três figuras maternas –, preso ao orgulho ressentido, ao amor narcisista que gera o dualismo crônico. Giglio, com o auxílio do mediador, reencontra a própria amada quando, ao olharem para um lago claro e espelhado, “reconheceram-se a si mesmos, seus olhares se cruzaram e puseram-se a rir, mas de uma maneira singular, bem comparável à do Rei Ophioch e da Rainha Liris, em seguida caíram, transportados pelo êxtase, nos braços um do outro” (Hoffmann, 2017, p. 163). Assim, a solução para Giglio e Giacinta não é um retorno ao real, mas uma reflexão da reflexão: a ironia.

Mas a ironia – reflexão da reflexão – não possui, para Baudelaire, nenhuma virtude libertadora. Se tem parte com o “cômico absoluto”, isto é, com a forma superior do riso, nada prova, no ensaio sobre “A essência do riso”, que ela perca o caráter satânico que Baudelaire lhe atribuíra de início. A ironia, como a melancolia, como a imagem que os espelhos refletem, segue sendo atributo de Satã. O riso libertava Ophioch. O “riso eterno” é o castigo infernal do carrasco de si mesmo. (Starobinski, 2014, p. 30)

Por algum motivo esse riso eterno lembra-me Coppelius. E a solução de Giglio e Giacinta lembra-me Lacan quando ele fala do “nó de servidão imaginária que *o amor* sempre tem que *redesfazer* ou *cortar*” (Lacan, 1996, p. 102, grifos meus).

Para finalizar, considero que o tema da autômata liga-se ao do duplo nessa estrutura que faz emergir o infamiliar em muitas outras narrativas fantásticas que têm em comum com “O Homem da Areia” outros elementos, especialmente aqueles ligados à técnica. Isso não quer dizer que toda a manifestação do duplo na literatura implique a presença temática ou estrutural da autômata, pois há inúmeros casos que contradizem isso⁴⁹. Mas que há uma recorrência desse núcleo temático-estrutural em outras obras que também despertam o sentimento de infamiliaridade, como pretendo destacar a seguir.

⁴⁹ Para citar apenas alguns casos em que o tema duplo na literatura fantástica não tem, pelo menos à primeira vista, ligação com a temática da autômata: “O elixir da longa vida”, de Honoré de Balzac, “O nariz”, de Nikolai V. Gogol, “A sombra”, de Hans Christian Andersen, “Os amigos dos amigos”, de Henry James, “O outro”, de Jorge Luis Borges.

3 AS AUTÔMATAS E O *TORNAR-SE AUTÔMATO* NA PASSAGEM DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

*Não acordes tão cedo! enquanto dormes
Eu posso dar-te beijos em segredo...
Mas, quando nos teus olhos raia a vida,
Não ouse te fitar... eu tenho medo!*
(Álvares de Azevedo)

O fragmento acima do nosso ultrarromântico Álvares de Azevedo (1831-1852), retirado do poema “Teresa” (Azevedo, 1957), aponta para algumas questões centrais deste capítulo, muitas delas já delineadas no capítulo anterior. A começar, o desejo que se mescla a uma ordem: não acordes. Depois, o que ocorre quando o desejo é satisfeito: assim, eu posso dar-te beijos em segredo. E, por fim, o motivo: quando nos teus olhos raia a vida, eu tenho *medo!* Entregue ao sono, seu olhar não pode petrificar. Entregue ao sono, a amada-imagem é aquilo que seu enamorado-observador quer que ela seja. Ela aceita a vestimenta ou a nudez, a pose, o toque. Ela não confronta, não fala, não amedronta, pois ela não observa. Se ela não observa, o enamorado-observador é livre em sua posição; ao mesmo tempo, está livre de uma possível e necessária convivência, de uma justaposição entre diferentes, de uma coexistência. Ele não precisa lidar com as dinâmicas de olhar e ser olhado, de desejar e ser desejado, de coabitar espaços sem dominá-los, de ser com, de não ser um. Como Azevedo, boa parte do individualismo romântico do século XIX não estava tão disposta a isso. As projeções individuais sobre o objeto de amor foram uma das tônicas do movimento e, nesse contexto, a autômata surgiu como uma temática central. Como apontam Lucas Henrique Silva e Karin Volobuef,

A boneca é uma personagem essencialmente romântica, menos pela sua presença no movimento do que pelo seu tratamento marcante pelos poetas oitocentistas. É com o Romantismo que a separação entre o universo infantil e a realidade perde a segurança. Os brinquedos, assim, invadiram o mundo dos adultos, na medida em que o próprio artista sentiu a necessidade de voltar ao local perdido da experiência com as coisas. Elegeu, assim, esse ídolo da infância, a boneca. Os poetas observaram o amor e a criação na imagem da boneca. Assim, permitiram-se pensar o estatuto do Eu por meio do objeto. Hoffmann, ao apresentar a personagem Olímpia, dá uma volta na representação das bonecas. (Silva & Volobuef, 2019, p. 167)

Nesse processo, ganha destaque, como crítica ou como reforço, a figura de Olímpia em suas diversas manifestações, desde as autômatas literais, inorgânicas e mecânicas, às representações de mulheres figurativizadas como autômatas, isto é, entregues a posições

mecânicas, de imagem ou de mercadoria, silenciadas e, ainda, muitas vezes, num espaço ambíguo entre vida e morte, como na fotografia de Gustave Le Gray abaixo.

Figura 11 – *Nu féminin allongé sur un canapé Récamier* (1856), de Gustave Le Gray (1820-1884)



Fonte: Portal The Met.

Nela, a brancura excessiva da pele frente à escuridão de todo o cenário, com exceção da manta, mantém a ambiguidade da vida e da morte, ambiguidade fortalecida pelos cabelos rodeando o pescoço. A manta pesada, outro ponto de luz, pode ser um tecido das moiras, mas ele não toca mais a figura inerte, unicamente iluminada pela luz que parte da posição do observador.

The daybed's velvet upholstery, the tassels on the pillow, and the heavy curtain fabric have a reassuring and familiar presence, but the serpentine locks of hair evoke Medusa and hint at strangulation, while the legs and feet cross and tense in the manner of a crucifixion. Withdrawn in sleep – or is it death? – the beautiful young woman reminds one of a drowning victim, an Ophelia freshly recovered from the Seine, a theme favored by the painters and poets of Paris. (The Met)

Boa parte da atmosfera psicológica que ronda essa fotografia será trabalhada pelo modo fantástico em torno das projeções individuais do sujeito apaixonado em seu objeto de amor (ou melhor seria dizer abjeta?), este que cada vez vai se tornando mais uma imagem

pictórica, um fantasma ou um cadáver. Conforme Italo Calvino (2004), embora muitos de seus temas tenham sido explorados desde a metade do século XVIII com o gótico inglês,

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; [...] como o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos. (Calvino, 2004, p. 10-11).

E pelo menos durante a primeira metade desse século “‘conto fantástico’ é sinônimo de ‘conto à la Hoffmann’” (Calvino, 2004, p. 12). Calvino caracteriza o fantástico desse período como “visionário” por colocar em primeiro plano a sugestão visual. Os autores oitocentistas estão mais interessados na “realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal” (Calvino, 2004, p. 13). Além de Hoffmann, entre outros autores de destaque nesse período estão Nathaniel Hawthorne, Honoré de Balzac, Nikolai V. Gogol e Théophile Gautier. Esse último, seguidor de Hoffmann na França, está representado na antologia de Calvino, *Contos fantásticos do século XIX*, com o conto “A morte amorosa”, em que o narrador, envolvido amorosamente com uma mulher já morta, vive a incerteza de tudo se tratar de um sonho de suas jornadas de padre ou de noites de orgias renascentistas.

O fantástico que predominará durante a segunda metade do século XIX e chegará até o limiar do século XX é caracterizado por Calvino como “fantástico cotidiano” por ser mais mental, abstrato ou psicológico, “atingindo seu ápice na intangibilidade imaterial de Henry James” (Calvino, 2004, p. 14). Essas etiquetas, contudo, “são intercambiáveis”, a distinção feita segue uma orientação geral no sentido da interiorização do sobrenatural.

3.1 Um brevíssimo olhar em William Wilson

Em sua antologia, Calvino inaugura a seção “fantástico cotidiano” com um nome de peso quando o assunto são contos fantásticos: Edgar Allan Poe (1809-1849). “O coração denunciador” (“*The Tale-Tell Heart*”) é o conto escolhido pelo compilador, que o considera uma obra-prima graças às suas sugestões visuais reduzidas ao mínimo, que “restringem-se a um olho esbugalhado na escuridão, e toda a tensão se concentra no monólogo do assassino” (Calvino, 2004, p. 14). Mas aqui eu gostaria de dar um destaque sumário a um conto de Poe

muito famoso quando se fala na temática do duplo, “William Wilson”. Nesse conto, a preponderância do dualismo não nos permite, numa primeira leitura, vislumbrar a presença do que venho chamando de autômata, isto é, a presença na narrativa de seres mecânicos que se confundem com mulheres ou de mulheres que, pela posição secundária ou silenciada, se confundem com seres mecânicos, inorgânicos. Essa figura da autômata geralmente parece contribuir muito pouco para a trama em termos de sua própria personalidade. Embora a narrativa se construa com foco na paixão do narrador por ela, sua individualidade, digamos assim, tem uma importância aparentemente secundária ou irrelevante para o enredo, o que, à primeira vista, pode dar a sensação de insignificância a essa presença ausente.

É nesse sentido que eu gostaria aqui de destacar quatro pequenos detalhes que me chamam a atenção em “William Wilson”, mas apenas num sentido especulativo, sem, com isso, propor de fato uma leitura para o conto, pelo menos não no momento. O primeiro deles refere-se às lembranças que o narrador-personagem pretende reunir de seus últimos anos de miséria e crime e as recordações escolares (ao que dá “uma importância adventícia”) com a esperança de encontrar “algum oásis de *fatalidade*, perdido num deserto de erros”, crendo que dele “a virtude se desprende, realmente, como uma capa”, processo que em outros homens ocorreria pouco a pouco (Poe, 2017, p. 90, grifos meus). O narrador-personagem aponta ter herdado plenamente o caráter da família e que seus pais podiam fazer muito pouco para deter suas distintas tendências más: “minha voz era lei dentro de casa e, numa idade em que poucas crianças deixaram as suas andadeiras, fui abandonado ao meu próprio arbítrio e tornei-me, em tudo, *menos de nome*, o senhor de minhas próprias ações” (Poe, 2017, p. 91, grifos meus). Há aqui uma polissemia concernente ao reconhecimento da herança de caráter e, ao mesmo tempo, uma superestimação da potência do eu, que se vê como um sujeito autônomo em tenra idade. É um processo bem diferente, portanto, daquele que vimos com Nathanael, para quem tudo o que ocorria em torno de sua vida era, de algum modo, tocado por Coppelius, sem falar na obediência (ainda que com o impulso rebelde) que demonstrava em relação às figuras do pai e da mãe.

O segundo ponto de destaque é o modo como Poe desenvolve em seu texto, de forma marcante e detalhada, uma construção muito viva de como o ambiente ao redor é percebido pelo olhar da criança, com destaque para o ambiente escolar, com seu casarão inconcebível, cheio de voltas e reviravoltas que era imaginado como infinito, com um recinto distante que lhe causava medo e no qual ficava o diretor e reverendo dr. Bransby, personagem que lhe inspirava terror. Esse recinto, que pode ser lido um pouco como aquilo que Michel Foucault (2013) chamará de *heterotopia*, no sentido reservado a espaços absolutamente outros (e, portanto, não

utópicos, que seriam lugar nenhum), a *contraespaços*. Para a criança, o fundo do jardim, o celeiro e, especialmente, “a grande cama dos pais”, onde “se descobre o oceano, [...] o céu, [...], a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis; é enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido” (Foucault, 2013, p. 20).

O terceiro destaque vai para a questão onomástica, que inicia a relação entre os duplos desde os tempos escolares. Sabemos que uma das primeiras e mais incômodas marcas da extrema semelhança entre eles é o mesmo nome de batismo e o mesmo sobrenome, “um desses nomes cotidianos que parecem, por direito obrigatório, ter sido desde tempos imemoriais, propriedade comum da multidão” (Poe, 2017, p. 94). O narrador os designa como “William Wilson, título de ficção, não muito diferente do verdadeiro” (Poe, 2017, p. 94), segundo ele. A técnica aplicada por Poe aqui é interessante, pois permite que o narrador guarde consigo um segredo que provaria uma suposta veracidade dos fatos narrados. Como no desenrolar dos eventos ele passará por alguns lugares ingleses comuns, isto é, existentes de fato no âmbito extraliterário, como a Universidade de Oxford, ele se resguarda o direito de esconder o próprio nome para impedir uma possível investigação. Isso causa certa estranheza pelo fato de o nome ter também uma importância central no conto homônimo.

Eu sempre sentira aversão a meu sobrenome vulgar e a meu comuníssimo, senão plebeu, prenome. Tais palavras eram veneno a meus ouvidos; e quando, no dia de minha chegada, um segundo William Wilson chegou também ao colégio, senti raiva dele por usar esse nome e duplamente antipatizei com o nome porque o usava um estranho que seria causa de sua dupla repetição, que estaria constantemente na minha presença e cujos atos, na rotina comum das coisas da escola, deviam, inevitavelmente, em virtude da detestável coincidência, confundir-se com os meus. (Poe, 2006, p. 296)

A nomeação aparece, assim, não como aquilo que distingue, mas com aquilo que agrega, que o relaciona a outro, que, de algum modo, o repete. Ela é gregária, serve antes à aglomeração que ao individualismo.

Por fim, o quarto detalhe está relacionado ao núcleo temático-estrutural duplo-autômata, em relação ao qual podemos afirmar com tranquilidade que não há nenhuma personagem feminina de destaque nesse conto, ao contrário do que vimos no conto anterior com Clara e Olímpia. Por isso me é curioso, portanto, que, após um longo período de afastamento de seu duplo, o narrador pressinta seu retorno exatamente quando caminha ao encontro de uma jovem, alegre e bela mulher que lhe confia o segredo da fantasia com a qual estaria vestida, mas de quem sequer o nome somos informados, exceto de que é a mulher *do* velho e caduco Di Broglio, seu anfitrião:

Foi em Roma, durante o carnaval de 18... Assistia eu a um baile de máscaras, no palácio do napolitano duque Di Broglio. Eu me entregara, mais livremente do que de costume, aos excessos do vinho, e agora a sufocante atmosfera das salas apinhadas irritava-me insuportavelmente. A dificuldade, também, em abrir caminho através dos grupos compactos contribuía não pouco para exasperar-me o gênio, pois eu estava ansioso à procura (permiti [sic] que não vos diga com que indigna intenção) da jovem, da alegre, da bela mulher do velho e caduco Di Broglio. Com uma confiança igualmente inescrupulosa, ela me havia previamente revelado o segredo da fantasia com que estaria trajada, e agora, tendo-a vislumbrado, apressava-me em abrir caminho até ela. Nesse momento, senti uma mão pousar sobre meu ombro e ouvi aquele sempre lembrado, aquele baixo e maldito sussurro, dentro de meu ouvido./ Num total frenesi de cólera, voltei-me imediatamente para quem assim me interrompera e agarrei-o violentamente pelo pescoço. Trajava ele, como eu havia esperado, uma roupa exatamente igual à minha: trazia uma capa espanhola de veludo azul, cingida em torno da cintura por um cinturão escarlate, que sustentava um florete. Uma máscara de seda preta encobria-lhe inteiramente o rosto. – Canalha! – disse eu, numa voz rouca de raiva, ao passo que cada sílaba que eu pronunciava parecia alimentar cada vez mais minha fúria./ – Canalha! Impostor! Maldito vilão! Não mais, não mais você me perseguirá como um cão até a morte! Siga-me, ou eu o atravessarei aqui mesmo com este florete! (Poe, 2017, p. 105-106)

Note-se: a jovem, alegre e bela mulher do velho e caduco Di Broglio não tem uma fala sequer, nem é mencionada além dessas brevíssimas palavras. Mas é nesse trecho, contudo, que reside o clímax de “William Wilson” e aumenta a tensão persecutória clássica do duplo. É aí, nesse encontro frustrado *com a esposa do dono da casa*, que o que era, até então, um *segredo* entre amantes, revelou-se ser também do conhecimento de outrem – ainda que ele seja o si mesmo. Lembrando que, conforme vimos com Rank (2013), é quase um clichê que essa aparição do duplo surja para atrapalhar a vida do protagonista invariavelmente na relação com a mulher amada. Contudo, é possível que nesse conto ela seja mais um pretexto que uma amada, o que requererá uma análise mais detida em outra oportunidade.

3.2 Tornar-se autômato

Há alguns contos fantásticos em que a temática do duplo é central mas a relação com a amada não é atrapalhada pelo duplo perseguidor ou mesmo o amor não é um tema abordado. Em alguns casos, a temática do duplo está mais interessada em um processo que chamo aqui de *tornar-se autômato* – e, portanto, não ser “naturalmente” um, como parece ser o caso da figurativização das autômatas aqui analisadas. Um exemplo disso está em “A sombra” (1847), de Hans Christian Andersen (1805- 1875), que embora aborde o tema do duplo através da sombra que se desprega do corpo de seu dono, este que depois aceita tornar-se sombra de sua

sombra, não pode ser ligado ao tema da autômata, já que a mulher conquistada pela sombra, uma princesa, não pode, de maneira alguma, ser aproximada da figurativização da autômata aqui proposta, não só por ter voz ativa durante o conto, mas por contribuir de modo bastante evidente para o desenrolar da narrativa, sempre em conluio com a sombra desgarrada. Nesse conto, o sábio, o dono da sombra, ao contrário dos sentimentos persecutórios característicos do narrador-personagem paranoico, aceita, gradualmente, ir se submetendo à sua própria sombra desgarrada até tornar-se a sombra de sua sombra, ou *o autômato* de sua sombra, processo que culminará com sua morte, tramada pela princesa e pela sombra.

Esse *tornar-se autômato* é um tema também marcante em algumas obras da segunda metade do século XIX. Outro exemplo é o conto brevíssimo “É de confundir!” (1883), de Auguste Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889)⁵⁰, que faz um uso bastante singular do procedimento de repetição ao apresentar uma dupla descrição de dois lugares no centro parisiense: um necrotério e um café próximo à Bolsa. A temática do conto parece ser retirada do poema “Os sete velhos”, de Baudelaire, de quem, aliás, é a epígrafe⁵¹ do conto, suprimida na versão brasileira da antologia de Calvino. Desde o início, o conto faz referências diretas à segunda e à terceira estrofe⁵² do poema, marcando um estado de espírito inquieto do narrador-personagem, que segue pelas ruas preocupado, com as ideias “pálidas e brumosas” e com a imaginação atazanada (Villiers de L’Isle-Adam, 2004, p. 348), como ocorre com o eu-lírico de “Os sete velhos”, que segue com os “nervos retesados” e com o “espírito ermo e lasso” (Baudelaire, 2006, p. 307). A ambientação hostil e melancólica se destaca durante a caminhada do narrador e do eu-lírico. A “rua triste e alheia” e a “névoa encardida” do poema transformam-se na “cinza manhã de novembro” com o amarelado rio Sena do conto, isso apenas para destacar as intertextualidades mais evidentes, dado que a escrita de Villiers é bastante influenciada pela baudelairiana e aqui o interesse pela temática em torno de um *tornar-se autômato* parece despertar um cenário comum e marcadamente melancólico entre esses dois parisienses do século XIX.

⁵⁰ Eu trabalhei esse conto anteriormente em minha monografia de graduação pela Universidade Federal de Ouro Preto, intitulada *Indagações sobre o modo fantástico* (2013), e, posteriormente, no artigo “O fantástico linguístico de ‘É de confundir!’ e sua relação com Robbe-Grillet”, publicado no v. 20, n. 02 da revista *Em tese*, em mai-ago. de 2014. Aqui, contudo, embora recupere algumas questões já apontadas anteriormente, procuro pensar esse conto no contexto da dicotomia autonomia/automatismo que me interessa no momento.

⁵¹ A epígrafe é o quarto verso da primeira estrofe do poema “Os cegos”, de *As flores do mal*. “*Dardant on ne sait ou leurs globes ténébreux.*” Tradução de Ivan Junqueira: “Lançando não sei onde os globos tenebrosos?” (Baudelaire, 2006, p. 318-319).

⁵² “Certa manhã, quando na rua triste e alheia,/ As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,/ Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,/ E em que, cenário semelhante à alma do ator,// Uma névoa encardida enchia todo o espaço,/ Eu ia, qual herói de nervos retesados,/ A discutir com meu espírito ermo e lasso/ Por vielas onde ecoavam carroções pesados” (Baudelaire, 2006, p. 307).

No conto de Villiers percebemos um narrador-personagem preocupado exatamente com um encontro de negócios aceito na véspera. Enquanto segue para a reunião, ele decide parar um pouco na soleira de um prédio quadrado, de aparência burguesa, e, em seguida, acaba entrando no prédio. Há, então, com pausas bem marcadas por parágrafos, a descrição do recinto:

entrei, sorridente, e logo me deparei, no mesmo nível, com uma espécie de sala de teto envidraçado, de onde caía a luz do dia, lívida./ Nas colunas estavam pendurados roupas, cachecóis, chapéus./ Mesas de mármore estavam instaladas em todos os cantos./ Vários indivíduos, de pernas esticadas, cabeça levantada, olhos fixos, jeito confiante, pareciam meditar./ E os olhares eram sem pensamentos, os rostos eram da cor do tempo./ Havia pastas abertas, papéis desdobrados perto de cada um deles./ E então percebi que a dona da casa, com a cortesia acolhedora com que eu estava contando, era ninguém menos do que a Morte./ Olhei para meus anfitriões./ Decerto, para escapar dos aborrecimentos da vida azucrinante, a maioria dos que ocupavam a sala tinha assassinado seus corpos, esperando, assim, um pouco mais de bem-estar./ Quando estava ouvindo o barulho das torneiras de cobre presas no muro e destinadas a regar diariamente aqueles restos mortais, escutei o ruído surdo de um fiacre. Ele parou defronte do estabelecimento. Fiz a reflexão de que meus homens de negócios estavam esperando. Virei-me para aproveitar a boa fortuna. (Villiers de L'Isle-Adam, 2004, p. 348)

A descrição desse local é marcadamente realizada através do procedimento de singularização definido por Viktor Chklovski (1978), procedimento que consiste em tirar do objeto seu automatismo, isto é, mostrar o objeto como visão e não como reconhecimento. Para o formalista russo, esse é o próprio objetivo da arte: “a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (Chklovski, 1978, p. 50).

Fazendo um breve parêntese na análise sumária desse conto e recuperando alguns pontos da discussão em torno da representação estatutária e pictórica da mulher realizada no capítulo anterior, gostaria de levantar aqui duas questões a respeito do procedimento definido por Chklovski. A primeira diz respeito à liberdade do poeta – *poietés* – de criar sua percepção particular do objeto. Ao que me parece, embora carregue traços particulares, muitas dessas percepções estão envoltas em procedimentos de repetição de modelos e de critérios de beleza preestabelecidos que, ao fim e ao cabo, tendem a ofuscar, ainda que não completamente, essa percepção particular. A segunda é que, particularmente em relação à figura da mulher, esse procedimento pode ser percebido, a meu ver, especialmente pelo seu efeito reverso, isto é, como um procedimento que buscou inserir o automatismo em um “objeto”, ou inserir o objeto numa estrutura automatizada, repetitiva, cristalizada, produzindo, assim, não uma visão particular, mas uma crescente adequação do reconhecimento com o resultado, em muitos casos, de

configuração – para não dizer domesticação – das sujeitas distintas ao modelo pré-configurado. Mas, por sorte, como bem aponta Chklovski (1978), a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis e tanto o olhar da crítica quando o olhar da/do poeta – novamente, *poietés* – podem sempre despertar aquilo que o próprio Chklovski denominará de paralelismo, cujo objetivo, que coincide com o objetivo da imagem, seria transferir um “objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção”, numa “mudança semântica específica” (Chklovski, 1978, p. 54). Fechemos o parêntese.

Voltando ao conto, percebemos, com a descrição detalhada do recinto, que o narrador acabara de entrar em um necrotério, mesmo que o nome do local não tenha sido mencionado, pois o que interessa é, antes, esse procedimento de singularização que torna aquele lugar, ainda que em muitas partes igual a outro (e por isso nos permite fazer a associação entre a descrição e o referente), único naquela visão, singular, e, ao mesmo tempo, espantoso e surpreendente. Em outras palavras, o narrador não pretende mostrar um necrotério qualquer, mas, sim, a sua visão, naquele exato momento, daquele local único, um procedimento subjetivo muito caro ao romantismo e continuado pelo simbolismo. E isso ocorre, pois “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (Chklovski, 1978, p. 45).

Na sequência, o narrador deixa o local, toma o fiacre que acabara de “vomitar” colegiais bêbados que “precisavam ver a Morte para acreditar nela”, e indica ao cocheiro: “Passage de l’Ópera!” (Villiers de L’Isle-Adam, 2004, p. 348-349). Ao chegar próximo a seu destino, isto é, ao encontro de negócios marcado na véspera, o narrador observa à sua frente a entrada de um café “relegado ao fundo de uma espécie de galpão, debaixo de uma arcada quadrada, de sinistra aparência” (Villiers de L’Isle-Adam, 2004, p. 349). Logo em seguida ele retoma o motivo da água, frequente no conto, destacando que “os pingos de chuva que caíam no vidro de cima escureciam mais ainda a pálida claridade do sol”; e prossegue: “‘É aqui’, pensei, ‘que me esperam os meus homens de negócios, de copo na mão, olhos brilhantes e desafiando o Destino!’” (Villiers de L’Isle-Adam, 2004, p. 348-349), 2004, p. 349). Mas o que ele encontra não é bem isso:

Então, virei a maçaneta da porta e me deparei, no mesmo nível, com uma sala onde a claridade do dia caía do alto, lívida, pela vidraça./ Em colunas havia roupas, cachecóis, chapéus pendurados./ Mesas de mármore estavam instaladas em todos os cantos./ Vários indivíduos, de pernas esticadas, cabeça levantada, olhos fixos, jeito confiante, pareciam meditar./ E os rostos eram da cor do tempo, os olhares eram sem pensamento./ Havia pastas abertas, papéis desdobrados perto de cada um deles./ Olhei para esses homens./ Decerto, para escapar das obsessões da insuportável consciência, a maioria dos que ocupavam a sala tinha, muito tempo antes, assassinado suas

“almas”, esperando assim um pouco mais de bem-estar./ Quando estava ouvindo o barulho das torneiras de cobre presas no muro e destinadas a regar diariamente aqueles restos mortais, a lembrança do ruído surdo do carro voltou ao meu espírito. (Villiers de L’Isle-Adam, 2004, p. 349)

Essa descrição do local de negócios é idêntica, com exceção de pequenas alterações, à descrição do necrotério. São as mesmas palavras, as mesmas frases, a mesma – porém, também outra – visão. Nesse conto de Villiers o outro é o mesmo aproximado através da singularização que descobre as semelhanças. Em ambas as descrições o essencial é idêntico: a claridade que caía do alto, a indumentária pendurada em colunas, as mesas de mármore, a disposição dos indivíduos, os rostos e olhares, as pastas e os papéis desdobrados. As pequenas distinções estão na definição da Morte como “dona da casa” no primeiro local e a alteração que distingue – e, ao mesmo tempo, relaciona – o assassinato das almas e o assassinato dos corpos. Mas mesmo as diferenças estão interligadas. A alteração nas frases relaciona antagonicamente os ideais de vida dos mortos e dos negociantes, em que os primeiros buscavam a fuga da “vida azucrinante”, e, por isso, assassinaram seus corpos, enquanto os segundos buscavam a fuga da “insuportável consciência” e, para isso, assassinaram suas almas.

Imersos em um mundo cada vez mais movido pela razão técnica, os homens do conto de Villiers optaram em um momento por um entre dois caminhos possíveis para alcançar um pouco mais de bem-estar: o suicídio, que aparece assim como único meio de fuga possível, ou a entrega completa à máquina, ao sistema, num suicídio da alma, único meio de capitulação possível. Ao relacionar o lugar de negócios com o necrotério, locais até então semanticamente distintos, Villiers caracteriza o primeiro em sua relação com o segundo: a morte⁵³. Através do paralelismo estabelecido entre os dois mundos, a ênfase recai na morte dos homens de negócios.

Além da influência já destacada de Baudelaire em Villiers, destaca-se ainda, nesse conto, sua relação com uma cena final do capítulo XII de “O ignorado amor”, de Théophile Gautier, como destacado por Ceserani, que apresenta a impressão que a personagem Guy de Malivert tem de Paris após um passeio no Bois de Bologne: “Em todo o lugar povoada por vivos que não suspeitam estarem mortos, porque falta-lhes vida interior” (Gautier, 1979 apud Ceserani, 2006, p. 111). Ao fim do conto, o narrador confessa que o segundo olhar é mais

⁵³ Embora com características muito distintas, hoje esse conto de Villiers me lembra muito o episódio “Stress Relief” da quinta temporada da série de comédia americana *The Office*, especialmente na fala do gerente Michael Scott após o infarto sofrido por um de seus empregados, qual seja, “Um escritório é para não morrer” (“*An office is for not dying*”). O sarcasmo – dos roteiristas, não do gerente – é evidente, já que todo o episódio tematiza situações limites que os empregados suportam diariamente.

sinistro que o primeiro e decide-se firmemente, indiferente ao que pudesse lhe acontecer, a nunca mais fazer negócios.

Nesse conto, o tema do duplo, especialmente representado pelo procedimento de repetição, está ligado à inquietante passagem de limite e de fronteira em que mundos diversos tornam-se mundos idênticos. Lembrando que para Freud o duplo pode vir representado tanto através do “surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas” quanto em seus desdobramentos, incluindo-se aí o “constante retorno do mesmo” (Freud, 2010, p. 351), percebemos como o fator da “repetição do mesmo” pode provocar o sentimento de infamiliaridade de acordo com as circunstâncias e condições em que ele se manifesta, remetendo o sujeito diretamente à sensação de desamparo através “da repetição não deliberada [que] torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’” (Freud, 2010, p. 355).

A maquinação do mundo, nesse ambiente francês, vai se relacionando ao processo de espelhamento em que aqueles que fabricam a máquina, os grandes homens de negócios, vão se tornando cada vez mais automatizados. Essa relação me remete à leitura que Marshall McLuhan (1994) faz do mito de Narciso, e antecipa pontos relevantes dessa relação do mito com a maquinação tecnológica que, como veremos, é muito cara a Bioy Casares, especialmente em *A invenção de Morel*, mas também em *Dormir ao sol*, além de muitas outras de suas narrativas. Para McLuhan (1994), tal como compilado por Daniel Link (1994) na antologia *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*, devemos reler o mito narciso considerando que ele coloca em relevo que “*el hombre queda inmediatamente fascinado por cualquier prolongación de si mismo en cualquier material distinto a su propio ser*” (McLuhan, 1994, p. 17, grifos meus). Ele destaca que a sabedoria do mito de Narciso não está na ideia de que ele se apaixona por algo que considerava como ele mesmo, isto é, ele não sabe que a imagem do lago reflete o próprio Narciso. Nisso reside o fascínio que a tecnologia, esse corpo prolongado do homem, exerce sobre ele.

El hombre se convierte, por así decirlo, en los órganos sexuales del mundo mecánico, del mismo modo que la abeja lo es del mundo vegetal, fecundándolo y crando siempre formas nuevas. El mundo de la máquina corresponde al amor del hombre, atendiendo prontamente sus deseos y caprichos, es decir, proporcionándole riqueza. Uno de los méritos de la investigación de la motivación ha sido el que se pusiera en claro la relación que la sexualidad del hombre guarda con el vehículo de motor. (McLuhan, 1994, p. 18)

Para finalizar este tópico eu gostaria apenas de frisar uma diferença, ainda que gradual, entre o tema do autômato, ou do *tornar-se autômato*, e o do autômata: no primeiro caso temos

um delineamento do processo, percebemos um movimento, um vir a ser, ainda que já tornado, e há sempre uma crítica que recai especificamente sobre o processo, como se a questão fosse *por que aceito/sujeito-me a tornar-me isso?*, ou *por que ele(s) aceita(m)/sujeita(m)-se a tornar(em)-se isso?*; já no segundo caso o processo não está em questão, é dado como natural, já se é assim desde sempre, a questão está, antes, no âmbito do *quem assim a fez?*

3.3 O duplo fabricante de autômata – *Metrópolis*

Embora saindo um pouco do contexto específico da literatura fantástica para uma breve abordagem em outro campo da *mimesis* narrativa, o do cinema, é preciso fazer um destaque ao filme *Metrópolis* (1927), dirigido por Fritz Lang com roteiro de Thea von Harbou, quando a autômata chega ao século XX colocando em evidência algo que já estava em Hoffmann, com forte influência também do *Frankenstein* (1823), de Mary Shelley (1797-1851), mas que será cada vez mais tematizado, que é a possibilidade de criação e manipulação de um autômato que se parece e se confunde com o próprio criador – o homem. E essa criação torna-se uma promessa com os avanços da técnica. Em *Metrópolis* temos a ambientação marcante do cinema expressionista alemão, com destaque para o laboratório do pseudo-cientista Rotwang e seus diversos traços que remetem aos laboratórios alquímicos. O filme tematiza uma questão que se tornará marcante nos contextos da ficção científica e da utopia – entendida, conforme Fredric Jameson (2005), como um subgênero socioeconômico da ficção científica –, que é a luta de classes envolvendo especialmente a discussão acerca do desejo de dominação social por trás de grandes desenvolvimentos tecnológicos.

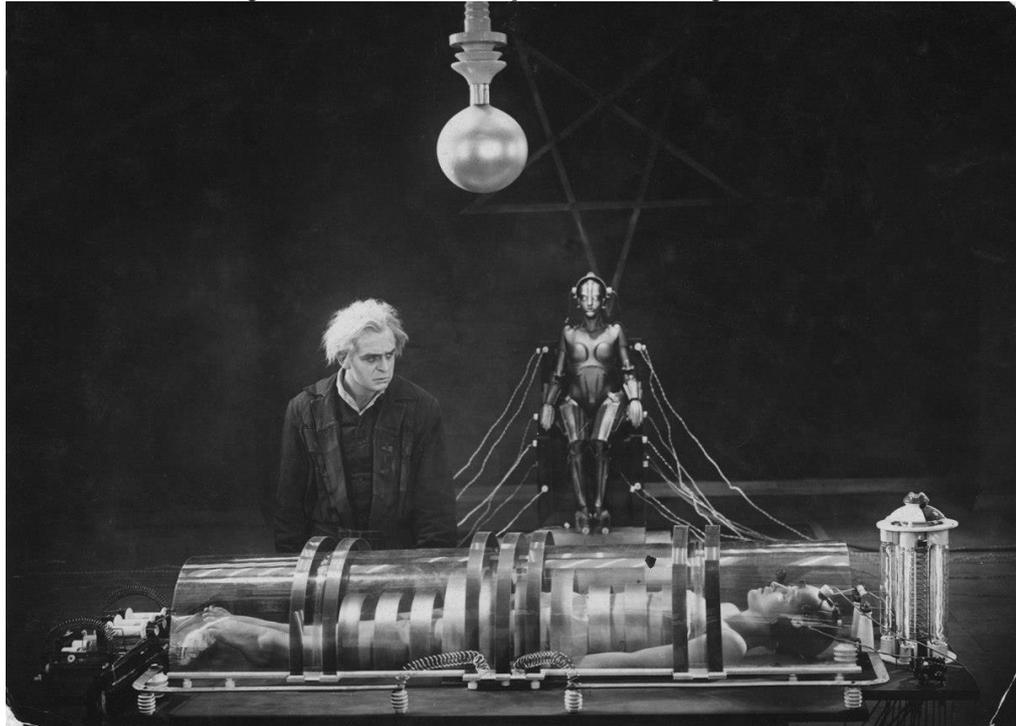
Com *Metrópolis* estamos em um contexto onde a Primeira Guerra Mundial já comprovou, de maneira trágica, como o advento da técnica e o desejo de domínio completo da natureza traz consigo um lado avassalador. Assim, o domínio da natureza, ao alcançar patamares nunca vistos, traz consigo, novamente, o medo da própria natureza, especialmente a do homem, medo do qual havíamos nos afastado exatamente pela técnica.

Assim, o medo do sobrenatural vai saindo de cena na literatura fantástica do século XX, cujo foco será direcionado para a exploração de novos aspectos do natural, a diluição das fronteiras entre o que já é e o que pode vir a ser, especialmente quando essa diluição expõe, na técnica, a permanência da vida instintiva e sublimada do homem.

É assim que *Metrópolis* retoma o tema do duplo e da autômata através da figurativização de uma mulher claramente erotizada, com curvas e seios bem marcados em um robô de metal, e não mais numa boneca de madeira. O papel do duplo cabe ao pseudocientista Rotwang e a Joh Fredersen, o dono dos meios de produção, que disputaram no passado o amor de uma mulher que nos é apresentada já morta. É sua morte que levará Rotwang à confecção do robô, criado à imagem da mulher, mas que não se cansará nem cometerá erros (Lang, 1927). Assim a figura vai adquirindo uma aura superior e passa a se opor também à classe operária, que é retratada em suas limitações que o robô superará sem grandes esforços. Inclusive, na cena em que faz uma dança bizarra, bem diferente da mecânica Olímpia, o robô demonstra ainda mais fluidez e, digamos, naturalidade que os próprios operários, que são exibidos em movimentos repetitivos e mecânicos, marchando em blocos uniformes, mais próximos da antiga concepção de robô.

No andamento do filme, a criatura de Rotwang ganhará os traços de Maria, a líder dos operários, para se infiltrar no meio deles. E ela o faz, incitando-os à destruição das máquinas e iniciando também uma guerra de classes, com a classe operária ocupando os espaços reservados à burguesia. O filme se encaminha para um duelo entre Rotwang (numa representação que vai se tornando clássica do cientista maluco, com olhos às vezes ensandecidos, às vezes melancólicos, e cabelos despenteados), que havia sequestrado a Maria verdadeira para dar sua aparência ao robô (Figura 11), e Freder, o filho-herdeiro de Joh Fredersen com a amada falecida que Rotwang tentou inicialmente fazer reviver através de sua criatura.

Figura 12 – Cena de *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927)



Fonte: Lang (1927).

Freder vence Rotwang e salva Maria sob os olhares do pai e da massa de operários. Depois ele se coloca entre um representante dos operários e o pai, que também estão em conflito, e é Maria, a verdadeira, não o robô, que fará a conciliação final, mediando, com o coração (representado por Freder), as mãos (operárias) e o cérebro (Jon, ou os meios de produção). Freder une as mãos do pai e do representante da classe operária, representando uma conciliação entre as classes.

Metrópolis está carregado por uma tentativa de moralização das relações entre as classes e seus meandros nos permitem considerar como a questão da imortalidade está ligada ao tema da autômata. No filme, a autômata está no centro de uma articulada fantasia de classe, mais especificamente em uma espécie de paraíso da classe alta em que os operários não seriam mais necessários, as mulheres seriam submissas e a vida se estenderia indefinidamente. Ao exhibir uma espécie de sonho ou maquinação alquímica de gente rica, ele nos permite ainda uma reflexão sobre a escravidão e sobre como esses processos têm sentido muito diverso na vida de gente pobre.

Conforme Haraway (1991), alguns dualismos que persistem nas tradições ocidentais contribuíram sistematicamente para a lógica e a prática de dominação de mulheres, negros, natureza, trabalhadores e animais, ou seja, para a dominação daqueles constituídos como outros, cuja tarefa é espelhar o eu.

Toda história que começa com a inocência original e privilegia o retorno à inteireza imagina que o drama da vida é constituído de individuação, separação, nascimento do eu, tragédia da autonomia, queda na escrita, alienação; isto é, guerra, temperada pelo repouso imaginário no peito do Outro. Essas tramas são governadas por uma política reprodutiva – renascimento sem falha, perfeição, abstração. Nessa trama, as mulheres são imaginadas como estando em uma situação melhor ou pior, mas todos concordam que elas têm menos “eu”, uma individuação mais fraca, mais fusão com o oral, com a Mãe, menos coisas em jogo na autonomia masculina. Mas existe um outro caminho para ter menos coisas em jogo na autonomia masculina, um caminho que não passa pela Mulher, pelo Primitivo, pelo Zero, pela Fase do Espelho e seu imaginário. Passa pelas mulheres e por outros ciborgues no tempo-presente, ilegítimos, não nascidos da Mulher, que recusam os recursos ideológicos da vitimização, de modo a ter uma vida real. Esses ciborgues são as pessoas que recusam desaparecer quando instados, não importa quantas vezes um escritor “ocidental” faça comentários sobre o triste desaparecimento de um outro grupo orgânico, primitivo, efetuado pela tecnologia “ocidental”, pela escrita. Esses ciborgues da vida real (por exemplo, as mulheres trabalhadoras de uma aldeia do sudeste asiático, nas empresas eletrônicas japonesas e estadunidenses descritas por Aihwa Ong) estão ativamente reescrevendo os textos de seus corpos e sociedades. A sobrevivência é o que está em questão nesse jogo de leituras. (Haraway, 2009, p. 89-90)

O filme de Fritz Lang nos permite ainda perceber como a introdução da autômata no cinema⁵⁴ já vem, também, com forte presença do tema do duplo. O robô Maria deixa mais evidente a representação da autômata como criação antropomórfica soberana do homem, muitas vezes motivada ou ativada pela perda de uma mulher amada, o que já não nos é novidade, como que para colocar em questão a tensão em torno da dicotomia de (ter que) ser autônomo ou autômato, sempre tendente, nos casos do duplo, pela afirmação excessiva de si no polo ativo. Como Olímpia, Maria é a materialização de uma promessa incessante de felicidade, mas agora a boneca traz bem marcada a esperança de se tornar cada vez mais parecida com uma mulher de verdade graças ao poder da técnica.

Asimov (2010) observava que os autômatos da ficção científica são representados como seres próximos da perfeição, atendendo às exigências de eficácia, precisão, celeridade e antecipação calculada, enquanto os autômatos do mundo real resumiam-

⁵⁴ Na verdade, como apontam Mano, Weinmann e Medeiros (2018), “*Metrópolis*, de 1927 (Lang, 1927), desponta como marco ao apresentar a androide Maria, prefigurando o modelo do autômato robótico. Antes disso, contudo, o diretor alemão Ernst Lubitsch apresentara, na comédia *Die Puppe*, de 1919 (Davidson, 1919), uma encantadora boneca mecânica cujas feições replicavam a filha do construtor (e a alusão ao conto *O Homem de Areia*, de E. T. A. Hoffmann, não parece ser acidental).⁶ Ainda anterior é a produção *Der Golem [O Golem]*,⁷ de 1915, dirigido por Wegener e Galeen (1915), primeiro filme de uma trilogia que conta ainda com *Der Golem und die Tänzerin [O Golem e o dançarino]* (1917) e *Der Golem, wie er in die Welt kam [O Golem, como ele veio ao mundo]* (1920), a qual revisita a criatura de barro fundada no folclore judaico. Além disso, o Edison Studios realizou, em 1910, *Frankenstein*, dirigido por Dawley (1910), adaptação em curta-metragem do célebre romance de Mary Shelley. Para Bueno e Martins (2012), o ingresso do autômato no cinema mereceria ser creditada a Georges Méliès e a um filme perdido chamado *Poupée Vivante [Boneca viva]*, que teria sido rodado em 1908; uma investigação mais profunda descobriria que o mesmo autor realizou, em 1897, o curta *Gugusse et l'Automate [O palhaço e o autômato]* (Méliès, 1897); e talvez aqui tenhamos resgatado, efetivamente, a primeira apresentação do autômato na grande tela.” (Mano, Weinmann & Medeiros, 2018, p. 509-510).

se a pouco mais que braços articulados, sem qualquer semelhança com o ser humano, o que dificultaria visualizar efetivamente os robôs como pseudopessoas. Poderíamos nos perguntar se essa afirmação, datada do longínquo ano de 1983, seguiria válida para o mundo atual, mas a resposta talvez não seja tão importante quanto a constatação de que, no imaginário cultural presente (e, particularmente, no repertório cinematográfico), os autômatos representam o duplo do homem contemporâneo e, especialmente, sua condição maquínica. (Mano, Weinmann & Medeiros, 2018, p. 513)

Entre as angústias dicotômicas do sujeito moderno em tensão no núcleo temático-estrutural duplo-autômata, destaca-se aquela em torno da origem e da finitude, do nascer e do morrer, isto é, a questão da imortalidade, que parece mesmo ir se integrando à agenda da modernidade científica como meta final. A título de curiosidade, podemos comparar um grande mito do passado com um atual para destacar como algo de fundamental, uma espécie de núcleo ou base do mito, permanece, ainda que em outra linguagem e com novas configurações. A nossa concepção de vida após a morte, de eternidade e até de reencarnação, que sobreviveu por um bom tempo ligada à religião e às imagens dantescas de céu e inferno, hoje sobrevive com a mesma vivacidade, mas agora dispensando as “fábulas” céu e inferno e atrelando-se às do código genético (hoje uma realidade, outrora uma ficção chamada Projeto Genoma), da realidade simulada⁵⁵ e da decifração total do cérebro (ainda uma ficção que recebe os nomes de *The BRAIN Initiative*, *The Blue Brain Project*, *Human Brain Project*, entre outros, todos com financiamento bilionário).

Como não ficarmos aterrorizados, em algum estado de paranoia coletiva, quando não vemos nada além das conexões – este tipo de fantasia paranoica de sistemas? Claramente este é o pesadelo, uma configuração fantástica que, em si mesma, é parte do problema. Ao mesmo tempo, não se pode enfrentar isso com o deslumbramento tecno do tipo “vamos baixar a consciência humana no chip mais recente”. Não dá para se livrar da dor e do sofrimento desse modo. E também não dá para se livrar disso com qualquer tipo de negação – nem uma nova versão de humanismo, ou reformismo, nem achar que “não há nada de errado”. Algo está profundamente errado; no entanto, isso não é tudo o que está acontecendo, Esse é o nosso recurso para refazer conexões – nós nunca começamos do zero. (Haraway, 2010)

Nesses novos velhos mitos, atualizados pela linguagem dos dados e dos algoritmos, uma parte da “essência” do indivíduo, aquela que o definiria e o distinguiria de todos os demais – a singularidade do seu DNA ou de sua consciência – poderá ser preservada junto a seus

⁵⁵ A realidade simulada é entendida como a indistinguibilidade entre uma ou várias realidades modeladas por computador e a realidade “verdadeira”. Nesse contexto, muitos acreditam que até mesmo esta que creditamos como realidade verdadeira já seria, de fato, uma realidade simulada, dado que ela conteria mentes conscientes que poderiam saber ou não que vivem numa simulação. O conceito de realidade simulada é diferente do conceito de realidade virtual, já que os participantes desta última podem (podemos) facilmente distingui-la da outra, enquanto seria basicamente impossível definir quando se está numa realidade simulada.

pensamentos, suas memórias e suas tendências comportamentais, reunidos em termos de dados e algoritmos, para, assim, criar uma cópia de si que poderá sobreviver eternamente numa realidade simulada após um simples *upload*. Freud (2010b, p. 28) alertou-nos que “[o] programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido – ou melhor, não somos capazes de – abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização”. Por que não somos? O que é isso que nos impele a aceitar a instalação, em nós, desse *drive*, desse *programa*, desse *sistema* de ficções “pelos quais apagamos a triste topologia do corpo” para vivermos em “um corpo *sem corpo*” (Foucault, 2013)?

Usei o estranho circunlóquio, ‘as relações sociais da ciência e da tecnologia’, para indicar que não estamos lidando com um determinismo tecnológico, mas com um sistema histórico dependente de relações estruturadas entre as pessoas. Mas a frase também deve indicar que a ciência e a tecnologia fornecem novas fontes de poder, que precisamos de novas fontes de análise e ação política (Haraway, 1991, p. 165, tradução minha⁵⁶).

O programa por trás do mito de imortalidade e de paraíso continua nos motivando, mas agora o céu tem sua espacialidade alterada, é um lugar na Terra (por enquanto), especificamente, um lugar num disco rígido. A alma, o grande duplo do homem, cede lugar à consciência – esse mesmo do outro, que é o corpo – com todas suas possibilidades futuras. Mas já é tempo de levar essa discussão para outras obras literárias.

⁵⁶ “I used the odd circumlocution, ‘the social relations of science and technology’, to indicate that we are not dealing with a technological determinism, but with a historical system depending upon structured relations among people. But the phrase should also indicate that science and technology provide fresh sources of power, that we need fresh sources of analysis and political action” (Haraway, 1991, p. 165)

4 O SILÊNCIO DAS AUTÔMATAS DE ADOLFO BIOY CASARES

Até o momento este trabalho, embora já esboçasse que a autômata é também a representação de mulheres silenciadas, ou adormecidas, ou mortas, pinçou especialmente os casos em que a autômata era, efetivamente, um aparelho mecânico e/ou eletrônico com aparência de mulher. A partir de agora, o foco estará mais próximo dessa representação apenas esboçada, qual seja, a figurativização de mulheres “de fato” numa linguagem que manifesta muito mais a visão de mundo subjetiva do narrador, refletindo seus desejos, sua ética e sua postura.

Essas autômatas são muito mais recorrentes na literatura, fantástica ou não. Entre os silêncios das autômatas, decerto o mais inquietante é o mortuário. Todorov (2010), embora sem utilizar o termo que eu aplico aqui, dá um destaque singular ao que ele considera como uma via oblíqua que o autor do século XIX deveria seguir para descrever a necrofilia, algo que um autor do século XX, como Georges Bataille, tem mais liberdade e mais possibilidades para tal, especialmente após o advento da psicanálise. Como exemplo, Todorov apresenta o seguinte trecho de *O azul do céu*:

uma noite [...] passei em um apartamento onde uma mulher idosa acabava de morrer – ela estava na cama, como qualquer outra, entre dois círios, os braços dispostos ao longo do corpo, mas sem as mãos juntas. Não havia ninguém no quarto durante a noite. Naquele momento, eu me dei conta./ – Como?/ – Acordei por volta das três da manhã. Tive a idéia de ir ao quarto onde estava o cadáver. Estava aterrorizado, mas por mais que tremesse, permaneci diante daquele cadáver. Afinal, tirei meu pijama./ – Até onde você foi?/ – Não me movi, estava perturbado a ponto de perder a cabeça; aconteceu de longe, simplesmente, olhando./ – Era uma mulher ainda bonita?/ – Não, completamente murcha. (Bataille, 1986, p. 46)

Podemos encontrar esse desejo que se manifesta sexualmente sobre um corpo inerte *de mulher* também em obras contemporâneas, como em *Ó*, de 2008, de Nuno Ramos:

Nunca cansei de tocá-la quando dorme. Seu sono de alguma forma me dá *medo*. Não tanto porque se esqueça de mim (talvez nem dormindo se esqueça), mas, ao contrário, porque *se oferece de um modo completo, parecendo inteiramente disponível*. Meu desespero, a sentença de que vou perdê-la, que não me abandona nunca, aumenta minha necessidade de tocá-la – agora que se separou de seu trajeto no dia, de seus deveres e interesses, de seu circuito de tarefas e está ali diante de mim, enrodilhada no conforto de seu próprio corpo e dos lençóis que afasta com os pés./ *Agora, para mim, ela é aquilo que sempre deveria ter sido* – um corpo livre, povoado por associações, desconectado da minúcia orçamentária da vida modorrenta, *aberto à maré de suas ilusões*, de seus medos, de seu passado e de seu futuro. Adoro o movimento de seus olhos debaixo da pálpebra fechada. Como fica linda! E o mau

hálito que sua boca exala, como um guardião da vida íntima, agora em processo (está sonhando), visível diante de mim, não me afasta dela, ao contrário, transforma-se numa espécie de rio fétido que nos conduz entre destroços. Sei, enquanto dorme, que não vai desaparecer – por que desapareceria? Então posso fazer o que mais quero – tocá-la. Com a ponta do polegar, depois com a palma da mão. Muitas vezes, acabo passando desta exploração topológica às regiões do seu corpo que procuram complemento no meu – em suma, ao sexo. Mas, na maioria das vezes, me contento com tocá-la, longamente./ O curioso é que nunca senti nada semelhante vindo dela. Mesmo com meu corpo aumentando espantosamente de volume (engordei 70% do peso que tinha quando a conheci), ou seja, oferecendo uma superfície maior e mais interessante ao toque de seu dedo, e talvez sexualmente menos apetitosa (ao menos se pensarmos no modelo dominante de beleza masculina), é o contrário que se dá. O que quer de mim é sexo, e se desperta com a ponta dos meus dedos, logo dirige meus gestos às regiões “guardadas” (por quem?) do seu corpo. Por exemplo, se estou palmilhando suas omoplatas (que adoro particularmente) há quinze minutos, com gestos delicados ela encaminha meus dedos para baixo, para os seios e, nos seios, para os bicos. Então devo passar do toque ao beijo – devo beijá-los. Adoro beijá-los, mas era na cavidade de sua saboneteira que encontrava paz, *paz romana, como um exército invasor em comunhão com o invadido*. Então deixo que faça comigo o que quer fazer, e abro os olhos (nesta hora, ver é quase igual a tocar), espantado com a mímica facial de seus orgasmos, e solto um mugido para indicar a chegada do meu. Mas logo adormecemos e quando acordo posso tocá-la de novo com a ponta dos dedos, subindo desde os pés, e ela sente cócegas, e sorri, e sei que estou em paz. (Ramos, 2013, grifos meus)

Nessas duas citações distintas podemos destacar como o corpo adormecido ou o cadáver de mulheres são motores de fortes experiências eróticas. Em ambas essas experiências o olhar o corpo inerte não pode ser traduzido em espelhamento, em reflexo, em revelação, pois não há troca de olhares. A amada não devolve ao amante seu próprio olhar, portanto, o objeto de desejo não é mais o si mesmo narcísico, produzido pelo espelhamento. É outra coisa. A morte? A abjeta? Que coisa? É a possibilidade, como mais evidenciada em Ramos, de fusão com aquela que “se oferece de um modo completo, parecendo inteiramente disponível”? Seria o momento em que, já sem a necessidade da reflexão e do espelhamento, o gozo fatal se abre para o sujeito como finalmente destrutível?

Neste capítulo, apesar desse salto não muito aleatório até Nuno Ramos, meu interesse se desconecta um pouco do contexto europeu para se concentrar em um escritor argentino que contribuiu significativamente para a literatura fantástica, como escritor e como compilador. Entre contos, novelas e romances, alguns dos quais escritos em parceria com o amigo Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares (1914-1999) deixou uma extensa obra narrativa com muitos textos escritos ao modo fantástico. Com seu primeiro romance, *La invención de Morel* (*A invenção de Morel*), publicado em 1940, e com sua participação na revista *Sur* – dirigida por Victoria Ocampo, sua cunhada –, Bioy Casares ingressou no meio literário argentino escrevendo e publicando em diversos gêneros e em diversas companhias assiduamente por pelo menos meio século. Casado com a escritora Silvina Ocampo de 1940 até a morte dela, em 1993, Bioy e

Ocampo reuniam frequentemente em casa, além do amigo Borges, sempre presente⁵⁷, boa parte da intelectualidade portenha, o que despertava também as polêmicas e discordâncias entre os chamados escritores “populares”, como Roberto Arlt, e os escritores “aristocratas”, como Bioy Casares e Borges. Pelo conjunto de sua obra o escritor recebeu o Prêmio Cervantes em 1992, o maior prêmio literário de língua espanhola.

Aqui percorrerei alguns de seus textos nos quais o núcleo temático-estrutural duplo-autômata poderá ser evidenciado. Contudo, como em Bioy Casares essa estrutura me parece ser muito recorrente, os textos selecionados buscaram aproximar ainda outras características recorrentes que se ligam a esse núcleo. Nesse sentido, a análise destacará os romances *A invenção de Morel* (1940) e *Dormir al sol* (1973, *Dormir ao sol*, em tradução livre) e o conto “*En memoria de Paulina*” (1948, “Em memória de Paulina”). Em relação ao núcleo temático-estrutural, essas obras parecem colocar em evidência uma tensão entre a ação do duplo sobre o desejo e do desejo sobre o duplo. Como em Hoffmann, continuamos no universo das narrativas epistolares.

O foco se concentra em torno de três personagens femininas, ou três autômatas: Faustine, de *A invenção de Morel*, Diana, de *Dormir ao sol*, e Paulina, de “Em memória de Paulina”. Considerando como as impossibilidades do “amor” imbricam as marcas de violência que essas narrativas fantásticas carregam, proponho uma leitura em torno do silêncio dessas personagens que têm pouca ou nenhuma voz durante a narrativa: o silêncio fantasmagórico de Faustine, o estranho silêncio de Diana e o silêncio aurático de Paulina. Considero que o silêncio, como parte integrante da linguagem, destaca-se nos textos aqui analisados por intensificarem as tensões fronteiriças do fantástico, especialmente aquelas em torno do real e da fantasia, do crível e do incrível, do mundo dos vivos e dos mortos, o que mantém a amplitude da atmosfera de mistério dos textos, mesmo após fecharmos o livro.

A escolha dessas três personagens deve-se, primeiramente, à semelhança estrutural das narrativas das quais fazem parte: todas são narradas por homens adultos em certo conflito psíquico, conflito que nos três casos está de algum modo ligado a frustrações em torno dessas autômatas e de alguma expectativa de salvação. Nas três obras é possível perceber ainda uma espécie de triângulo amoroso em que o narrador se confunde com seu duplo, num emaranhamento de perturbações e impossibilidades de satisfação do amor idealizado. Esse triângulo amoroso é mais explícito no conto “Em memória de Paulina”, ocupa um plano

⁵⁷ Apenas a título de curiosidade, em *Borges*, um livro sobre a amizade entre os três escritores, em que Bioy Casares (2006) apresenta uma seleção de diários entre 1931 e 1989 com foco nas interações com o amigo, apenas a expressão “*come en casa Borges*” aparece 1245 vezes.

secundário e conjectural em *Dormir ao sol* e em *A invenção de Morel* sua configuração é marcante, mas complexificada por uma diferença espaço-temporal entre os personagens.

A análise do silêncio se dará com o apoio de trabalhos de Eni Puccinelli Orlandi⁵⁸ (2007, 2003). Nesse contexto, buscarei perceber melhor, agora, as características das autômatas e o que essas características despertam no duplo. Ao contrário do Capítulo 2, mais ligado às relações tecidas com Freud e Girard, neste capítulo tentarei perceber, dentro das limitações próprias impostas por um tema que se inscreve muito subterraneamente, o que essas autômatas carregam de tão inquietante e de tão sedutor. É nesse sentido que buscarei, com Orlandi, perceber o silêncio não como uma falta ou sempre como um silenciamento, mas

como a respiração da significação, lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. É o silêncio como horizonte, como iminência de sentido. Esta é uma das formas de silêncio, a que chamamos silêncio fundador: silêncio que indica que o sentido pode sempre ser outro. Mas há outras formas de silêncio que atravessam as palavras, que “falam” por elas, que as calam. (Orlandi, 2003, p. 83)

Eni Orlandi distingue o *silêncio fundador*, que “faz com que o dizer signifique”, do silenciamento ou política do silêncio, que ela divide em *silêncio constitutivo*, no sentido de que “uma palavra apaga outras palavras” e de que “para dizer é preciso não-dizer”, e o *silêncio local*, “que é a censura, aquilo que é proibido de dizer em uma certa conjuntura (é o que faz com que o sujeito não diga o que poderia dizer: numa ditadura não se diz a palavra ditadura não porque não se saiba mas porque não se pode dizê-lo)” (Orlandi, 2003, p. 83). Nesse último contexto ela não considera apenas as ditaduras, digamos, formais, declaradas ou quase declaradas, mas “[a]s relações de poder em uma sociedade como a nossa [que] produzem sempre a censura, de tal modo que há sempre silêncio acompanhando as palavras. Daí que, na análise, devemos observar o que não está sendo dito, o que não pode ser dito, etc.” (Orlandi, 2003, p. 83).

Aqui, ainda seguindo algumas considerações de Orlandi, se destaca a questão do próprio olhar, ou, neste caso também, do próprio ouvido que pretende, de algum modo, ouvir esses silêncios, esses não-ditos, para dar a eles alguma contorno, processo que não ocorre sem colocar em jogo também a própria compreensão dos sentidos de quem se debruça sobre esses textos, expondo, talvez antes que o próprio texto, suas próprias relações “com o simbólico, com a ideologia, com o inconsciente” e, ainda, com “as diferentes concepções de língua (sistema

⁵⁸ Agradeço ao colega Felipe Medeiros, do PPG Ciência da Literatura da UFRJ, pela indicação do trabalho de Orlandi.

abstrato, material ou empírico, sujeito a falhas, um todo perfeito, um sistema fechado em si mesmo)”, as “diferentes naturezas de exterioridade (contexto, situação empírica, interdiscurso, condições de produção, circunstâncias de enunciação)”, e, por fim, as “diferentes concepções do não-dito (implícito, silêncio, implicatura etc.)” (Orlandi, 2003, p. 84).

No contexto específico das obras, em que há três narradores do sexo masculino, pode-se dizer que há também uma determinação de três pontos de vista específicos sob os quais as narrativas se construirão. Uma narrativa em que o narrador é também personagem – a narrativa homo ou autodiegética, para falar com Gérard Genette (1979) – é estruturalmente limitada quanto à visão que esse narrador tem dos fatos, ainda que possamos fazer conjecturas a partir de outros discursos trazidos à narração pelo próprio narrador. Mas é sempre, portanto, um campo restrito.

Nesse ínterim, limitam-se ainda as possibilidades de abrangência da fala de qualquer outro personagem que não o próprio narrador. Limitar, no entanto, não significa necessariamente uma exclusão, considerando-se a possibilidade de o narrador reproduzir diálogos que podem, por vezes, possibilitar uma leitura paralela. É fato, ainda, como bem nos aponta Wayne Booth (1980), que embora sejamos guiados por um narrador-personagem, é possível notar a mão do autor, que permite uma espécie de conluio entre o autor e o leitor contra o próprio narrador.

Nas obras de Bioy Casares selecionadas, por exemplo, essa “mão do autor”, que muitas vezes se confunde também com a de um outro narrador (como o narrador-editor de *A invenção de Morel* e o segundo narrador de *Dormir ao sol*, Félix Ramos), permite a leitura que toma o narrador principal como não-confiável ou que coloca seu próprio discurso sob questão, permitindo-nos o questionamento constante de sua fidedignidade à narração ou de seu ponto de vista. É dessa não confiabilidade do narrador ou dos rastros de outras vozes deixados em seu próprio discurso que podemos tentar ouvir e contornar esses silêncios, fazendo vir à tona, talvez, uma outra percepção dessas personagens mulheres, uma percepção que não seja limitada unicamente pela figurativização da autômata, isto é, que perceba também a operação que o silêncio coloca em jogo nesse processo de figurativização.

Passemos, então, a uma breve análise dessas três obras de Bioy Casares. Nelas encontraremos narradores-personagens envolvidos em um triângulo amoroso em que a autômata acabará morta ou aniquilada em nome de algum amor, num emaranhamento de perturbações e impossibilidades de satisfação do amor idealizado. As três narrativas aqui

selecionadas são, ao fim e ao cabo, histórias de amor: e, como toda história de amor, histórias de violência.

4.1 O silêncio fantasmagórico de Faustine

A invenção de Morel, publicado em 1940, é o romance inaugural de Adolfo Bioy Casares (doravante, ABC⁵⁹) e, provavelmente, sua obra mais conhecida. Nesse romance, o autor faz uso de um tema que é recorrente em sua obra: a busca da imortalidade, em geral através da tecnologia. Nesse romance temos acesso ao diário de um fugitivo – ou perseguido, como ele prefere se chamar – venezuelano refugiado numa ilha abandonada e tida como foco de uma doença terrível. Ele inicia o diário para “dar testemunho do adverso milagre” da aparição de pessoas na ilha após cem dias de sua presença ali e para provar “que o mundo, com o aperfeiçoamento das polícias, dos documentos, do jornalismo, da radiotelefonía, das alfândegas, torna irreparável qualquer erro da justiça, é um inferno unânime para os perseguidos” (Bioy Casares, 2014, p. 17).

Quero destacar, já de antemão, essa questão do “perseguido”, motivo que leva o narrador, um foragido da justiça venezuelana, a se refugiar numa ilha deserta considerada foco de uma doença misteriosa. Vimos anteriormente com Rank (2013) como é próprio do tema do duplo a transformação de um espírito protetor em perseguidor. Neste romance, com a aparição dos novos habitantes da ilha e, especialmente, de Faustine, é o narrador quem passará de perseguido a perseguidor, como espero destacar na sequência.

O narrador-personagem conta, então, como, após diversas investidas para conversar com a mulher misteriosa que surge num rochedo da ilha olhando o pôr do sol todas as tardes, ele percebe que sua presença não é notada por ela e nem por ninguém. “Não foi como se não me tivesse ouvido, como se não me tivesse visto; foi como se os ouvidos que tinha não servissem para ouvir, como se os olhos não servissem para ver. De certo modo *me insultou; demonstrou que não me temia*” (Bioy Casares, 2014, p. 30, grifos meus). O *temer* aqui poderia ter uma conotação mais simples, do âmbito do susto imediato frente ao encontro com um desconhecido em uma ilha deserta. Mas essa leitura se esvai frente à oração anterior, que toma

⁵⁹ Como o próprio autor assinava frequentemente e para facilitar as constantes menções a seu nome aqui.

o ocorrido como um insulto. Ela o insulta por não temê-lo, o que abre a questão: por que ela o deveria?

Na sequência, já obcecado por essa mulher que não o teme, ele decide fazer para ela um jardim como prova de seu amor, jardim que ela não percebe. Seguindo-a durante uma caminhada que fazia com um homem identificado até então apenas como barbudo, ele descobre seu nome: Faustine. A partir de então, cada dia com mais intensidade, o fato de não ser notado por Faustine o perturba de sobremaneira: “Acho que *vou matá-la, ou enlouquecer*, se ela continuar. Por momentos penso que a extraordinária insalubridade da porção sul desta ilha me há de ter feito invisível. Seria uma vantagem: poderia *raptar* Faustine sem nenhum risco...” (Bioy Casares, 2014, p. 37, grifos meus).

Desconcertado com o fato de não ser notado, o narrador-personagem passa os dias observando as conversas dos intrusos, além de realizar investigações no espaço da ilha, até descobrir, após vários dias, que Faustine e os demais são, na verdade, a reprodução contínua de uma semana entre amigos que Morel, um cientista fascinado pela ideia da imortalidade, criara através de uma máquina capaz de registrar imagens, sons, movimentos e tudo o que parece inerente à existência humana. Após o registro e antes de ter a sua vida e a de seus amigos tragadas pela invenção, Morel ativa a máquina para reproduzir eternamente os momentos de bem-estar que passaram naquela ilha, utilizando, para isso, a energia cinética das marés.

Na reprodução, o narrador assiste Morel explicar seu invento aos amigos – que o aplaudem sem saber, ainda, do fim trágico que os espera – e confessar a motivação que o levou a reunir todos ali para realizar a gravação sem o consentimento deles: dar perpétua realidade à sua fantasia sentimental e gravar uma cena de felicidade com a mulher amada, felicidade dele *ou* recíproca. Note-se: primeiramente, uma cena de felicidade *dele*. Para tal, ele planeja: “ou eu a convencia a virmos sós (impossível: não a vi a sós desde que lhe confessei minha paixão), ou a raptava (teríamos brigado eternamente). Note-se que, desta vez, não há exagero na palavra *eternamente*” (Bioy Casares, 2014, p. 58).

O narrador-personagem acredita que a amada de Morel é Faustine (embora saiba que possa ser uma das outras mulheres presentes na ilha), mas ele não revela seu nome. Seja ou não Faustine, e tudo indica que ela o é, dada a diferença de tratamento que Morel demonstra em relação a ela – a exemplo, diz-lhe Morel, segundo escuta parcialmente o narrador: “*pô-la de sobreaviso; você é uma mulher diferente; domínio dos nervos*” (Bioy Casares, 2014, p. 54, grifos do autor) –, é interessante notar como ele coloca seu invento para operar sem o

consentimento da mulher amada e nem de seus amigos, que participam do plano como coadjuvantes necessários para a execução pretendida: aquela que gravaria a felicidade *dele*.

No fim do diário, o narrador-personagem encontra-se perdidamente apaixonado pela imagem de Faustine capturada pelo invento de Morel – e, portanto, de certo modo marcada ou atravessada por esse olhar, por essa captura – e opta, movido por essa paixão, por inserir-se, ele também, na invenção do cientista. Ciente de que sua inserção não fará com que Faustine tome consciência de sua existência, tendo em vista que ele não pertence ao mesmo tempo-espaco da gravação original de Morel, o perseguido deixa em seu diário um pedido final:

Minha alma não passou, ainda, para a imagem; senão, eu teria morrido, teria (talvez) deixado de ver Faustine, para estar com ela em uma visão que ninguém recolherá. Ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso. (Bioy Casares, 2014, p. 85).

Quando o narrador decide fazer parte da reprodução imagética de Morel, já sabendo que isso acometerá em sua morte, ele o faz para que uma outra imagem, que parece um dia ter sido uma mulher de verdade, tome consciência de sua existência. A necessidade de fazer parte da consciência de Faustine, a quem ele não consegue tocar, que não o responde, não o olha, não o teme e sequer percebe sua existência, vai aumentando a loucura do narrador que, ao fim, sucumbe à invenção e deixa um apelo com um pedido impossível de se concretizar.

A *invenção de Morel* vai muito além da pura noção de idealização da mulher amada e permite uma leitura que coloca em questão o lugar dessa mulher e de seu silêncio. A amada de Morel é envolvida em uma trama que ela desconhece e se torna cobaia de um experimento que a transformará num eterno simulacro. Apenas a imagem constantemente reproduzida de Faustine, vivendo uma semana entre amigos, sem sequer notar a presença do narrador que está num espaço-tempo diverso do dela, é suficiente para despertar no perseguido venezuelano um amor que o levará também à morte. Por ser uma reprodução sem existência material, palpável, ela se inscreve na impossibilidade de ser raptada ou morta, frustrando, nesse ponto, o desejo do narrador.

Faustine, em todo o romance, tem apenas diálogos corriqueiros. Ela apenas está ali e isso é o suficiente para que tramas, planos e invencionices ocorram em seu nome. De fato, essa sua existência fantasmagórica parece ser a própria causa do despertar do amor do narrador: “Estar em uma ilha habitada por fantasmas artificiais era o mais insuportável dos pesadelos; estar apaixonado por uma dessas imagens era pior do que estar apaixonado por um fantasma

(talvez sempre desejemos que a pessoa amada tenha uma existência de fantasma)” (Bioy Casares, 2014, p. 64, grifos meus).

ABC afirma, como apontam as notas de Daniel Martino à edição consultada, que a escolha do nome Faustine não se deve ao caso de a personagem ser fáustica – o que poderia levar a crer, tendo em vista a centralidade do tema da busca da imortalidade, como no *Fausto* de Goethe –, possibilidade apontada por Juan Cañabate (2001) e por outros leitores de ABC, mas sim a uma homenagem a Paul-Jean Toulet, que fala em Faustine continuamente. Martino destaca os seguintes versos de Toulet em *Les Contrerimes*, que considero bastante inquietantes: “*il faut savoir mourir, Faustine, et puis se taire* [é preciso saber morrer, Faustine, e depois calar-se]” (Toulet, 1921 apud Martino, 2014, p. 676).

Mas um destaque interessante feito por Cañabe (2001) está na afinidade entre a construção da imagem de Faustine e a ambientação, marcada inicialmente por constantes descrições do espaço após alguma referência à personagem, ou vice-versa, como no trecho abaixo.

No rochedo há uma mulher olhando o pôr do sol, todas as tardes. Tem um lenço colorido amarrado na cabeça; as mãos juntas, sobre um joelho; sóis pré-natais devem ter dourado sua pele; pelos olhos, pelo cabelo negro, pelo busto, parece uma dessas boêmias ou espanholas dos quadros mais detestáveis. (Bioy Casares, 2014, p. 26).

E ainda quando ele consegue vê-la após escalar algumas rochas: “como que posando para um fotógrafo invisível, tinha a calma da tarde, porém mais imensa” (Bioy Casares, 2014, p. 29). E mais adiante: “Talvez não venham esta noite. Talvez essa mulher seja em tudo igualmente assombrosa” (Bioy Casares, 20014, p. 30). Assim Faustine vai se fundindo à ambientação do romance, ao dia, à tarde, à noite, ao rochedo, ao jardim que o narrador faz em sua homenagem.

Em relação ao jardim, cabe um olhar mais detido. Ele é projetado para representar “[u]ma imensa mulher sentada, olhando o poente, com as mãos entrelaçadas sobre um joelho; um homem exíguo, feito de folhas, ajoelhado aos pés da mulher (abaixo desse personagem perei a palavra ‘EU’ entre parênteses)” (Bioy Casares, 2014, p. 32). E teria ainda a inscrição “*Sublime, não distante e misteriosa,/ com o silêncio vivo de uma rosa.*” (Bioy Casares, 2014, p. 32, grifos do autor). A execução do jardim se mostra bem mais difícil frente à necessidade de plantar e alinhar cada flor, o que poderia resultar num desordenado conjunto de flores. Mas a obra “foge de qualquer relação com os movimentos que a realizaram”, o que ele credita à

“magia”, obtendo como resultado uma satisfatória pulcritude além da projetada (Bioy Casares, 2014, p. 33).

Imaginariamente, não é mais difícil uma mulher sentada, com as mãos entrelaçadas sobre um joelho, do que uma mulher de pé; feita de flores, a primeira é quase impossível. A mulher está de frente, com os pés e a cabeça de perfil, olhando um pôr do sol. O rosto e um lenço de flores roxas formam a cabeça. A pele não ficou boa. Não consegui obter aquele seu tom queimado, que me repugna e que me atrai. O vestido é de flores azuis; tem debruns brancos. O sol é feito de uns estranhos girassóis que crescem aqui. O mar, das mesmas flores do vestido. Eu estou de perfil, ajoelhado. Sou minúsculo (um terço do tamanho da mulher) e verde, feito de folhas. (Bioy Casares, 2014, p. 33)

Todo esse trecho, marcadamente erótico, remete a um estudo de Gaston Bachelard (1997) em *A água e os sonhos*, em que ele tece, através de outros escritos, a relação entre o mar e a figura materna, muito evidente no jardim do fugitivo através dessa mulher imensa, ao lado de quem o narrador representado é um ser minúsculo, um terço de seu tamanho (um bebê, portanto). O vestido dela é feito pelas mesmas flores azuis usadas para fazer o mar – como se os debruns brancos sobre o azul já não fossem suficientes para fazer a referência. Para Bachelard (1997, p. 119-121), “[s]entimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe”, e “o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna”. Voltando ao romance, vemos a alteração da inscrição do jardim pelo narrador, inicialmente transformada nesta: “*Minha morte nesta ilha desvelaste*” (Bioy Casares, 2014, p. 33). Primeiramente o alegre ser um morto insone; depois muda de ideia para se apresentar como um ex-morto, “descoberta literária ou piegas de que a morte era impossível ao lado dessa mulher” (Bioy Casares, 2014, p. 33), e modifica novamente a inscrição: “*Um morto nesta ilha desvelaste*” (Bioy Casares, 2014, p. 33). Tenta mais uma: “*Já não estou morto: estou apaixonado*” (Bioy Casares, 2014, p. 34). E acaba decidindo-se por esta: “*A tímida homenagem de um amor*” (Bioy Casares, 2014, p. 34). E assim, apesar da tentativa de desvencilhar a questão da morte na inscrição, vemos o tema crescendo e se enrodilhando ao próprio tema da escrita de maneira bastante significativa no romance: “Tudo o que tenho escrito sobre meu destino – com esperanças ou com temor, de brincadeira ou a sério – me mortifica” (Bioy Casares, 2014, p. 35).

Para Miriam V. Gárate (2002), esse episódio do jardim se inscreve numa continuidade

de peripécias que ridicularizam os lugares-comuns da paixão amorosa. O tradicional envio de flores transmuda-se num vergonhoso projeto de jardim que tem a forma de

“uma imensa mulher, sentada, contemplando o entardecer [...] e de um homem exíguo feito de folhas”, enriquecido por uma série de inscrições sucessivamente revistas e modificadas. Faustine passa ao lado desse “jardinzinho de mau gosto”, reconhece o artífice, “mas simula não vê-lo”. A esse episódio sucede o primeiro de um conjunto que daqui por diante irá pautar os avatares da paixão inscrevendo-os sob o signo da triangularidade e, portanto, dos ciúmes, da suspeita, do assédio, das recriminações. (Gárate, 2002, p. 2019)

Sabendo-se da admiração de Bioy Casares pela literatura fantástica e sua inserção nessa tradição, é interessante relacionar a recuperação que acontece em seu romance, atualizada pela técnica, do tema do fantasma, isto é, da vida dos mortos, que é não novo, mas que adquire aqui um contorno também pseudocientífico costurado com as mudanças impostas pelo século XX – a iluminação artificial, a psicanálise, o cinema, o rádio, a TV, a fotografia, duas Guerras Mundiais, entre tantas outras⁶⁰. No romance, é com (ou por) essa existência fantasmagórica e sedutora que Faustine é perseguida pelo perseguido à medida em que ela vai se revelando cada vez menos humana, ou menos viva, mais imagética possível: “Vou me acostumando a ver Faustine, sem emoção, como um simples objeto. Por curiosidade, venho seguindo-a faz cerca de vinte dias” (Bioy Casares, 2014, p. 67).

Ao vê-la e querê-la assim, imagem, o narrador-personagem vai construindo sua própria transformação também. Como aponta Sophie von Werder (2016), embora as imagens pertençam a épocas diferentes, o narrador quer se integrar à imagem projetada pela invenção de Morel para conseguir o efeito e a aparência de um amor mútuo e uma relação íntima entre ele e Faustine,

desafiando o simplemente desatendiendo la fundamental diferencia entre realidad y simulacro. Si el amor es realmente respondido o no pasa a segundo plano siempre que la apariencia se logre. Con ello, la instancia que podría evaluar la ‘obra’, o sea, la relación entre Faustine y el personaje narrador, no sería el artista ni el enamorado,

⁶⁰ As transformações que essas mudanças geraram no fantástico fizeram com que alguns críticos, na corrente de Jaime Alazraki (2001), atualizassem seu nome para “neofantástico” para distingui-lo das obras do século XIX. Os críticos que vão na esteira de Alazraki consideram que embora possuam temáticas afins, as obras do neofantástico possuem objetivos distintos. Ceserani (2006), que ratifica Alazraki, aponta que o procedimento dominante do neofantástico é também “a pesquisa do absurdo lógico, do desnudamento de relações entre diversos planos da realidade espacial e temporal que não são explicáveis com os critérios tradicionais da alternativa entre verdade e erro” (Ceserani, 2006, p. 124). Contudo, diferentemente da irrupção do sobrenatural no natural do fantástico do século XIX, os textos neofantásticos fazem uma “aproximação provocativa e perturbadora de dimensões diametralmente opostas, a natural e a sobrenatural, que são colocadas em paralelo, escandalosamente em conflito uma com a outra, mas ambas legitimadas” (Ceserani, 2006, p. 124). Para Alazraki e Ceserani, as problemáticas epistemológicas do neofantástico inserem-no na plena modernidade. Mas me distancio pontualmente de Ceserani e Alazraki para ir ao encontro de David Roas (2001), que vê o fantástico do século XX e o fantástico contemporâneo não como “neo”, mas como uma evolução natural do mesmo fantástico nascido no século XVIII, atualizado em função de uma nova noção de homem e de mundo, o que prova, ainda para Roas (2001), que o fantástico goza de uma vida muito saudável apesar das considerações apocalípticas de Todorov (2010, p. 169) para quem “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica”.

sino un tercero. Se renuncia a la realidad a favor del simulacro. (Von Werder, 2016, p. 122)

A leitura de von Werder ainda mantém uma relação opositora entre realidade e simulacro, algo que vai sendo dissolvido nessa e em outras obras de ABC e um exemplo para perceber essa dissolução está na presença do tema do duplo. Por meio dele, vemos que o narrador não é o único a querer Faustine (e querer-se) assim, isto é, enquanto um simulacro, um ser fantasmagórico. Em *A invenção de Morel*, o tema do duplo pode ser facilmente estabelecido entre o narrador e Morel. O narrador é o primeiro a falar em rapto e morte da amada. Na sequência, na palestra que dá aos amigos para explicar seu invento, Morel também fala em rapto e sabe muito bem que seu invento implicará a sua morte e a de seus amigos, tendo em vista que esse foi o resultado anteriormente alcançado com o “pobre Charlie” e os empregados da casa Schwachter, como destaca um dos presentes: “– Com a máquina, ele gravou Charlie, e Charlie morreu; gravou os empregados da casa Schwachter, e houve mortes misteriosas de empregados. Agora ele vem e diz que nos gravou!” (Bioy Casares, 2014, p. 62).

Um primeiro ponto a se destacar aqui é a respeito daquilo que já foi pincelado anteriormente sobre as relações entre classes em torno dos temas do duplo e da autômata e, ainda, do tema da imortalidade, o que nesse trecho pode ser percebido no desejo de Morel, certamente um membro da classe alta, que faz um uso descartável dos empregados em prol da construção de seu paraíso com a amada tornado possível por meio de sua invenção tecnológica ou maquinação alquímica. Nesse contexto, Gárate (2002) aponta que

A confissão feita por Morel aos veranistas e testemunhada clandestinamente pelo narrador produz uma reviravolta no regime explicativo ao revelar (parcialmente) o mistério pela via do *estranho* (revelação à qual se soma essa revelação suplementar constituída pela transcrição dos papéis de Morel, o que introduz novamente uma duplicação ou representação *en abîme*: o manuscrito dentro do manuscrito, a confissão dentro da confissão). De fato, embora não abunde em explicações pormenorizadas, a solução proposta é da ordem da utopia (ou do pesadelo?) tecnológica, por assim dizer, não da intervenção de um *deus ex machina*. Dessa perspectiva, inclusive, reafirma-se enfaticamente a impossibilidade de uma criação *ex nihilo*: “Para fazer reproduções vivas, necessito emissores vivos, não crio vida”, sustenta Morel, o que distancia Faustine da série de autômatos femininos engendrados pela tradição fantástica, sem deixar de inscrevê-la ao mesmo tempo nessa tradição como contrafigura. (Gárate, 2002, p. 222-223)

O segundo ponto, que está ligado a esse primeiro, é um espelhamento entre o narrador e o inventor que faz com que aquele, inclusive, tenha certa empatia por Morel: “Quero entender a conduta de Morel. Faustine evitava sua companhia; ele, então, tramou a semana, a morte de todos os seus amigos, para conseguir a imortalidade com Faustine. Com isso compensava a

renúncia às possibilidades que há na vida” (Bioy Casares, 2014, p. 82). E mais adiante: “A beleza de Faustine *merece essas loucuras, essas homenagens, esses crimes*. Eu a neguei, por ciúmes ou defendendo-me, para não reconhecer a paixão. Agora *vejo o ato de Morel como um justo ditirambo*” (Bioy Casares, 2014, p. 82, grifos meus). Nisso pode-se perceber como

o jogo imitativo prolonga-se na tentativa de compreender-se através do inventor-artífice que até agora fora concebido unicamente como rival, intruso, obstáculo, inimigo. De certa forma, poderia afirmar-se que o narrador migrou, em sua relação com Morel, da condição de oponente (imaginário) que o copia sem advertir à de cúmplice voluntário que o imita conscientemente e que, finalmente, *vê-se* nele. (Gárate, 2002, p. 227)

Se por um lado há que se destacar o fato de o narrador só ter conhecimento da existência, ainda que já extinta, de Faustine por meio da pseudoimortalidade que lhe oferece Morel, por outro, chega a ser inquietante perceber a convivência, a empatia e, mesmo, o vanglorio que o narrador dá a Morel, mesmo tendo sido ele o assassino de Faustine, dita sua amada. Esse é um lado curioso da coisa, pois se considerarmos aquela historinha da Dinamene de Camões, a quem ele teria deixado afogar para salvar *Os Lusíadas*, podemos todos nos colocar no mesmo âmbito desse narrador, que oferece a Morel, facilmente, uma camaradagem que deixa à parte a voz da morta, que ele raramente escuta, pois, afinal, o que o interessa é o amor à imagem, que é, também, o amor à obra.

Para viver num estado perpétuo de felicidade ficcional, numa imortalidade técnica em fusão com a imagem amada através da reprodução fantasmática de uma semana vivida pela autômata e interpretada/encenada pelo amante, o narrador-personagem de *A invenção de Morel* abre mão de si, de seu corpo e de sua vida para inserir-se numa máquina criada por seu duplo. Esse romance, a meu ver, é exemplo de um trabalho literário apurado e singular⁶¹ em torno de uma utopia de abandono completo do corpo, até mesmo (ou especialmente) no amor, já que não há e nem poderia haver sequer um toque entre o narrador e sua autômata. Em *A invenção de Morel*, o amor é apenas um desejo sem corpo. Mas como isso seria possível?

Michel Foucault, no breve artigo “O corpo utópico”, considera que as utopias “nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele” (Foucault, 2013, p. 11). Foucault resume e ilumina, de certo modo, toda uma inquietação que já me acompanhava desde meus estudos sobre o modo fantástico durante a graduação, inquietações que giravam em torno dessa

⁶¹ É bastante mencionado o prólogo de Borges que considera a trama de *A invenção de Morel* como “perfeita”, o que Bioy Casares percebe como uma ironia que teria passado despercebida pelos críticos, uma prova de que Borges não gostou do romance.

capacidade do corpo de criar ficções, inserir-se nelas e, no limite, utilizá-las contra o outro – mais geralmente, contra a outra, como vemos aqui – e contra o próprio corpo que lhes deu forma.

Nesse contexto, certa evolução na ficção do sujeito – tal como vimos através dos mitos da duplicação, especialmente aqueles em torno da experiência humana no mundo, como o mito antigo da alma, atualizado na modernidade como o mito da consciência – parece nos encaminhar para um estranho impulso de anulação do próprio corpo, uma anulação que surge permeada pelo desejo de alcance de um estado perpétuo de felicidade, ou, para dizer com Sigmund Freud (2010b), um programa de se tornar e permanecer feliz, mas que se encaminha, quanto menos distante se torna a realização desse programa, para tornar o corpo cada vez mais secundário, desaparecido em prol das ficções ou das utopias “pelas quais apagamos [sua] triste topologia” (Foucault, 2013, p. 09).

Mas essas questões, contudo, parecem girar em torno da própria impossibilidade humana de abraçar, de fato, o real do corpo, dado que isso significaria abraçar a mortalidade e a finitude desse “eu” autoafirmado construído com tanto empenho ficcional, algo que somos incapazes de fazer: imaginar uma não-existência. Assim, a separação sentida pelos sujeitos mas superdimensionada pelos casos de duplicidade crônica que temos analisado aqui chega ao paradoxo já apontado por Rank (2013) em torno do suicídio no tema duplo, isto é, que o afastamento criado pela ficção do sujeito é o afastamento daquilo que o liga irremediavelmente a esse sujeito – seu próprio corpo. E quanto mais nos afastamos do corpo, mais nos afastamos do real e nos apegamos às ficções das imagens figurativizadas.

4.2 O estranho silêncio de Diana

No tragicômico romance *Dormir ao sol*, publicado em 1973, Lucio Bordenave – um relojoeiro de bairro que vive com a esposa, Diana, e a mãe de criação, Ceferina, numa travessa⁶² de Buenos Aires – envia uma carta a um vizinho com uma espécie de pedido de socorro. Essa carta compõe a maior parte do romance. Nela, ele conta como Diana, sua esposa, após retornar do Instituto Frenopático no qual fora internada por causas imprecisas, era outra pessoa, estava

⁶² *Pasaje*, o termo original, designa uma rua estreita de um meio urbano, que pode ser coberta e possuir casas em ambos os lados; em geral, serve como ligação entre duas ruas maiores.

transformada. Suas investigações o levam a ser internado também e a descobrir que nesse manicômio as almas das pessoas recebem um tratamento de “imersão na animalidade”, em que são retiradas dos corpos e depositadas temporariamente em cães.

Ao contrário de *A invenção de Morel*, os acontecimentos de *Dormir ao sol* estão sempre carregados de um tom cômico e ambíguo. Bioy Casares, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, destaca que aprecia esse caráter da obra: “Os críticos⁶³ não se deram conta que *Dormir ao Sol* é melhor, é mais honesto. Eu não sou trágico de alma, e *A Invenção de Morel* é um livro doloroso. *Dormir ao Sol* é mais sorridente e corresponde mais a meu temperamento” (Bioy Casares, 1997).

Nesse romance, o caráter conflituoso, infeliz e solitário do casamento de Bordenave e sua esposa fica explícito desde o início do romance e é notado por toda a comunidade da travessa, que chega inclusive a colocar apelidos em Diana: “*En el barrio no se muestran lerdos para alegar que una señora es holgazana, o de mal genio, o paseandera, pero no se paran a averiguar qué le sucede. Diana, está probado, sufre por no tener hijos*” (Bioy Casares, 2005, p. 12).

A infertilidade do casal, o não poder procriar, rompe com a idealização da figura da mulher como reprodutora, maternal e doméstica, idealização que a faz ser malvista pela comunidade da travessa. De certo modo, esse romance doméstico rompe com aquela tradição literária argentina que Doris Sommer (1994) aponta em seu artigo “Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo”, em que ela realiza uma leitura dos romances fundadores latino-americanos a partir da conjugação do erótico com o político, do corpo sexual com o corpo nacional. De acordo com ela, “após a criação de novas nações, o romance doméstico é uma exortação a ser fértil e a multiplicar” (Sommer, 1994, p. 159). Esses romances nacionais, fundadores das novas nações, são, portanto, sempre histórias de amor.

A leitura de Sommer parte do princípio de Fredric Jameson, qual seja, o de que todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente alegóricos e devem ser lidos como alegorias nacionais; mas ela revisa a demasiada generalização de Jameson sem abandonar o conceito chave de alegoria. No entanto, seu foco se dá, como já dito acima, nos romances fundadores dos novos estados-nações, enquanto o recorte que fizemos de Bioy Casares concentra-se entre as décadas de 1940 a 1970, isto é, em um período envolvido pelo chamado *boom*. Sommer

⁶³ Entre os quais me incluo, como bem me alertou Duda Machado, em relação à primeira análise que fiz dessa obra, em minha dissertação de mestrado, quando deixei de abordar com a atenção necessária a comicidade do romance em prol de outras questões.

chega a destacar que também os escritores do *boom* foram marcados pelo “peso implacável do *romance* nacional”, o que “transparece nos esforços obsessivos que fazem para se livrar das pretensões desenvolvimentistas que o marcavam” (Sommer, 1994, p. 159). Mas seu artigo não pode nos ajudar, nos intuitos aqui pretendidos, além desse destaque à relação alegórica intrínseca dos romances nacionais para “uma consolidação nacional aparentemente não violenta” (Sommer, 1994, p. 159), o que conhecemos bem quando pensamos no Romantismo brasileiro.

Voltando a *Dormir ao sol*, podemos notar desde o início da narração uma tentativa de Bordenave de mascarar ou atenuar os problemas em seu casamento⁶⁴, percebidos, inclusive, em falas alheias. Essa tentativa às vezes é demonstrada com comentários genéricos ou ridículos, que deixam de fora o teor de sua relação com Diana, como este no capítulo II: “*Probablemente muchos matrimonios conocen parejas aflicciones. Es la vida moderna, la velocidad. Sé decirle que a nosotros las amargas y las diferencias no lograron separarnos*” (Bioy Casares, 2005, p. 10). Contudo, no desenrolar da narrativa, as perturbações de Diana passam a ter mais atenção, e o narrador-personagem revela algumas características que ele observa como mais frequentes em Diana, como o fato de ela se entristecer com qualquer boa notícia por supor que para compensar uma boa virá uma má; suas frequentes herpes labiais; sua postura depressiva bem estereotipada, “*acurrucada en un sillón, abrazada a una pierna, con la cara apoyada en la rodilla, com la mirada perdida em el vacío*” (Bioy Casares, 2005, p. 12).

A outra personagem feminina marcante do romance é Ceferina, que ama o narrador como a um filho e nunca aceitou inteiramente seu casamento com Diana. A relação entre as duas é sempre conflituosa. “*A nadie quiere tanto la gente como a sus ódios. Le confieso que en más de una oportunidad, entre esas dos mujeres de buen fondo, me sentí abandonado y solitario. Menos mal que a mí me quedaba siempre el refugio del taller de relojería*” (Bioy Casares, 2005, p. 11).

Essas desavenças familiares são sempre marcadas por uma característica da família de Bordenave: a dificuldade de comunicar-se. Essa dificuldade se estende a todos os membros, não apenas ao casal, pois são conturbadas também as relações entre Bordenave e Ceferina, Ceferina e Diana, como visto, Bordenave e Adriana María (irmã de Diana), Bordenave e seu sogro don Martín etc. O narrador chega a dizer em uma oportunidade: “*Una cosa aprendí: es falso que uno se entienda hablando*” (Bioy Casares, 2005, p. 11). Para comprovar sua

⁶⁴ Nessa elaboração recupero também comentários e destaques de Duda Machado sobre minha dissertação.

afirmativa, dá exemplos de discussões com Diana movidas, segundo ele acredita, pela falta de comunicação, o que sempre terminava com Diana acusando-o de egoísta.

O desastre conjugal é um tema constante para o narrador e vem frequentemente em inflexões cômicas com traços trágicos. É assim, por exemplo, a narração em torno das frequentes saídas de Diana, que voltava para casa tarde da noite com o vestido cheio de pelos de cachorro e, mesmo, fedendo a cachorro. Enquanto Diana passa a maior parte do tempo com Standle (um alemão professor de cachorros que surge no capítulo do aniversário de Bordenave) na escola de cães, Bordenave a espera jogando cartas até tarde da noite. Aqui a narrativa está marcada pelo tom burlesco no tratamento das fugas de Diana para a escola de cães, que é a casa de Standle: *“Hablabla de perros y del alemán –yo no sabía cuándo se refería a unos y cuándo al outro”* (Bioy Casares, 2005, p. 30). A demora da esposa inquieta o marido, primeiro *“porque Diana tardaba más de lo previsible, pero también porque siempre aparecían los vecinos, que viven para sorprenderlo a uno y repartir el comentario por el pasaje”* (Bioy Casares, 2005, p. 29). Pode-se notar aqui, como afirma Diana e o próprio narrador concorda, que ele está muito interessado em si mesmo, em seus sentimentos e aparências. No trecho acima, embora demonstre preocupação com Diana, fica clara também a preocupação com o que os vizinhos poderiam falar. Por sua vez, Diana, no decorrer do romance, não se mostra atormentada com o falatório; pode-se dizer que ela demonstra pouca ou nenhuma preocupação com a comunidade da travessa, ao contrário do marido e de outros personagens. Um exemplo é sua irmã Adriana María, que se exhibe como superior a Diana por seu comportamento mais comedido: *“Viuda, joven, libre, me comporto de un modo que más de una casada se quisiera”* (Bioy Casares, 2005, p. 49).

E então a decisão da internação de Diana é sugerida por Standle e acatada por Bordenave, num conluio sem qualquer consulta prévia a Diana:

–Usted sabe que la señora está muy enferma./ – ¿Diana? – murmuré./ – La señora Diana – me corrigió./ –¿Qué le ha pasado? ¿Una descompostura? Contestó con el mayor desprecio:/ –No se haga el que no capta. Está muy enferma. Si no actuamos, puede llegar a ese punto del que nadie vuelve./ – Yo quiero que vuelva./ – Usted quiere cerrar los ojos para no ver la realidad – contestó –, pero capta muy bien./ – No acabo de entender – traté de sincerarme –. Pescó algo y la cabeza me da vueltas./ – Actuamos en el acto o pierde prácticamente a la señora./ – Actuemos – le dije y le pedí que me explicara cómo./ Entonces me habló con su voz grave:/ – La respuesta – dijo – es la internación. La internación./ Atiné a protestar:/ – Eso no... (Bioy Casares, 2005, p. 32-33)

Frente a essa insatisfação inicial de Bordenave com sua proposta, Standle continua seu argumento, apontando a incapacidade de Diana para tomar decisões, especialmente em relação

à escolha de um filhote de cachorro, além de perguntar se para Lucio parece certo o fato de Diana passar o dia todo fora de casa. Bordenave chega a dizer algo como “*Si no fuera más que el santo día...*” (Bioy Casares, 2005, p. 33), o que, além de evidenciar a comicidade do romance, joga ainda com aquelas aberturas ou escapatórias já previstas em qualquer ordem ou norma. E o diálogo continua: “*–Mientras dure la internación, para usted se acabaron los dolores de cabeza./ Dios me perdone, dije:/ –¿Usted cree?*” (Bioy Casares, 2005, p. 33). E, mais adiante: “*Nada más que por la dificultad de encontrar las palabras, no le dije: ‘No sabe el peso que me ha sacado de encima’*” (Bioy Casares, 2005, p. 35).

Desse modo vamos percebendo Bordenave ora como um bufão acovardado, ora como pateticamente culpado. Os comentários maliciosos espalhados sobre Diana, bem como as inquietações do narrador-personagem, são determinantes para a internação de Diana por seu próprio marido. O professor de cachorros Standle, que aparece meio aleatoriamente durante o jantar de aniversário de Bordenave e, a partir daí, embora ocupe uma posição secundária na narrativa, tem interferência direta na aceleração do desastre conjugal entre Lúcio e Diana, junto à personagem do médico Reger Samaniego, vem marcado pela tematização do controle normativo institucional e biomédico, que culminará com o internamento de Diana no Frenopático. Ao mesmo tempo, Standle é tratado satiricamente e é até suspeito de ter um passado nazista: “*fabricante de jabones com grasa de no sé qué osamenta*” (Bioy Casares, 2005, p. 17). Essas observações revelam uma nítida alternância entre o tom burlesco, cômico, e o sério-problemático, dramático. A missão de adequar Diana ao ideal de normalidade aceito pela comunidade da travessa é assumida, nesse romance, pela pseudomedicina do Frenopático do Dr. Samaniego, que se acredita capaz de construir uma sociedade uniforme, civilizada, idêntica, dócil, livre de doenças e distúrbios, livre de Dianas.

É no capítulo XI que Diana é levada ao Frenopático. Standle chega muito cedo para buscá-la, antes mesmo de o galo do vizinho Aldini cantar. A cena é muito curiosa:

Mi desempeño, en la ocasión, dejó que desear, porque perdí la cabeza. Yo creo que los de antes eran más hombres. Mire qué bochorno: le pregunté a ese Juan de afuera:/ –¿Qué hago?/ Con su invariable placidez contestó:/ – Dígale que estoy a buscarla./ Así lo hice y, usted viera, sin pedir explicación corrió la señora a lavarse y vestirse. Yo pensé que tendríamos para rato, porque en esos menesteres tardan las mujeres más de lo previsto. Me equivoqué: en contados minutos apareció, radiante en su belleza y con la valijita en la mano. Para mí que antes de acostarse ya había preparado las cosas. (Bioy Casares, 2005, p. 38)

É nesse contexto que surge a dúvida quanto ao silêncio de Diana nesse romance, especialmente nesse momento de sua internação, quando ele se integra, no olhar de Bordenave,

a uma certa alegria radiante e uma grande agilidade. Seria um silêncio oriundo da consciência prévia da derrota, ou de que uma resistência manifestada poderia apenas reforçar o princípio que a levou à internação pelo próprio marido e por Standle (seu amante ou mero conhecido de bairro, nas duas leituras possíveis), ou, ainda, mantido por se equivaler a um desejo próprio, esse desejo de entregar-se aos cuidados do Frenopático e, de um modo muito secundário, aos cuidados de Standle?

Em *As formas do silêncio*, Eni P. Orlandi (2007) aponta a importância de se analisar o silêncio na perspectiva do discurso, isto é, nesse lugar de contato entre língua e ideologia. Segundo ela, “[o] funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o ‘um’ e o ‘múltiplo’, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia” (Orlandi, 2007, p. 17). Orlandi destaca a importância, no contexto da análise de discurso, de se falar em “efeitos de sentido”, percebendo que se trata sempre de um jogo em que há diferentes relações entre formações discursivas e sentidos, o que garante “a presença do equívoco, do sem-sentido, do sentido ‘outro’ e, conseqüentemente, do investimento em ‘um’ sentido” (Orlandi, 2007, p. 22). É nesse contexto que se insere o trabalho do silêncio, que ela considera como fundador. Assim, o silêncio não é o vazio da linguagem, visto que ela implica o silêncio. Ele é, antes, “o não-dito visto do interior da linguagem” (Orlandi, 2007, p. 23).

[O] silêncio não é mero complemento da linguagem. Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, autossuficiente, preexistente. Significa que *o silêncio é garantia do movimento de sentidos*. Sempre se diz a partir do silêncio. O silêncio não é pois, em nossa perspectiva, o “tudo” da linguagem. Nem o ideal do lugar “outro”, como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é, sim, a possibilidade, para o sujeito, de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa. (Orlandi, 2007, p. 23-24, grifos meus)

Voltando ao romance, vemos o silêncio de Diana impregnar o capítulo XI, estabelecendo uma produção irrefreável de sentidos. Após perceber a rápida preparação de Diana para a saída, e sem nenhum protesto por parte dela, Bordenave conjectura que Standle deve ter conversado com ela na noite anterior, na escola de cachorros, e lhe contado mentiras. E, então, ao ver Diana tão enganada, Bordenave sente pena dela e ódio do professor. “*En este último punto fui injusto, porque el mayor culpable era yo, que había prometido amparo a mi señora y me compliqué en la perfidia. Diana me besó y, como una criatura, mejor dicho como un perrito, siguió a Standle*” (Bioy Casares, 2005, p. 38). Esse sentimento de amparo e proteção

já havia aparecido anteriormente, mas entre Bordenave e Standle, quando o narrador agradece o alemão repetidas vezes pela indicação da internação, “*porque aún lo veía como un amigo y como un protector*” (Bioy Casares, 2005, p. 35), o que evidencia a relação triangular entre esses personagens e, ainda, aquele conluio misterioso entre os duplos, pois, a meu ver, esse sentimento de proteção por um recém conhecido só faz algum sentido dentro dessa temática.

Na continuação da cena, Ceferina diz que a casa ficou vazia como se tivessem removido a mobília. O silêncio de Diana em conjunto com sua rapidez na arrumação pode ter significados muito diversos e, mesmo, contraditórios. Talvez ele seja a própria manifestação da contradição inerente aos modos de estar no mundo. Aqui farei uma leitura que o liga às questões abordadas nesta pesquisa, mas que não tem pretensão de defini-lo. Não ignoro que pode haver uma leitura de outro âmbito, em que ele se revele dentro de uma retórica de resistência, silenciamento e opressão, e talvez, até mesmo, num contexto diferente, de liberdade frente aos discursos que se formam ao seu redor. Contudo, vou me deter mais especificamente no que acontece ao redor dele, exposto na materialidade do que está dito ao redor do não-dito e, nesse contexto, não considerarei o silêncio de Diana como uma falta, mas, pelo contrário, a linguagem ao redor dele como um excesso, método indicado por Orlandi (2007).

Assim, vemos Diana transformar-se, no imaginário e na narrativa de Bordenave, inicialmente em uma criatura e, na sequência, em um cachorrinho. Esses dois pontos são muito importantes, pois indicam uma antecipação de eventos futuros da trama e relacionam essa personagem, num certo aspecto, à de Olímpia, no sentido da criatura não apenas como esse ser formado pelas mãos de outro, mas, especialmente, devotado a outro. Diana não oferece a Bordenave essa devoção que Olímpia oferecia a Nathanael, mas talvez a ofereça a Standle. Isso explicitaria melhor a estranha atitude de Bordenave que – arrependido da internação, sentindo-se sozinho e em constante conflito com Adriana María (irmã de Diana, que tenta substituí-la após a internação) e Ceferina – decide-se por ter uma cachorra em casa. Mas não qualquer cachorra, e sim uma bem treinada pela escola de Standle! Ser Diana o nome da cachorra escolhida não impede o narrador de levá-la para casa, mesmo notando a confusão que isso poderia gerar. O apego crescente e singular do narrador pela cadela desperta-lhe a curiosidade também a respeito de seu relacionamento com Diana. É interessante observar como Diana e a cadela se cambiam no trecho abaixo, com destaque para o riso bastante apurado de Bioy Casares nesse romance:

A mí me une a la perra una simpatía muy fuerte. Cuando le veo el hocico tan negro y tan fino, los ojos dorados, tan expresivos de inteligencia y devoción, no puedo sino

quererla. A lo mejor acertó Ceferina cuando me dijo que soy un enamorado de la belleza. Hay en esto un punto que me preocupa: la belleza que a mí me gusta es la belleza física. Si pienso en la atracción que siento por esta perra, me digo: “Con Diana, mi señora, me pasa lo mismo. ¿No adoraré en ella, sobre todo, esa cara única, esos ojos tan profundos y maravillosos, el color de la piel y del pelo, la forma del cuerpo, de las manos y ese olor en que me perdería para siempre, con los ojos cerrados?” (Bioy Casares, 2005, p. 100)

Com a cadela Diana em casa, Bordenave se sente tão acompanhado que chega mesmo a se perguntar se não sentia menos saudade da esposa internada. Ele também se mostra bastante apreensivo com a possibilidade de perder o carinho de Diana, a cadela, para Martincito, filho de Adriana María. Além disso, há os episódios persecutórios em que ele acredita que o peão da escola de cachorros quer lhe roubar Diana. Em tudo isso vemos como a cadela ocupa o lugar da esposa ausente, especialmente por sua *devoção* e beleza. Adriana María chega a tentar ocupar o “lugar” deixado por Diana, mas entre ela e a cachorra há uma diferença intransponível: Adriana María fala, e fala muito. Embora sua aparência física possa ser comparada com a de Diana, seu silêncio não. Daí surge a importância de se perceber o silêncio de Diana – tanto aquele de seus episódios depressivos quanto o deixado por sua ausência durante a internação – também como desejável para o narrador, tal como o é o da cadela.

O tratamento dispensando a Diana, desde as maquinações entre Bordenave e Standle às conversas entre Bordenave e Ceferina demonstram de modo muito explícito sua figurativização como autômata. Nos diálogos tecidos por outros sobre ela é possível perceber que sua existência parece se configurar como apta a ser modificada por apresentar uma espécie de defeito, um mau funcionamento, algo que atrapalharia a normalidade de sua casa e de sua comunidade. Por isso a internação de Diana tem, primeiramente, a intenção de livrar os demais de seu comportamento. Note-se que Bordenave tenta justificar o ato da internação por meio de um certo transtorno que o teria abatido após a noite de seu aniversário (quando conhece Standle, o duplo inicialmente sentido como espírito protetor e que depois se transmuta para atrapalhar a relação com a amada). Desde então, salvo curtos momentos de tranquilidade, ele tem “*vivido en estado de ofuscación permanente*” (Bioy Casares, 2005, p. 32).

A internação de Diana também alivia Bordenave do peso de uma obrigação vexatória. Lembremo-nos de seu diálogo com Standle: “*–Mientras dure la internación, para usted se acabaron los dolores de cabeza./ Dios me perdone, dije:/ –¿Usted cree?*” (Bioy Casares, 2005, p. 33). E, mais adiante: “*Nada más que por la dificultad de encontrar las palabras, no le dije: ‘No sabe el peso que me ha sacado de encima’*” (Bioy Casares, 2005, p. 35). Conforme afirma Graciela Ravetti,

A ética que encena Bioy Casares neste romance passa pelo resgate da crença na necessidade de sacrificar as particularidades em função de modos de interação mais pacíficos e negociáveis, entre a singularidade e a alteridade incompreensíveis, colocando na ficção contemporânea da América Latina a discussão de uma responsabilidade para o amanhã. [...] É sintomática, nesse sentido, a entrega da mulher, por escolha (quase) própria, o ato de ir voluntariamente a sofrer a intervenção cirúrgica decorrente de uma pesquisa secreta, atendendo a fantasmáticas demandas familiares. (Ravetti, 2010, p. 185-186)

No ideal de saúde a que Diana se entrega ou/e é submetida, toda e qualquer dor, depressão ou comportamento desviante é ultrajante e, portanto, devem ser aniquilados, adequados, consertados em prol da convivência pacífica que não aceita o desvio, a diferença, o mínimo distanciamento da perfeição visada. Não é à toa que, após o tratamento de Diana, Bordenave também é “convidado” a se tratar. No *Frenopático*, Samaniego justifica o convite dizendo a ele que Diana está mudada para melhor, que eles deixaram sua saúde psíquica “*al cien por ciento*” (Bioy Casares, 2005, p. 116). Samaniego faz inúmeras conjecturas a Bordenave, utilizando a metáfora da maçã podre que contamina toda a fruteira, muito usada na Argentina e no Brasil para fins discriminatórios. Com isso pretende explicar que Diana, quando enferma, contaminara Lucio. Ele, por sua vez, irá contaminá-la agora que ela está *curada* se não “*reprimir su propensión a enfermarla de nuevo*” (Bioy Casares, 2005, p. 117). Essa propensão a adoecê-la apontada pelo médico vem da dificuldade que Bordenave encontra para conviver com a nova mulher, aquela que o *Frenopático* lhe devolve a cem por cento – a autômata novinha em folha.

É interessante destacar aqui que a necessidade de tratamento médico vai se expandindo pelo bairro. Em cada casa, as primeiras a aparecerem doentes são sempre as mulheres. Primeiro Diana, depois Bordenave. No vizinho, primeiramente Elvira, depois, provavelmente, Aldini. No *Frenopático*, quando Bordenave descreve os pacientes que vê pela janela, nota-se que a maior parte também é composta de mulheres. Nesse sentido, *Dormir ao sol* coloca em primeiro plano a relação entre a loucura ou o distúrbio mental como problemas de ordem moral. Qualquer desvio no cumprimento dos papéis instituídos de filha, esposa e vizinha, parte deles relacionados às obrigações de cuidado doméstico, abre espaço, primeiro, para os julgamentos e avaliações da comunidade e, depois, para a intervenção médica. Embora o contexto seja a Argentina da segunda metade do século XX, a prática denunciada só se difere daquela apontada por Federici (2017) em *Calibã e a bruxa* em termos das técnicas utilizadas para os fins. No romance, a cumplicidade familiar e comunitária contribui diretamente, e isso eu gostaria de ressaltar, para a banalização da intervenção médica, que aparece como promessa de adequação

da singularidade ao olhar coletivo, procedimento que implica o descerebramento de Diana e nos remete também à banalização que séculos antes a levaria à fogueira com outras bruxas.

Inclusive, os estudiosos da caça às bruxas (no passado eram quase exclusivamente homens) foram frequentemente dignos herdeiros dos demonólogos do século XVI. Ainda que deplorassem o extermínio das bruxas, muitos insistiram em retratá-las como tolas miseráveis que sofriam com alucinações. Desta maneira, sua perseguição poderia ser explicada como um processo de “terapia social” que serviu para reforçar a coesão amistosa [...], ou poderia ser descrita em termos médicos como um “pânico”, uma “loucura”, uma “epidemia”, todas caracterizações que tiram a culpa dos caçadores das bruxas e despolitizam seus crimes. (Federici, 2017, p. 290)

Essa “terapia social” que justificaria os crimes cometidos contra aquelas ligadas, nessa visão, à loucura e às confusões comunitárias é ainda mais antiga que a caça às bruxas, embora nesse período tenha se tornado mais metódica para forçar o estabelecimento da modernidade. Mas seu esboço pode ser encontrado em obras ainda mais antigas, como na utópica *República* de Platão, em que a expulsão dos poetas se liga diretamente com a presença, neles, de procedimentos próprios de mulheres. Vejamos: “É mais do que claro que o poeta imitador não nasceu para esse princípio racional da alma, não estando sua arte em condições de satisfazê-lo” (Platão, 2000, p. 448). Confrontando o poeta com o pintor, o filósofo continua sua explanação apontando o “insignificante de suas produções no que respeita à reprodução da verdade e também pelo seu trato freqüente com a outra parte da alma, a de menor valia” (Platão, 2000, p. 448), o que assiste aos filósofos reunidos “inteira razão” de não receber o famigerado poeta “na futura cidade de legislação modelar” (Platão, 2000, p. 448), visto que ele tem a capacidade de despertar, “alimentar e fortalecer a parte maldosa da alma”, implantando

na alma de cada indivíduo uma constituição, com adular-lhe o elemento irracional e incapaz de distinguir entre o que é maior e o que é menor, e que considera grandes ou pequenas as mesmas coisas, conforme as circunstâncias, apresta simulacros e se encontra infinitamente afastado da verdade. (Platão, 2000, p. 449)

E então “a mais grave acusação” à poesia: “o que há de mais terrível nela é o fato de poder estragar as pessoas sérias, salvo raríssimas exceções” (Platão, 2000, p. 449). Assim, quando Homero ou outro poeta trágico imita algum herói “em situação aflitiva, que se derrama em lamentações infundáveis ou canta suas mágoas e bate no peito”, deleitamo-nos com isso, mas quando sofremos algum infortúnio “fazemos praça de nos dominarmos e nos mantermos calmos; isso, sim, é procedimento *de homem*; o que elogiamos atrás *é próprio só de mulheres*” (Platão, 2000, p. 449, grifos meus).

Voltando ao romance, vemos Bordenave envolvido em um novo triângulo amoroso, agora entre a cachorra Diana, Martincito e ele, que vai ficando cada vez mais apreensivo com a possibilidade de perder o carinho da cachorra para o menino. Até que, então, uma Diana retorna do Frenopático para casa. De início, o narrador-personagem mostra-se feliz como nunca ao lado da “nova” esposa, a que lhe devolve Samaniego: *“De algún modo estaba viviendo el momento que había esperado desde siempre. Otras veces había estado con Diana y aun había sido muy feliz con ella, pero nunca le había oído una tan clara expresión de amor”* (Bioy Casares, 2005, p. 123). Mas, aos poucos, Bordenave começa a acreditar que a transformação de Diana é, de certo modo, excessiva. Entre os episódios que comprovam essa transformação demasiada está o que Ceferina sugere a Diana que faça seu famoso bolo de milho. Diana nega, mostra-se desanimada, mas frente à insistência da velha chama Lucio para irem juntos comprar a massa e o milho enlatado. Isso surpreende Bordenave de sobremaneira, já que lhe parece inacreditável que uma cozinheira orgulhosa como era Diana compre a massa pronta e o milho enlatado para fazer seu prato mais famoso.

Há ainda outros dois episódios que destacam essa mudança que o Frenopático teria causado a Diana: um no qual ela diz que precisa levar seu relógio a um relojoeiro, parecendo se esquecer da profissão do marido, e outro no qual confunde o amado sobrinho Martincito com o filho da vizinha. Para Bordenave, não são apenas hábitos modificados, como o alertara Samaniego, mas toda uma personalidade que parece ter se esvaído de Diana. E então o narrador se questiona: *“quién estaba mirándome desde los ojos de Diana”* (Bioy Casares, 2005, p. 153). A partir de então o tom paranoico da narrativa, já presente desde o início, é intensificado e demora pouco para Bordenave descobrir que a internação da esposa teve consequências absurdas.

Após diversas investidas, ele consegue a confissão de Samaniego. O médico lhe conta como procurava à noite procedimentos para conciliar o sono e de dia procedimentos para curar a alma. Para o primeiro caso, percebeu que o procedimento adequado é imaginar a si mesmo como um cão, dormindo ao sol (daí é que sai o título do livro), em uma jangada navegando lentamente a jusante por um rio tranquilo; posteriormente, ocorreu-lhe vincular as duas coisas: *“Buscaba una cura de reposo, y de algún modo intuí que para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad”* (Bioy Casares, 2005, p. 206). Assim, para fazer o humano imergir na animalidade, Samaniego retira-lhe a alma e a hospeda em um cão por um determinado tempo, devolvendo-a depois a seu dono original. Foi essa sua conjectura que o

levou a colocar a alma de Diana em uma cachorra. Nesse romance, vemos o grotesco se misturar ao humor numa cena absurda!

A inserção da alma de Diana na cachorra tem consequências não previstas, que acabam fazendo com que a cachorra fuja carregando consigo a alma hóspede, isso enquanto estava sob a custódia da escola de cachorros de Standle. Sem alma para repor no corpo guardado em baixa temperatura, os médicos do Frenopático optam por inserir nele a alma de uma moça cujo corpo já estava, segundo Samaniego, condenado pela enfermidade. Posteriormente, ensinam à nova alma dentro do corpo de Diana os pormenores da vida do casal para que a diferença não se faça notar. Depois, quando recuperam a cachorra, veem-se numa situação em que o corpo de Diana já está ocupado por outra alma, cujo respectivo corpo está morto.

Após ouvir a história, Bordenave, apontando que a situação era completamente culpa do médico, grita para que ele retire a alma que está no corpo de Diana e devolva a original imediatamente. A resposta de Samaniego demonstra como todo procedimento realizado foi movido por um desejo de organização racional das relações pessoais com vistas à felicidade: “*–No me pida que haga mal a nadie. Mi obra pierde todo el sentido si aumento la desdicha de una sola persona*” (Bioy Casares, 2005, p. 214, grifos meus). É muito interessante notar como o procedimento de Samaniego está pautado numa tentativa de “fazer o bem”, numa preocupação com o outro, com a outra, com os outros. Seu “tratamento” não visa uma dominação maquiavélica ou carrega ares de vingança como aquela de *Metrópolis*, pelo contrário, visa uma reorganização das relações pessoais em que as desavenças, os conflitos, as contradições e, mesmo, as dicotomias sejam aplacadas ou superadas completamente através das potencialidades da intervenção técnica. E é nessa “boa intenção” que repousa todo seu absurdo.

Kristov Cerda Neira, em seu artigo sobre a utopia e a ficção nas primeiras narrativas de Bioy Casares, aponta que as “*ficciones de Bioy están claramente contextualizadas en el devenir artificial o artefactual de la realidad en el mundo contemporáneo. Incluso, indican expresamente el rol protagónico de la ciencia y de la tecnología como dispositivos de esta ‘hechura ficcional’*” (Cerda Neira, 2005, p. 40).

Tanto em *Dormir ao sol* quanto em *A invenção de Morel* podemos perceber uma crítica muito contundente de ABC em torno das tentativas de anulação da realidade em prol da introdução, nela, da utopia, esse “não-lugar”, *u-topos* ou *ou-topos*, que pode carregar ainda o prefixo “*eu*”, conforme aponta Marilena Chauí (2008), que marcaria na palavra um indicador de nobreza, bondade, abundância e justiça. “Assim, o sentido positivo veio naturalmente acrescentar-se ao sentido negativo, de maneira que utopia significa, simultaneamente, lugar

nenhum e lugar feliz, *eutópos*. Ou seja, o absolutamente outro é perfeito” (Chauí, 2008, p. 07). Mas o fundamental nessa breve consideração etimológica é que “em qualquer desses sentidos – ruptura completa, desenvolvimento do que há de melhor numa sociedade existente – só pode haver utopia quando se considera possível uma sociedade *totalmente nova* e cuja diferença a faz ser *absolutamente outra*” (Chauí, 2008, p. 08, grifos meus). Nessas sociedades reinariam a harmonia entre os habitantes e a felicidade individual, inexistindo os elementos considerados negativos na realidade que habitamos.

Fredric Jameson utiliza um operador interpretativo retirado da volumosa obra *O Princípio Esperança*, de Ernst Bloch, para distinguir “a forma utópica e o desejo utópico”, sendo o primeiro “o texto escrito ou o gênero” e o segundo “*a Utopian impulse detectable in daily life and its practices by a specialized hermeneutic or interpretive method*” (Jameson, 2005, p. 01). Esse impulso utópico “*governing everything future-oriented in life and culture; and encompassing everything from games to patent medicines, from myths to mass entertainment, from iconography to technology, from architecture to eros, from tourism to jokes and the unconscious*” (Jameson, 2005, p. 02). Essa distinção entre o “programa utópico” e o “desejo utópico” permite que esse segundo seja utilizado mais adequadamente em nossas tentativas de trazer à tona as fontes utópicas em lugares onde elas, geralmente, aparecem escondidas, ou secundarizadas ou ocultas.

Acredito que esse desejo utópico é facilmente perceptível na relação amorosa nutrida por Nathanael em relação à boneca Olímpia, como vimos anteriormente, o que, a meu ver, em certo confronto com as leituras de Freud (2019, 2010) e Girard (2009), aponta para a problemática significativa que alguns narradores-personagens nutrem em relação à figura da autômata. Parte dessa problemática, creio eu, está ligada a um desejo – que muitas vezes se manifesta também politicamente, seja de modo conservador ou revolucionário, reacionário ou progressista, especialmente nas tentativas de criação de uma sociedade completamente nova – de organização “racional” das relações pessoais, uma organização livre, como já dito, de contradições. Esse desejo coloca em jogo uma construção ficcional do mundo que continua apegada, ou melhor, inserida e presa à experimentação e criação do mundo sempre em uma “linha de ficção” que, por sua vez, demonstra nossa extrema angústia frente ao real.

Essa angústia sempre acaba por gerar, em Bioy Casares, como bem aponta Cerda Neira (2005), uma máquina ficcional que produz personagens solitários, incomunicáveis.

Si en el texto utópico la tensión entre argumentación y ficción se resuelve en favor de esta última, a costa de la desaparición del género, en Bioy desaparece la

argumentación – o juega un rol secundario, paródico – para poner en primer plano cómo el deseo utópico de felicidad produce ficciones y éstas, a su vez – ineficaces como objetos de satisfacción del deseo – generan máquinas ficcionales, dispositivos que se aplican para ficcionalizar la realidad o una parte de ella a fin de que sea satisfactoria, pero, concluyen ficcionalizando al propio sujeto utópico, su cuerpo, su mente y arrojándolo al espacio de la irrealidad (ficción) absoluta: la muerte. (Cerdeira Neira, 2005, p. 29)

Por meio da citação de Cerdeira Neira podemos recuperar essa espécie de operação ou de procedimento comum entre os dois romances de Bioy Casares analisados até aqui e o conto de Hoffmann, qual seja, essa colocação em primeiro plano de como a produção da ficção pelo desejo utópico de felicidade desses narradores-personagens, especialmente em relação à mulher amada, ao fim e ao cabo não ficcionalizam apenas a amada figurativizada como autômata, mas, de modo também intenso, o próprio sujeito utópico. Por isso a solução final é aquela da irrealização absoluta – a morte (ainda que em *Dormir ao sol* os corpos permaneçam vivos).

Nesses romances de ABC podemos novamente perceber o narcisismo comum ao tema duplo como aspecto determinante do impulso utópico primeiramente imaginado e logo em seguida levado à prática por homens impossibilitados de estabelecer contato efetivo com a mulher amada e, mesmo, com o mundo real. Os personagens padecem desse narcisismo atormentado que os fazem desejar seu sombrio destino, permitindo a percepção dos aparatos tecnológicos representados por Bioy Casares como analogias dos mecanismos que a utopia instala para suprir nossa *angústia pela negatividade do real* (Cerdeira Neira, 2005).

Em *Dormir ao sol*, especificamente, vemos Samaniego resolver o impasse colocando a alma de Diana recuperada no corpo de “*una chica maravillosa*”, “*tan linda como la señora Diana. Más joven aún ¡y de una delicadeza en los rasgos!*” (Bioy Casares, 2005, p. 214). Ciente do absurdo ao qual o médico chega na tentativa de “curar” a alma de Diana – não muito diferente de seu próprio absurdo pessoal, despossuído da técnica de Samaniego, de substituir a esposa pela cachorra –, Bordenave chega ao ápice do desespero e, nesse momento, descobre, já tarde demais, que seu amor por Diana incluía também um amor a seus “defeitos”⁶⁵.

⁶⁵ Nesse contexto, o romance parece apontar, a seu modo, para algo muito caro à proposta de Silvia Rivera Cusicanqui de um mundo *Ch'ixi*, em que as possibilidades de convivência de modos diversos de estar no mundo repleto de contradições não imprimam uma necessidade de fusão, ou de um hibridismo, ou, mesmo, que essa convivência seja vista com um momento dialético que deve ser superado em prol da síntese, da união, algo que estaria muito próximo a esse impulso utópico de totalidade, de completude e de felicidade absoluta e de desejo de retorno ao Uno, que, a meu ver, revela-se nos impulsos do duplo de desejo de fusão com a autômata que representaria o desejo de retorno à mãe, ao útero. De forma diversa, o *Ch'ixi* seria um chamado a viver essas formas diversas como tais, de trabalhar com e na contradição, o que poderia potencializar nossas capacidades de ação e pensamento. Cf.: Lara, 2014; Lânes, 2019 e Rivera Cusicanqui, 2010. Essa relação, contudo, precisaria de uma análise mais detida.

E aqui retorna um motivo constante no romance, que percorre o questionamento do narrador de *Dormir ao sol* em relação ao fato de ser apaixonado apenas pelo corpo de Diana ou se por tudo o que a configurava enquanto sujeito. De início a resposta não parece tão simples, tendo em vista que há uma negatividade em sua relação com a Diana não modificada, representada frequentemente por sua impossibilidade de conseguir comunicar-se com ela, contraposta à breve felicidade do casal após a realização da cirurgia de Samaniego. Não há, por outro lado, nenhum questionamento sobre a sorte de Diana, sua autonomia em relação à própria vida. Ela é levada ao manicômio pelo marido e Standle, sofre as intervenções de Samaniego, tem sua alma arrancada, depositada em uma cachorra, seu corpo é “ocupado” por outra mulher, sua irmã tenta ocupar seu lugar na casa e na relação com o marido, seu marido a substituiu por uma cachorra e ela acaba com a alma perdida num corpo desconhecido. Nada disso parece incomodar o narrador, senão no ponto em que, para ele, a esposa está perdida.

O final do romance fica em aberto, a trama não se encerra em si mesma, razão pela qual o leitor não conhece ao certo o destino efetivo do protagonista, seu sacrifício voluntário, ainda que alguns segredos da trama sejam, finalmente, desvendados: a ciência se concentra em recuperar cérebros bons, funcionais, e descartar outros, que, ao que parece, não seriam recuperáveis, como o de Diana; à ciência, chamada a interagir com humanos e animais, está reservado o papel perturbante de mover e rearranjar os dispositivos naturais para colocá-los em funções mais produtivas e viáveis na condição de objetos passíveis de experimentos. Seriam, assim, apresentados exemplos de novos seres, equipados para compreender o outro, aceitar a alteridade, negociar posições e não provocar discordâncias. A ciência, neste romance, não é avessa a questões espirituais, sociais e éticas, pelo contrário, se norteia por elas, mas, com a arrogância e a prepotência de não necessitar a afirmação de sua singularidade, de poder e querer atuar como autossuficiente. Casos, números, prontuários, resolvem-se à procura de métodos que venham a solucionar problemas humanos. (Ravetti, 2016, p. 175-176)

4.3 O silêncio aurático de Paulina

O conto “Em memória de Paulina” seria basicamente a história de um triângulo amoroso no qual o narrador-personagem e Julio Montero (ambos jovens literatos e ambos cientistas) são apaixonados por Paulina se não fosse uma problemática sobreposição de lembranças e projeção aurática – no sentido recuperado por Georges Didi-Hubermann (1998) em “Forma e intensidade” e proposto inicialmente Walter Benjamin (2012), isto é, como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa

distante, por mais próxima que ela esteja” (Benjamin, 2012, p. 184) – com um fim trágico e revelador.

Nesse conto, permeado pelo tema do duplo, o narrador-personagem vê sua relação com Paulina, com quem convive desde a infância e mantém “uma recatada amizade de crianças” (Bioy Casares, 2006, p. 07), como uma espécie de milagre, dado o modo como se pareciam, o que o fazia crer que suas almas estivessem unidas. Essa relação era, para ele, um refúgio em que poderia se livrar de seus vícios: “Via (e vejo ainda hoje) a identificação com Paulina como a melhor possibilidade do meu ser, como *o refúgio* onde eu me livraria de meus *defeitos naturais*, da torpeza, da negligência, da futilidade” (Bioy Casares, 2006, p. 7). Os dois eram “prometidos” desde a infância: “A vida foi um doce costume que nos levou a esperar, como algo natural e certo, nosso futuro casamento. Os pais de Paulina, insensíveis ao prestígio literário prematuro alcançado, e perdido, por mim, prometeram dar o consentimento quando eu me doutorasse” (Bioy Casares, 2006, p. 07). Apesar disso, “[n]ão me atrevia a encarnar o papel de namorado e lhe dizer, em tom solene: ‘Te amo’. Entretanto, como eu a amava!, com que amor atônito e escrupuloso contemplava sua *resplandecente perfeição*.” (Bioy Casares, 2006, p. 07-08, grifos meus). Note-se como, desde o início, de modo semelhante ao que ocorre com Faustine, a personagem feminina aparece envolta em adjetivos ligados à perfeição, à pureza e à delicadeza, como se estivesse num altar a ser cultuada pelo narrador, destacando, assim, seu invólucro aurático.

E então surge Julio Montero, um jovem escritor com quem Paulina passará a se relacionar. De início o narrador-personagem mostra-se indiferente a ele, embora tenha, com Paulina, sugerido uma reunião em sua casa para Montero conhecer outros escritores e Paulina “secretamente, brinca[r] de dona da casa” (Bioy Casares, 2006, p. 08).

Pouco tempo depois da visita eu já havia esquecido aquela cara hirsuta e quase negra. No que se refere ao conto que leu para mim [...], talvez fosse notável, porque revelava um vago propósito de imitar escritores positivamente diversos. [...] O herói do conto fabricava uma máquina para produzir almas (uma espécie de bastidor, com madeiras e cordéis). Depois o herói morria. Velavam e enterravam o cadáver; mas ele estava secretamente vivo no bastidor. Perto do último parágrafo, o bastidor aparecia, junto com um estetoscópio e uma trípode com uma pedra de galena, no quarto onde uma moça havia morrido.⁶⁶ (Bioy Casares, 2006, p. 08)

⁶⁶ Aqui há uma intertextualidade interessante a se destacar, que se refere a um conto do próprio Bioy Casares, “Os entusiasmos”, publicado originalmente em 1959. Em “Os entusiasmos” o tema é a máquina da imortalidade, como em *A invenção de Morel*, e nele o triângulo amoroso se dá entre Milena, o inventor Eladio Heller e o narrador. Como em *Dormir ao sol*, um cão também aparece como cobaia do experimento.

Aqui o tema da imortalidade aparece no conto escrito por uma personagem e se liga ao tema da mulher morta, que tenho lido como uma das figurativizações possíveis do tema da autômata.

As imagens construídas ao longo de “Em memória de Pauline”, desde a sensação de refúgio que o narrador sente na amada à descrição do jardim de sua casa, que Montero considera como o mais interessante entre tudo que ele viu nela, apontam para aquela percepção da natureza com a paixão e a curiosidade do amor que, como vimos, para Bachelard (1997), remete ao sentimento filial, em que o amor pela natureza recebe um mesmo componente do amor pela mãe. Vejamos, por exemplo, o trecho em que o narrador descreve o jardim.

Movido talvez pelo prazer de vê-lo ir embora, desci com ele até a porta da rua. Quando saímos do elevador, Montero descobriu o jardim que há no pátio. Às vezes na luz tênue da tarde, vendo-o através da porta de vidro que o separa do *hall*, esse diminuto jardim sugere a misteriosa imagem de um bosque no fundo de um lago. De noite, projetores de luz lilás e alaranjada convertem-no num horrível paraíso de caramelo. Montero o viu de noite. (Bioy Casares, 2006, p. 8)

A imagem do jardim é, para Montero, o mais interessante da casa; para o narrador, é uma imagem misteriosa por vezes convertida num “horrível paraíso”. O *infamiliar* começa a se destacar nessa ambientação e vai tomando maiores proporções na sequência do conto.

Paulina chega cedo para a organização da recepção para Montero. O narrador dá a ela uma estatueta chinesa de pedra verde, comprada num antiquário, com um cavalo selvagem empinado simbolizando a paixão. Eles conversam sobre uma bolsa de estudos de dois anos para Londres que ele recebera, discorrem sobre o casamento e sobre irem viver na Inglaterra. Discutem os pormenores, fazem projetos, mas no final acabam admitindo que ele teria que renunciar à bolsa, já que os pais de Paulina queriam retardar o casamento e faltava apenas uma semana para os seus exames. E então se inicia a recepção para Montero, enquanto o narrador, infeliz, só pensava em pretextos para se afastar das pessoas e chegar logo o momento em que ele acompanharia Paulina até sua casa. Ele passa boa parte da festa procurando um poema de Browning mencionado por Paulina em que “um homem se distancia tanto de uma mulher que não a cumprimenta quando a encontra no céu” (Bioy Casares, 2006, p. 09). O poema, que ele não encontra e por isso fica atordoado com a possibilidade de se tratar de um presságio, é “*The Worst of It*”, de Robert Browning (1812-1889)⁶⁷.

⁶⁷ Em oportunidade futura, gostaria de entender melhor a relação desse poema com o conto. Browning tem um poema intitulado “Pauline” e sua poesia parece ser motivo de debate entre a crítica feminista e a, digamos, não-feminista. Um exemplo é a de Jane Maria Bastos Ewerton (2012), que aponta, no poeta, a “criação de personagens psicologicamente motivados pela extrema necessidade de controlar, manipular e até mesmo eliminar a outra parte”,

Quando o momento de acompanhar Paulina enfim chega, ao fim da recepção, quando estão apenas os três em casa, Montero intervém e se oferece como companhia a Paulina. O narrador-personagem também se oferece, fitando Montero com ódio e desprezo. Eles descem, mas o narrador volta para buscar a estatueta de cavalo que Paulina esquecerá. Quando volta, como uma criança dividindo a mãe ou brigando por um brinquedo, o narrador a toma pelo braço e não permite que Montero se aproxime dela pelo outro lado, ignorando-o ostensivamente.

Depois desse episódio, o narrador e Paulina se afastam um pouco durante a semana. Quando se reencontram, na casa dele, Paulina anuncia que desde a tarde da recepção oferecida em prol de Montero eles já estavam “perdidamente apaixonados”. “Eu me perguntei quem estava apaixonado. Paulina continuou:/ – É muito ciumento. Não se opõe à nossa amizade, mas jurei a ele que, por um tempo, não te veria” (Bioy Casares, 2006, p. 11). O narrador, confuso e abismado, pois acreditava não haver pessoa mais incompatível com Paulina (e, portanto, com ele) que Montero, decide aceitar a bolsa de estudos na Inglaterra e passa a cuidar dos preparativos da viagem. Nesse ínterim, ele recebe uma visita de Paulina, que lhe diz que sempre o amou, que sempre o amará de algum modo, e embora admita a harmonia de suas almas, isso não vinha ao caso, pois estava apaixonada por Julio Montero. Depois de despedir-se dela, o narrador vê um homem escondido no jardim, com a cara contra a porta de vidro – era Montero. Essa imagem do rival o faz pensar em peixes em aquários e, depois, em “outros monstros: os peixes deformados pela pressão da água, que habitam o fundo do mar” (Bioy Casares, 2006, p. 13).

Em seus dois anos na Inglaterra, ele se esforça para esquecer Paulina, embora ela ainda lhe apareça em sonhos de modo tão persuasivo “e tão real” que ele se pergunta se sua “alma não compensava de noite as privações que [...] lhe impunha na vigília” (Bioy Casares, 2006, p. 13). Depois dos dois anos fora, ao retornar a Buenos Aires, o narrador recebe novamente, “como num sonho”, “a aparição de Paulina” (Bioy Casares, 2006, p. 14). Ele cai de joelhos a seus pés e afunda a cara em suas mãos, chorando a dor de tê-la perdido. Ela pede a mão dele e ele se entrega à sorte. “Olhamo-nos nos olhos e, como *dois rios confluentes*, nossas almas também se uniram. Do lado de fora, sobre o teto, contra as paredes, *chovia*. Interpretei essa chuva – que

personagens “atormentados e em permanente conflito interno”, o que revelaria “traços da mente masculina” em que o uso de palavras e gestos cuidadosamente premeditados afirmariam a supremacia masculina “em situações domésticas através de uma violência física e psicológica excessivas contra a mulher” (Ewerton, 2012, p. 245). Contudo, para Raphael Jonatham de Oliveira Soares (2017), a leitura de Ewerton, ao partir de um posicionamento já bem definido, o feminista, aborda apenas um número reduzido de poemas e monólogos dramáticos em que o personagem homem exerce, demonstra ou consolida seu poder sobre a mulher, ignorando “todos os outros monólogos em que há outros tipos de relação entre homens e mulheres” (Soares, 2017, p. 23-24).

era o mundo inteiro surgindo, novamente – como uma pânica expansão do nosso amor” (Bioy Casares, 2006, p. 14, grifos meus).

Em todo o conto, o tema da água está presente de modo muito peculiar, como já pôde ser percebido anteriormente na comparação de Montero com peixes monstruosos. Nessa cena da aparição de Paulina ele é intensificado com a comparação dos olhos com rios confluentes e com a chuva lá fora que, curiosamente, desaparece sem deixar sinais quando Paulina vai embora. É um tema, portanto, que perpassa a relação entre os três personagens, servindo, de certo modo, para amarrá-los ainda mais nesse triângulo amoroso.

O tema da água é muito comum em contos fantásticos, quando ele aparece geralmente para marcar uma espécie de liquidez, de derretimento das fronteiras entre o sonho e a vigília. Ele é muito marcante nos contos “É de confundir!”, de Villiers de L’Isle-Adam, já mencionado neste trabalho, e também em “A noite” e “Horla”, de Guy de Maupassant, apenas para citar alguns exemplos.

Contudo, além das relações maternas que o tema pode evocar – incluindo, entre elas, o “sentimento oceânico” apontado por Freud (2010b), a seu modo, em *O mal-estar da civilização*, tido como um sentimento puramente subjetivo ligado ao ilimitado, ao sem barreiras, à comunhão com a totalidade, sentimento que seria ainda a fonte do sentimento e do sistema religioso e no qual não podemos deixar de ver, aqui, uma relação com o narcisismo e com o desejo de completude, de fusão –, podemos fazer ainda algumas outras conjecturas em torno da presença desse tema na narrativa, desde o título do conto em análise, “Em *memória* de Paulina”, e sua relação com o tema da autômata e do duplo.

É assim que podemos perceber como a narrativa, que é construída em *memória* da amada, se liga muito mais a um processo, a uma necessidade ou a uma tentativa de esquecê-la, e a cena da aparição de Paulina é bastante significativa por isso. Note-se que quando ela aparece, nesse final de tarde, o narrador-personagem ouve em suas breves falas “a inconfundível vulgaridade” de seu rival (Bioy Casares, 2006, p. 14). E logo adiante: “Com esforço consegui me dominar. Olhei o rosto, o sorriso, os olhos. Ali estava Paulina, intrínseca e perfeita. Ali não a tinham mudado” (Bioy Casares, 2006, p. 14). É a imagem de Paulina que traz alguma tranquilidade ao narrador, essa superfície que comporta sua própria profundidade e aceita seu culto. Mas se seu rosto tem a “beleza melancólica e incomparável” (Benjamin, 2012, p. 189) da aura reservada aos rostos humanos, sua voz o inquieta. Por isso a tentativa de se apegar mais fortemente à sua imagem. *Ali*, isto é, na imagem estática, *não a tinham mudado*. Quem? Quem

teria todo esse poder criador sobre a criatura aberta a tal modificação? Sabemos que para o narrador esse poder é ocupado por Montero.

Então, enquanto a contemplava na mercurial *penumbra do espelho*, rodeada pela moldura de grinaldas, coras e anjos negros, ela me pareceu diferente. *Foi como se eu descobrisse outra versão de Paulina*; como se a visse de um modo novo. Dei graças pela separação, que havia interrompido meu hábito de vê-la, mas que a devolvia a mim ainda mais bela. (Bioy Casares, 2006, p. 14, grifos meus)

Aqui recorro a um estudo muito interessante de Harald Weinrich (2001) sobre a relação do tema da água com o esquecimento ao longo da história da literatura, tanto em relação às técnicas empregadas para vencê-lo quanto às críticas ao próprio desejo de vencê-lo através de sua relação íntima com a memória. Nessa obra, vemos que o caráter duplo do esquecimento está presente desde sua origem.

A mais eficiente de todas as imagens e comparações do esquecimento vem de um mito dos primeiros tempos gregos (Hesíodo, Píndaro). Nos gregos *Lete* é uma divindade feminina que forma um par contrastante com Mnemosyne, deusa da memória e mãe das musas. Segundo a genealogia e teogonia, Lete vem da linhagem da Noite (em grego *Nyx*, *Nox* em latim), mas não posso deixar de mencionar o nome de sua mãe. É a Discórdia (em grego, *Eris*, em latim, *Discordia*) – o ponto escuro nesse parentesco./ Mas na interpretação desse mito a genealogia tem só um pequeno papel, pois “Lete” (*ele* ou *ela*) é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são *liquidados*. (Weinrich, 2001, p. 24, grifos do autor)

No conto, podemos perceber que embora o narrador-personagem procure técnicas diversas para esquecer Paulina – “evitei tudo o que pudesse recordá-la: desde o encontro com argentinos até os poucos telegramas de Buenos Aires que os jornais publicavam” (Bioy Casares, 2006, p. 13) –, ela não cessa retornar à sua mente, seja em sonho ou na aparição em vigília (que só vamos ter certeza de se tratar de uma aparição fantasmagórica no desenrolar na narrativa). Sua aparição vem marcada pela estranha tempestade que não molha a rua e os olhares convertidos em rios podem sugerir, se lermos esses rios como *Lete*, uma tentativa mútua de esquecimento.

Me interessa ainda um breve comentário que Weinrich (2001) tece a respeito da colaboração de autoras para “esse grande tema da história da cultura”, apontando que embora não falem papéis femininos muito comovedores nas obras analisadas por ele, boa parte desses papéis concentram-se “no ser esquecida”, como me parece ser o caso de Paulina. O linguista

alemão destaca ainda que “Lete é uma deusa, mas não reina sobre a literatura feminina. Isso é um fato e fenômeno na história cultural do esquecimento que precisa de uma interpretação na história da cultura” (Weinrich, 2001, p. 128). Esses comentários me interessam por que de algum modo parecem se ligar ao núcleo temático-estrutural duplo-autômata no contexto em que o tenho percebido, isto é, recobertos por uma figurativização que reflete mais os desejos em relação à amada do que, de fato, a própria amada, permitindo-nos ainda investigar essa figurativização como um modo diverso de percepção do mundo e das relações sociais e afetivas do masculino e do feminino, modo, no mínimo, muito curioso, especialmente por sua repetição estrutural e temática em obras muito diversas⁶⁸.

A meu ver, como já afirmado anteriormente, e nessa conjectura se liga também a temática do espelho⁶⁹, reside entre esses temas (autômata, duplo, água, espelho), tal como colocados em jogo nas obras analisadas, a presença da *unheimlich*, do oculto excessivamente familiar. Sendo mais direta, Borges tem um diálogo muito interessante em “O jardim de veredas que se bifurcam” que me ajudará nessa tentativa de dizer o que não se inscreve diretamente nos textos em análise, mas que, a meu ver, impregna todos eles: “– Numa adivinha cujo tema é o xadrez, qual é a única palavra proibida?/ Refleti um momento e retruquei:/ – A palavra xadrez./ – Precisamente” (Borges, 2007, p. 91). Assim, e pelo já analisado até aqui, acredito que como uma *palavra proibida*, como aquilo sobre o que não se pode falar, pois pertence ao subnatural camuflado no sobrenatural, ao infernal figurativizado em angelical, reside a inquietação da relação nunca desfeita com o corpo da mãe. Só depois, e especialmente movida pelo medo desse corpo, essa relação se ligará às inquietações em torno da herança e da figura paterna (o mediador, o complexo de castração), como sugerem, de algum modo, a teoria de Girard (2009) sobre o desejo triangular e a de Freud (2019, 2010) sobre o *infamiliar*.

Nesse contexto, a figura da autômata, receptora desse amor excessivamente devotado e, por isso mesmo, excessivamente irreal e irrealizável dos narradores, é a figura capaz de comportar – em sua posição de objeto manipulável, de criatura sublime e aurática entregue ao manuseio, à formatação, à adequação, ou à modificação – os desejos de totalidade, de unicidade

⁶⁸ Talvez essa visão aponte para um caminho diferente daquele proposto por Haraway na teoria do cyborgue e, talvez mais especificamente, por Paul B. Preciado e algumas pensadoras da teoria *queer*, qual seja, o de uma dissolução dessas dicotomias, e estaria mais próxima de um encontro dessas diferenças que não termine em dissolução, tal como proposto pelo *Ch'ixi* de Cusicanqui (Cf. Lânes, 2019) ou pelo sentido de encontro das diferenças de Muraro e Boff (2010).

⁶⁹ Lembrando que, como já mencionado neste trabalho, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges fala de uma declaração de Casares para quem a monstruosidade dos espelhos residiria no fato de que eles, como a cópula, “multiplicam o número dos homens” (Borges, 2007, p. 13). Essa declaração esquisitíssima, como aponta o próprio Borges, relaciona diretamente o espelho com o processo de reprodução da vida e contribui para a percepção dessa estranha infamiliaridade em torno dos dois.

e de fusão completa latente no tema do duplo. Contudo, embora essas considerações pudessem colocá-la, de algum modo, no nível da insignificância creditada ao objeto de desejo por Girard (2009), é importante destacar que nela reside sempre o horror e a prefiguração da própria morte, por isso o duplo precisa tanto se apegar à figura de seu perseguidor (como Coppélius), de seu mediador (como Morel) ou de seu rival (como Montero), isto é, para livrar-se ou defender-se, por meio da própria censura psíquica (Freud, 2019, 2010) que cria a duplicação, dos perigos de *seu próprio desejo* e, portanto, não do desejo sugerido por um mediador.

Assim, o tema do duplo se revela como correigionário de toda recusa à representação daquele corpo-casa, daquele primeiro lar que é também o primeiro amor, e por isso ele deve se apegar de sobremaneira à linguagem, entendida especialmente como criação de ficções, de imaginários e de utopias, como única possibilidade de separação individualizante e, paradoxalmente, como a grande ferramenta de construção incessante da fusão perdida.

Voltando ao conto, a aparição de Paulina se despede do narrador-personagem dizendo que Julio a espera. Após a separação, ele diz ter querido falado com ela, já que durante essa aparição há apenas duas falas mínimas de Paulina: “A mão”, “Agora!” e “– Vou indo. Júlio está me esperando”. Mas, numa atitude que lembra a de Nathanael frente ao mutismo de Olímpia, muda de ideia: “Falar, fazer perguntas, teria sido, de certo modo, *diferenciar-nos*” (Bioy Casares, 2006, p. 15, grifos meus). A fala imprime a diferenciação, a separação, a contradição. Para falar com Orlandi (2007, p. 27), “o ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo”. O silêncio entre os dois permitiria a emulação daquela relação primeira que, baseada no toque, no cuidado e no desamparo, dispensa a linguagem.

Contudo, sem saber quando voltaria a ver Paulina, o narrador determina que irá “à casa de Montero” (Bioy Casares, 2006, p. 15) na mesma noite para vê-la. Embora possa soar comumente, esse trecho também me inquieta, pois ele aparece no desenrolar dessa cena pós-saída de Paulina, que transcorre por quatro parágrafos, como uma necessidade ora peremptória ora comedida de ver e falar novamente com a amada. De repente, contudo, o nome de Montero ressurge como o proprietário da casa em que ele a encontraria e, numa relação óbvia, como proprietário da própria Paulina, alguém que a precederia, que ele teria que driblar para reencontrá-la. Mas ele desiste pois não faria essa visita sem antes falar com Paulina – e aqui ela retoma a dianteira da questão.

E assim ele passa a noite tentando dormir, dizendo que não iria matutar sobre a conduta de Paulina, mas, obviamente, como o *não* apenas modaliza o discurso, é exatamente isso que ele faz, retomando a imagem de Paulina, seu rosto “puro e maravilhoso [...] que havia me amado

antes da abominável aparição de Montero” (Bioy Casares, 2006, p. 15). O tema do duplo aqui se mantém com a configuração clássica de um estranho ou estrangeiro, ainda que conterrâneo, que surge para fazer seu “trabalho da censura psíquica” (Freud, 2010, p. 352) ao quebrar o espelho e frustrar o desejo de completude mortal do narrador.

Ainda matutando sobre a imagem fantasmagórica da amada, o narrador vai modificando suas próprias narrativas sobre os eventos: “Ou seria tudo um engano? Estaria eu enamorado de *uma cega projeção de minhas preferências e repulsas*? Será que eu nunca conhecera Paulina?” (Bioy Casares, 2006, p. 15, grifos meus). Pode-se perceber aqui uma maturidade desse narrador quando comparado com o fugitivo venezuelano de *A invenção de Morel* e, especialmente, com Nathanael. Indo a fundo em suas próprias projeções, ele vai descortinando, para si mesmo, seus próprios caprichos. Assim, ele reevoca a imagem de “Paulina diante da obscura e lisa profundidade do espelho” e tem

uma revelação instantânea: eu tinha dúvidas porque *me esquecia de Paulina*. Quis consagrar-me à contemplação de sua imagem. A fantasia e a memória são faculdades caprichosas: eu evocava o cabelo despenteado, uma dobra do vestido, a vaga penumbra circundante, *mas minha amada se desvanecia*. (Bioy Casares, 2006, p. 15-16)

“Em memória de Paulina” vai se revelando, assim, um exercício de aceitação do esquecimento da própria Paulina e, nesse processo, manifestando, para o narrador, uma espécie de soberania da própria Paulina, que vai se livrando, em seu próprio imaginário, de suas elucubrações e figurativizações que guardariam apenas traços ou vestígios, para retomarmos Didi-Huberman (2010), dessa presença irreal, trabalhada, temporizada. É nesse sentido que ela (como as autômatas analisadas) pode ser considerada uma “forma intensa”, isto é,

como uma coisa a ver que, por mais próxima que esteja, se redobra na soberana solidão de sua forma, e que portanto, por essa simples fenomenologia do recuo, nos mantém à distância, nos mantém em respeito diante dela. É então que ela nos olha, é então que ficamos no limiar de dois movimentos contraditórios: entre ver e perder, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente – em sua apresentação mesma – que ela nos escapa, que ela permanece votada à ausência. (Didi-Huberman, 1998, p. 226)

Assim vamos compreendendo essa aparição fantasmagórica de Paulina, que se mistura ainda a muitas outras imagens daquele fim de tarde na mente do narrador, imagens “animadas por uma inevitável energia” que o levam a outra descoberta: “Como *na beira sombria de um abismo*, num ângulo do espelho, à direita de Paulina, apareceu o cavalinho de pedra verde” (Bioy Casares, 2006, p. 16, grifos meus). E inicia-se aqui a descida às profundezas do ser,

descida que levará o narrador à descoberta de seus próprios fantasmas. Primeiro ele se lembra que a estatueta não estava em casa, pois foi dada a Paulina, e toma a imagem como “uma sobreposição de lembranças anacrônicas”, mas logo se dá conta de que não tinha colocado a estatueta no quarto de dormir, que apenas a vira unicamente na estante, em suas mãos ou nas mãos de Paulina. E assim ele continua investigando o sonho, num exercício bem curioso colocado em prática por um autor que considera a psicanálise uma catástrofe⁷⁰. O espelho reaparece em suas lembranças e agora reflete também a estante com o cavalo nitidamente empinado em sua prateleira; nesse momento aparece também “um novo personagem, que não reconheci no primeiro momento. Depois, com escasso interesse, notei que esse personagem era eu” (Bioy Casares, 2006, p. 16). E então ele desperta chorando após ver, no rosto de Paulina, a “extrema intensidade de sua beleza e de sua tristeza” (Bioy Casares, 2006, p. 16).

No outro dia, em uma conversa com Morgan, um amigo em comum que também aparece na recepção dada a Montero, o narrador-personagem descobre, através do amigo que lhe “relatava fatos incompreensíveis, com a monstruosa e persuasiva convicção de que eram familiares” (Bioy Casares, 2006, p. 17), que no dia em que recebeu a visita de Paulina, aquela antes de sua viagem para a Europa, tomado por ciúmes, Montero a havia matado:

Morgan me comunicou o seguinte: suspeitando que Paulina fosse me visitar, Montero se escondeu no jardim da casa. Viu-a sair; seguiu-a; interpelou-a na rua. Quando juntaram curiosos, ele obrigou-a a entrar num táxi. Andaram toda a noite pela Costanera e pelos lagos e, de madrugada, num hotel do Tigre, matou-a com um tiro. (Bioy Casares, 2006, p. 18)

Esse evento havia ocorrido dois anos antes da aparição de Paulina no dia anterior. O narrador, então, voltando “a atenção a trivialidades”, pergunta a Morgan sobre o que Montero estava fazendo, no dia da recepção, quando Morgan buscou Paulina em seu quarto após notar a preocupação do narrador. Morgan responde que nada, que ele “estava se olhando no espelho” (Bioy Casares, 2006, p. 18).

A explicação que o narrador encontra, então, para a visita da amada à sua casa na noite anterior é a de que ela voltou da morte para completar seu destino, o destino deles, de união de suas almas, como ela anotara, anos atrás, em um livro: “*Nossas almas já se reuniram*” (Bioy Casares, 2006, p. 18, grifos do autor). Primeiramente ele conclui que era indigno dela por sentir

⁷⁰ Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 28 de agosto de 1995, ABC responde assim às seguintes perguntas de dois entrevistadores: “Janer Cristaldo: E o que o senhor acha da afirmação de Borges de que a teologia é um gênero como a literatura fantástica? ABC: Acho que estou de acordo. José Geraldo Couto: E também a psicanálise? O senhor concorda que a psicanálise é um gênero da literatura? ABC: Acho que é outra catástrofe. (Bioy Casares, 1995)

ciúmes, pois, para amá-lo, ela voltou da morte. É interessante destacar aqui a preocupação do narrador com a prova de amor de Paulina e a falta de reflexão ou comentário sobre a violência à qual ela foi submetida. O narrador chega a dizer, sobre essa consideração de que Paulina voltara da morte para o amar, que ele se “debatia com essa embriaguez de amor, *vitoriosa e triste*” (Bioy Casares, 2006, p. 18, grifos meus). Vitoriosa para quem? Na sequência, contudo, seu cérebro cogita outra explicação e a verdade o atinge “como uma fulminação”: “Eu abracei o monstruoso fantasma dos ciúmes do meu rival” (Bioy Casares, 2006, p. 19).

Analisando minuciosamente a lembrança do encontro, o narrador chega àquela que ele acredita ser a verdadeira, na qual se evidencia uma interligação insólita entre ele e o rival ao considerar que a visita recebida era “uma projeção da horrenda fantasia de Montero” (Bioy Casares, 2006, p. 19). Ele vê a chuva como um indicativo disso, já que durante a visita da verdadeira Paulina ele não a ouvira, mas Montero sim porque tinha ficado no jardim, sentindo-a “diretamente sobre seu corpo. Ao nos imaginar, acreditou que a havíamos ouvido. Por isso ontem à noite ouvir chover. Depois me deparei com a rua seca” (Bioy Casares, 2006, p. 19). O outro indício é a estatueta, que ele teria tomado como símbolo do lugar. Por fim, a imagem no espelho – ele acredita que não se reconheceu porque Montero não o imaginou com precisão. “Tampouco imaginou com precisão o quarto de dormir. Nem sequer conheceu Paulina. A imagem projetada por Montero se conduziu de um modo que não é próprio de Paulina. Além do mais, falava como ele” (Bioy Casares, 2006, p. 19).

Urdir essa fantasia é o tormento de Montero. O meu é mais real. É a convicção de que Paulina não voltou porque estivesse desenganada de seu amor. É a convicção de que *nunca fui o seu amor*. É a convicção de que Montero não ignorava aspectos de sua vida que só conheci indiretamente. É a convicção de que ao tomá-la pela mão – no suposto momento da reunião de nossas almas – obedeci a uma espécie de *súplica de Paulina que ela nunca me dirigiu*, e que meu rival ouviu muitas vezes. (Bioy Casares, 2006, p. 19, grifos meus)

É interessante notar que, nesse conto, aquilo que inicialmente aparece como um amor devoto dirigido a uma mulher encantadora transforma-se numa inquietante projeção de imagens compartilhadas misteriosa ou telepaticamente pelos duplos, pois se o narrador abraça a “horrenda fantasia de Montero”, o fantasma do ciúme de seu rival, devemos nos perguntar como ele, o narrador, tem acesso a essa fantasia, a esse fantasma. Embora o duplo aqui seja composto por dois personagens diversos, ao contrário, portanto, de Coppélius/Copolla e William Wilson, isso não impede uma relação muito próxima entre eles que excede o fato de os dois serem literatos vaidosos, ciumentos e apaixonados pela mesma mulher, e parece implicar na própria morte dela movida, na concepção dos dois, pela necessidade da certeza de se ter o domínio de

seu amor. Em outras palavras, a configuração aqui parece ser de outra ordem que aquela clássica do duplo, em que *um vê pelos olhos de dois*, isto é, *um indivíduo é cindido em dois*, simbolizando uma submissão a forças contrastantes cuja luta interna o leva à autodestruição. O duplo em ABC parece-se mais com uma expressão que podemos recuperar em Sófocles, com Édipo e Tirésias, isto é, em que há “dois vendo pelos olhos de um” (Sófocles, 1990, p. 243).

Há uma consideração de Calvino (2004) que embora seja sobre o conto “Os amigos dos amigos”⁷¹, de Henry James, cabe muito bem aqui: trata-se de “uma história de relações mundanas impalpáveis” em que “cada ser vivo projeta fantasmas, o limite entre pessoas de carne e osso e emanações psíquicas é frágil; o ponto de partida ‘parapsicológico’ se duplica e multiplica” (Calvino, 2004, p. 433). Essas projeções são muito caras à narrativa fantástica e se ligam muitas vezes às frustrações do ideal de amor romântico, trazendo à tona “os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma” (Ceserani, 2006, p. 88).

Assim, o silêncio aurático de Paulina, especialmente em sua aparição fantasmagórica, pode ser percebido por meio de uma presença impregnada por vestígios temporais, de um passado que, como vimos, está marcado tanto pelo olhar de peixe monstruoso num aquário de Montero quanto pelo culto excessivo do narrador-personagem. É uma imagem, por fim, que projeta um passado em um presente, mas não se configura nem em um, nem em outro, pois enquanto passado está contaminada pela visão de Montero, enquanto presente, como visto acima, possui uma dupla instância de não ser real, e enquanto futuro não tem nenhuma possibilidade de devir. Por isso ela pode ser considerada uma imagem aurática.

Recuperando alguns trechos já mencionados de Didi-Huberman (1998), que utiliza Freud para apreender o caráter estranho e singular da imagem aurática benjaminiana, vemos que com a *unheimliche* há “uma definição não apenas ‘secularizada’, mas também metapsicológica da aura, como ‘trama singular de espaço e de tempo’, como *poder do olhar, do desejo e da memória simultaneamente*, enfim, como poder de distância” (Didi-Huberman, 1998, p. 228, grifos meus). O pensador francês aponta três tentativas de definição que permitem ver a *unheimliche* como essa trama singular de espaço e de tempo. A primeira se concentra no paradoxo da própria palavra que se refere tanto ao olhar quanto ao lugar, mantendo sua ambivalência em termos temporais daquilo que, como já vimos, remonta ao há muito tempo conhecido, ao muito familiar. A segunda se refere ao “poder do olhado sobre o olhante que

⁷¹ Curiosamente, nesse conto, as projeções fantasmáticas também estão ligadas ao motivo do ciúme.

Benjamin reconhecia como valor cultural dos objetos auráticos” e que em Freud estará associado “a uma estrutura obsessiva: o objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a obsessão” (Didi-Huberman, 1998, p. 228).

É bem curioso, nesse contexto, que essa obsessão puxe o narrador de “Em memória de Paulina” para dentro de uma projeção que não é completamente sua, que aparece repleta de traços de uma imagem construída por pensamentos de um outro, de seu rival no amor, como se, cada um a seu modo, mas ambos os modos teriam uma confluência final, eles comungassem da mesma ficção e da mesma perdição – o desejo pela autômata, que precede as projeções.

Por fim, a terceira tentativa de definição da *unheimliche* como uma trama singular de espaço e de tempo refere-se ao fato de que sua “inquietante estranheza se dá enquanto *poder conjugado de uma memória e de uma protensão do desejo*. Entre ambos se situa talvez a repetição” (Didi-Huberman, 1998, p. 228, grifos meus). Já comentei anteriormente sobre como essa protensão do desejo pode nos remeter a situações de incomunicabilidade e afastamento. Agora, gostaria de ligá-la a esse poder da memória que aqui aparece tanto no motivo do espectro, da imagem fantasmagórica, quando no fator de repetição por meio do retorno inquietante de imagens projetadas, o que, para Didi-Huberman, aproxima Freud da definição benjaminiana de aura como “única aparição de uma lonjura, por mais próxima que esteja”, especialmente por reter na *unheimliche*

uma visualidade sentida como a aparição estranha, única, de algo ‘que deveria permanecer em segredo, na sombra, e que dela saiu’. Algo saiu da sombra, mas sua *aparicação* conservará intensamente esse traço de afastamento ou de profundidade que a destina a uma persistência do trabalho da *dissimulação*. (Didi-Huberman, 1998, p. 228, grifos do autor)

Daí, isto é, dessa dissimulação em que ver é perder e é ver aparecer o que se dissimula, podemos destacar a propensão ao efeito fantástico por meio da experiência da desorientação, “na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros” (Didi-Huberman, 1998, p. 231).

A experiência do olhar do narrador sobre a aparição de Paulina conjuga esses dois momentos dialeticamente entrelaçados porque naquele momento ele tem a certeza de que sua amada não voltou do mundo dos mortos para finalmente unir-se a ele. Talvez haja a certeza também de que eles nunca se unirão, mas esta não tenho muita convicção, pois o conhecimento de sua morte parece menos significativo do que a elucidação de sua aparição fantasmagórica,

que, em sentido diverso e complementar, traz a constatação assustadora de que todo o amor imaginado, a união de suas almas, a aparência milagrosa em que se podia refugiar, tudo isso pertencia ao âmbito das projeções em que ele estava preso, talvez desde sempre, já que o verdadeiro amor de Paulina era o outro, o estrangeiro, o diferente *dele*.

4.4 O silêncio das autômatas e o medo da mãe

Em sua dissertação intitulada *O prazer do homem no silêncio da mulher*, em que ela analisa especialmente *A casa das belas adormecidas*, de Yasunari Kawabata, Vanessa Reis da Silva (2018) afirma que o silêncio das belas é atraente e deixa uma pergunta: *mas atraem para onde?* Trazendo sua pergunta para este trabalho, pergunto: para onde os silêncios de Faustine, de Diana e de Paulina atraem os narradores?

Eu poderia levar essa questão para um outro caminho, o do silenciamento, entendido como uma política do silêncio num sentido próximo ao da censura, isto é, o do fazer calar. Mas, para isso, teria que entrar no âmbito da crítica social que, embora me interesse bastante, não é o foco desta tese. Aqui o interesse reside, sobretudo, nessa confusa relação entre duplos e autômata que traz à tona a *unheimlich*, o infamiliar. Nesse sentido, interessa-me, antes, pensar como o desejo de totalidade, de unicidade do duplo “que atravessa o homem é função da sua relação com o simbólico sob o modo do verbal” (Orlandi, 2007, p. 32). Nesse contexto, a linguagem aparece como “conjunção significativa da existência e é produzida pelo homem, para *domesticar* a significação” (Orlandi, 2007, p. 32, grifos meus).

A linguagem, vista sob esse ângulo, perde, de certo modo, sua primazia, pois o silêncio surge como aquilo que pode transtorná-la. “Não suportando a ausência das palavras – ‘por que você está quieto? O que você está pensando?’ –, *o homem exerce seu controle e sua disciplina fazendo o silêncio falar* ou, ao contrário, *supondo poder calar o sujeito*” (Orlandi, 2007, p. 34, grifos meus). Veja-se que há aqui uma conotação muito próxima entre o silenciamento e o medo do silêncio, de sua indisciplina. Por isso, antes do poder de controle e disciplina do silêncio, interessa-me o medo por trás desse poder, partindo da hipótese, para isso, de que todo poder está aprisionado por um medo.

Assim, Orlandi (2007) se pergunta como fazer para deixar aparecer a dimensão otimista do silêncio frente a “uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito

pronunciada nas sociedades contemporâneas” (Orlandi, 2007, p. 37) e, além disso, nessa concepção não-negativa do silêncio, como compreendê-lo? Inicialmente ela destaca que embora o silêncio não seja “diretamente observável”, ele, no entanto, “não é o vazio” (Orlandi, 2007, p. 45). Por isso só podemos observá-lo indiretamente, já que ele não deixa “*marcas formais, mas pistas, traços*” (Orlandi, 2007, p. 46, grifos da autora). É assim que o silêncio surge como aquilo que “significa de modo contínuo, absoluto, enquanto a linguagem verbal significa por unidades discretas, formais” (Orlandi, 2007, p. 47). Nesse contexto, a linguagem aparece como excesso, como a necessidade de domesticação da abundância significativa do silêncio.

[O] silêncio, na constituição do sujeito, rompe com a absolutização narcísica do eu que, esta, seria a asfixia do sujeito, já que o apagamento é necessário para sua constituição: o silenciamento é parte da experiência da identidade, pois é parte constitutiva do processo de identificação, é o que lhe dá espaço diferencial, condição de movimento (Orlandi, 2007, p. 49).

Embora Orlandi (2007) seja crítica da afirmação de Roland Barthes, para quem a linguagem não teria exterior, é importante destacar aqui que essa concepção do silêncio remete à famosa afirmação de Barthes em sua conferência inaugural no Colégio de França: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 1989, p. 14).

É assim que percebo os silêncios de Faustine, Paulina e, especialmente, Diana, como se, embora presas às significações colocadas em jogo pelos narradores obcecados com suas próprias narrativas, elas soubessem, como Barthes, que ainda “na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder” (Barthes, 1989, p. 14). Falar, em alguns contextos, como aquele em que Diana é levada ao Frenopático, significaria inserir-se entre duas rubricas: “a autoridade da asserção” e “o gregarismo da repetição” (Barthes, 1989, p. 14), pois “[a]ssim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo” (Barthes, 1989, p. 15).

Talvez o silêncio delas possa ser lido assim, como uma “matéria significante” de uma “outra natureza”, uma que “não opera pela ‘discrição’, pela ‘gregaridade’, deslocando assim a noção de partilha, de completude e também a de dialogia” (Orlandi, 2007, p. 49). Faustine está em outra dimensão, e ainda sim é o motor principal da narrativa do fugitivo venezuelano, que abdicará de sua própria vida para que ela, como uma deusa, o receba em sua consciência. Diana vê o marido obedecendo como um cachorrinho (ato que ele imputa a ela) um estranho alemão

que determina sua internação em um manicômio por motivos que são, no mínimo, insuficientes, senão ridículos. Paulina se torna um fantasma desconhecido entre dois literatos presunçosos que justificam sua apatia por meio de um amor devotado à sua imagem – nenhum dos dois chega a conhecê-la de fato. As três permanecem desconhecidas – para nós e para os narradores. Por não falarem de si, por não se inscreverem nesses textos, talvez elas exibam, a seu modo, que “as palavras representam já uma disciplinação da significação ‘selvagem’ do silêncio”, servindo para uma administração dos sentidos (Orlandi, 2007, p. 54).

Nisso elas poderiam ser aproximadas da Beatriz Viterbo do conto “O Aleph”, de Borges (2005), e da Capitu de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (2008). Uma marca comum às personagens masculinas de Bioy Casares que encontramos também em Bentinho, em Carlos Argentino Daneri e no narrador Borges é o fracasso humano. Todos são essencialmente homens congelados em seu naufrágio. Isso abre aqui duas possibilidades de leitura. Na primeira, e esse é provavelmente o sentido esperado na recepção dos leitores e leitoras à época de cada uma dessas publicações, esse fracasso ocorre na mesma medida em que esses homens não conseguem dominar ou domesticar adequadamente as mulheres pelas quais se apaixonam. Aliás, é essa paixão o elemento que atrapalha ou impede esse domínio. Na segunda leitura, esse naufrágio, simbólica ou ativamente, leva à destruição ou ao ocultamento da mulher através da figurativização como autômata. Nessa leitura, mais contemporânea, pode-se perceber uma prevalência da contradição na própria pretensão de dominação e, assim, uma forma de crítica ao tipo de relação marcada por submissão de um polo e dominação do outro, relação por muito tempo entendida como natural e desejável na América Latina, especificamente, mas também no mundo antigo, de um modo geral, e no mundo pré-moderno, pelo menos até o fim do Romantismo, mas na verdade uma relação típica em sua maneira mais tosca. Nesse contexto, o trabalho literário pode ser pensado como responsável pelo verniz e pela idealização desse tipo de relação, mas o modelo é a relação de poder machista que marca o erotismo latino-americano. Assim, essa segunda possibilidade de leitura marca o ridículo e a impossibilidade de uma relação amorosa – ao menos, de fato amorosa – de se estabelecer quando envolta em tais termos. A chave de leitura para essa crítica estaria, portanto, na clara inferioridade dos personagens masculinos em relação às personagens femininas que, mesmo silenciadas, figurativizadas como autômatas, são capazes, por vezes, de desfazer todo um arranjo previsto no jogo de dominação e submissão. Talvez parte do efeito de estranhamento e inquietude desses contos venha da maneira com que eles lidam com os clichês machistas que

nos obrigam a ler Beatriz Viterbo ou Capitu com uma luz própria, distinta daquela que os narradores projetam sobre elas.

Nesse sentido, o silêncio dessas mulheres não seria apenas um ato de passividade, depositário do desejo alheio, tal como pode ser lido na figura de Olímpia⁷², mas uma resistência ao próprio “dizer como ato que domestica o significado” e que “serve à asserção, à unificação do sentido e à unicidade do sujeito” (Orlandi, 2007, p. 54). Assim, embora silenciosas, essas autômatas podem nos remeter “à continuidade, à contradição, à diferença, às rupturas, ao absoluto e à indistinção”, ao contrário do desejo de identidade latente no duplo, “que exige coerência, unicidade, heterogeneidade disciplinada” (Orlandi, 2007, p. 54-55). Mas “[o] silêncio é fugaz. O homem não o suporta e assim não lhe permite senão uma existência efêmera” (Orlandi, 2007, p. 57).

“No início é o silêncio. A linguagem vem depois” (Orlandi, 2007, p. 27). Essa inversão que Orlandi faz do famoso versículo de João me agrada muito, pois retoma a questão do núcleo duplo-autômata que tentei abordar durante a leitura dos textos de Hoffmann e ABC e aqui prossigo com o apoio, agora, de Cristina Maria Teixeira Stevens (2007) no capítulo “O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente”, em que ela destaca que “[n]ossa vida é demarcada por dois grandes silêncios, o nascer e o morrer” (Stevens, 2007⁷³).

Assim, recuperando a relação já estabelecida entre a figura da autômata e o desejo narcísico marcado pela temática do espelho, da reflexão, que, conforme vimos também com Starobinski (2014, p. 30), “separa os homens da natureza maternal e os volta à tristeza do exílio”, inserindo-os no dualismo crônico, repleto das ilusões do orgulho ressentido, vejo no tema da autômata manifestações latentes da relação perdida com o materno que, por sua vez, transforma-se em “bode expiatório para os temores da carne, da mortalidade” (Stevens, 2007).

A dor do parto como punição estabelecida no Gênesis, os inúmeros tabus construídos pelo homem sobre a menstruação, gestação, parto, são indicações claras de tentativas de controlar esses processos centrados no corpo da mulher, reduzida a matéria prima, puramente corpórea, libidinal, a partir da qual o simbólico se origina. Este anátema natureza/cultura, e suas consequências devastadoras para a mulher, têm origem remota: da liberdade sexual nos estágios primitivos da humanidade à sacralização da castidade e da fragilidade da mulher, são inúmeras e reveladoras as narrativas que tentam explicar/controlar, a força genesíaca do corpo da mulher, transformando-a em objeto abjeto, para usar o termo da teórica francesa Julia Kristeva. (Stevens, 2007)

⁷² Cf. BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁷³ Não colocarei a paginação nas referências a Stevens (2007) pois o arquivo disponibilizado pelo Repositório da UnB, que é o que tive acesso, apresenta uma paginação diferente do livro ao qual o capítulo pertence.

Contudo, especialmente na literatura fantástica, essa emulada passividade silenciosa da autômata, com toda sua sacralização da castidade e criação de imagens auráticas, “alimentada pelo desejo de reviver a sensação de prazer total, a ausência de tensão” (Stevens, 2007), não cessa de trazer à tona, de retirar das sombras, com seu extremo caráter de *unheimlich*, a “perigosa força da mãe”.

Como aponta Stevens (2007), vários estudos de psicanalistas feministas contemporâneas “ênfaticam que o edípico não é a primeira estrutura psíquica e mostram como a fase pré-edipiana subverte a fase edipiana, ao revelar o substrato matriarcal de todo desenvolvimento psíquico”. Assim, com o apoio de Jane Flax, Stevens destaca também como,

na fase pré-natal, a criança é fisicamente parte do corpo da mãe, de quem recebe os nutrientes e demais elementos formadores do seu corpo. Essa dependência física torna-se também emocional e estende-se após o nascimento: a identificação primária da criança é com sua mãe. Somente numa fase posterior do seu desenvolvimento, a criança identifica-se com o pai, num processo secundário de identificação. (Stevens, 2007)

Por isso, a meu ver, o tema do duplo carece de ser mais estudado em sua relação com o tema da autômata, que o acompanha com muita frequência em obras muito diversas, muitas delas fora do escopo fantástico, como é o caso de *Dom Casmurro*. O tema da autômata demarca, a meu ver, que a relação entre duplos – relação que, como já vimos demasiadamente, Girard (2009), a seu modo, considerará como o grande interesse do sujeito desejante pelo mediador, e que Freud (2019, 2010) relacionará ao significativo medo da castração pelo pai temido, que estaria latente no tema dos olhos no conto de Hoffmann – deve ser observada, antes, na origem do temor que levaria à “aceitação da autoridade patriarcal”, qual seja, o temor que “a criança tem do poder da mãe; a mãe estaria portanto na posição de ser o objeto do medo e das fantasias sobre poder e autoridade, com todas as suas complexas implicações” (Stevens, 2007).

Dizer isso não implica, de modo algum, um chamado à mudança na ocupação dos lugares de poder ocupados pelos sistemas de organização social em que a autoridade foi e em muitos âmbitos ainda continua centrada na figura do pai, esses sistemas que temos chamado de patriarcado. Pelo contrário, a tentativa é, antes, desconstruir as narrativas que potencializam e alimentam a existência desses lugares que serão ocupados, especialmente, por aqueles que prometem o domínio e a domesticação desse assustador (não só para os duplos) poder materno.

Negar uma ligação tão forte e dolorosa não é simples. O poder patriarcal esconde o medo; tudo que se conquista pode ser perdido e, portanto, tem que ser renovado. O poder do materno continua a ameaçar e a permanente tentação à regressão deve ser eliminada/administrada/socializada/ritualizada de inúmeras e complexas formas que

envolvem a idealização e, ao mesmo tempo, inferiorização, da mulher=mãe. Este território arcaico do maternal é apropriado; rearticulado na linguagem e também na arte. Como nos lembra Marianne Hirsch, citando Barthes, “o escritor é aquele que brinca com o corpo da mãe”; o escritor seria então uma espécie de explorador, compelido pelo desejo de redescobrir em sua fantasia a mãe de seus primeiros dias que ele inevitavelmente perdeu. (Stevens, 2007)

Fechando este capítulo, pode-se dizer que o modo como Bioy Casares brinca com o corpo da mãe pode ser encontrado num resumo do argumento de “Em memória de Paulina”, em que ele diz o seguinte: “Admiramos uma mulher que parece conosco, e que é perfeita: porque somos como esboços dessa perfeição. Todos somos esboços de alguma perfeição” (Bioy Casares, 2014, p. 658). É assim, a meu ver, que podemos ler o tema da autômata nas obras escolhidas. Quando comparadas, *A invenção de Morel*, *Dormir ao sol* e “Em memória de Paulina” deixam vir à tona uma forte incomunicabilidade nas relações entre narradores-personagens e a mulher que dizem ser a amada, quase como se eles pertencessem a espécies, espaços ou tempos muitos distintos. Bordenave, de *Dormir ao sol*, consegue se relacionar melhor com uma cachorra do que com sua esposa. O perseguido venezuelano de *A invenção de Morel* apaixonou-se pela imagem reproduzida de uma mulher sobre a qual ele só sabe o nome. O narrador de “Em memória de Paulina” crê equivocadamente, durante boa parte da sua vida, que Paulina o ama e que eles estão destinados a se casarem. Para esses três narradores, o importante é o ato do amor em si; para isso, quanto mais distante, sublimada e fantasmática for a amada, mais ela aceitará a emulação, a imitação do amor perdido. E, por outro lado, quando mais individualizados e equipados de técnicas eles forem, mais serão capazes de projetar, articular e manipular essa emulação almejada. Lembremos que o fugitivo venezuelano chega a crer que sempre desejamos que a pessoa amada tenha uma existência de fantasma. Por isso toda a relação traçada entre eles é uma relação sem corpo, idealizada, fantasmagórica, aurática e excessivamente vaidosa, que termina por exhibir seus próprios ressentimentos e fracassos. As mulheres dessas obras ocupam um ideal de perfeição do qual os narradores-personagens se dizem buscar ser esboços ou no qual buscam adentrar, fazer parte, estar na consciência, comunicarem-se, mas, na verdade, é um ideal sem curiosidade pelo real, sem interesse pelo que de fato elas poderiam dizer ou querer, pois elas estão ali como substitutas do primeiro amor perdido. Elas não são a criação de uma ideia primeira para que se parta em busca de sua compreensão, de seu conhecimento. Elas não se alteram, permanecem imaculadas porque são a figurativização da vaidade do eu. Paulina é um amor de infância que retorna como um fantasma, Faustine é um fantasma, uma ilusão, uma imagem reproduzida por uma máquina. Diana, talvez a mais terrena entre elas, e, por isso mesmo, mais sujeita às possibilidades de

adaptação da “realidade”, é aquela que terá o corpo formatado, extirpado, levado ao sacrifício para ser normatizado e para que ela se torne, também, fantasmagórica, irreal, como Faustine e Paulina. Todo esse amor platônico e triangular leva à morte e ao aniquilamento das amadas, cuja beleza mereceria “essas loucuras, essas homenagens, esses crimes”; por isso é impossível, hoje, ler nessas obras “um justo ditirambo” (Bioy Casares, 2014, p. 82).

Finalizando com Stevens (2007), vemos que algumas pensadoras francesas, em especial Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, procuram resgatar, reinterpretar e revalorizar a diferença sexual e recuperar a maternidade a partir da ótica da mulher. É nesse contexto que parto para o último capítulo desta pesquisa, tentando perceber, ainda dentro do núcleo temático-estrutural duplo-autômata e ainda dentro do modo fantástico, o que acontece quando a “autômata” (que talvez não poderá mais ser chamada assim, mas veremos adiante) resolve narrar.

5 “A EXPIAÇÃO”, DE SILVINA OCAMPO

*Mas que relação podia haver entre seus olhos abertos
durante o sono e as ordens que dava para os canários?*
(Silvina Ocampo, “A expiação”)

“*La expiación*” (“A expiação”)⁷⁴ é o conto de Silvina Ocampo (1903-1993) escolhido para a famosa *Antologia da literatura fantástica* (1940/1965) compilada por ela, o amigo Jorge Luis Borges e o marido Adolfo Bioy Casares. O conto está também no livro *Las invitadas*, de 1961. Como aponta Walter Carlos Costa em seu artigo “*Traducción y formación de géneros: la Antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo*”, essa *Antologia* é “*pieza clave en la formación del género fantástico en la literatura rioplatense e hispanoamericana, contribuyendo a la renovación del canon y transformando un género antes marginal en un género central en esas literaturas*” (Costa, 2015, p. 76). A primeira versão da *Antologia* é de 24 de dezembro de 1940, mesmo ano da publicação de *A invenção de Morel* e, a título de curiosidade, mesmo ano do casamento entre Silvina e Bioy Casares, que tiveram Borges como testemunha. A segunda versão, ampliada, é de 1965. A obra serviu ainda para o fortalecimento dos três escritores-compiladores no primeiro escalão “*del sistema literário argentino junto con la colaboración en revistas, diarios y editoriales, así como la elaboración de sus respectivas obras*” (Costa, 2015, p. 76).

Há uma discussão da crítica sobre a *Antologia* que diz respeito, curiosa mas não surpreendentemente, à colaboração de Silvina Ocampo, isto é, de quanto teria sido sua colaboração real para essa *Antologia* assinada pelos três escritores, que também colaboraram em outra antologia, a *Antologia da poesia argentina*, que nunca foi reeditada (Costa, 2015). A dúvida acerca da real contribuição de Silvina surgiria pelo fato de os projetos futuros de Borges e Bioy não a incluírem. Ainda segundo Costa (2015, p. 78), “[l]a fama total de Borges a partir de los años 60 y el creciente prestigio de Bioy, así como el largo eclipse sufrido por Silvina y su obra contribuyeron para firmar la idea de que la participación de ésta habría sido meramente decorativa”.

Costa (2015) apresenta, como exemplo, a crítica de Annick Louis, para quem a contribuição de Silvina teria sido menosprezada, tanto pela crítica quanto pelos leitores e ainda pelo próprio marido e pelo amigo, este último que teria dito pontualmente que a contribuição

⁷⁴ Agradeço à profa. Luciana Di Leone pela indicação desse conto durante a qualificação desta pesquisa.

de Silvina tinha sido muito pequena, enquanto, por sua vez, Silvina declara que a ideia inicial partiu dela. Contudo, ainda para Costa, ambos, Silvina e Borges, estariam corretos, já que ela reivindica a autoria da ideia da antologia, enquanto Borges se concentra na questão da composição, do trabalho que teria sido feito em maior medida por ele e Bioy Casares.

La idea claramente se refiere a la primera edición, mientras que el trabajo se refiere implícitamente a las dos ediciones./ Lo que dice Bioy de los 39 años de colaboración casi diaria de los dos fortalece la hipótesis de que realmente lo principal de la antología, sobre todo de la segunda edición, lo hicieron los dos. El diario de Bioy registra puntualmente la degradación progresiva de las relaciones entre Silvina y Borges que si no llegaron a una ruptura pasaron por momentos difíciles; Silvina le reprochaba a Borges, a medida que se volvía más y más famoso, su egoísmo y desinterés por ella. Bioy, por su lado, llega a quejarse de que Silvina trata de apartarlo del amigo, aunque observe también que, con el tiempo y la fama, Borges se ha vuelto menos atento con los viejos amigos, interesándose más por sí mismo que por ellos. (Costa, 2015, p. 79)

Essa discussão em torno da parcela de contribuição de Silvina para a *Antología da literatura fantástica* me interessa mais pelo que ela coloca em questão sobre si mesma do que pelo que ela revelaria de fato. Considerando, ainda, que dos 75 textos presentes na antologia, apenas dois são de autoria feminina, o de Silvina e o de Elena Garro, escritora mexicana esposa de Octavio Paz e uma das inúmeras amantes de Bioy Casares⁷⁵, a questão em torno da contribuição de Silvina expõe também a própria ausência de autoras na, digamos assim, extensa bagagem literária de Bioy e Borges, cuja parceria é muito significativa na cena literária argentina e latino-americana e contribui, mesmo, para sua configuração.

Silvina Ocampo, por sua vez, se em termos de crítica acabou ofuscada, de algum modo, pela fama do amigo, pelo amplo reconhecimento do marido e pela forte influência literária e cultural da irmã Victoria Ocampo, em termos de escrita esse ofuscamento não a impediu de produzir uma obra extensa e variada. No âmbito da prosa ela publicou as compilações de contos *Viaje Olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988); os romances *Los que aman odian* (1942), escrito em parceria com Bioy Casares,

⁷⁵ Em uma resenha feita sobre a biografia de Silvina, *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*, de Mariana Enríquez, Mariana Sanchez (2018) aponta que o casal Silvina e Adolfo viviam um casamento aberto, embora ela mantivesse discrição em seus casos, ao contrário dele. Entre esses casos, um, “francamente escandaloso, é sobre Silvina ter sido amante de Marta Casares, de quem fora amiga antes de ser nora. ‘Você precisa conhecer a mais inteligente dos Ocampo’, teria dito ao apresentá-la ao filho Bioy” (Sanchez, 2018). Há ainda a conjectura de lesbianidade de Silvina por sua amizade com a poeta Alejandra Pizarnik, para alguns um amor não correspondido por Silvina e, para outros, uma relação real que teria, inclusive, levado Pizarnik ao suicídio por amor, embora seja impossível de se comprovar. Outro rumor seria o do triângulo amoroso entre Bioy, Silvina e sua sobrinha Genca, a preferida de Victoria, “que teria achado aquilo um desaforo e rompido com a irmã” (Sanchez, 2018).

e *La torre sin fin* (1986); e a obra teatral *Los Traidores* (1956), em colaboração com Juan Rodolfo Wilcock. Como poeta, publicou *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Poemas de amor desesperado* (1949), *Los nombres* (1953), *Lo amargo por dulce* (1962), *Arboles de Buenos Aires* (1979) e *Breve santoral* (1984). Seus contos infantis estão reunidos em *Amarillo celeste* (1972), *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), *El caballo alado* (1976) e *La naranja maravillosa: Cuentos para chicos grandes y grandes chicos* (1977) e *Canto escolar* (1979).

Figura 13 – Silvina Ocampo



Fonte: Suplemento Pernambuco (2018)

“A expiação” já intriga desde o título, que aponta para um tema caro aos estudos feministas: a culpa. Desde Eva e Pandora, sempre feminina. De acordo com as definições do Dicionário Michaelis, expiação é “a penitência usada para abrandar a culpa”; o “meio usado para purificar(-se) de faltas cometidas”; o “cumprimento de pena ou castigo imposto a um delinquente”; e a “série de sacrifícios expiatórios que demonstram arrependimentos dos pecados, segundo o Antigo Testamento”. Neste, o pecado original, inextinguível, se aplicaria a todos os descendentes de Eva e Adão, homens e mulheres, pobres e ricos. Contudo, seu peso sobre as mulheres é marcadamente maior, já que Eva é a principal responsável pela queda do paraíso. Adão é, no muito, um bobo inocente seduzido, o dono que deu ouvidos à criatura a ele cedida, nascida de suas costelas. É nesse evento mitológico que a mulher recebe seu castigo: as

dores do parto e a subjugação ao domínio do marido (Gênesis 3:16). Ao homem, o principal castigo será o de comer o pão com o suor de seu rosto, exceto, é claro, se ele for um descendente de Brás Cubas. Após a distribuição dos castigos, Adão nomeia sua mulher: Eva – a que vive.

A relação de Adão e Eva, analisada sob um viés interpretativo e não de um tratado teológico, como o propõe Renato Noguera (2020), levanta algumas questões sobre os “desafios da convivência com a pessoa amada” (Noguera, 2020, p. 86) que podem nos ajudar na leitura do conto de Silvina. Noguera nos lembra dos relatos em que Lilith, criada da mesma matéria que Adão, é que teria sido sua primeira esposa, mas que teria abandonado o Éden após recusar-se a deitar-se com ele. Eva, por sua vez, é feita da costela de Adão, alimentando, assim, essa “fantasia da paixão” que ainda domina “nossa cultura ocidental: a de que amantes seriam seres feitos de uma mesma substância, que, ao se encontrarem, se encaixariam um no outro perfeitamente. Até que veio o diabo” (Noguera, 2020, p. 87). O diabo, na própria etimologia, é a presença do temor, da desunião. É ele, em forma de serpente, quem retira de Eva a inocência e lhe apresenta a razão, o conhecimento do bem e do mal. Antes dele, “Adão e Eva viviam imersos em uma paixão quase simbiótica. Compartilhavam de uma relação ‘paradisíaca’, na qual formavam uma unidade com o outro e da humanidade com a natureza” (Noguera, 2020, p. 88).

Já vimos como essa paixão carrega em si a fantasia da simbiose materna, da “unidade mãe-bebê” em que este, isto é, o bebê, “sente a mãe como extensão de si mesmo” (Kehl, 1998), ou, neste contexto, como fruto de sua costela. Veja: mesmo na fantasia da união completa, paradisíaca, há uma certa hierarquia de origem, o que no mito de Lilith não seria possível estabelecer por serem, ela e Adão, frutos da mesma matéria. Já no mito de Adão e Eva, como em muitas outras mitologias estruturalmente similares, a simbiose é quebrada por um terceiro, um ser estranho a essa harmonia primeira. Eu gostaria de ressaltar essa questão da igualdade ou da impossibilidade de marcação de diferença hierárquica no mito de Lilith porque voltarei a ele mais adiante.

Quanto ao mito de Adão e Eva, é fácil perceber nele uma relação cultural estabelecida entre o diabólico e aquilo a que chamamos, com Freud, de *unheimlich*, de infamiliar. Não fosse a serpente, Adão seguiria seu caminho de desbravador do mundo, de comandante, “o dominador e enunciador da natureza” (Noguera, 2020, p. 88), enquanto Eva, a coadjuvante, seguiria pacificamente a seu lado e ambos viveriam “a fantasia de desejar a mesma coisa, juntos e ao mesmo tempo” (Noguera, 2020, p. 89). Mas quando Eva come o fruto proibido ambos passam “a ter consciência de si próprios, como se o outro fosse um espelho que lhes devolveria o reflexo

de sua própria nudez, daí o fato de terem sido tomados pela vergonha e coberto suas partes íntimas” (Nogueira, 2020, p. 90). Para garantir a expulsão e impedir que retornem ao paraíso, Deus guarda as portas do Éden com querubins, esses seres alados que garantem o poder supremo de Deus. Na expiação da Queda, Adão e Eva têm seus filhos

e constroem uma vida juntos, com sofrimento e muito trabalho, dores, desejos conflitantes e sem a abundância e conforto do Éden. Depois do pecado original, Adão e Eva não são mais uma unidade, mas seres individuais, apartados. Se Deus não os fez um ser único, só resta elaborar uma nova maneira de estarem juntos, tentando unir o que foi separado e reconstruir o paraíso na Terra. (Nogueira, 2020, p. 93)

No conto de Silvina, a expiação também é conjunta – marido e mulher abraçam a culpa, embora a dela mantenha-se inominável e só pode ser entendida em sua própria existência, isto é, sua culpa, pelo menos aos olhos dos duplos, é existir. Em “A expiação”, a relação triangular aparece desde a primeira frase, em que Antonio, o marido da narradora, pede a ela e a Ruperto, seu amigo, para irem ao quarto nos fundos da casa e lá manda que se sentem para ele fazer uma demonstração. “Vai ser contratado por um circo?” (Ocampo, 2019, p. 304), pergunta a narradora com certa impaciência ou mesmo descaso, exibindo, desde o início do conto, um olhar entediado para os engenhos do marido. Nesse quarto, com assovios, Antonio faz entrar três passarinhos: Favorita, Maria Callas e Mandarin. “Pensei que toda essa representação serviria para demonstrar que Ruperto não era cego, mas meio louco; que em algum momento de emoção diante da destreza de Antonio ele revelaria isso” (Ocampo, 2019, p. 304). Temos, então, uma caracterização de Ruperto, nesse presente, como um cego cuja cegueira é vista sob olhares desconfiados, pelo menos, até então, da narradora, que na sequência mantém o tom de tédio frente às demonstrações do marido – tal como a Clara de Hoffmann frente aos pretendentes –: “O vaivém dos canários me dava sono. As lembranças voavam em minha mente com a mesma persistência. Dizem que na hora da morte a pessoa revive sua vida: eu a revivi naquela tarde com remoto desconsolo” (Ocampo, 2019, p. 304).

O tédio a levará a concatenar a narração dessas cenas do quarto, com Antonio e Ruperto, com cenas diversas de seu passado (marcado no texto pelas entradas em *itálico*), num jogo temporal em que o presente ativa o passado e o passado também ativa a atenção para o presente, como ocorre quando ela se lembra de ver com surpresa, da janela de seu quarto, no dia de seu casamento com Antonio, um canário: “Agora me dou conta de que era o mesmo Mandarin que bicava a única laranja que sobrara na árvore do pátio” (Ocampo, 2019, p. 304). Nessa mistura temporal, misturam-se também os personagens. A sanha de Antonio ao não interromper seus beijos ao ver a narradora “tão interessada naquele espetáculo” mistura-se com

“[a] sanha do pássaro com a laranja” (Ocampo, 2019, p. 304). E mesmo com toda sanha do recém-marido, ela continua fascinada com a cena do pássaro. Quando Antonio, tremendo, a arrasta para a cama, sua atenção se volta para a colcha, presente recebido às vésperas do casamento que “fora para ele fonte de felicidade” e para ela fonte “de terror” (Ocampo, 2019, p. 304).

Toda essa cena é muito curiosa, pois nos permite notar o contraste dessa narração com as dos outros contos analisados. Antonio não entra no céu da consciência da narradora. E ela vai adquirindo ares de Faustine em sua própria narrativa, como se estivesse sempre em outro plano. A rememoração age aqui, de algum modo, como as projeções de Morel, mas agora sem engenho ou artefatos mecânicos, apenas por uma mente cujas lembranças parecem impossíveis de serem contidas, pois exercem uma tessitura de ir e vir do tempo que, se por um lado, não para de ativar o passado, por outro, não se detém por muito tempo no presente, nem no presente da demonstração do marido, nem no do ato sexual.

Ainda em relação aos contrastes dessa narrativa com as anteriores, vemos o casamento e o próprio ato sexual convertidos também em fonte de terror. Se antes era a possibilidade de perda da amada idealizada que gerava esse sentimento, agora é o desejo do e a união institucional com o masculino que aparecem como fonte de terror. O bordado na colcha talvez ajude a entender esse movimento contrastante: uma viagem de diligência. Coisa curiosa para se ter bordada numa colcha, mas que une duas temáticas já abordadas aqui, a maquinação e o animal. Embora tenha suas rodas, esse invento não funciona sem a força dos cavalos. O binômio aqui é evidente: cultura e natureza, inanimado e animado não aparecem mais como dicotômicos, mas como partes senão de um todo, pelo menos de algo que os une – embora, certamente, o peso recaia muito mais sobre as costas do animal, aquelas que carregam o artefato da cultura.

A propósito, é a viagem de diligências bordada na colcha que desperta um tema forte das relações triangulares, o amor:

O amor também é uma viagem; durante muitos dias fui aprendendo suas lições. Sem ver nem compreender em que consistiam as doçuras e suplícios que concede prodigamente. No começo, acho que Antonio e eu nos amávamos por igual, sem dificuldade, salvo a que nos impunham minha consciência e sua timidez. (Ocampo, 2019, p. 304)

O amor aqui aparece de modo muito distinto também. Primeiro, ele dá lições, ou seja, requer aprendizado ou, mesmo, pelo tom, certos castigos. Não há qualquer resquício da idealização romântica. Aqui o amor não é mais a fonte da projeção individual sobre um objeto sublimado – lembremo-nos de Nathanael: “somente no amor de Olímpia eu reencontro o meu

próprio ser” (Hoffmann, 2019, p. 255). A importância do ato do amor em si, manifesto na observação petrificante da amada, sempre irreal e intocável, por isso fantasmática, sai de cena neste conto. O amor é uma lição, e uma lição com alguma dificuldade graças à consciência dela e a timidez dele.

Outro ponto contrastante é a felicidade manifestada pela narradora com a presença de outras pessoas, ao contrário do isolamento desejado pelos narradores anteriores. Vimos como o narrador de “Em memória de Paulina” fica impaciente em sua própria casa esperando que seus convidados fossem embora logo para ficar a sós com a amada. Vimos como Morel deseja ir sozinho com Faustine para a ilha, só desiste e leva os amigos porque senão eles brigariam eternamente. Bordenave prefere a solidão de sua oficina de relógios e Nathanael nem mesmo percebe os risos dos demais convidados do jantar de Spalanzani ao entregar-se completamente à dança com Olímpia. Já em “A expiação”, ao contrário, a narradora mostra-se demasiadamente satisfeita com a presença de amigos: “Numerosos amigos frequentavam nossa casa nos feriados ou para festejar alguma comemoração familiar. Que mais podíamos pedir?” (Ocampo, 2019, p. 305).

Cleóbula e Ruperto eram os amigos mais frequentes, desde a infância. Eram também testemunhas de seu relacionamento com Antonio: “Antonio se apaixonara por mim, eles sabiam disso. Não me procurara, não me escolhera: fora eu, antes, que o escolhera. Sua única ambição era ser amado por sua mulher, manter sua fidelidade. Dava pouca importância ao dinheiro” (Ocampo, 2019, p. 305). A ambição de ser amado, contraposta à ambição do dinheiro, também aproximará Antonio dos outros personagens analisados, especialmente de Nathanael. O contraponto na própria obra será feito mais adiante, com a menção a outros possíveis pretendentes da narradora: “Se eu tivesse me casado com Juan Leston, o advogado, ou com Roberto Cuentas, o contador, não teria sofrido tanto, com certeza. Mas que mulher sensível se casa por interesse?” (Ocampo, 2019, p. 312).

Vemos, assim, Antonio como uma escolha pessoal da narradora, escolha que teria se dado especialmente pelo “mistério que o torna diferente de outros homens” (Ocampo, 2019, p. 312). Entre algumas das características desse mistério estaria a possibilidade, apresentada como fato por Cléobula, de Antonio ser um índio e, portanto, ligado “a feitiçarias” (Ocampo, 2019, p. 311). O que incomoda a narradora nessa fala de Cléobula é o fato de perceber, nesse momento, Antonio fora da sua teia de significações: “Meu marido era meu marido./ Não tinha pensado que pudesse pertencer a outra raça ou a outro mundo que não o meu” (Ocampo, 2019, p. 311). Contudo, em boa parte da trama o que vemos é uma tentativa de Antonio de construir

um mundo à parte da narradora, isolando-a sempre que possível em benefício de suas maquinações mágicas e de uma aproximação significativa com Ruperto.

Ruperto, por sua vez, para a narradora, era “*um dos tantos amigos ou parentes que fazem parte, por assim dizer, dos móveis de uma casa, cuja existência as pessoas só percebem quando eles estão estragados ou postos em algum lugar diferente do habitual*” (Ocampo, 2019, p. 305, grifos do original⁷⁶). Ela recebia e servia mate ou laranjada a ele “mecanicamente” e não “*o encarava como uma mulher encara um homem, não observava as menores regras da boa aparência para recebê-lo.*” (Ocampo, 2019, p. 305). Ruperto aparece nessa configuração tão cotidiana e tão banal que se confunde com um móvel da casa. Há uma despersonalização muito grande do personagem, a quem a narradora recebe diariamente “sem sequer olhá-lo” (Ocampo, 2019, p. 305), sem demonstrar qualquer interesse por ele. Ele, por sua vez, segundo lhe conta Cleóbula, olhava-a com muita insistência. Na verdade, de modo meio animalesco, ele não a olha, ele a diseca:

Cleóbula também me garantira que enquanto Ruperto afinava o violão seus olhares me percorriam da ponta do cabelo à ponta dos pés, e que uma noite, ao adormecer no pátio, meio bêbado, seus olhos tinham permanecido fixos em mim. Isso me fez perder a naturalidade, talvez a falta de cerimônia. Que ilusão. Ruperto me olhava através de uma espécie de máscara na qual se engastavam seus olhos de animal, aqueles olhos que ele não fechava nem para dormir. Com o mesmo olhar misterioso fixo no copo de laranjada ou no mate que eu lhe servia, ele me cravava suas pupilas quando tinha sede. Só Deus sabe com que intenção. Em toda a província, no mundo todo, não havia outros olhos que olhassem tanto: um brilho azul e profundo, como se o céu tivesse entrado neles, diferenciava-os dos outros, cujos olhares pareciam apagados ou mortos. Ruperto não era um homem: era um par de olhos, sem rosto, sem voz, sem corpo; era o que eu achava, mas Antonio não sentia isso. Durante muitos dias, nos quais minha falta de tino chegou a exasperá-lo, por qualquer bobagem me falava com maus modos ou me infligia trabalhos penosos, como se em vez de ser sua mulher eu fosse sua escrava. A mudança no temperamento de Antonio me deixou aflita. (Ocampo, 2019, p. 306, grifos meus)

Unindo a questão racial de Antonio à do olhar de Ruperto, podemos considerar a própria relação de duplicação que ela estabelece. Seria difícil determinar qual o valor exato dessa origem indígena de Antonio na Argentina da década de 1950, mas certamente podemos notar que essa questão estabelece no conto uma relação de duplo tanto de Ruperto quanto da própria narradora. Em toda a narrativa há uma costura que amarra a submissão dos canários adestrados, a origem indígena de Antonio e o lugar da narradora em sua própria narração, como se houvesse um jogo triplo de desejo, traição e mediação. Nesse jogo, ela é sempre o elemento

⁷⁶ Esses grifos marcam as entradas das rememorações na narrativa. Quando os grifos forem parte da análise, isso será mencionado. Os grifos nos trechos que estão em itálico no original são marcados com a fonte em seu formato normal.

externo que deve ser expulso. O interessante aqui é que mesmo na narração dela, isto é, dessa mulher narradora percebida inicialmente como uma autômata que toma a fala para si, que toma as rédeas da história ou da viagem de diligência para a qual nos convida também, percepção possível pelo núcleo temático-estrutural e seus elementos recorrentes já apontados ao longo desta pesquisa, mesmo ela tomando a voz, podemos perceber muito claramente como ela não se encaixa em lugar nenhum, nem na relação entre Ruperto e Antonio, nem na relação de Antonio com os canários ou ainda na de Antonio com suas pesquisas xamânicas, como veremos mais adiante. Em qualquer triângulo que se estabeleça dentro do conto, ela é o ângulo estranho.

Ela talvez só não seja estranha na relação estabelecida entre ela própria e Ruperto. Por um lado, ela ativamente deseja mais o indígena Antonio do que Ruperto, que aqui poderia ser considerado como o homem branco, modular, que a deseja e a devora com os olhos. Contudo, esse homem modelo será transformado por ela, ao longo do conto, em móvel, em animal e por fim numa espécie de panóptico, num puro par de olhos. Nesse sentido, embora com características modelares, tendo em vista o contexto da obra, é Ruperto quem vai se tornando estranho pela própria narrativa. Talvez isso seja responsável por imprimir a sensação de pesadelo do conto, tendo em vista que embora a história pertença à narradora, já que é a sua perspectiva e a sua narração que estão em jogo, na verdade ela parece não pertencer a lugar nenhum nessa história que gira em torno também dessa figura que primeiro tudo vê e depois é cegada por Antonio. É como se ela reivindicasse, a partir dos próprios termos utilizados, um deslocamento da estranheza de si, a estranha em toda parte, para aquele que se entende, se porta e é visto como modular.

O tema dos olhos nesse conto tem importância muito similar à mesma temática em “O Homem da Areia”. Contudo, a percepção de Ruperto com “seus olhos de animal”, únicos, que o diferencia de todos os demais e o destitui da condição de homem para a de ser “um par de olhos, sem rosto, sem voz, sem corpo”, nessa sinédoque interessantíssima que guarda uma relação com outros contos fantásticos⁷⁷ e com o mito de Medusa, não vem ligada às idealizações ou projeções fantasmáticas do eu, como ocorre em Hoffmann. Pelo contrário, o olhar incomodará a narradora por não ser percebido (acredita ela nesse primeiro momento, em lembrança) do mesmo modo por Antonio, mas mesmo assim ser capaz de ativar uma espécie

⁷⁷ Dois exemplos são o “O elixir da longa vida”, de Honoré de Balzac, em que a sinédoque se evidencia na caracterização do personagem Bartolomeo na hora da morte “Tudo estava morto, menos os olhos” (Balzac, 2004, p. 105); e o “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe, em que o olho desperta o desejo de assassinato: “Tinha o olho de um abutre – um olho azul-pálido recoberto por uma película. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue congelava; e assim, por etapas – muito gradualmente –, decidi tirar a vida do velho e, dessa forma, livrar-me do olho para sempre” (Poe, 2004, p. 280).

de briga passivo-agressiva entre ela e o marido, que vão se afastando gradualmente. Como a Giacinta de Hoffmann, ela percebe nos olhos de Ruperto a “encantadora tolice” (Hoffmann, 2017, p. 94), mas não do amor – neste conto permanecemos muito mais no âmbito do palpável, do real, do desejo.

Quando a narradora percebe, na fala da amiga, a exposição do desejo de Ruperto, a relação entre os dois se modifica. Nesse momento temos a percepção do que ocorre nessas relações por meio de um ângulo diverso daquele trabalhado por Girard (2009), cujo foco concentra-se no surgimento do desejo após a sugestão de um mediador. Em “A expiação”, o desejo de Ruperto se manifesta em seu olhar cravado sobre a narradora que, até então, o recebia com naturalidade mecânica. Não temos nenhuma sugestão datada sobre a origem desse desejo, se estaria ligado ou não ao casamento do amigo com a narradora. O foco está, antes, no modo como esse desejo, depois de percebido por ela e pelo marido, acaba, de um lado, por afastá-los, e, de outro, por unir, inicialmente como previsto em Girard (2009), os dois ângulos masculinos do triângulo.

No meio de tudo isso, os canários – esses estranhos serezinhos alados aos quais ela diz detestar e, mesmo, que se pudesse, matava-os – não param de reativar o presente com suas “tantas demonstrações ridículas sem que Antonio lhes oferecesse nem uma folhinha de alface, nem uma baunilha” (Ocampo, 2019, p. 305), revelando uma espécie de ojeriza que não vem desprovida de um sentimento genuíno de cuidado. É curioso, nesse sentido, como os próprios canários se transformam em serzinhos autômatos que obedecem às ordens de Antonio como aqueles querubins do mito de Adão e Eva que garantem o poder de Deus; nesse contexto, eles servem como duplos da própria narradora, que é uma espécie de Lilith. Essa leitura é possível se considerarmos também que a própria narradora considera que no começo de sua relação com Antonio os dois se amavam por igual, sem dificuldades, exceto a de sua consciência e a da timidez dele. Nessa leitura, o próprio Antonio vai se transformando num Adão entregue ao trabalho, mas sem uma Eva que lhe garanta alguma autoridade ou elevação hierárquica de seus próprios desejos. Curiosamente, ao contrário dos duplos anteriores, na sua empreitada de automatização ele não tentará inventar uma criatura para si, uma que lhe restitua o paraíso perdido. Suas maquinações terão outro foco: cegar Deus, seu duplo, ou a si mesmo.

Nisso reside uma diferença muito interessante desse conto em relação ao *corpus* anterior, uma diferença que, a meu ver, justificaria a percepção de Borges que encontramos na orelha do livro *A fúria e outros contos* (Ocampo, 2019), o primeiro de Silvina publicado no Brasil, qual seja, a de que nos textos de Silvina há um traço que ele não consegue entender:

“seu estranho amor por uma certa crueldade inocente ou oblíqua”. Não acho estranho perceber como alguns textos de Silvina podem ser estranhos e imbuídos de certa crueldade para Borges e mesmo para Bioy Casares que, conforme consta na mesma orelha, dirá que sua literatura “não se parece com nada, como se tivesse sofrido influências apenas de si mesma”. A meu ver, essa, digamos, dificuldade na recepção de seus textos está relacionada à sutileza (que Borges entende como inocência) do cinismo que encontramos em “A expiação” quando em confronto com textos como os do *corpus* que trabalhei nos capítulos anteriores, isto é, quando em confronto com textos que pertencem a uma tradição (em) que os dois, Bioy e Borges, (se) reconhecem bem. Esse cinismo se exhibe na própria perspectiva da narração em que a mulher aparece como sobrevivente de uma loucura pela qual ela não é responsável. Portanto, pensando no título do conto, quem é que expia? Eu voltarei a isso mais adiante. Por ora, voltemos ao conto.

No presente, com a mulher, o amigo e os canarinhos no quarto, Antonio declara que conseguiu dormir mantendo os olhos abertos, “uma das provas mais difíceis que realizei na vida” (Ocampo, 2019, p. 306). Novamente a relação com “O Homem da Areia” é despertada. Lembremo-nos de que a mãe de Nathanael tenta desconstruir a imagem do malvado Homem da Areia dizendo que é apenas um modo de dizer que os filhos “estão com sono e *não conseguem manter os olhos abertos*, como se alguém tivesse jogado areia neles” (Hoffmann, 2019, p. 223, grifos meus). Lembremo-nos também de que a condição de observador ou espectador evidenciaria, para Mitchell (2005), uma relação de gênero em que o homem é o espectador, o portador do olhar, e a mulher a imagem observada. E aqui há algo que encontra uma âncora também no mito de Adão e Eva. O olhar encontra na imagem (da) amada uma espécie de fonte inesgotável – ainda que apenas enquanto dure o desejo – de conhecimento, mais especificamente, de conhecimento de si.

Nas palavras de Kehl, “[o] seduzido é alguém que perde o rumo e tem que se guiar, nas brumas de uma infância revisitada, pela bússola do olhar sedutor” (Kehl, 1988). Ainda para Kehl,

É o seduzido que se expressa – na poesia, na literatura, nos consultórios de psicanálise. É o seduzido que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar sedutor. O que significava Odete para Swann? De que encanto o seduzido é presa, ele não sabe dizer. O sedutor é o que não se revela. Mas revela alguma coisa – o quê? – sobre o seduzido. (Kehl, 1988)

Podemos ver nisso ainda a relação do erotismo com o olhar e a cegueira, que também podem ser percebidos no conto como aquilo que ativa e o que neutraliza o desejo. Se no caso de “O Homem da Areia”, em que o olho se refere à mutilação edípica, a perda do olhar e do

olho aponta para o jogo de afirmação e negação, de consciência e denegação do desejo, no conto de Ocampo esse elemento é relevante para pensar também o estatuto feminino da narradora. Em vários momentos ela é inserida e isolada no centro de algum triângulo. Apenas sua existência, por motivos que escapam a seu controle, é motor da trágica relação entre Antonio e Ruperto. Mas, nesse âmbito, como funciona o desejo dela? Podemos notar que ele tem um caráter bastante fugidío, ao contrário da fixidez do desejo dos duplos, especialmente da fixidez do olhar de Ruperto em sua presa. Há uma forte erotização em seu próprio olhar quando ela não consegue tirar os olhos de Antonio numa cena em que ele tira a camisa. Mas vimos como na noite de núpcias ela o ignora ativamente para assistir à sanha de um pássaro com uma laranja e depois pelas investigações do amor a partir da colcha de diligências. Há sempre algo de fugidío e de efêmero em seu desejo que se revela em sua própria escrita, que nunca se fixa num tempo específico, como se nunca estivesse só no passado ou só no presente, mas numa eterna costura e descostura dos tempos.

Nisso podemos recuperar um atravessamento temporal de questões de gênero em torno do olhar e do olhado, do seduzido e do sedutor para entendermos melhor a importância dada a Antonio à proeza de conseguir dormir de olhos abertos, isto é, não transformar-se, nem no momento do descanso, do sono, em imagem petrificada, medusada. Reside nisso a confusão gerada pelo feito: ele realiza uma das provas mais difíceis da vida; a narradora, por sua vez, e com razão, fica sem saber o que há de tão extraordinário no ato e comenta:

– Como Ruperto – falei, com a voz estranha./ – Como Ruperto – repetiu Antonio. Os canários, mais facilmente do que minhas pálpebras, obedecem a minhas ordens./ Nós três estávamos naquele quarto em penumbra como quem faz penitência. Mas que relação podia haver entre seus olhos abertos durante o sono e as ordens que dava para os canários? Não era de estranhar que Antonio me deixasse, de certa forma, perplexa: era tão diferente dos outros homens! (Ocampo, 2019, p. 306).

E aqui o tema do duplo se evidencia com maior intensidade. Por que Antonio quer dormir de olhos abertos *como* Ruperto? Há duas narrativas se cruzando aqui. A cena acima acontece no presente, quanto estão os três no quarto-laboratório de Antonio. No presente Ruperto já está cego, então a primeira narrativa gera uma suposição que relaciona o fato de ele dormir de olhos abertos à própria cegueira, embora uma coisa não tenha nada a ver com a outra, a menos que além de cego ele, esse “par de olhos”, fosse também lagofthalmo. Contudo, logo na sequência, temos uma explicação mais detalhada e que novamente perpassa as questões em torno do olhar e do olhado.

Antes, cabe um adendo. É claro que sedutor e seduzido não são polos estanques de cada gênero, isto é, que caberia à mulher o lugar de sedução e ao homem o de seduzido. Contudo, na história do ocidente, temos insistentemente muito mais material para análise dessa posição, como sugere Mitchell (2005). No conto de Silvina Ocampo temos a voz de uma narradora que só se perceberá nesse lugar de sedutora quando a amiga lhe fala sobre o olhar de Ruperto. Sem a mínima intenção ou esforço, pelo contrário, ela gera no amigo comum a atração que se manifesta pelos “olhos de animal”, “que ele não fechava nem para dormir”, e que a “percorriam da ponta do cabelo à ponta dos pés” (Ocampo, 2019, p. 306).

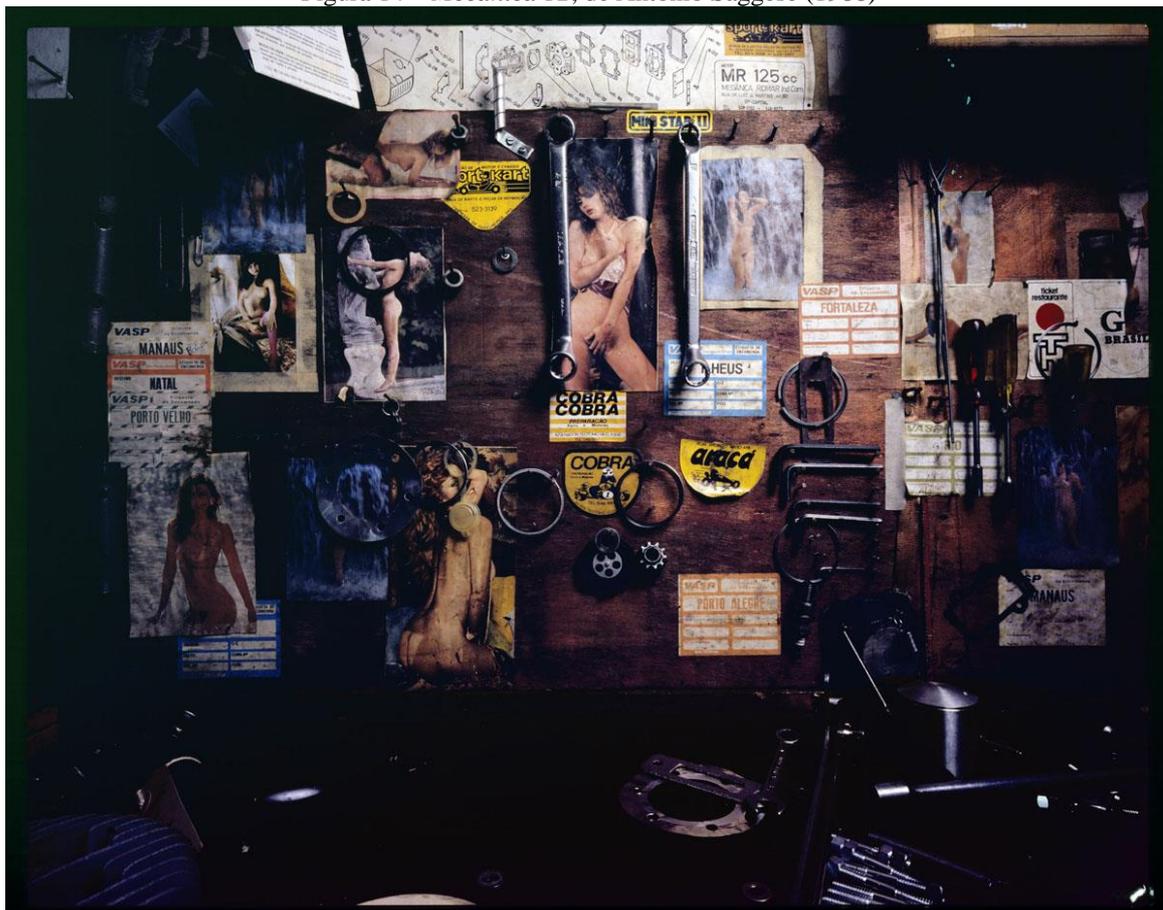
Voltando à fala do marido, nela os canários aparecem como mais fáceis de controlar do que as próprias pálpebras, essas que, pelo visto, Ruperto conseguiria domar ao mantê-las abertas mesmo dormindo. Há uma relação direta das pálpebras aqui com o controle e governo dos desejos e a aproximação entre os duplos parece perpassar pela admiração e aceitação desse controle. Mas se o motivo principal da insistência do olhar do seduzido sobre o sedutor é descobrir a chave do enigma que, para ele, só o sedutor possui, chave que guardaria as lembranças da simbiose perdida (Kehl, 1988), vemos, em “A expiação”, que a presença e insistência desse olhar panóptico é produtora de crimes e culpas e que a culpa maior recai sobre o sedutor, ou melhor, sobre a sedutora. Primeiramente o olhar de Ruperto faz com que ela perca a naturalidade e a falta de cerimônia com ele. Depois, com que Antonio passe a tratá-la com “maus modos”, infligindo-lhe “trabalhos penosos, como se em vez de ser sua mulher eu fosse sua escrava” (Ocampo, 2019, p. 306). Assim, o tema do olho, do olhar e da cegueira, que perpassa todos os outros contos analisados, expõe aqui, no conto de Silvina, de modo muito direto e elucidativo, sua relação com o tema da autômata e o apagamento feminino. A necessidade de cegar partiria de uma percepção secular e até mitológica do feminino como um problema constante, como algo corrosivo, monstruoso, destruidor. E é aí que surge a figura da autômata, esse duplo erotizado e “acessível” de um erotismo vivo e concreto do feminino, mas fugidivo e incontrolável.

Na sequência do conto, uma nova comparação, que se mostra não aleatória, entre os canários e o casamento: “Estávamos casados havia dois anos! Nem um filho! Em compensação, quantos filhotes os canários tinham tido!” (Ocampo, 2019, p. 307). Temos aqui novamente a questão, já apontada anteriormente com Rank (2013) a respeito da superação da morte e do relacionamento com a mãe, da infertilidade como um tema ligado ao núcleo temático duplo-autômata. Ainda na relação dos canários com o casamento, vemos que embora Antonio se dedicasse a amestrar animais desde a infância, a ideia de amestrar os canários surge quando ele

conhece a narradora, já que eles a agradavam: “*Nos meses de noivado, para me conquistar ele os despachava portando papeizinhos com frases de amor ou flores amarradas com uma fitinha para mim*” (Ocampo, 2019, p. 307). No presente, contudo, demonstrando que seu desejo não é fixo, ela detesta os “mensageiros alados” e não entende como “aquelas bobagens que os canários estavam fazendo com as benditas flechas” poderiam ser mais difíceis do que introduzir flores em seus cabelos e papeizinhos em seu bolso como antigamente (Ocampo, 2019, p. 307).

Como Coppelius, Rotwang, Bordenavel e Morel, Antonio também se dedicava a uma oficina e “[d]esde os quinze anos trabalhava como mecânico” (Ocampo, 2019, p. 308). Essa relação da temática do duplo com a oficina, seja relojoeira, mecânica, de automação ou de laboratórios pseudocientíficos (*Metrópolis*) ou alquímicos, ativa a relação desse tema com o da autômata naquilo que podemos chamar de “mecânica do desejo”. O termo, que surge com Thomas Hobbes (1588-1679), prevê uma concepção mecanicista da natureza do homem que seria acionada através do movimento de atração e repulsão, ou desejo e aversão. Ainda na concepção hobbesiana, o amor e o desejo estariam ligados às sensações de prazer e desprazer e, portanto, numa simplificação que é suficiente para este momento, para se buscar o amor deve-se controlar ou mesmo renunciar aos desejos que despertam o seu oposto, o ódio, isto é, aquelas coisas que causam a repulsa, o desprazer. É claro que hoje reconhecemos facilmente a dualidade rígida que esse projeto político de Hobbes implica, mas não é isso que me interessa no momento.

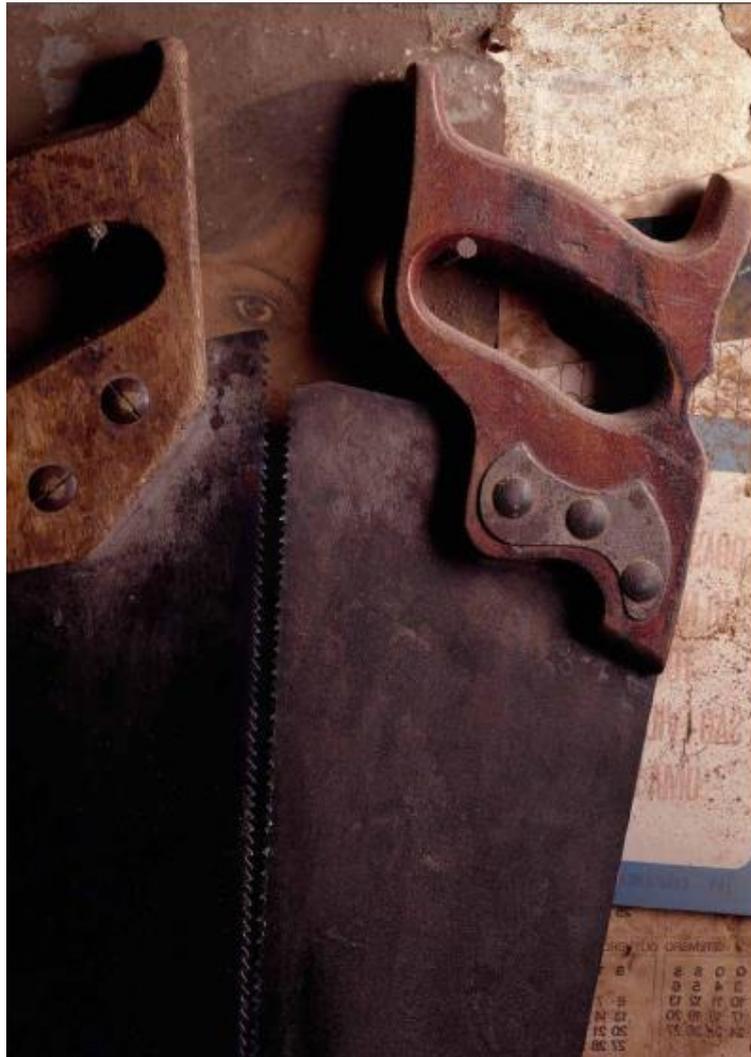
Dando um salto temporal, mas ainda na questão da “mecânica do desejo”, recorro a algumas fotografias de Antonio Saggese (Figuras 13, 14 e 15) dos conjuntos *Mecânica* (1988) e *Eros e Tânatos* (1990), também presentes em ensaio da revista *Teresa* (2014).

Figura 14 – *Mecânica 12*, de Antonio Saggese (1988)

Fonte: Arquivo digital cedido à autora pelo fotógrafo para fins acadêmicos.

Nessas séries, Saggese perscruta algumas paredes de oficinas mecânicas nacionais e seus flagrantes sempre deixam entrever, como aponta Eliane Moraes (2014, p. 181), “um corpo feminino em meio a uma variedade de objetos cortantes – ou, dizendo melhor, pedaços de um corpo feminino repousando entre alicates, serrotes e congêneres que, combinados, descrevem uma estranha harmonia”.

Figura 15 – Fotografia de Antonio Saggese



Fonte: Saggese (2014, p. 189)

Nessa fotografia, sob dois serrotes cujas lâminas se encontram no gume cortante repousa um inquietante e empoeirado olho feminino. Sob a sobrancelha afinada e realçado pelo lápis kajal, ele já não exibe brilho algum. Divide o espaço da parede com calendários, mensagens que o tempo tornou indecifráveis e lugares rasgados ou descolados, quem saberá? Para Moraes, se por um lado essas estranhas composições podem remeter a Sade e aos instrumentos de tortura de sua terrível imaginação, por outro, “nada nelas evoca o sadismo: ao contrário, retirados de antigas ‘folhinhas’, os recortes de jovens mulheres descansam na poeira, exalando bem mais a melancolia imposta pela passagem do tempo do que a violência erótica” (Moraes, 2014, p. 181).

Em *Eros e Tântatos*, há uma relação entre fotografias que é muito inquietante. Entre aquelas que exibem uma parede com recortes de mulheres nuas, geralmente dividindo o espaço com os instrumentos cortantes e pontiagudos das oficinas, surgem fotografias tumulares. É

como se o fotógrafo nos transportasse, sem aviso prévio, a uma espécie de continuidade dessa mecânica dos desejos fora dos espaços das oficinas, numa “inflexão que envolve Eros” e que “se estende invariavelmente aos domínios de Tântatos” (Moraes, 2014, p. 181), decompondo, pela fotografia, a dualidade idealizada por Hobbes através “da assombrosa imagem de um túmulo violado que exhibe a mais singela das molduras” (Moraes, 2014, p. 181).

Figura 16 – Fotografia de Antonio Saggese 3



Fonte: Arquivo digital cedido à autora pelo fotógrafo para fins acadêmicos.

O túmulo violado continua a ser “protegido” pela fotografia de grossa moldura, acionando “a ambivalência entre o maldito e o ingênuo, pois ao mesmo tempo atenua e agrava o insondável fundo vazio que ocupa seu centro, tragando nosso olhar” (Moraes, 2014, p. 181). Rompendo a distância e a separação que a campa impõe entre o mundo dos vivos e o dos mortos, a violação não deixa de representar um encontro impossível que sucumbe à mecânica dos

desejos sem, contudo, impedir a manutenção da distância do que desaparece na escuridão tumular. Como o próprio túmulo capturado, essa fotografia insere na mecânica dos desejos a falência das respostas e mantém tudo em aberto, tudo descampado.

Há algo ainda nessa fotografia que me carrega para o *Nu féminin allongé sur un canapé Récamier* (1856), de Gustave Le Gray (1820-1884), que vimos anteriormente (Figura 10), como se essas duas mulheres captadas pela câmera e pelo olhar do fotógrafo, cada uma a seu modo, se apresentassem à captura – a segunda, ao menos duas vezes através do *mise en abyme* – num jogo de vida e morte, sem saberem ao certo qual flecha as aguarda, a de Eros ou Tântatos.

No conto de Silvina Ocampo, a oficina meio xamânica é o quarto de Antonio e a mecânica do desejo exhibe uma proximidade maior entre Antonio e Ruperto em detrimento de sua relação com a narradora, que não entende a proximidade dos dois, mas começa a perceber sua centralidade nessa dinâmica.

Eu não conseguia entender por que Antonio não buscava um pretexto para afastar Ruperto. Qualquer motivo teria servido, uma desavença qualquer por questões de trabalho ou de política que, sem chegar a uma luta corpo a corpo ou com armas, proibisse a entrada desse amigo em nossa casa. Antonio não deixava transparecer nenhum sentimento, a não ser essa mudança de temperamento, que eu soube interpretar. Contrariando minha modéstia, percebi que o ciúme que eu podia inspirar estava enlouquecendo um homem que eu sempre vira como um exemplo de normalidade. (Ocampo, 2019, p. 308)

Na sequência temos uma nova descrição de Antonio que exhibe uma diferença significativa com as descrições das amadas dos contos analisados anteriormente: “Antonio assoviou, tirou a camiseta. Seu torso nu parecia de bronze. Estremeci ao vê-lo. Lembro que antes de me casar fiquei corada diante de uma estátua muito parecida com ele. Por acaso nunca o vira nu? Por que me admirava tanto?!” (Ocampo, 2019, p. 308). E mais adiante: “Olhava o torso nu de Antonio. Era meu marido ou uma estátua?” (Ocampo, 2019, p. 311). O elogio a Antonio é de puro corpo, é um elogio carnal, não há nenhuma idealização, nada de aurático, ou sacro, ou profano, ou metafísico; há uma admiração, mas ele não está além nem aquém daquela que o olha e o deseja. De todos os contos analisados, é a primeira manifestação do desejo em sua forma bruta, ainda que tecido com símbolos de beleza em bronze. É também, no *corpus* desta pesquisa, a única manifestação direta do desejo feminino. Ao mesmo tempo, como o sedutor revela algo sobre o seduzido, ela também se embrenha num caminho de autoconhecimento através desse desejo: por que ela o admira tanto?

Ainda no campo da mecânica dos desejos, vemos, de novo no passado, Antonio, como um romântico, entregar-se a suas “ocupações enigmáticas”, abandonando o leito nupcial e

ocupando um quartinho nos fundos que se torna sua oficina: “*de inerte, ele passou a ser extremamente ativo; de melancólico, tornou-se aparentemente alegre. Sua vida se encheu de misteriosas ocupações, de um ir e vir que indicava um interesse extremo pela vida*” (Ocampo, 2019, p. 308). Em espelhamento com o marido, a narradora é contagiada e passa a arrumar armários já arrumados e lavar fronhas impecáveis numa “*misteriosa necessidade de contemporizar*” (Ocampo, 2019, p. 308) o que ele fazia em seu misterioso quarto com os afazeres domésticos e, ainda, procurando, sem sucesso, pretextos para chamar sua atenção. Em outro momento ela relaciona novamente seu trabalho doméstico com as maquinações de Antonio quando diz que ele “[a]cusava Ruperto de louco, mas talvez o mais louco fosse ele. Quanto dinheiro tinha gasto comprando canários, em vez de me comprar uma máquina de lavar!” (Ocampo, 2019, p. 311).

Mais próximos da relação triangular do conto, vemos a insatisfação da narradora com Ruperto:

Ruperto, ignorando o desconforto que suas visitas causavam, vinha com a mesma frequência e os mesmos hábitos. Às vezes, quando eu saía do pátio para evitar seus olhares, meu marido inventava alguma desculpa e me fazia voltar. Pensei que, de alguma forma, ele gostava daquilo que tanto desgosto lhe causava. (Ocampo, 2019, p. 309)

Essa cena, inicialmente, remete àquela relação nutrida por Pavlov Pavlovitch em relação ao amante de sua esposa, Veltchaninov, em *O Eterno Marido*, de Dostoiévski, especialmente na leitura de Girard, quando ele diz que “Pavlov Pavlovitch não pode desejar senão por intermédio de Veltchaninov, em Veltchaninov, como diriam os místicos. Assim, ele arrasta Veltchaninov até a casa da mulher que escolheu para que Veltchaninov a deseje e abone seu valor erótico” (Girard, 2009, p. 69). Girard comparará Pavlov Pavlovitch ao Proust de *A prisioneira* quando este fala que a atração por mulheres só ocorreria pela concorrência com outros homens, sem a qual o encanto feminino desapareceria. O ciúme seria, assim, um modo de inseri-la num meio perigoso do qual é preciso protegê-la diariamente. Tudo isso exhibe que a inclinação para duplo é desejada e mantida por esses personagens, o que, para Girard, nada teria a ver com a figura da amada, pois, ao fim e ao cabo, como ele conclui de tudo isso, “só o prestígio do mediador pode ratificar a excelência de uma escolha sexual” (Girard, 2009, p. 73).

Como em *O eterno marido* e o episódio “O curioso impertinente”, de *Dom Quixote*, novelas analisadas por Girard, também no conto de Silvina vemos essa estranha relação entre Antonio e Ruperto, em que

o herói parece *ofertar gratuitamente* a mulher amada ao mediador, como um fiel faria a *oferenda de um sacrifício* à divindade. Mas o fiel oferece o objeto para que o deus o usufrua, o herói da mediação interna oferece o objeto para que o deus não o desfrute. Ele impele a mulher amada em direção ao mediador para que ele a deseje e para triunfar depois desse desejo rival. Não é *em* seu mediador que ele deseja, é na verdade *contra* ele. O único objeto que o herói deseja é aquele de que frustrará seu mediador. (Girard, 2009, p. 73, grifos meus)

O tema da autômata pode ser facilmente destacado na citação acima. Não parece que se fala de um ser, mas de uma boneca inanimada, sem desejos, sem história, sem vida, que, embora “amada”, estaria disponível ao sacrifício em nome do amor daquele que se crê seu dono. Contudo, como já foi possível demonstrar nas análises acima, o tema do duplo que gera esse apagamento da figura feminina, que faz com que muitas vezes essa figura pareça poder ser facilmente substituída por qualquer outra figura ou objeto, esconde um forte temor do desconhecido que jazeria no desejo feminino, a sede do mal, do diabólico. O desejo feminino que não se fixa, que não pode ser determinado e reduzido a um único objeto desejado, que precisaria, constantemente, de expiação, de contenção, de governo e administração por meio das mais diversas instituições, mas especialmente o casamento, aparece, assim, na mecânica dos desejos, como o principal combustível que acionaria o motor da duplicidade, isto é, essa necessidade, anterior à de ratificação da escolha do mediador, de um apoio paternalista – o que termina por garantir a aceitação da autoridade patriarcal – frente ao medo primeiro, aquele sempre à espreita, o medo do desejo da mulher – em última instância, do desejo da mãe.

Encarar esse erotismo numa relação Adão e Lilith, isto é, em posto de igualdade, livre de hierarquias, de dicotomias e sem o amparo inicialmente protetor e depois perseguidor do duplo pode ser aterrador para alguns sujeitos, especialmente aqueles afeitos à individualização e à autoafirmação. Por isso o tema da autômata, de “O Homem da Areia”, passando por *Metrópolis* até os contos de Bioy Casares, pode ser lido como essas tentativas diversas de criar Eva para livrar-se da indomesticável Lilith. Mas, no conto de Silvina, além de termos novas nuances da falência dessa empreitada, vemos também a transformação desse erotismo que, partindo da narração feminina, exhibirá a automatia da figura de Ruperto ao mostrá-lo, pelo menos para nós, leitores, já que Antonio não consegue ver o que ela vê, ora como uma móvel, ora como apenas um olho que olha, mas que em momento algum é objeto ou fonte de desejo dela. Nesse sentido, a figurativização de Ruperto não tem a ver com aquelas que vimos anteriormente com as autômatas, pois não se trata mais de uma projeção fantasmagórica de desejos de totalidade e de fusão, típicos do duplo, que encontrariam em um objeto manipulável ou numa criatura sublime e aurática a disposição à submissão, ao manuseio, à formatação. Em “A expiação” essa automatia terá muito mais a ver com uma descida dos céus desse duplo todo

poderoso, até então entendido como pai castrador ou como mediador, que agora se revelará muito mais como uma criatura tão mundana como todas as demais, decerto mais desgastada, exceto pela atenção desnecessária que continua a receber, nesse caso, de Antonio.

Assim, vemos como a narradora fica confusa e até entediada frente à necessidade de manutenção dessa duplicidade que a ela incomoda muitíssimo. Ela percebe sua centralidade na relação de ciúmes nutrida entre os amigos, mas não entende porque a solução do marido é afastar-se dela – exceto, como vimos acima, nos momentos de reativar a relação triangular. Toda essa confusão acaba por relegá-la do convívio comum aumentando sua solidão e, mesmo, transtornando-a num ir e vir doméstico frenético que pode ser entendido também como uma tentativa de entendimento e organização dessa dinâmica em outros âmbitos. E quanto mais Antonio se enfurna em seu quarto-laboratório, mais sua amizade com Ruperto se estreita.

Uma espécie de camaradagem, da qual eu estava de certo modo excluída, unia-os de uma forma que me pareceu verdadeira. Naqueles dias, Antonio exibiu seus poderes. Para se distrair, mandou mensagens para Ruperto, até a casa dele, pelos canários. Diziam que jogavam truco por meio deles, pois certa vez trocaram algumas cartas do baralho napolitano. Caçoavam de mim? Aborreceu-me o jogo desses dois homens grandes e resolvi não levá-los a sério. Tive que admitir que a amizade é mais importante do que o amor? Nada havia separado Antonio e Ruperto; por outro lado Antonio, de certo modo injustamente, afastara-se de mim. Sofri em meu orgulho de mulher. Ruperto continuou me olhando. Todo aquele drama fora apenas uma farsa? Sentia falta do drama conjugal, esse martírio a que me levaram os ciúmes de um marido enlouquecido por dias e dias a fio? Apesar dos pesares, continuamos nos amando. (Ocampo, 2019, p. 313)

Também enciumada, ela não percebe, inicialmente, o medo que essa amizade, a que também chamamos de duplo, esconde, por isso trata como banalidade todas as demonstrações e fabulações do marido, especialmente aquelas envolvendo os canarinhos. Ela chega a concordar com Platão em relação à superioridade da amizade frente ao amor ao perceber que o marido não culpa Ruperto por desejá-la, pelo contrário. E quanto mais Antonio se dedica a suas magias, mais ele a evita, especialmente, ele evita seu olhar, ao contrário de Ruperto.

Os olhares de Ruperto agora me pareciam obscenos: desnudavam-me sob a sombra do parreiral, ordenavam-me atos inconfessáveis quando, à tardinha, uma brisa fresca me aflagava o rosto. Antonio, por sua vez, nunca me olhava ou fingia não me olhar, afirmava Cleóbula. Não tê-lo conhecido, não ter me casado com ele nem conhecido suas carícias, para poder encontrá-lo, descobri-lo e me entregar a ele novamente, foi, por um tempo, um de meus desejos mais ardentes. Mas quem consegue ter de volta o que perdeu? (Ocampo, 2019, p. 309-310)

Esse trecho exhibe novamente como o desejo dela, como vimos na relação com os canarinhos, não tem fixidez, nem mesmo em relação ao tempo. Aqui *um de seus desejos* mais

ardentes é entregar-se a Antonio no passado, esse passado com o qual ela cose o presente e no qual o deseja pelo desconhecimento, por ainda não ter se casado com ele. Talvez num passado em que ele conseguia encarar Lilith. De todo modo, é um desejo muito diferente do que vemos no duplo. Ela não teme o desconhecido, pelo contrário, ela quer retornar a esse estado em que não há carícias já conhecidas, não há definições de papéis, de hierarquias, não há marido nem mulher. É nesse estado de desconhecido que ela deseja ardentemente *entregar-se* a ele. Ela não apenas não teme o desconhecido, ela o deseja, deseja que ele a tome, deseja a entrega a ele. Se toda relação sexual é uma pequena experimentação da morte, aqui não há embate nem tentativa de dominação, há entrega.

Irigaray (2017) verá nesse tipo de entrega, em relação à mulher, uma

prostituição masoquista do seu corpo a um desejo que não é o seu – o que faz com que ela fique no estado, bem conhecido, de dependência do homem. Não sabendo o que quer, disposta a qualquer coisa e até mesmo pedindo a sua repetição, contanto que o homem a “tome” como “objeto” de exercício de seu próprio prazer. Portanto, ela não dirá o que ela própria deseja. Aliás, ela não sabe – ou, antes, não sabe mais – o que quer. (Irigaray, 2017, p. 35)

Não acredito que essa análise funcione no conto de Silvina Ocampo. Embora as maquinações do marido com Ruperto a tirem do sério e, em alguns momentos, ela tente disputar a atenção do amado com o amigo-duplo, por outro, as descrições de seus desejos não parecem se estabelecer do mesmo modo que vimos nos contos anteriores, cujo desejo obsessivo se fixa num ponto determinado que diz respeito à própria tentativa de construção paranoica de individualidade. Nesse sentido, não parece ser algo da ordem de não saber (mais) o que deseja por ser mulher, mas da própria impossibilidade de se definir e fixar um desejo que não seja por um meio obsessivo e paranoico e, portanto, da recusa consciente desse tipo de fixação.

Se pensarmos essa relação da narradora com o marido no contexto da infamiliaridade, da *unheimlich*, vemos uma inclinação oposta àquela daqueles narradores que tentam, a todo custo, afastar e rechaçar o estrangeiro, o estranho, o diferente que, por sua vez, não cessam de retornar. A narradora de “A expiação” percebe, ainda que após certa relutância com a amiga Cléobula que lhe diz que o marido é um índio, que sua atração viria da própria diferença: “*Ele foi tirado de um acampamento quando tinha cinco anos. Talvez você tenha gostado disso nele: desse mistério que o torna diferente dos outros homens*” (Ocampo, 2019, p. 312). E, mais adiante: “*Percebi, ao mesmo tempo, que o que me atraía em Antonio talvez fosse a diferença que havia entre ele e meus irmãos e os amigos de meus irmãos, a cor bronzeada da pele, os olhos rasgados e aquele ar astuto que Cleóbula mencionava com um prazer perverso*”

(Ocampo, 2019, p. 312). Não há, portanto, uma busca pelo espelhamento, por ver-se no olhar do marido e reconhecer-se nele. Também não é atração unicamente pela beleza, como Bordenave acredita ser a fonte de seu amor por Diana. Pelo contrário, em “A expiação” o jogo de sedução abraça o âmbito do desconhecido, da diferença, do silêncio, do mistério, daquele que não se parece com ela nem com os seus, com o que pertence a outro mundo que não o seu, ainda que de início ela confesse não ter considerado essa possibilidade de Antonio existir à parte dela.

Entre as maquinações misteriosas de Antonio que inquietam a narradora, uma que desperta sua curiosidade é o “*boneco feito de estopa, com os olhos grandes e azuis, de um material macio como tecido, com dois círculos escuros no centro imitando as pupilas*” (Ocampo, 2019, p. 310). Quando ela o toca, Antonio se irrita dizendo que é uma lembrança de infância. “– *Que mal há em pegar um boneco com o qual você brincava na infância? Conheço meninos que brincam com bonecos, por acaso você tem vergonha disso? Já não é um homem?*” (Ocampo, 2019, p. 310). Ele a responde rudemente, dizendo que não deve explicação alguma e que é melhor ela ficar quieta e depois ele de falar com ela por vários dias. “*Mas voltamos a nos abraçar como em nossos melhores tempos*” (Ocampo, 2019, p. 310). Essa cena é curiosa: o que na fala dela reativa o desejo dele, que volta a abraçá-la de modo singular? Seria a pergunta retórica, que exhibe o reconhecimento de uma autonomia desejada e buscada por ele – “já não é um homem”? Ou outra coisa que não percebo?

Em relação ao boneco, ele parece marcar, no conto, o início da diluição de fronteiras entre o sonho e a vigília, o natural e o sobrenatural, a loucura e a genialidade, a imaginação e a magia, diluição que é a essência da literatura fantástica, como já visto.

Um dia entrevi o boneco deitado na cama. Um enxame de passarinhos o rodeava. O quarto tinha virado uma espécie de laboratório. Numa vasilha de barro havia um monte de folhas, talos, cascas escuras; na outra, flechinhas feitas de espinhos; numa outra, ainda, um líquido castanho, brilhante. Tive a impressão de já ter visto esses objetos em sonhos e, para me refazer da surpresa, contei a cena a Cleóbula, que me respondeu: / – Os índios são assim: usam flechas com curare. / Não perguntei o que era curare. (Ocampo, 2019, p. 311)

Essa cena do boneco, que nos remete à cultura vodu, se repetirá, mas com Ruperto em seu lugar. É ele quem fala abaixo, em discurso direto:

– Sonhei que os canários estavam bicando meus braços, meu pescoço, meu peito; que não conseguia fechar as pálpebras para proteger os olhos. Sonhei que meus braços e minhas pernas pesavam como sacos de areia. Minhas mãos não conseguiam espantar aqueles bicos monstruosos que bicavam minhas pupilas. Dormia sem

dormir, como se tivesse ingerido um narcótico. Quando acordei desse sonho, que não era sonho, só vi a escuridão: mas ouvi o canto dos pássaros e os ruídos habituais da manhã. Com grande esforço chamei minha irmã, que me acudiu. Com uma voz que não era a minha, disse-lhe: “Você precisa chamar Antonio para que ele me salve”. “Do quê?”, perguntou minha irmã. Não consegui articular mais nenhuma palavra. Minha irmã saiu correndo e, acompanhada de Antonio, voltou meia hora depois. Meia hora que me pareceu um século! Lentamente, à medida que Antonio movia meus braços, recuperei as forças, mas não a visão. (Ocampo, 2019, p. 314)

Esse trecho, carregado pelo fator da repetição, marca uma intensificação do fantástico que ganha uma conotação muito interessante, pois estabelece também uma diluição temporal na narrativa, no sentido de uma aproximação costurada entre passado e presente. A cena lembrada pela narradora, a qual lemos no discurso direto de Ruperto, é cortada com a fala de Antonio: “– Vou confessar uma coisa para vocês – murmurou Antonio, acrescentando lentamente –, mas sem palavras” (Ocampo, 2019, p. 314). Essa confissão diz respeito exatamente à cena rememorada. Mas a confissão de Antonio será silenciosa. Ela virá não por palavras, e sim por demonstração. Os pássaros começam a flechá-lo e seus olhos, fixos no teto, mudam de cor. “Antonio era um índio? Um índio tem olhos azuis? De algum modo seus olhos se pareceram com os de Ruperto” (Ocampo, 2019, p. 314). Confusa, a narradora procura uma resposta: “– Responda – disse-lhe. – Responda. Que significa tudo isso?/ Ele não respondeu. Chorando, abracei-o, jogando-me sobre seu corpo; esquecendo todo pudor, beijei-o na boca, como só uma estrela de cinema faria. Um enxame de canários esvoaçou sobre minha cabeça” (Ocampo, 2019, p. 315).

E então ela percebe, no passado, a confissão de Antonio, “*duplamente culpado: para que ninguém descobrisse seu crime, dissera para mim e depois dissera para todo mundo:/ – Ruperto ficou louco. Pensa que está cego, mas vê como qualquer um de nós*” (Ocampo, 2019, p. 315). É interessante como a figura de Antonio reúne em si as figuras do Homem da Areia (ele adentra os pássaros que cegam o amigo), Coppelius (ele se entrega às investigações xamânicas e alquímicas em seu quarto-laboratório-oficina) e Nathanael (sua ambição é o amor antes de qualquer outra coisa). Nesse paralelo, a figura do pai se concentraria em Ruperto sem grandes alterações, exceto que, se formos seguir o proposto por Freud, ele não é mais o sujeito castrador, no sentido da relação da castração com a cegueira, mas aquele a ser castrado, cegado.

Há uma diferença temporal, portanto, entre Antonio e outros “vaidosos românticos”, para retomar um termo de Girard (2009). Se a tentativa dos vaidosos do século XIX era destronar a imitação e elevar a espontaneidade e a originalidade, ocultando ao máximo o papel do mediador de quem se seria discípulo, nesse conto da segunda metade do século XX, escrito sob uma perspectiva feminina, a ocultação do mediador não tem mais importância, pelo

contrário. Ela é exposta e reativada à medida em que são expostas também as próprias vulnerabilidades desses personagens, que nada mais têm a ver com as tentativas de criação de sujeitos fortes, centrados e autônomos do século anterior.

Mas cegar Ruperto tem suas consequências na relação triangular: “*Como a luz se afastara dos olhos de Ruperto, o amor se afastou de nossa casa. É como se aqueles olhares fossem indispensáveis para o nosso amor*” (Ocampo, 2019, p. 315). Por causa disso ela continua a pensar “*que na vida de um homem a amizade é mais importante que o amor*” (Ocampo, 2019, p. 315). Até que no parágrafo final do conto, todo no presente, ela vai desvendando o mistério ao ver que os canários estavam prestes a bicar os olhos de Antonio também. Nesse momento, como uma Medusa inofensiva, ela cobre o rosto do marido com sua cabeleira “*espessa como um manto*” (Ocampo, 2019, p. 315). Há, a meu ver, uma mistura de mitologias muito bonita nessa cena. Os cabelos não são mais serpentes, são um manto. Nessa posição, que dura tanto tempo que ela nem sabe dizer, ela assume o controle da cena, mandando Ruperto fechar a porta e as janelas para que os três ficassem em completa escuridão e os canários dormissem. É nesta cena, ainda, que ela entende, aos poucos, a confissão de Antonio:

Foi uma confissão que me uniu a ele com o frenesi do infortúnio. Compreendi a dor que ele havia suportado para sacrificar e dispor-se a sacrificar tão engenhosamente, com aquela dose infinitesimal de curare e com aqueles monstros alados que obedeciam a suas caprichosas ordens como enfermeiros, os olhos de Ruperto, seu amigo, e os dele, para que nunca mais, coitadinhos, pudessem me olhar. (Ocampo, 2019, p. 315-316)

Aqui a autômata não é mais o objeto a ser ofertado em sacrifício ao deus ou ao mediador, para ser usufruída ou para causar frustração. Nessa cena final a narradora encontra-se no centro de uma relação que ela julgou, por boa parte do conto, estar à margem. Se a relação de amizade entre Antonio e Ruperto crescia à medida em que ela se via à margem, pelo menos do olhar de Antonio, cujo afastamento contribuiu para anular sua realidade e evidência, agora é ela quem importa. A amizade dos dois “coitadinhos” era uma forma de acesso e, talvez, de sustentação do amor. Este, por sua vez, aparece em um embate complexo com os olhos, reativando o mito de Medusa. O monstruoso, ou melhor, a monstruosa está no centro da cena e no centro do doméstico, do privado. Está no centro e no topo do desejo triangular, não mais na base, e, deste ângulo, mais próximo ao céu, parece disposta a proteger todos de si, mas dentro de sua cabeleira, seu manto terrestre.

De certa maneira, há aqui uma reconciliação ou uma reivindicação de um sentido novo para o mito de Medusa, pois, retomando também a ideia do cinismo e da ironia desde o título,

quem é que expia em “A expiação”? A resposta é que não poderia ser ela, que na prática, como Medusa, não fez nada, apenas existiu. Medusa, lembremo-nos, foi estuprada por Poseidon, condenada por Atena e degolada pelo herói Perseu. Há uma relação triádica e diferenças hierárquicas, especialmente entre Perseu e Poseidon e Perseu e Atena, entre aqueles que a invadem, a condenam e a matam. Poderíamos mesmo dizer que há uma espécie de conluio entre essas figuras que impedem qualquer possibilidade de fala ou de existência não monstruosa a Medusa.

Esse mito imprime na mímesis ocidental ou revela dessa mímesis uma dificuldade de lidar com essas figuras que existem e não se fecham na figurativização da autômata (uma retomada sexualmente acessível da figura da mãe) ou do monstro. Uma figura que, existente, reúne em si modos de ser, de ver e de desejar que não perpassam unicamente pela dualidade, pela dicotomia, pela diferenciação e, por isso, ao olhar dos duplos, implicaria a necessidade de adequação, de domesticação, de normalização. Assim, o sentido novo reivindicado para o mito de Medusa seria o do direito de existência diante da estupidez de dois homens, que acabam por se destruírem mutuamente.

Na mecânica dos desejos de Antonio, a oficina não é mais o local para criação de autômatas ou de experimentos reprodutores, é o local de produção de cegueira ou, na relação estabelecida por Freud (2019, 2010) em *Das unheimliche*, de castração mútua – do duplo e do mesmo. Assim, é o olhar dos cegos que paralisa a vida da narradora, mas é também sua figura feminina que lhes causa cegueira através do desejo e do ciúme.

5.1 Uma pincelada nas coincidências

Neste trabalho procurei uma análise muito mais aproximada dos textos do que da biografia dos autores. Este conto de Silvina Ocampo, contudo, me coloca em uma situação irresistível de menções às biografias desse triângulo, se não necessariamente amoroso, pelo menos nos termos mais comuns em que se tem o termo, certamente um triângulo amistoso. A leitura da biografia dos envolvidos, mais especificamente por meio de *Borges*, a biografia de Bioy Casares sobre Borges em forma de diário, se dá de modo unicamente conjectural, sem pretensão de colocar à prova os limites entre ficção e não-ficção (se é que isso existe) ou interpretar esse diário de Bioy Casares como evidência de qualquer coisa.

“A expiação”, como já dito, é o conto que a autora escolheu para compor a *Antologia da literatura fantástica* que ela assina com o amigo Borges e o marido Bioy Casares. O prestígio de Borges, que, como Ruperto, também foi acometido pela cegueira, sempre foi reconhecido e cuidado pelo amigo Casares, que se engendra com ele não em laboratórios e oficinas alquímicas, mas nas searas da escrita e da literatura. É claro que, apesar das pequenas coincidências (para quem nelas acredita), Ruperto não é Jorge e Antonio não é Adolfo. Isso não me impede de pontuar essas coincidências.

Figura 17 - *Biorges* (Borges e Bioy Casares), de Gisèle Freund (1942)



Fonte: Posso (2012, p. 39)

Em “A expiação”, vemos como a narradora fica confusa frente à necessidade de manutenção dessa amizade que a ela incomoda muitíssimo, pois acaba por afastá-la do convívio com o marido. Na relação entre Silvina e Borges, tal como nos narra Bioy Casares em seu diário “dedicado” ao amigo, também podem ser percebidas algumas alfinetadas e certas antipatias entre os amigos, com Bioy frequentemente oscilando mais ao apoio do amigo que da esposa.

Numa entrada de 29 de dezembro de 1947, por exemplo, Bioy e Silvina conversam sobre Borges: “*Conversación con Silvina sobre Borges. Me dijo que yo escribo mejor, con mayor naturalidad. Esto demuestra cómo está cegada en mi favor*” (Bioy Casares, 2006, p. 31).

Em entradas de 31 de agosto e 1º de setembro 1949, uma rixa mais evidenciada: “*Es evidente que Borges está enojado con Silvina. Preocupado por esto. Melancolía antela actitud de Borges. [...] Como, en casa, con Silvina; hablamos melancólicamente de su pelea con Borges*” (Bioy Casares, 2006, p. 41).

Nesse diário, a relação entre Bioy e Borges é marcadamente próxima, às vezes, até obsessiva. Já mencionei anteriormente que apenas a expressão “come em casa Borges” aparece no diário mais de 1200 vezes, enquanto “Silvina” aparece apenas 355 e algumas dessas nem se referem à Ocampo. Bioy parece mesmo, por vezes, ser obcecado com tudo o que diz respeito ao amigo. Há entradas no diário que poderiam ser consideradas bem banais, como apenas a expressão “*come en casa Borges*”, que, aos olhos dele, tem importância suficiente para ser anotada, ainda que, em algumas vezes, sem nenhum detalhamento. Imagino que para Silvina não deveria ser difícil ver nesse amigo tão cotidiano alguém que se possa receber, como Ruperto, sem nenhuma cerimônia e até mesmo pedir que vá embora quando está tarde, como na entrada de 5 de setembro de 1957⁷⁸.

Borges, por sua vez, parece nutrir sempre uma desconfiança em relação à amiga, como na entrada de 30 de agosto de 1957, quando, após visitar Borges na Biblioteca para falar com ele sobre um livro de Wilcock que ela gosta muito, apresentado ao concurso da Câmara do Livro, ela sai com a impressão de que Borges acredita que ela o visitou para defender sua própria candidatura ao concurso (Bioy Casares, 2006, p. 343⁷⁹). Outras vezes, as discussões sobem de tom, como, por exemplo, em 28 de setembro de 1963⁸⁰, quando Silvina e Borges discutem acidamente sobre o pagamento a escritores, que ela, apoiada por Peyrou, defende ser preciso pagar melhor, e ele, que “*Ya hay más literatura de la que el mundo necesita. ¿Por qué*

⁷⁸ “*De noche, cuando Silvina juzga que es tarde y desea que Borges se vaya, le dice: ‘Bueno, au reservoir’. La expresión, au reservoir por au revoir, nos la enseñó Borges. Ha de estar en algún libro (voy a preguntarle); figura en el Dictionary of Slang and Unconventional English*” (Bioy Casares, 2006, p. 348).

⁷⁹ “*Viernes, 30 de agosto 1957. Silvina visitó a Borges, en la Biblioteca, para interesarlo en Sexto, el libro de Wilcock, presentado al concurso de la Cámara del Libro. Le leyó tres o cuatro poemas que, según ella, son muy buenos y que habrían gustado a Borges. Silvina tiene la impresión de que Borges cree que lo visitó para abogar por su propia candidatura. ‘Qué loco es Borges’, comenta, divertida*” (Bioy Casares, 2006, p. 343).

⁸⁰ “*Cuando me levanto de la mesa, discuten acremente Silvina y Borges. Silvina, apoyada por Peyrou, insiste en que hay que pagar mejor a los escritores. Borges dice que no: ‘Ya hay más literatura de la que el mundo necesita. ¿Por qué estimular ese exceso? Necesita la gente alimentos, ropas, muebles; no más poemas. Buenas remuneraciones estimulan la mala literatura. Yo prefiero la idea de los judíos, de que la gente tenga un oficio — carpintero, herrero, lo que sea— y si usted tiene algo que decir, escriba’. BIOY: ‘No estoy seguro de lo que decís. La buena remuneración ha servido para que Inglaterra tenga una literatura útil, poco vanidosa; y la remuneración en gloria, como aquí se estiló, ha sido la probable causa de que entre nosotros haya tanto libro que no satisface a ninguno de los lectores, que sea un mero jalón en el curriculum del autor’. BORGES: ‘Probablemente en Inglaterra de ningún modo podría originarse literatura vanidosa’. Después me entero de que Peyrou, muy enojado con Borges, comentó: ‘Porque nunca se ganó la vida, porque es egoísta, sostiene esos disparates’. Silvina estaba arrepentida de haber iniciado la discusión*” (Bioy Casares, 2006, p. 953)

estimular ese exceso? Necesita la gente alimentos, ropas, muebles; no más poemas. Buenas remuneraciones estimulan la mala literatura” (Bioy Casares, 2006, p. 953). Bioy tenta equilibrar os ânimos citando a Inglaterra, que teria boa literatura com boas remunerações, mas Borges rebate de modo reverencial: *“Probablemente en Inglaterra de ningún modo podría originarse literatura vanidosa*” (Bioy Casares, 2006, p. 953). Peyrou teria dito ainda que Borges só apoiaria esses disparates porque ele nunca precisou ganhar a vida e porque é egoísta. Silvina, por sua vez, arrepende-se de ter iniciado a discussão.

A relação literária entre os três também é cheia desses atritos. Numa entrada de 24 de outubro de 1959, Bioy lê na revista *Sur* “um excelente poema” de Borges, “La luna”, um “dos melhores escritos ultimamente”, mas Silvina o considera mecânico (Bioy Casares, 2006, p. 343). Numa outra conversa com a mulher, Bioy diz acreditar que Borges não gostará de sua milonga por causa das estrofes com mulheres, ao que Silvina responde: *“No. No le gustará porque él no la escribió. Cada día le gusta menos lo que él no escribe*” (Bioy Casares, 2006, p. 1105-1106).

Essa entrada nos permite desconfiar de uma relação bastante curiosa de Borges com as mulheres, relação que precisaria de toda uma análise à parte. Aqui, gostaria apenas de pincelar algumas delas, como sua paixão por Estela Canto e Silvina Bullrich. Em relação à paixão do amigo pela xará da mulher, Bioy fica preocupado e chega a considerar, com certa dúvida, *“que en su locura el pobre Borges está tan aterrado que hasta teme que pueda pasar algo atroz, como por ejemplo que su mejor amigo resulte un nuevo rival*” (Bioy Casares, 2006, p. 992). Em outro momento, quando listam as amadas do amigo, Silvina comenta que ele realmente viu horrores. Bioy tenta “salvar” uma ou duas, mas Silvina não admite exceções.

Numa entrada de 17 de setembro de 1966, portanto, na altura dos seus 65 anos, pelo menos, vemos Borges preocupado com reclamações de sua mãe – repito, aos 65 anos –, que acredita que ele anda rodeado de mulheres em vez de eleger bons amigos. A mãe de Borges aparece ainda outras vezes no diário, sempre num papel curioso em relação à escolha dos amigos e das amantes do filho. Numa entrada de abril de 1967, ela aparece falando da noiva de Borges para Silvina e Bioy em tons até mesmo cruéis: *“No es intelectual... Bueno, eso tal vez resulte una ventaja. No se parece a las que él nos tiene acostumbrados. Yo me quedo tranquila: creo que lo va a cuidar. Ya no es joven. Fue linda: ahora, ya la verás. Pero él no ve. Para él sigue siendo la de antes*” (Bioy Casares, 2006, p. 1170). Os comentários de Bioy na sequência conseguem ser ainda mais cruéis.

Mas certamente o comentário mais curioso a respeito da relação de Borges com as mulheres, obviamente, pelo olhar do amigo Bioy, está numa entrada de 29 de dezembro de 1972:

Para Borges el sexo es sucio. Por mucho tiempo me dejé engañar, porque entendía que lo excluía, en literatura, por ser un expediente fácil, socorrido y un poco necio. No; esa burla oculta, con alguna vergüenza de que lo tomen por mojigato, un violento rechazo. La obscenidad le parece una culpa atroz: puta no es la mujer que cobra, sino la que se acuesta. (Bioy Casares, 2006, p. 1458, grifos meus)

Borges também demonstra, frequentemente, certo descaso quando o assunto diz respeito a algo que não é ele ou a literatura, como na entrada do dia 3 de agosto de 1959, em que, comendo na casa dos amigos, enquanto Bioy procura ajudar Silvina na busca de um título para seu livro de contos no prelo, “*Borges se muestra irónico, distraído, sin ganas de ayudar, de pensar en el libro de Silvina. A su vez, Silvina se muestra irritada, necia; amenaza con poner a su libro títulos absurdos, para castigarnos por no ayudarla*” (Bioy Casares, 2006, p. 536). Contudo, há que se destacar que dois dias antes eles já haviam discutido o assunto e Borges havia apontado, inicialmente, sua preferência por “*La furia y otros cuentos*”, e, depois, por “*La liebre dorada*” (Bioy Casares, 2006, p. 534). Sabemos que Silvina optará pelo primeiro.

Apesar do machismo muitas vezes amargo e até infantil com que Borges aparece no diário de Bioy Casares, é importante destacar que Silvina certamente é uma escritora reconhecida por ele, como fica evidente quando, furioso (pelo menos, é claro, nas interpretações de Bioy), fala de escritoras:

‘Mira lo que son las escritoras. Fuera de Silvina, no existen: triviales, como Lisa Lenson, absurdas como Betina, groseras como Silvina Bullrich’. Tras un instante de reflexión, salva de la condenación también a Elva de Lóizaga, ‘que, como dicen los franceses, escribía cuentos como un hombre’. (Bioy Casares, 2006, p. 1187)

Há momentos ainda em que ele demonstra mesmo certa apatia em relação à vida dos amigos, como quando a filha dos dois está doente e Borges os interrompe, enquanto conversavam com certa ansiedade sobre radiografias e tratamentos, para fazer observações literárias (Bioy Casares, 2006, p. 1151⁸¹). Se Bioy não deixa de “adular” esse lado do amigo, até anotando essas observações literárias em seu diário, Silvina, por sua vez, mostra-se menos reverente aos descasos do amigo e destaca ao marido, num dia em que Borges se mostra

⁸¹ “*Nuestra hija está enferma: Silvina y yo hablamos del asunto con alguna ansiedad: la radiografía, el análisis, etcétera. Borges nos interrumpe, continúa con observaciones literarias*” (Bioy Casares, 2006, p. 1151).

preocupado com uma enfermidade e uma operação de Guillermo, que “*es la primera vez que se interesa en la salud de alguien: si uno expresa inquietud por la salud de algún enfermo, habla de libros o aun del tiempo. Evidentemente, como es una operación en un ojo, puede imaginarla, y esto aumenta su compasión*” (Bioy Casares, 2006, p. 1186⁸²).

Voltando às relações literárias, há uma entrada mais antiga, de 28 de dezembro de 1947, em que Silvina faz uma interessante consideração sobre os temas literários a que os três sempre voltam: “*Borges, la repetición infinita; ella, los diarios proféticos; yo, la evasión a unos pocos días de felicidad, que eternamente se repiten: La invención de Morel, ‘El perjurio de la nieve’, la novela (o cuento) que ahora escribo (de los tres días y tres noches de Carnaval)*” (Bioy Casares, 2006, p. 31). Na visão dela, a repetição aparece como um tema importante e recorrente para Bioy Casares e Borges. Bem sabemos como a repetição é também um tema muito caro a Freud, especialmente em *Das Unheimliche*, mas para além dele. Mas a repetição, pelo menos em literatura, tem muito mais a ver com a estrutura e com o tema do que com uma espécie de mesmidade, de monotonia. Cada repetição é também a apresentação de algo novo. É uma outra tentativa de lidar com o mesmo, e não apenas a reapresentação do mesmo. Na verdade, não é apenas *uma outra* tentativa, senão a eterna tentativa, sempre com “avanços tateantes” (Freud, 2019, p. 145), de unir o que nunca se liga, o que sempre escapa, uma vez e outra mais. Curiosamente, Silvina só destaca a importância da repetição na escrita dos amigos-duplos. Seu interesse, a seu próprio ver, é outro: está nos diários proféticos, essa união de passado, presente e futuro, como o conto analisado aqui deixa perceber.

Esse breve paralelismo traçado aqui entre o conto e a biografia poderia lançar alguma luz sobre os modos como o produto literário se integra com as relações pessoais, especialmente se considerarmos o ocultamento da carreira de Silvina e a tentativa de apagamento da narradora empreendida pelas ações de Antonio e Ruperto. Contudo, para que essa integração crítica entre o literário e o biográfico se mostre possível de algum modo, seria preciso um mergulho mais amplo e mais detido na obra da autora, o que espero fazer em oportunidade futura.

Para finalizar, gostaria apenas de destacar uma bonita passagem do diário de Bioy em que o olhar deixa de ser o sentido mais importante para os duplos. Nessa entrada de julho de 1949, os três amigos, entre brincadeiras e jogos diversos, passeiam por um bairro de quintas em Mar del Plata:

⁸² “*es la primera vez que se interesa en la salud de alguien: si uno expresa inquietud por la salud de algún enfermo, habla de libros o aun del tiempo. Evidentemente, como es una operación en un ojo, puede imaginarla, y esto aumenta su compasión*” (Bioy Casares, 2006, p. 1186).

Caminábamos con Borges por un barrio de quintas, en Mar del Plata, y de pronto sentí un olor que me conmovió. Borges me dijo que los recuerdos que más nos emocionan son los de olores y gustos, porque suelen estar rodeados de abismos de olvido: hay que oler el mismo olor para recordar un olor, hay que sentir el mismo gusto para recordar un gusto (no ocurre así con imágenes y sonidos). ¡Con qué emoción vuelve-mos a oler el mismo olor que por última vez oímos en tiempos lejanos, en lugares a los que nunca volveremos! (Bioy Casares, 2006, p. 38)

Talvez seja nesses momentos que eles tratem de brincar de literatura, de brincar com esse cheiro e esse sabor de tempos longínquos a que nunca, coitadinhos, poderão voltar.

6 CONCLUSÕES, SE HÁ

Nesta pesquisa procurei trazer um olhar mais detido para o tema da autômata em algumas obras da literatura fantástica que tematizam o duplo. O tema do duplo tem possibilidades de leituras muito amplas e goza de uma crítica mais solidificada, contudo, o interesse foi buscar alguns casos entre tantos em que há uma personagem mulher cuja figurativização pode ser interpretada dentro desse contorno a que chamei de “autômata” com o intuito de destacar que essa presença tem importância estrutural nas obras analisadas, no sentido de que está diretamente ligada à relação entre os duplos através de uma estrutura triangular.

O termo “autômata” foi recuperado do conto “O Homem da Areia”, de E.T.A Hoffmann, e levemente alterado com a desinência de gênero para destacar algo que, a meu ver, é recorrente nessa e noutras obras centradas na temática do duplo, isto é, a presença de personagens mulheres na narrativa cuja representação dá a ver mais uma imagem estática e estereotipada do que uma personagem complexa em termos de experiências, desejos e possibilidades. Essa representação pode ser de fato um objeto mecânico, uma criatura alquímica ou uma projeção tecnológica, como nos casos da boneca Olímpia de Hoffmann, da Maria de Fritz Lang e da Faustine de Adolfo Bioy Casares, mas também sofrer inúmeras variações, entre as quais destaquei ainda aquelas mulheres silenciadas, ou adormecidas, ou descerebradas, ou fantasmáticas, ou mortas. O que todas elas têm em comum é a ocorrência de estarem frequentemente em uma narrativa cujo narrador está imbricado em uma dinâmica do duplo e em certo conflito psíquico, conflito que aparece ligado a frustrações de ordens diversas e, especialmente, em relação ao amor.

Nesse sentido, a figuração da autômata pôde ser percebida como essencialmente marcada por expectativas e desejos dos narradores-personagens por elas apaixonados, narradores que demonstram toda uma técnica de narração marcada por elementos paranoicos que buscam apagar qualquer possibilidade que as personagens femininas pudessem ter de serem exibidas de outro modo. Nisso foi possível destacar, de modo mais direto em alguns textos e mais indireto em outros, a própria técnica dos autores que jogam com esses narradores enquanto nos dão a ver, cada um a seu modo, a fragilidade dos processos de construções identitárias – especialmente 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 o sujeito cada vez mais autoafirmado.

Ao iniciar o trabalho com foco numa narrativa mitológica, o mito de Medusa, e também abordar outros mitos no decorrer da análise, procurei entender como esses mitos – entendidos como um modo humano de consagrar tendências econômicas, sociais e afetivas em diferentes culturas, aqui, de modo mais específico, as culturas ocidentais greco-romana e judaico-cristã – contribuem para e/ou são gerados por um modo de pensamento similar ao que encontramos nos textos literários quando dizem respeito à presença da mulher nas relações sociais e familiares, mais especificamente, à presença inquietante de seu corpo e de suas capacidades reprodutivas. Isso permitiu relacionar a posição monstruosa, aurática, fantasmática ou secundária que elas têm na narrativa com a tendência a uma eufemização de sua morte como troféu, como necessária, como fatalidade ou como destino.

Ao propor minha leitura de o “O Homem da Areia”, de Hoffmann, procurei questionar o foco privilegiado que Sigmund Freud dedica ao papel do duplo nesse conto ao colocar em segundo ou terceiro plano a importância da figura da autômata para a narrativa. Ao mesmo tempo, procurei demonstrar essa mesma tendência na teoria mimética de René Girard, que confere ao que ele chama de “objeto de desejo” – o que pode ser ligado à autômata, já que esse objeto é quase sempre uma mulher silenciosa ou em posição secundarizada – um caráter insignificante e completamente fluido, tendo em vista que, para Girard, esse objeto só é objeto de desejo devido à ação do mediador. Nesse contexto, procurei demonstrar como o conto de Hoffmann exhibe de modo muito marcante a falência dessa tentativa de apagamento da mulher, impregnada na figura da autômata, ao permitir que esse apagamento seja visto como estruturado e premeditado, isto é, como uma tentativa paranoica do narrador-personagem Nathanael de impedir qualquer possibilidade de essa mulher ser vista como uma figura mediadora, pois ela o é, de fato e desde sempre, especialmente se considerarmos sua relação com a figura materna, tal como procurei demonstrar. E o modo que Hoffmann encontra para exhibir essa falência do duplo é através do riso, da ironia – a duplicação da duplicação, o espelho do espelho –, do demoníaco. É através do cômico que ele nos dá a ver como as relações de Nathanael, especialmente com Clara e Olímpia, envolvem um extremo esforço ficcional e paranoico movido por uma recusa do real, recusa que dá vida ao inorgânico e nega vida ao orgânico, e, ainda, como esse esforço demonstra um apego ideológico mas também físico e primordial à ilusão (re)encontrar alguém que supriria todas as *suas* necessidades físicas e espirituais.

É nesse âmbito que a *unheimlich* freudiana foi ligada ao tema da autômata, no sentido em que ela, com sua ausência de vida ou seu silêncio, presentifica e possibilita um reencontro entre o que se abafou e aquele que continua, sem saber, a procurá-lo. O fator de repetição se

exibe nesse momento, isto é, nesse constante retorno daquilo que o sujeito, imerso em culturas que realizam esse empreendimento como método, buscou apagar, negar, ofuscar, tornar estranho ou manter oculto, mas que, apesar ou por causa disso, insiste em vir à tona, em reaparecer. Por isso considere importante pensar essa relação da autômata com o duplo e a *unheimlich* como um núcleo temático-estrutural que vem ligado a alguns elementos mais ou menos constantes: o narcisismo, o jogo de espelhamento, certo confronto de dicotomias, especialmente entre autonomia e automatismo, ativo e passivo, homem e mulher, a sublimação do amor, o fantasmagórico e a familiaridade do diferente ou a presença do estranho, do estrangeiro.

Fiz uma espécie de capítulo-passageiro entre Hoffmann e Bioy Casares para pensar algumas nuances desse núcleo na virada do século XIX para o século XX e sua relação com os novos modelos de organização social que vão surgindo em ritmo elevado após as Revoluções Industriais e, especialmente, com os avanços técnicos no campo das ciências e da medicina.

Meu interesse em Bioy Casares se manteve porque percebo que em suas obras a temática do duplo é muito recorrente, por isso selecionei três delas, quais sejam, os romances *A invenção de Morel* e *Dormir ao sol* e o conto “Em memória de Paulina”, para um olhar um pouco mais detido que analisasse os contornos do núcleo temático-estrutural duplo-autômata, especialmente pelo silêncio que as figuras femininas dessas obras imprimem nas narrativas, o que, acredito, mostrou-se possível. E talvez essa seja a contribuição mais significativa desta pesquisa, pois percebo que além das obras abordadas, há muitas outras narrativas de Bioy Casares que poderiam ser estudadas sob essa perspectiva, a exemplo dos contos “Os entusiasmos”, “O perjúrio da neve” e “História prodigiosa”, e ainda, talvez até como um contraponto ao que eu apresento aqui, *Diário da guerra do porco*, um bonito romance sobre a velhice.

Além disso, acredito que a leitura sobre o silêncio das autômatas de Bioy Casares pode lançar luz sobre outros silêncios femininos da literatura latino-americana, fantástica ou não, entre as quais aquelas mencionadas na pesquisa, a Beatriz Viterbo de “O Aleph”, de Jorge Luis Borges, e a Capitu, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, mas também algumas outras, como, por exemplo, a Luciana do conto “*Cambio de luces*”, de Julio Cortazar, a Madalena de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e até mesmo, quiçá, a Diadorim de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Acredito que a perspectiva utilizada nesta pesquisa permitiria uma leitura na qual o silêncio dessas personagens aponte para uma forte capacidade de desfazer os arranjos previstos pela típica estrutura pseudoamorosa latino-americana, de submissão de

um polo e dominação de outro, e, ainda, contribuiria para uma percepção de como as impossibilidades e as frustrações do amor nesse contexto imbricam as marcas de violência que nós carregamos e colocamos em jogo no texto e na vida.

Por fim, com a leitura do conto “A expiação”, de Silvina Ocampo, procurei entender esse núcleo temático a partir da perspectiva da autômata enredada entre duplos. Acredito que o conto vai ao encontro do que foi trabalhado ao permitir a percepção do poder – que se manifesta de vários modos e se liga com frequência ao domínio da cultura, das ciências, da tecnologia, que foram pensados nesse capítulo como uma mecânica dos desejos – como um aprisionamento movido pelo medo: é o medo do silêncio como garantia do movimento dos sentidos, como aquilo que significa de modo absoluto e que, por isso, por essa irrefreabilidade, é gerador do poder de nomear, que tenta garantir o investimento em *um* sentido, o sentido totalizante do eu, que, por sua vez, gera a dicotomia do outro para refletir, sempre e uma vez mais, esse mesmo eu. Por isso o sujeito, o eu é, em si, uma figura fantasmática.

O conto de Ocampo corroborou com o ponto de vista da centralidade da autômata na relação entre duplos, que foi delineada desde o primeiro capítulo. Ele lançou novas luzes a respeito das tentativas de afastamento, subjugamento e domesticação da autômata promovidas pelos duplos e a relação dessas tentativas com a fluidez e indisciplina dos desejos da autômata, ao contrário da fixidez disciplinada do desejo dos duplos, fixidez que se realiza por meio de mecanismos obsessivos e paranoicos. Assim, no conto de Silvina a autômata percorre um caminho de autoconhecimento que a levará a perceber sua centralidade numa relação que ela julgou por muito tempo estar à margem. Ao contrário da imaginada fixação no pai castrador ou no mediador, ela verá que é ela quem importa e, assim, assumirá o controle da cena.

Desse modo, acredito que o tema da autômata permite perceber a relação entre duplos ou entre mediadores e sujeitos desejantes sob novas nuances ao apontar para duas possibilidades da aceitação irrestrita da autoridade patriarcal. Uma que residiria no medo do poder da mãe, medo gerador das fantasias de autonomia e de individualismo, de um lado, e de fusão, simbiose e totalidade na relação amorosa, de outro, com o destaque de que nessa fantasia de fusão não há a união de dois, e sim o apagamento de uma. Outra possibilidade é aquela do medo do erótico feminino, entendido constantemente como algo corrosivo, destrutivo, que, por sua vez, seria o gerador das fantasias de poder, de nomeação, de domínio e domesticação. Ambas as possibilidades encontram uma espécie de amparo na figura da autômata, que aparece tanto como um produto capaz de simular as fantasias de simbiose sem colocar em cheque aquelas da autonomia e do individualismo, quanto como um duplo erotizado, acessível e domesticável

daquele erotismo vivo e concreto do feminino que, por seu caráter fugidio e incontrolável, é entendido constantemente como monstruoso e fatal.

Essas fantasias do duplo, que exibem seus desejos utópicos de felicidade, não cessam de produzir máquinas ficcionais numa busca incessante de adaptação da realidade, entendida como angustiante, às utopias de totalidade ou de normatização social. Ineficazes como objetos de satisfação do desejo, essas utopias acabam por ficcionalizar o próprio sujeito, direcionando-o para a irrealização absoluta: a morte.

Assim, do reconhecimento de uma força, assimilada como poder (o materno, o erótico), o sujeito investe em atitudes culturalmente sistematizadas para a domesticação desse poder por meio, de um lado, de figurativizações, idealizações e sacralizações e, do outro, de invenções de monstros, de bestialidades e de animalidades. Nesse sentido, acredito que o tema da autômata possibilita a percepção de paradoxos no processo de estereotipação da mulher ou da beleza feminina no que tange às tentativas de satisfação de um desejo individualista e narcisista do duplo ao mesmo tempo que culmina em sua própria destruição.

A *unheimlich*, nesse contexto, aponta para o constante retorno e para a permanência do medo e da morte nas relações amorosas e triangulares. Nesses casos, ela poderia ser entendida não apenas como uma emoção despertada pelo retorno do que fora superado, ou do que deveria permanecer oculto, mas como a permanência, em eco e assombrosa, de uma força que se buscou apagar – pela fogueira, pela loucura, pela normatização, pela morte – ao longo da história, mas cuja presença não cessa de dizer algo como *apesar de todos os esforços, continuamos aqui... lide com isso!* Por isso, a meu ver, a respeito do sexo e das diferenças sexuais na cultura, especialmente nas culturas de massa, mesmo em discursos que se exibem como muito modernos, podemos notar algo de antigo e de cristalizado atrás do que se exhibe como novo, especialmente na forte resistência ao olhar não petrificante para o corpo da mulher.

Por fim, acredito que os textos abordados, cada um a seu modo, evidenciam que o dualismo e a separação só existem no plano das ideias e por isso é um modo empobrecedor, vulgar e, talvez, até mesmo matricida e feminicida de perceber o mundo. Não é o falo que nos falta, mas o direito ao próprio corpo e a um modo de vida que não se estabeleça unicamente sobre bases paranoicas, autoafirmativas e utópicas, mas que encontre no desamparo, na vulnerabilidade e na precariedade da vida e do eu seu próprio impulso de encontro com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 4. ed. Trad., pref., intro., com. e apend. Eudoro de Sousa. Col. Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia. Lisboa: INCM, 1994.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcos/Libros, 2001. p. 265-282.

ANDERSEN, Hans Christian. A sombra. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 285-297.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 1.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAHIA, Dora Longo. Decifra-me ou devoro-te. *ARS* (São Paulo) [online]. 2015, v. 13, n. 26, p. 92-99. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202015000200092&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 08 jun 2020.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

BALZAC, Honoré de. O elixir da longa vida. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 101-120.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BATAILLE, Georges. *O azul do céu*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. Coleção Mimo.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. ed. bilíngue. Trad., intr. e notas de Ivan Junqueira. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAYNE, Emma. Womb envy: The cause of misogyny and even male achievement?. *Women's Studies International Forum*, v. 34, issue 2, 2011, p. 151-160. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0277539511000252>>. Acesso em 18 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 8 ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1)

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERTIN, Célia. *A última Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Edição al cuidado de Daniel Martino. Destino, 2006. [Edição esgotada. O acesso se deu em uma versão parecida com uma boneca disponibilizada online].

BIOY CASARES, Adolfo. A invenção de Morel. Trad. Sergio Molina. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. 1940 a 1958. v. 1. São Paulo: Globo, 2014, p. 9-88.

BIOY CASARES, Adolfo. Em memória de Paulina. *Histórias fantásticas*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 06-19.

BIOY CASARES, Adolfo. *Dormir al sol*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. Edición especial para La Nación.

BIOY CASARES, Adolfo. Bioy Casares expõe sua alma. *Folha de S. Paulo*. 11 fev. 1997. Seção Ilustrada. Entrevista concedida a Rodrigo Bertolotto, em Buenos Aires. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq110203.htm>>. Acesso em 02 dez. 2018.

BIOY CASARES, Adolfo. *Adolfo Bioy Casares* (1995). São Paulo: TV Cultura, 28 ago 1995. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dNUXro0wcdk>>. Acesso em 21 mai 2018.

BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 287-323.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. v. I. Ed. Vozes, Petrópolis, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. v. II. Ed. Vozes, Petrópolis, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. v. III. Ed. Vozes, Petrópolis, 1987a.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

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

CAÑABATE, Juan Pedro Molina. *Los personajes femeninos en la narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. *A História concisa da Literatura alemã*. Barueri-SP: Faro Editorial, 2013.

CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CERDA NEIRA, Kristov D. Utopía y ficción en la narrativa temprana de Adolfo Bioy Casares. *Alpha*, n. 21, 2005, p. 25-42. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012005000100003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 09 fev. 2021.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 60, n. 1, jul 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003>. Acesso em 17 jul 2015.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [e Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Obras incompletas de Sigmund Freud; 8.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. ed. 4. Porto Alegre: Editora Globo, 1979. p. 39-56.

CORDEIRO, Marta. Amar uma imagem. *ARS* (São Paulo), v. 14, n. 27, p. 72-89, 15 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117621>>. Acesso em 05 fev. 2020.

CORDEIRO, Marta. Do Efeito ao Paradigma: Narciso, Medusa e Pigmalião. *ARS* (São Paulo), v. 13, n. 26, p. 140-155, 22 dez. 2015. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/106083>>. Acesso em 03 fev. 2020.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

COSTA, Walter Carlos. Traducción y formación de géneros: la antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 17, out. 2015, p. 74-81. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1421/1519>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

COSTA LIMA, Luiz. História. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. *Revista Eutomia: Revista online de Literatura e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco*. Ano I, n. 1, jul. 2008.

- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COUTINHO, Eduardo F. Antígona e Macbeth à luz da estética de Hegel. *Let. Hoje*, v. 12, n. 1, Porto Alegre, 1977, p. 23-37.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. Recurso digital.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800 – uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DEMGOL, DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA MITOLOGIA GREGA. Mimeo: Demgol, 2013. Disponível em <https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf> Acesso em 08 jun 2019.
- DIAS, Ângela Maria. O papel do abjeto na literatura contemporânea e a obra de André Sant'Anna: um estudo de caso. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 6, n. 22, jul-set. 2007.
- DIDI-HBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ELIOT, T. S. Hamlet. In: *Ensaio Escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue. Trad., posf. e notas de Trajano Vieira. Coment. de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EWERTON, Jane Maria Bastos. O monólogo dramático de Robert Browning: uma nova forma literária de revelação/ocultação da mente masculina. *Estudos Anglo-Americanos*, n. 37, 2012.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERREIRA, Ermelinda. M. Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 33, p. 81-106, 3 jan. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9586/8468>>. Acesso em 11 jan. 2021.
- FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, dez. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2010000300010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 dez. 2019.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. Trad. Claudia Valladão de Mattos. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da Uerj, v. 2, n. 8, 2005. Disponível em <<https://www.e->

publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55332/35454>. Acesso em 14 mar. 2020.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio Daniel Defert. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREIRE, Lilian. A histeria e a beleza: uma expressão no contexto cultural da atualidade. *Psicol. cienc. prof.* [online], v. 22, n. 3, 2002, p.70-77. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 09 jul. 2020.

FREITAS, Romero. Posfácio. Cidadão de dois mundos. In: *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [e Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Obras incompletas de Sigmund Freud; 8.

FREUD, Sigmund. A cabeça de Medusa. In: CHAVES, Ernani. Tradução: “A cabeça de Medusa” (Sigmund Freud, 1940/1922). *Clínica & Cultura*. v. II, n. II, jul-dez 2013, p. 91-93.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [e Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Obras incompletas de Sigmund Freud; 8.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*, novas conferências introdutórias e outros textos. (1930-1936). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. *O tema dos três escrínios* (1913). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12)

GABRIELLA, Rosa. A experiência estética face ao abjeto. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19, jul.-dez. 2016, p. 233-240.

GÁRATE, Miriam V. Peripécias de identidade em um relato de Adolfo Bioy Casares. Notas de trabalho sobre La invención de Morel. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 213-233, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636166>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GIRARD, René. *Quando começarem a acontecer essas coisas*. Diálogos com Michel Treguer. São Paulo: Editora É, 2011

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GOETHE, J. Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, 2003, p. 87-120. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 13 abr. 2021.

HARARI, Yuval Noah. *Sapien – Uma breve história da humanidade*. Trad. Janaína Marcoantonio. 30 ed. Porto Alegre-RS: L&PM, 2017.

HARAWAY, Donna. Se nós nunca fomos humanos, o que fazer? *PontoUrbe*, Revista Eletrônica do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, v. 4, n. 6, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1635>. Acesso em 14 abr. 2020.

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*. Trad. e org. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women – The reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991 [Transferred to Digital Printing 2010].

HOFFMANN, E. T. A. O homem da Areia. Trad. Romero Freitas. In: SIGMUND, Freud. *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed.; 1. reim. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Obras incompletas de Sigmund Freud; 8.

HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Bambrilla*. Trad. e pósf. Maria Aparecida Barbosa. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

HOFFMANN, E. T. A. *Der Sandmann*. Ditzingen-Germany: Reclam, Text und Kontext, 2015. Disponível em <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019237-5.pdf>. Acesso em 12 de junho de 2019.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de Areia. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 49-81.

HOFFMANN, E. T. A. O Homem da Areia. *Contos fantásticos*. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. In: SIGMUND, Freud. *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [e Romero Freitas]. 1. ed.; 1. reim. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Obras incompletas de Sigmund Freud; 8.

INSTITORIS, Heinrich. *O martelo das feiticeiras*. Organização de Heinrich Kramer e James Sprenger. Introd. histórica Rose Marie Muraro; prefácio Carlos Byington; trad. Paulo Fróes. 12 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London/New York, Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro: una charla de Fredric Jameson*. Transcripción de GAMARRA, Garikoitz & FORTEA, Irene. *El Viejo Topo*, n. 219, Barcelona, abr. 2006, p. 68-73.

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. *Artepensamento*. Instituto Moreira Sales, 1988. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/masculino-feminino-o-olhar-da-seducao/>> Acesso em 23 de julho de 2019.

KERMODE, Frank. Hamlet. In: *A linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

KRISTEVA, Julia. Poderes do horror – ensaio sobre a abjeção. Trad. do início do capítulo 1 de *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, 1980, por Allan Davy Santos Sena. Sem data. Disponível em <https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADulo_1>. Acesso em 11 dez. 2020.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: An essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, 1980, e-book.

LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*, seguido de Primeiros escritos sobre a paranóia. Trad. Aluisio Menezes, Marco A. C. Jorge e Potiguar M. da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: ADORNO, Theodor W. et. al. ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 2: O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Trad. Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinct de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LÂNES, Patrícia. 'Un mundo ch'ixi es posible', de Silvia Rivera Cusicanqui. *Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 1, p. 210-217, 2019. Disponível em <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2457/2167>>. Acesso em 03 jan. 2021.

LANG, Fritz. (Produção & Direção). *Metrópolis* [Filme cinematográfico]. Alemanha: Universum Film (UFA), 1927.

LARA, Amiel Ernenek Mejía. Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. *Revista de Antropologia*, USP, v. 56, n. 2, p. 597-604, 2014. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82544>>. Acesso em 10 fev. 2021.

LINK, Daniel (Comp.). *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Colección Cuadernillos de géneros. Buenos Aires: La Marca, 1994.

LOPES, Anchyses Jobim. Cabeça de Medusa: de Caravaggio a Freud e Lacan – sobre pintura e psicanálise. *Estud. psicanal.* [online]. 2019, n. 51, p. 25-46 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372019000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 01 jan. 2020.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, jul. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 31 dez. 2020.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. 4 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

MAIER, Michael. *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae, chymica*. Oppenheim, 1617.

MANN, Nicholas (Org.). *Renascimento*. Ediciones Folio: Barcelona, 2006.

MANO, Gustavo C. M.; WEINMANN, Amadeu de O.; MEDEIROS, Roberto H. A. de. A paixão pelo autômato: a condição maquina. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 506-523, ago. 2018. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/9194>>. Acesso em 21 jan. 2021.

MARQUETTI, Flávia Regina. Sob o olhar do desejo. *Clássica (Brasil)*. Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 273-283, 2006.

MARTINO, Daniel. Notas aos textos. In: BIOY CASARES, Adolfo. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. 1940 a 1958. v. 1. São Paulo: Globo, 2014.

MCLUHAN, Marshall. Tecnonarcisismo. In: LINK, Daniel (Comp.). *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Colección Cuadernillos de géneros. Buenos Aires: La Marca, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MORAES, Eliane Robert. O ingênuo e o maldito. In: SAGGESE, Antonio. Ensaio fotográfico de Antonio Saggese. *Teresa*, n. 15, 2014, p. 180-198. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98609>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

MUNIZ, Erika. A fúria e outros contos. Escritora argentina Silvina Ocampo ganha finalmente tradução para o português. *Revista Continente*, 02 mar. 2020. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/a-furia-e-outros-contos>>. Acesso em 06 mar. 2021.

MURARO, Rose Marie & BOFF, Leonardo. *Feminino e Masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica. In: INSTITORIS, Heinrich. *O martelo das feiticeiras*. Organização de Heinrich Kramer e James Sprenger. Introd. histórica Rose Marie Muraro; prefácio Carlos Byington; trad. Paulo Fróes. 12 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MURONI, Maria. E. T. A. Hoffmann e Jacques Offenbach: un confronto onomastico. *Il Nome nel testo* - Rivista internazionale di onomastica letteraria, Italia, XVI, 2014, p. 65-78.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Trad. José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

NOGUERA, Renato. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.

OCAMPO, Silvina. A expiação. In: BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 303-316.

OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. Trad. Lívia Deorsola; posf. Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5ª ed. Campinas-SP: Pontes, 2003.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Núcleo, 1989. Disponível: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000065.pdf>>. Acesso em 20 dez. 2020.

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000.

POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte* [recurso eletrônico]. Tradução Oscar Mendes. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

POE, Edgar Allan. O coração denunciador. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 279-284.

POSSO, Karl (Org.) *Adolfo Bioy Casares – Borges, fiction and art*. University of Wales Press Cardiff, 2012.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana; 3a ed. rev. Olgária Chaim Féres Matos; prefácio, cronologia, notas e resumo Guilherme Ignácio da Silva; posfácio Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido; v. 1)

QUINTANA GOMEZ, Graciela. A maternidade como enigma: Atenas, as Luzes e Freud. *Physis*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 51-74, dez. 2000. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312000000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 mar. 2020.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2013, ebook.

RANK, Otto. O duplo. Um estudo psicanalítico. Ed. e org. Ana Maria Lisboa de Mello e Sissa Jacoby. Porto Alegre-RS: Dublinense, 2013. E-book.

RAVETTI, Graciela. Ficção científica na América Latina: Performance ética. Os Casos de Laiseca e Bioy Casares. *Anais das IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana*. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, ago. 2010, p. 178-187.

RAVETTI, Graciela. Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol*, a ficção biomédica como performance ética. *Fragmentos*, v. 23, n. 1, p. 160-178. Florianópolis, jan.-jul. 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/2175-7992.2016v23n1p160/33162>>. Acesso em 02 fev. 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ROAS, David (Org.). Teorías de lo fantástico. Madrid: Arcos/Libros, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Sup. ed. br. Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SAFATLE, Vladimir. *Erotismo, sexualidade e gênero*. Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/8674660/Curso_Integral_Erotismo_sexualidade_e_g%C3%AAero_sobre_Bataille_Foucault_e_Judith_Butler_2014?auto=download&email_work_card=download-paper>. Acesso em 12 abr. de 2021.

SAFATLE, Vladimir. Paranoia como catástrofe social: sobre o problema da gênese de categorias clínicas. *Trans/Form/Ação*. v. 34, n. 2, 2011, p. 215-236. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 out. 2014.

SAGGESE, Antonio. Ensaio fotográfico de Antonio Saggese. *Teresa*, n. 15, 2014, p. 180-198. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98609>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

SANCHEZ, Mariana. Silvina Ocampo: uma escritora disfarçada de si mesma. *Suplemento Pernambuco*, n. 152, Recife, out. 2018. Disponível em <<https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/72-resenha/2165-silvina-ocampo-uma-escritora-disfar%C3%A7ada-de-si-mesma.html>>. Acesso em 22 jan. 2021.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SICARD, Monique. Os paradoxos da imagem. *RUA*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 25-36, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640697>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

SILVA, Lucas Henrique da; VOLOBUEF, 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. 163-177.

SILVA, Vanessa Reis da. *O prazer do homem no silêncio da mulher: uma leitura de A casa das belas adormecidas*/ Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

SOARES, Raphael Jonatham de Oliveira. *Há prazer em cantar: uma introdução à poesia de Robert Browning*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*. Édipo Rei, Édipo em Colono. Antígona. Trad. e apres. Mário da Gama Kury. 19ª reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SOMMER, Doris. Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOUSA, Edson Luiz Andre de; FERREIRA, Silvia. Marcas do abjeto na arte contemporânea. *Tempo psicanal*. [online]. 2010, v. 42, n. 1, 2010, p. 75-88. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 24 dez 2020.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014. (Coleção Fábula)

STEPHANIDES, Menelaos. Mitologia Helênica. Teseu, Perseu e outros Mitos. Trad. Janaína R. M. Potzmann. Rev. e notas Luiz Alberto Machado Cabral. 4ª ed., 1ª ed. digital, 2016.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tania Navarro (Org.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007, p. 85-116. Disponível em <<https://www.repositorio.unb.br/handle/10482/3785?locale=en>>. Acesso em 09 jan. 2020.

TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. e org. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TEODORO, Elizabeth Fátima; CHAVES, Wilson Camilo; SILVA, Mardem Leandro. Freud e a questão do feminino: pressupostos míticos da prática clínica. *Ágora* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 72-80, set. 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982020000300072&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14 dez. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*. Figurações do Outro na Grécia Antiga. Ártemis, Gorgó. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. É de confundir!. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 433-460.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. À s'y méprendre! In: *Contes cruels*. Paris: Bookking Internacional, 1995. Classiques Français.

VON WERDER, Sophie. El amor en los tiempos de la máquina: E. T. A. Hoffmann, Adolfo Bioy Casares y Civalé. *Lit. lingüíst.* [online], n. 34, 2016, p.115-130. Disponível em <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112016000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 jan. 2021.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Outras referências

BÍBLIA ONLINE. Disponível em <<https://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso entre dez. 2016 a abr. 2021.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso entre dez. 2016 a abr. 2021.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/>>. Acesso entre dez. 2016 a abr. 2021.

PORTAL BIRTH UNDISTURBED. Disponível em: <<https://www.birthundisturbed.com>>. Acesso em 12 jan. 2021.

PORTAL E.T.A. HOFFMANN: Disponível em: <<https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/>>. Acesso entre dez. 2016 a abr. 2021.

PORTAL IMAGES D'ART. Disponível em: <<https://art.rmngp.fr>>. Acesso entre dez. 2016 a abr. 2021.

PORTAL THE MET (The Metropolitan Museum of Art). Disponível em: <<https://www.metmuseum.org>>. Acesso entre dez. 2016 a abr. 2021.

PORTAL RIJKSMUSEUM: Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/>>. Acesso entre dez. 2016 a abr. 2021.