

Artigo

A autômata: a *unheimlich* no tema do duplo

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond^a 

RESUMO

Partindo do mito de Medusa às discussões propostas por Sigmund Freud em “Das Unheimliche” (1919), este trabalho procura destacar a unheimlich na angústia ligada à figura da autômata. Assim, ele desperta a atenção para um tema pouco trabalhado ou mesmo ignorado pela crítica literária, especialmente aquela que se debruça sobre o tema do duplo no romance moderno, ao exibir a complexa rede de desejos e frustrações que ligará o duplo à autômata, em diversas obras modernas, num núcleo único, mortal e inquietantemente infamiliar.

Palavras-chave: Autômata, Duplo, Unheimlich, Apagamento feminino, Reprodução da vida.

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 que carrega 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 exibe

Recebido em: 18/02/2022

Aceito em: 18/05/2022

^aUniversidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura), Rio de Janeiro, RJ. Brasil.

E-mail: analuzadrummond@yahoo.com.br; aldbdrummond@gmail.com

Como citar:

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

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, 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 porque 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 semideus. 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 distancia a cabeça de si para 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.

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, e 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 no mito, sai de cena. Medusa é bela e exhibe um corpo de mulher anatomicamente reconhecível. A obra de Cellini transforma, desse modo, o monstrosidade em um feminicídio, trazendo uma crítica que só será mais desenvolvida no período posterior, qual seja, a de que a beleza na arte grega e em sua imitação clássica, especialmente no Renascimento, é quase exclusivamente masculina, notadamente no que se refere ao corpo. É o caso, a exemplo, de algumas mulheres de Michelangelo Buonarroti (1475-1564, 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).



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

Fonte: Fotografia de Adriana Pessoa (2008). Arquivo cedido à autora para fins acadêmicos.

¹Entre as várias versões míticas, diz-se que Medusa era uma bela sacerdotisa do templo de Atena. Após ser estuprada por Posêidon, 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 engravidava 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, desferiu um golpe com a espada e decepa sua cabeça. Do pescoço de Medusa nascem o cavalo alado Pégaso e o gigante Crisaor, filhos de Posêidon. 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 Dicitis 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.

²Não tenho conhecimento do alemão para decidir entre a qualidade das traduções disponíveis. Além disso, o próprio texto

O mito de Medusa¹ e a obra de Cellini me servem, para falar distintamente, como um correlato objetivo eliotiano: 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 no mito, realizo um recorte imagético para apontar a insistência de um núcleo temático-estrutural em obras literárias diversas, mas especialmente presente naquelas criadas ao que se tem chamado de “modo fantástico.” (CESERANI, 2006).

A obra de Cellini, junto ao mito que ela representa, facilita a percepção dessa relação temático-estrutural que se expande e se metamorfoseia em representações miméticas diversas, que adquire novos contornos a partir do Romantismo e se intensifica na literatura fantástica. Esse núcleo temático, concentrado no mito de Perseu e Medusa, evoca em sua estrutura a *unheimlich*, aquela turbacão ou inquietacão despertada frente ao estranho-familiar, ao incômodo, ao *infamiliar*².

Na língua alemã, *Unheimlich* é um adjetivo substantivado, gramaticalmente indicado pelo artigo de gênero neutro (“*Das*”), sem relação tradutória, no momento, para a língua portuguesa-brasileira. Assim, ao usar “a” *unheimlich* aqui, não proponho uma alteracão do âmbito tradutório e linguístico. O intuito é unicamente deixar mais evidente que, nas manifestacões desse sentimento **nas obras analisadas**, há uma forte conotacão de gênero, que é o que pretendo demonstrar neste trabalho. 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 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 ele 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 da exposição de Jentsch, mas se remete ao texto dele para interpretar o conto de Hoffmann – quem, segundo

de Freud aponta para a intraduzibilidade dessa “palavra-conceito” (IANNINI; TAVARES, 2019: 07). A tradução da Autêntica Editora, que utiliza o termo infamiliar, interessa-me imediatamente pela relação já estabelecida na *ekphrasis* que abre este artigo entre a familiaridade de Perseu e Medusa, que será ligada, adiante, à familiaridade negada entre duplo e autômata. Além disso, pelas constantes investidas que fiz nesse texto de Freud, o termo infamiliar me parece mais próximo das questões que a *unheimlich* suscita, inclusive a defesa do termo apresentada pelos tradutores (FREUD, 2019) evidencia isso por vários ângulos. Contudo, a prosa da tradução de Paulo César de Souza para a Cia. das Letras (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 são utilizadas concomitantemente e sem hierarquia. A distinção se dará unicamente pelos dados bibliográficos. Há, ainda, uma novíssima tradução, de Paulo Sérgio de Souza Jr., pela editora Blucher: “O incômodo” (FREUD, 2021) aparece para revestir a *unheimlich* de conotações espaciais, ampliando ainda mais seu leque de significações. Contudo, como meu acesso a essa tradução só se deu alguns meses após a finalização deste texto, ela não será utilizada aqui.

³Nesse 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.

Freud, 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 com vistas ao fortalecimento desse argumento contrário ao de Jentsch, qual seja, o de que a natureza animada ou inanimada de Olímpia não contribui para o efeito *infamiliar* no conto:

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 deliberadamente³, 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* 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 o núcleo temático-estrutural duplo-autômata e o “pertencimento” à literatura fantástica.

O núcleo duplo-autômata

Que núcleo temático-estrutural seria esse? É um núcleo que contempla dois temas que caminham lado a lado em muitas obras literárias. Um deles, o do **duplo**, é um tema clássico dos estudos literários, com possibilidades de leituras muito amplas. Esse tema se liga diretamente à representação do sujeito moderno e vem frequentemente representado 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. Esse indivíduo será o objeto mimético preferido do romance moderno, que exhibirá o fracasso contínuo de sua empreitada de juntar

os cacos da individualidade burguesa, que é colocada no centro da fragmentação social (CESERANI, 2006).

Entre diversas manifestações do duplo, a transformação de uma figura protetora em monstro perseguidor é percebida por Otto Rank (2013) como uma problemática frequente dessa temática. Em seu estudo psicanalítico e antropológico *O duplo*, de 1925, que também forneceu elementos para a análise de Freud da *unheimliche*, Rank (2013) insiste na ideia de que há um problema amplo nessa “imagem transformada de espírito protetor em consciência que persegue e atormenta” (RANK, 2013, n.p.).

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 às 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 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 torna a primeira corporificação da alma humana e também o primeiro duplo, bem antes da imagem espelhada. Assim, Rank (2013) aponta que “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.” (RANK, 2013, n.p.).

É, portanto, ligado ao tema do duplo que surge o tema da **autômata**, proposto aqui para dar destaque àqueles casos frequentes nos quais, entre duplos, há uma personagem mulher de importância estrutural para a obra, no sentido de estar diretamente ligada à relação dupla por meio de uma estrutura triangular, mas cuja representação revela mais uma imagem estática e estereotipada do que uma personagem complexa em termos de experiências, desejos e possibilidades.

A autômata é uma presença constante no tema do duplo em obras fantásticas. De E. T. A. Hoffmann a Edgar Allan Poe, de Fritz Lang a Adolfo Bioy Casares, essa figura é sempre motor de incômodo na ordem das dicotomias, especialmente entre mente e corpo, natureza e cultura, masculino e feminino, animal e humano, organismo e máquina, eu e outro, automatia e autonomia, entre outras, como aponta Donna Haraway em seu “Manifesto ciborgue”.

[C]ertos 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).

Entre as diversas combinações possíveis e impossíveis dos cacos das ruínas do Um, essa ilusão, 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, uma problemática para a literatura e para a crítica que se esboça como não coincidência devido a sua força e recorrência. De um objeto mecânico a uma criatura alquímica ou uma projeção tecnológica, da boneca Olímpia de Hoffmann às releituras de Édouard Manet (*Olympia*, 1863), Jacques Offenbach (*Les contes d' Hoffmann*, 1881), Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927), Hans Bellmer (série *Die Puppe - The doll*, 1934), a autômata é sempre suscetível a inúmeras variações, entre as quais destaco aquelas mulheres monstrificadas, ou silenciadas, ou adormecidas, ou objetificadas, ou descerebradas, ou fantasmáticas, ou mortas, que povoam a literatura e as artes plásticas, visuais e audiovisuais desde, pelo menos, o século XII. Na literatura moderna, a partir do século XIX, o que boa parte delas têm em comum é a ocorrência de estarem 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, mas especialmente àquelas da ordem do “amor”.

Assim, as autômatas se parecem mais com um espectro ou um corpo inerte do que com uma tentativa de representação complexa ou, pelo menos, menos subjetiva de personagens mulheres diversas. Além disso, elas interessam 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.

Nessa perspectiva, o mito de Perseu e Medusa aparece neste texto como um esboço, como um correlato objetivo, por colocar em cena alguns elementos que vão se reproduzir indefinidamente no imaginário cultural, sobretudo aqueles relativos às questões em torno do olho, do olhar e, notadamente, da reciprocidade do ver e do ser visto, como aponta Jean-Pierre Vernant (1988) em *A morte nos olhos*. Esses elementos, que colocam no centro da reflexão a dicotomia anteriormente apontada, especialmente

ativada pela dicotomia do observador e da imagem, estão intrínsecos em narrativas que contemplam o núcleo temático duplo-autômata, pelo menos desde Hoffmann.

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

Nesse contexto, a tentativa de apagamento das personagens femininas tem seus ecos também na crítica e em outros campos de estudos. Nota-se, nesse sentido, o foco privilegiado que Sigmund Freud (2010, 2019) dedica ao papel do duplo no conto de Hoffmann enquanto coloca em segundo ou terceiro plano a importância da figura da autômata para a narrativa. Nessa mesma esteira, podemos incluir a teoria mimética de René Girard (2009), especialmente em sua definição de “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 a 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.

Ao traçar este paralelo entre a *unheimlich* freudiana e o desejo triangular de Girard, surgem alguns problemas. O primeiro deles é

que, por a *unheimlich* poder ser 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 por meio de uma falsificação. É sobre essa falsificação que ele se debruçará.

Nesse sentido, uma questão que se coloca 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 em seus próprios trabalhos.

Ciente desse ponto de conflito entre Freud (2019, 2010) e Girard (2009), neste trabalho pretendo apontar que ambos os pensadores, com seus pontos de aproximação e dissonância, mantêm em um plano secundário a figura da mulher nas análises que propõem do tema do duplo ou do desejo mimético. O que eu procuro apontar aqui é que tanto a teoria de Freud sobre a *unheimlich* como 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 – “O Homem da Areia”, no caso de Freud; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *O vermelho e o negro*, de Standhal, *O duplo*, de Dostoiévski, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust e outros romances e contos modernos, no caso de Girard.

Outro ponto que também parece ser pouco considerado por ambos os autores é a importância do cômico para as obras analisadas por eles. 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.

A comédia, contudo, é um ponto forte dos contos de Hoffmann. É por meio dela que ele exhibe as falências do sujeito moderno esboçadas na relação conflituosa de Nathanael com Clara. É marcante, nesse sentido, a acusação que Nathanael lança à amada, a de ser ela um “maldito autômato sem vida”, enquanto, ironicamente, concede vida à autômata Olímpia através das projeções de um desejo de fusão completa. Esse desejo de fusão, marcadamente romântico, que nega vida à mulher

enquanto concede vida ao objeto, é ironizado por Hoffmann em vários momentos do conto mediante diversas técnicas narrativas, entre as quais a teatralidade, para demonstrar a loucura e perda de Nathanael, especialmente quando entra em cena a boneca Olímpia.

Olímpia é misteriosa. Não está morta porque não chegou a ter vida. Tem a aparência de uma mulher, mas é uma boneca. De acordo com Dora Longo Bahia (2015), Olímpia é uma boneca inquietante capaz de colocar em xeque o domínio da razão.

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 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).

Por isso, Olímpia, essa primeira grande autômata da modernidade, apesar do lugar secundário no qual a coloca Freud em relação à *unheimlich*, será frequentemente revisitada pelos mais diversos campos da arte, pois Olímpia ameaça não pelo que é, mas pelo que 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 se liga diretamente ao tema da noiva cadáver, reproduzido em muitos contos escritos ao modo fantástico (CESERANI, 2006) e intimamente ligado ao tema da necrofilia. O curioso é que a boneca permite um completo afastamento de um possível medo da morte (o que, em realidade, poucas vezes parece ser o caso), pois há um desejo, ainda que não expresso, de que ela seja uma autômata, uma substituta do cadáver. Isso explica como no desejo de fusão total entre dois corpos e dois espíritos, fusão elevada pelo amor romântico, não há a união de dois, mas a objetificação de uma.

A autômata, a abjeta, o conluio

Essa inquietante e incômoda *infamiliaridade* da Olímpia de Hoffmann é capaz de apresentar o rompimento dicotômico proposto pela teoria do ciborgue de Donna Haraway (2009), especialmente por sua proximidade com aquilo que Julia Kristeva (1982) chamou de “abjeto”, entendido como algo inerente ao sujeito, algo que é produzido de modo ameaçador e não assimilável, que incita o estranhamento, mas que também solicita, fascina e inquieta o desejo.

Para Kristeva (1982), numa reformulação do conceito proposto inicialmente por Georges Bataille, 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 minha⁴).

⁴il 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).

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 e, até mesmo, representar suas significações absurdas. O escritor contemporâneo, fascinado pelo abjeto, tiraria vantagem dessas instâncias para subvertê-las, desviá-las, pervertendo a linguagem por meio da introdução desse abjeto.

Na literatura fantástica, o tema da autômata será frequente nas fantasmagorias de totalidade e de fusão, típicas do duplo, que encontrariam em um objeto manipulável ou numa criatura sublime e aurática a disposição à submissão, ao manuseio, à formatação. Esse desejo de manuseio e formatação aparecerá no conto de Hoffmann ligado às experimentações alquímicas do pai de Nathanael. Posteriormente, nas diversas releituras de Olímpia, estará ligado às novas tecnologias do século XX, como ocorre em *Metrópolis* e em *A invenção de Morel*. Junto à autômata e ao duplo, há uma outra temática que envolve todos esses textos, que é a da busca da imortalidade. 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 al sol* (1973, *Dormir ao sol*, em tradução livre), de Bioy Casares.

Frequentemente, como sucede nas obras mencionadas, a alquimia, a maquinação novecentista e a pseudociência aparecem ligadas ainda à criação, ou, poderíamos dizer, à tentativa de reprodução da vida que dispensa o corpo da mulher e fascina os não iniciados. Em “O Homem da Areia”, a criação da boneca Olímpia prevê um conluio misterioso entre homens, especificamente entre os personagens Coppola e prof. Spalanzani, tal como antes ocorrera entre Coppelius e o pai de Nathanael. Em *Metrópolis*, Maria também está envolvida numa relação triangular entre Rotwang e Joh Fredersen. O mesmo vale para Faustine entre Morel e o perseguido venezuelano, em *A invenção de Morel*. Essas relações triádicas, típicas do desejo triangular (GIRARD, 2009), camuflam um desejo de domínio completo dos processos de reprodução da vida.

A autômata e a inveja do útero

Silvia Federici (2017, p. 365) ilustra o desejo de apropriação da função materna pelo alquimista por meio de uma imagem que representaria Hermes Trimegistus, considerado o pai da alquimia, carregando um feto em seu ventre (Figura 2). A imagem é o primeiro de 50 emblemas da obra *Atalanta Fugiens* (1618), do alquimista alemão Michael Maier (1568-1622). As ilustrações são de Matthäus Merian.



Figura 2 – *Hermes Trimegistus com feto em seu ventre* (1618)

Fonte: Maier (1618, p. 13).

Em nota, Federici (2017) indica um trabalho de Sally G. Allen e Johanna Hubbs⁵ que aponta um simbolismo recorrente na alquimia que alude a uma obsessão por deter ou mesmo reverter a hegemonia feminina sobre o processo de criação biológica (FEDERICI, 2017, p. 367). Além da referência a Zeus parindo Atena pela cabeça, sobre a qual falarei um pouco mais adiante, Allen e Hubbs indicam ainda a imagem de Adão parindo Eva em seu peito. Nesse contexto, a alquimia, que aparece como a tentativa de controlar o mundo natural, buscaria nada mais nada menos que a magia da procriação, da maternidade (FEDERICI, 2017, p. 367).

Essa concepção está de acordo com aquilo que algumas 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 no artigo “*Womb envy: The cause of misogyny and even male achievement?*”. Nele, Bayne examina de modo muito interessante o silêncio em torno desse termo acadêmico cunhado pela psicanalista alemã Karen Horney, que pode revelar como essa inveja se liga a diversas conquistas masculinas ao longo da história canônica registrada (BAYNE, 2011, p. 151). Nesse estudo, Bayne (2011) relaciona o próprio ostracismo de Horney

⁵O trabalho mencionado por Federici é este: 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.

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 muito diversos, a inveja do útero (BAYNE, 2011).

No Brasil, 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, até a criação do “Deus macho todo-poderoso e onisciente que cria também sozinho – todos os seres” (MURARO; BOFF, 2010, p. 167).

Ao contrário do que se vivencia a partir de então, as comunidades mais arcaicas experimentariam uma “erotização da vida como um todo”, o trágico e o doloroso não eram 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, 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. 6).

Esses modos de “parir ritualmente”, que fazem crescer também o poder cultural dos homens, são profundamente inquietantes quando observamos a relação entre as bruxas e os magos renascentistas e percebemos que é o *status* de classe baixa, isto é, a pobreza material, que distingue as bruxas dos magos, permitindo que estes saíssem basicamente imunes à perseguição (FEDERICI, 2017). Federici (2017) aponta ainda que a alquimia foi universalmente aceita desde meados do século XIV até o século XVI. Embora marginalizada, ela parece ter fomentado esse desejo de apropriação dos poderes reprodutivos da mulher pelos homens e fornecido os instrumentos para a entrada desses homens nas salas de parto, marginalizando as parteiras e destituindo o controle exercido integralmente 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’⁶ (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, Bayne menciona os de Phyllis Chesler⁷ e Gena Corea⁸ 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 (2011) aponta ainda, como Federici, o controle assumido pelos homens, a partir do século XVII na Europa e do século XIX nos Estados Unidos, neste domínio que era até então exclusivamente feminino, a obstetrícia, especialmente por meio dos processos de caça às bruxas que visavam, do século XIII ao século XVIII, a aniquilação, sobretudo, das parteiras (BAYNE, 2011).

Deixar vir à tona

Com base nessas considerações anteriores, proponho agora uma releitura da reflexão de Freud (2019, 2010) em *Das Unheimliche* que considere todo esse contexto da alquimia e, notadamente, o destaque que o próprio Freud dá à definição de Schelling, qual seja, a de que a *unheimlich*, o infamiliar “seria **tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona**” (FREUD, 2019, p. 45, grifos meus). 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, grifos meus). Pretendo apontar, com isso, que a autômata pode ser considerada como

⁶Essa 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.

⁷CHESLER, Phyllis. *About men*. New York: Simon and Schuster, 1978.

⁸COREA, Gena. *The mother machine - Reproductive technologies from artificial insemination to artificial wombs*. New York: Perennial Library, 1985.

diretamente ligada a esse segredo, a esse oculto que vem à tona, ainda que no próprio artigo de Freud sua importância permaneça subtraída.

As representações das autômatas não são simples acaso ou escolha literária. Se realizarmos uma reformulação da ideia do “segredo” no *infamiliar* para a de ideia **mistério**, e então nos voltarmos às narrativas, veremos como a autômata está na própria estrutura do duplo, ainda que para alguns de seus autores isso permaneça no âmbito do inconsciente, da anamnese ou do não assimilado. Nesse contexto, o mistério – palavra oriunda do ritual iniciático grego, que significa uma experiência que não deve ser vocalizada para o não iniciado⁹ – não é um segredo propriamente dito, mas **um discurso que se fecha num grupo específico**, segundo definições dicionarizadas. Portanto, ao tratar o *infamiliar* como um mistério e não como um segredo, indiferente à pretensão vocabular de Freud (2010), procuro destacar aqueles eventos em que é possível trazer à tona algo desse discurso oculto. Ainda que não seja possível expô-lo completamente, cabe ao menos destacar se o que ele esconde é algo que guarda (no traço estrutural que permanece) o obscuro, isto é, 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 as narrativas que tematizam o duplo terminem em morte ou em forte violência para o narrador-personagem que sofre de “dualismo crônico” (STAROBINSKI, 2014, p. 30), frequentemente por meio do suicídio; já no caso da autômata, a morte ou a aniquilação é de algum modo amenizada pela própria posição secundária que ela ocupa na narrativa ou é justificada por sua configuração mecânica, monstruosa ou excessivamente sedutora. Assim, o que este artigo pretende demonstrar é **a possibilidade de crítica e exposição desses casos**, crítica que nasce exatamente da dessacralização do mistério quando a cortina que força a obscenidade, presente também nas representações literárias, é levantada.

Medusa e a persistência da cena mitológica

Como dito, quando a morte chega para as autômatas, ela aparece sempre como necessária, como fatalidade, como destino ou como um troféu. Todas essas possibilidades estão presentes no mito de Medusa, que concentra ainda a inquietação do elemento *infamiliar*, bem como o insólito e o 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,

⁹Um 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).

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).

Vernant evidencia esse caráter antidicotômico por excelência – se posso dizer assim – de Medusa, apontando para a concentração em si da combinação do inquietante com o horror, que são marcas da literatura fantástica. Por sua vez, Jacques Lacan 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 e a vagina, de onde sai toda vida – e também todo horror e angústia – está também em Freud. Em “O infamiliar”, embora não se refira a Medusa, ele menciona rapidamente a inquietação declarada que a genitália feminina causa a homens neuróticos:

Com frequência, 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, p. 365).

Se Freud reconhece o *infamiliar* na angústia ligada à vulva, à genitália feminina, é curioso 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, 1988, n.p.), a fantasia do lugar em que se era o próprio desejo materno, a imagem da perfeição

cujo reflexo paralisa Narciso, mas também todos aqueles que ousarem olhar para Medusa. Por sua vez, a técnica (ou a ficção), necessária para a criação da (ou para a transformação da mulher em) autômata, satisfaz parcialmente aquela tentativa de reprodução da vida que dispensa o corpo da mulher, promovendo, assim, uma complexa rede de desejos e frustrações que ligará o duplo à autômata num núcleo único, mortal e inquietantemente *infamiliar*.

Voltando mais uma vez ao mito, especificamente ao curto esboço de um texto de Freud intitulado “A cabeça de Medusa”, vemos como ele relaciona seu decepamento à castração. O medo da Medusa seria o medo da castração, ligado à visão amedrontadora que viria da observação da vulva, isto é,

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. (CHAVES, 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” (CHAVES, 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” (CHAVES, 2013, p. 93). Atena é a deusa virgem por excelência, seu culto esteve intrinsecamente ligado ao nascimento da cidade e da democracia¹⁰ 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 etimologia¹¹ possa, em algum momento, confrontar essa recusa. De todo modo, sua complexa narrativa mitológica¹² – que está costurada ao mito de Medusa (lembremos de que Medusa é basicamente 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 manteria com a 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

¹⁰ Athena se senta ao lado pai – Zeus *Phratrios* e *Athenà Phratría* – para ser celebrada e honrada na festa das *Fratrias*, quando os pais de família apresentavam seus filhos para serem regularmente inscritos em sua respectiva *Fratria* (BRANDÃO, 1987, p. 29).

¹¹ a inicial *Ath-* seria forma pelásgica do indo-europeu **at-no*, em sânscrito *atta*, ‘mãe’, com a evolução *t > th*” (DEMGOL, 2017, p. 49).

¹² Ver nota n. 1.

imperdoável dos crimes, destaca-se essa estranha simbologia em torno de uma obtenção de direito aos filhos paridos por outras mulheres, essas que vão sendo apagadas dos rituais da cidade realizados em seu nome e no 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 binômios que atravessarão os séculos: mente e corpo, sagrado e profano, intocável e acessível, lar e perdição, poder de matar e de ser “matável”.

Chaves (2013) 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” (CHAVES, 2013, p. 92). E esse é um ponto importante para entendermos a relação entre os temas da autômata e do duplo: a consolação do *observador* é a petrificação. A ereção, a excitação. No texto-esboço de Freud, de certo modo, Perseu e Medusa se diferenciam 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, podemos nos perguntar: e o que (ou quem) consola a imagem?

O historiador da arte 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 responder¹³, 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 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 minha¹⁴).

Na esteira de Mitchell (2005), Marta Cordeiro (2015), no artigo “Do efeito ao paradigma: Narciso, Medusa e Pigmalião”, 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).

No caso do conto de Hoffmann, 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,

¹³ 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: 250).

¹⁴ *not images of women, but images as women* (MITCHELL, 2005, p. 35).

à imitação, à cópia. Da imagem (e da mulher?) 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 (2015), a imagem é, “simultaneamente, o que parece (*mimesis*), o que se vê (*phanein*), o conhecimento que dá acesso à realidade (*eidōs*) 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 na economia do olhar implica sua designação à passividade, adjetivo que seria próprio das imagens.

A mulher goza mais com o toque do que com o olhar, e a sua entrada em uma economia escópica significa, ainda, uma designação dela própria à passividade: ela seria o belo objeto a ser olhado. Se o seu corpo encontrasse 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 algumas centenas de anos 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 costura¹⁵ 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 3).

Se a vulva basicamente não aparece nas representações estatuárias gregas, e tampouco a gravidez, 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 4).

¹⁵Irigaray (2017) diz “recosturado”, a respeito do sexo da mulher. Contudo, não entendo o “re” colocado por ela.

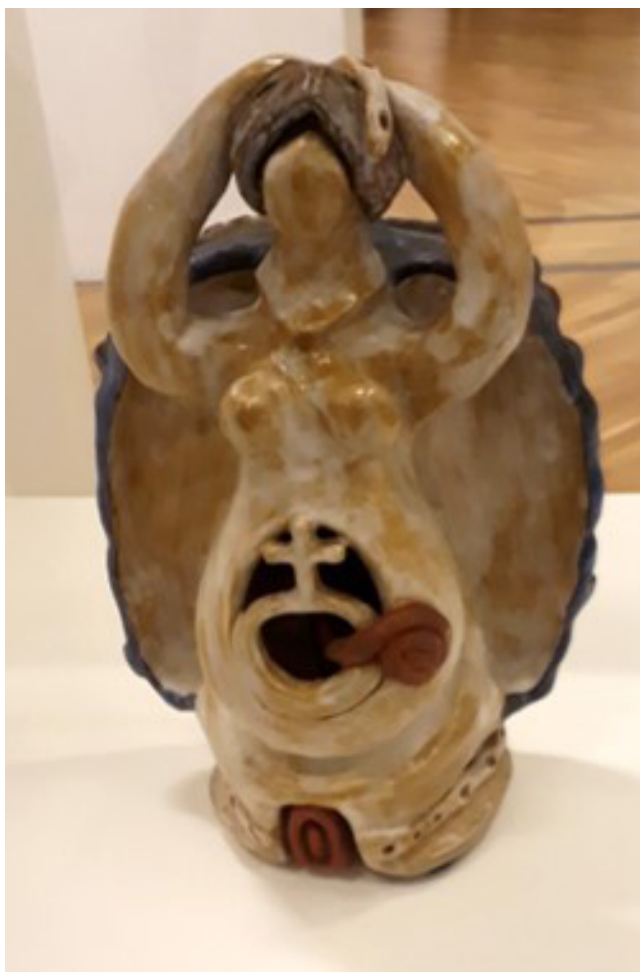


Figura 3 – *Em via de liberação* (1975), de Tecla Tofano.

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

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 pequeno gnomo sob a cadeira de Zeus.

E, ainda, para voltar ao mito de Medusa e ao correlato objetivo proposto no início deste texto, não se vê também resquícios da gravidez de Medusa na obra renascentista de Cellini ou em muitas outras 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.



Figura 4 - Detalhe do painel *A árvore da vida*, de Yara Tupynambá (1972).

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



Figura 5 - *O nascimento de Athena* (570-560 a.C.)

Fonte: Portal Images D'Art.

O mito de Medeia também oferece outras nuances à questão da posição da mulher-mãe nas artes. Essas duas figuras inquietantes da mitologia – segundo o *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (DEMGOL, 2013), Medeia é a que medita (projeta), Medusa, a que manda – equivalem-se em relação ao efeito que causam. A voz de Medeia, seu *logos*,

é equivalente ao olhar de Medusa. Na peça de Eurípides, 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 contundente e inquietante. 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 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 de 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 com base na relação, apontada acima com Sicard (2015), entre a imagem e a *mimesis*. Esta, como demonstra 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 (uma representação criada pelos sujeitos que termina por configurá-los), naquilo que ela 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, 2016, p. 75). Nesses âmbitos está a possibilidade sempre presente de projeção dos desejos do sujeito (ou, ainda, de si mesmo) nas imagens, como bem se vê nas representações 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.

Nesse contexto, os trabalhos de Cordeiro (2015, 2016) e Mitchell (2005) expõem um ponto de vista muito comum a alguns autores e narradores que tematizam o duplo, que é a tendência a estabelecer uma relação especular com a mulher amada, isto é, a tendência de ver a si mesmo e se projetar numa perfeição sublimada. Nisso reside o jogo estabelecido no núcleo temático duplo-autômata entre o narcisismo, o espelhamento, a sublimação do amor e a familiaridade do diferente. Como resultado, vemos brotar uma profunda desconexão e incomunicabilidade nas relações entre esses observadores e a mulher-imagem¹⁶.

Nesse amparo ficcional que, no tema do duplo, descola a mulher do real para inseri-la num espaço de pura idealização, que insere nela uma lógica de passividade e nega-lhe qualquer manifestação do âmbito do erótico de seu próprio desejo, ou do monstruoso, destaca-se o medo como o principal motor das projeções. Entre os medos ligados à idealização da amada, característica central do tema da autômata, reside um estranho medo da morte, estranho porque, como destaca Otto Rank (2013), para se libertar desse medo insuportável, o suicida procura a morte voluntariamente.

Entre duplos e autômata: medo, morte e erotismo

A relação entre o medo e o erotismo é apontada já no prefácio de *O erotismo*, em que Georges Bataille (1987) propõe que a única chance de o homem jogar luz sobre aquilo que o assusta seria por meio de seu domínio. Nesse domínio, a relação entre o erotismo e a morte

¹⁶ A exemplo, várias manifestações desse jogo podem ser encontradas na obra do escritor argentino Adolfo Bioy Casares. 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, do romance *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 da 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, no conto “O perjúrio da neve”. 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, até, morta ela for, melhor.

não entraria nos encadeamentos de uma mecânica, mas permitiria ao homem ultrapassar o que o assusta e encará-lo de frente. O erotismo não controlado ou não domesticado poderia significar, assim, uma dissolução das formas ficcionalmente constituídas desse sujeito moderno, isto é, daquele eu uno, autônomo, individualizado e isolado da modernidade.

Bataille é pontual 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).

Para Bataille, poderia haver 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 tenta retirar a gravidade dessa “destruição” imposta pelo erótico propondo que sua falha impõe dificuldades para sua plenitude e que, por outro lado, a destruição real, levada às últimas consequências (isto é, à morte de fato), não implicaria um modo de erotismo mais perfeito. Ainda para Bataille, o que está em jogo é a dissolução das formas de vida social fundadas na ordem descontínua das individualidades definidas (BATAILLE, 1987).

A leitura de Bataille mantém uma dualidade bastante rígida entre masculino e feminino, ativo e passivo, mas é a própria dualidade que encontramos também nos contos fantásticos que tematizam o duplo, especialmente aqueles do século XIX e início do século XX. Assim, há em Bataille, como aponta Maria Filomena Gregori (2003) apoiando-se em Jane Gallop, uma fantasia de soberania que

supõe que o sujeito desejanter 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).

Trazendo a citação de Gregori para o âmbito da crítica, é justamente essa insuficiência das dualidades vítima X algoz, masculino X feminino, entre outras, que proponho neste texto ao apontar a constância da presença da figura da autômata em muitas obras que tematizam o duplo¹⁷. Nelas, a autômata não é apenas evocada pelos narradores, no sentido

¹⁷ Além dos contos de Bioy Casares já mencionados em nota anterior, podemos citar ainda, apenas a título de exemplificação (pois a lista é longa), outros contos e romances escritos ao modo fantástico ou ao modo realista: a) os contos “A morte enamorada”, de Théophile Gautier, “O espelho”, de Machado de Assis, “O Aleph”, de Jorge Luis Borges, “Cambio de luces”, de Julio Cortázar; os romances *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *O homem duplicado*, de José Saramago; o filme *Metrópolis*, de Fritz Lang.

¹⁸ Entre as citadas acima, destaco as de Machado de Assis como essas em que o conluio entre autor e leitor, às costas do narrador, para usar um termo de Wayne Both (1980), fica mais evidente. Essa característica permite que suas obras coloquem em jogo uma amplitude de sentidos que não limitam a representação da autômata àquela pretendida pelo narrador.

de fazer presente na narrativa uma existência que seria mais ou menos assim, mais ou menos autômata. Pelo contrário, em muitas dessas obras (algumas mais, outras menos¹⁸), os autores parecem dar a ver, pelas costas dos narradores, uma investida constante desses narradores na ação de negar, afastar ou domar qualquer personagem feminina que não se enquadre na imagem idealizada – como ocorre, a exemplo, com Clara no conto de Hoffmann – e, ao mesmo tempo, de sublimar, santificar ou *fantasmar* qualquer coisa que se mova e que possa se enquadrar nessa imagem desejada – a exemplo da boneca Olímpia.

Mais de um século depois de “O Homem da Areia”, veremos em *A Invenção de Morel* o narrador dizendo que sempre desejamos que a pessoa amada tenha uma existência de fantasma (BIOY CASARES, 2014). As mulheres no tema do duplo costumam ocupar 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. O que pode ser frequentemente percebido é, antes, a criação de um ideal estático, produtor de silenciamento e de violência por meio da elaboração 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 opera antes 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 do duplo o desejo das mulheres nunca está posto, nunca está em questão. Elas estão ali unicamente pelo que elas refletem: o desejo de seus observadores.

Ver autômatas, por fim

Ver a presença do tema da autômata em narrativas que abordam o duplo permitirá à crítica uma maior compreensão sobre nossa aceitação histórica do predomínio da autoridade patriarcal. Isso porque o duplo não é apenas um tema clássico da literatura, é um modo de ser e de estar no mundo típico do homem ocidental – uma ética, portanto. Essa ética foi erguida cuidadosamente – desde, pelo menos, os banquetes platônicos – em torno de dicotomias, separações e cerceamentos. Seria necessário um estudo à parte para especificar as motivações de seu compartilhamento tão intenso, entre homens e mulheres, e certamente entre essas motivações encontraríamos um profundo medo do poder da mãe. Esse medo que, por um lado, gera as fantasias de autonomia e de individualismo e, por outro, as fantasias de fusão, simbiose e totalidade na relação amorosa, com destaque de que nessa fantasia de fusão não há a união de dois seres, e sim a tentativa de apagamento de um, especificamente, da mulher.

Esse mesmo medo, que transforma em monstruoso o erótico feminino, que passa a ser entendido historicamente como algo corrosivo e destrutivo, é o gerador das fantasias de poder, de nomeação, de domínio e domesticação. É nesse contexto, qual seja, o contexto do medo do materno e do erótico feminino, que a figura da autômata aparece tanto como um produto capaz de simular as fantasias de simbiose sem colocar em xeque aquelas da autonomia e do individualismo, quanto como um duplo erotizado, acessível e domesticável atrelado àquele erotismo vivo e concreto do feminino que, por seu caráter fugidio e incontrolável, é entendido constantemente como monstruoso e fatal. Assim, as tentativas de afastamento, subjugamento e domesticação da autômata contrastam com a fluidez e indisciplina dos desejos da mulher, que se opõem à fixidez disciplinada do desejo dos duplos – fixidez que se realiza por meio de mecanismos obsessivos e paranoicos, como é o caso do Nathanael, de Hoffmann, e do perseguido venezuelano de *A invenção de Morel*, de Bioy Casares, para citar apenas dois.

As fantasias do duplo, que exibem seu desejo utópico de felicidade, não cessam de produzir máquinas ficcionais numa busca incessantemente angustiada de adaptação da realidade às utopias de totalidade ou de normatização social. Como aponta o crítico Kristov Cerda Neira (2005), ineficazes como objetos de satisfação do desejo, essas utopias acabam por “ficcionalizar” o próprio sujeito, direcionando-o para a irrealização absoluta, isto é, para 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 dessa força por meio de representações, idealizações e sacralizações, e também por meio de invenções de monstros, de bestialidades e de animalidades. Nesse contexto, a *unheimlich* aponta para o constante retorno e para a permanência do medo e da morte nas relações amorosas. Ela pode 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... lidem com isso!*

Referências

BAHIA, Dora Longo. Decifra-me ou devoro-te. *ARS*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 92-99, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202015000200092&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 jun. 2020.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p.

BAYNE, Emma. Womb envy: The cause of misogyny and even male achievement?. *Women's Studies International Forum*, v. 34, n. 2, p. 151-160, 2011. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0277539511000252>. Acesso em: 18 abr. 2021.

BERTIN, Célia. *A última Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 411 p.

BIOY CASARES, Adolfo. A invenção de Morel. In: MOLINA, Sergio (trad.). *Obras completas de Adolfo Bioy Casares: 1940 a 1958*. São Paulo: Globo, 2014. p. 9-88.

BIOY CASARES, Adolfo. *Dormir al sol*. Buenos Aires: Emecé, 2005. 222 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. III. Petrópolis: Vozes, 1987. 440 p.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. 158 p.

CHAVES, Ernani. Tradução: "A cabeça de Medusa" (Sigmund Freud, 1940/1922). *Clínica & Cultura*, v. II, n. II, p. 91-93, jul.-dez. 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/clinicaecultura/article/download/1938/1698>. Acesso em 14 abr. 2021.

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 <https://www.scielo.br/j/ars/a/Sbx8RDHQvR6yyJPxsdFWNJJD/?lang=pt#:~:text=Ao%20identificar%20estes%20%22efeitos%22%2C,o%20desejo%20do%20espectador%206>. Acesso em: 03 fev. 2020.

CORDEIRO, Marta. Amar uma imagem. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 72-89, 15 jul. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/xr3vMTKBwfwGgbbfJzFmTH/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 05 fev. 2020.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 431 p.

DEMGOL. *Dicionário etimológico da mitologia grega*, 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em: 08 jun 2019.

ELIOT, T. S. *Ensaio Escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992. 288 p.

EURÍPIDES. *Medeia*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Comentários de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2010. 192 p.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 406 p.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 440 p.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 288 p.

FREUD, Sigmund. *O incômodo*. Tradução de Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Blucher, 2021. 160 p.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009. 368 p.

GIRARD, René. *Quando começarem a acontecer essas coisas*. Diálogos com Michel Treguer. São Paulo: Editora É, 2011. 264 p.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, p. 87-120, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 abr. 2021.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

HOFFMANN, E. T. A. O Homem da Areia. Tradução de Romero Freitas. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 219-264.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos – seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 7-26.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Senac, 2017. 248 p.

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 jul. 2019.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: An essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982. 219 p.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução de Marie Christine Laznik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 448 p.

MANN, Nicholas (org.). *Renascimento*. Barcelona: Folio, 2006. 255 p.

MAIER, Michael. *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae, chymica*. Germany: Bärenreiter, 1618. 229 p.

MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. 408 p.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. *Feminino e Masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Record, 2010. 288 p.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica. In: INSTITUTORIS, Heinrich. *O martelo das feiticeiras*. Organização de Heinrich Kramer e James Sprenger. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 5-18.

PORTAL IMAGES D'ART. *Découvrir, collecter, partager*. Les œuvres d'art des musées français. Disponível em: <https://art.rmngp.fr>. Acesso em abr. 2021.

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.

RANK, Otto. *O duplo: Um estudo psicanalítico*. Edição e organização de Ana Maria Lisboa de Mello e Sissa Jacoby. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SICARD, Monique. Os paradoxos da imagem. *RUA*, Campinas, 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, p. 163-177, 2019.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014. 96 p.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga, Ártemis, Gorgó*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 120 p.

The automata: the unheimlich in the theme of double

ABSTRACT

From the Medusa myth to the discussions proposed by Sigmund Freud in "Das Unheimliche" (1919), this work seeks to highlight the unheimlich in the anxiety linked to the figure of the automata. Thus, it calls attention to a topic little explored or even ignored by literary criticism, especially one that focuses on the theme of the double in the modern novel, to show the complex network of desires and frustrations that will connect the double and the automata in various modern works, in a single, deadly and disturbingly unfamiliar nucleus.

Keywords: Automata, Double, Unheimlich, Female deletion, Reproduction of life.

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond. Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ. Mestre em Estudos Literários pela UFMG. Bacharela em Estudos Literários e Licenciada em Língua Portuguesa pela UFOP. É professora, pesquisadora e coordenadora da Casa Aldeia (Timóteo-MG) e editora da *Caxangá: revista de arte e crítica*. Atuou como professora de Língua Portuguesa, Literatura e Redação no CEFET-MG, campus Timóteo, no IFMG, campi São João Evangelista e Ribeirão das Neves, e na rede de ensino estadual de Minas Gerais, nos municípios de Mariana e Belo Horizonte. Foi Secretária Municipal de Educação e Cultura do município de Ferros-MG. Autora do livro *A filha, a flor, o cais* e de ensaios e artigos em torno dos temas: narrativa, modernidade, literaturas modernas e contemporâneas e tópicos especiais de educação. Participa do Grupo de Estudos e Pesquisa em Engenharia Didática (GEPED/Cefet-MG), do Grupo de Pesquisa e Formação Docente (FOPROFI/UFOP) e do Movimento de Mulheres Olga Benário (GV-MG).