



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I - CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM PSICOLOGIA

SUELDO ALVES ALCÂNTARA JÚNIOR

**UNHEIMLICH FREUDIANO E ANGÚSTIA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOB
O PRISMA DA PSICANÁLISE E LITERATURA FANTÁSTICA**

CAMPINA GRANDE

2024

SUELDO ALVES ALCÂNTARA JÚNIOR

**UNHEIMLICH FREUDIANO E ANGÚSTIA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOB
O PRISMA DA PSICANÁLISE E LITERATURA FANTÁSTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Psicologia da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em
Psicologia.

Orientador: Prof.^a Pamela de Sousa Gonzaga

CAMPINA GRANDE

2024

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A346u Alcantara Junior, Sueldo Alves.

Unheimlich freudiano e angústia [manuscrito] : uma revisão bibliográfica sob o prisma da psicanálise e literatura fantástica / Sueldo Alves Alcantara Junior. - 2024.

53 p.

Digitado. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2024. "Orientação : Prof. Me. Pamela de Sousa Gonzaga, Coordenação do Curso de Psicologia - CCBS. "

1. Psicanálise. 2. Unheimlich. 3. Angústia. 4. Literatura fantástica. I. Título

21. ed. CDD 150

SUELDO ALVES ALCÂNTARA JÚNIOR

**UNHEIMLICH FREUDIANO E ANGÚSTIA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOB
O PRISMA DA PSICANÁLISE E LITERATURA FANTÁSTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Psicologia da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em
Psicologia.

Aprovado em: 18 / 09 / 2024.

BANCA EXAMINADORA

Pamela de Sousa Gonzaga

Prof.^a Pamela de Sousa Gonzaga (Orientadora)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Jose Andrade Costa Filho

Prof. Dr. José Andrade Costa Filho

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Regina Celi Sales Nobrega de Santana

Profa. Dra. Regina Celi Sales Nobrega de Santana

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À todos os escritores e escritoras, poetas e poetisas, amantes da Literatura e Psicanálise, e artistas que, como diz Freud em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jansen*, em 1907, estão todos adiante no conhecimento da mente, nutrindo-se de fontes inesgotáveis ainda não tornadas acessíveis à ciência, e que estão relacionadas ao Inconsciente, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Ao Divino, à representação pelas circunstâncias e busca criativa através das pesquisas que moldaram este trabalho;

À minha família, pelo companheirismo e vivências, e por me auxiliar para que eu pudesse me dedicar aos estudos;

À professora Pamela e minha orientadora neste TCC, por sua serenidade e tranquilidade, e por suas ótimas propostas de organização e auxílio no meu trabalho;

Ao corpo docente de Psicologia pela trajetória nas cadeiras da grade curricular do curso, e ao próprio curso de Psicologia e também à abordagem da Psicanálise que é pauta neste TCC;

Aos meus amigos e amigas do curso de Psicologia, pelas conversas de questões intelectuais, acadêmicas e também brincadeiras, às vezes todos juntos, tornando o período acadêmico com mais leveza.

RESUMO

O presente trabalho trata-se de uma pesquisa bibliográfica narrativa visando fomentar um estudo, através de uma visão psicanalítica, do sentimento que recebe a nomenclatura do alemão *Unheimlich*, e que devido à sua ambiguidade inerente possui diversos nomes, evidenciando suas particularidades como um sentimento que está atrelado ao estranho, inesperado e angustiante, e daí tecer sua relação com a angústia em uma perspectiva freudiana. Após isso, vincular os múltiplos elementos, extensões e referências do *Unheimlich* nas obras que caracterizam a Literatura Fantástica, desde o percurso histórico-conceitual e relações de gênero e modo, até às especificidades do fantástico na Literatura com o *Unheimlich* e angústia. Este trabalho se propôs exatamente a utilizar a Literatura Fantástica para elaborar o *Unheimlich* e para compreender melhor um sentimento que é destacado como ambíguo, destacando, pois, a concepção do psiquismo em Freud, constando a angústia como algo que é própria da experiência humana e, concluindo-se que o *Unheimlich* se caracteriza pelo retorno do reprimido, daquilo que foi reprimido e que recebe a manifestação e expressão do inconsciente quando de seu retorno, sendo confrontado através do processo artístico semelhante ao processo terapêutico psicanalítico.

Palavras-Chave: psicanálise; *Unheimlich*; angústia; literatura fantástica.

ABSTRACT

The present work is a narrative bibliographical research aiming to promote a study, through a psychoanalytic vision, of the feeling that receives the nomenclature of the German Unheimlich, and that due to its inherent ambiguity has several names, highlighting its particularities as a feeling that it is linked to the strange, unexpected and distressing, and hence weaves its relationship with anguish from a Freudian perspective. After that, link the multiple elements, extensions and references of Unheimlich in the works that characterize Fantastic Literature, from the historical-conceptual path and relations of genre and mode, to the specificities of the fantastic in Literature with Unheimlich and anguish. This work precisely proposed to use Fantastic Literature to elaborate the Unheimlich and to better understand a feeling that is highlighted as ambiguous, highlighting, therefore, Freud's conception of the psyche, including anguish as something that is characteristic of human experience and, concluding that Unheimlich is characterized by the return of the repressed, of what was repressed and which receives the manifestation and expression of the unconscious upon its return, being confronted through the artistic process similar to the psychoanalytic therapeutic process.

Keywords: psychoanalysis; Unheimlich; anguish; fantastic literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	METODOLOGIA	11
3	DAS UNHEIMLICHE, DE SIGMUND FREUD	12
3.1	Sobre o conteúdo fundamental de <i>Das Unheimliche</i>	12
3.2	Incerteza intelectual de Jentsch e a visão ampliada de Freud quanto da leitura da obra fantástica <i>O Homem da Areia</i> , de E.T.A Hoffmann	16
3.3	Extensão dos fatores em que o angustiante se torna <i>Unheimlich</i>	18
3.3.1	Duplo	18
3.3.2	Repetição Involuntária	21
3.3.3	Animismo e onipotência de pensamento	22
4	ANGÚSTIA	25
4.1	Primeira teoria da angústia	26
4.2	Segunda teoria da angústia	30
5	LITERATURA FANTÁSTICA	33
5.1	Percurso histórico-conceitual	33
5.2	Definições do fantástico: Todorov e o fantástico como gênero literário	37
5.3	O fantástico e sua questão modal além da questão de gênero literário	40
5.4	Tessituras e particularidades entre o fantástico, o maravilhoso e os contos de fadas na literatura; <i>Unheimlich</i> freudiano e angústia em suas relações com a literatura	41
5.5	<i>Unheimlich</i> , literatura, criação artística e sublimação	47
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
	REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

Das Unheimliche é um ensaio de Sigmund Freud originalmente impresso em 1919 na revista *Imago*, fundada pelo próprio Freud, estando inscrito entre duas obras fundamentais quanto às questões conceituais da Psicanálise, a saber *Totem e Tabu* (1913) e *Além do Princípio de Prazer* (1920).

No decorrer deste trabalho ficará evidente que o *Unheimlich* remete ao velho conhecido, ao aterrorizante, ao inesperado, ao fantástico e angustiante. O *Unheimlich* freudiano vai tratar daquilo que na realidade é bastante familiar (*Heimlich*) ao sujeito, mas que foi recalçado devido ter se originado de um trauma ou afeto desagradável (DE ARRUDA, 2019). Assim se apresentará as conclusões freudianas quanto a este sentimento, indo além das conclusões de outro pensador alemão, Ernst Jentsch, que apresentava a questão do *Unheimlich* se efetuar devido a uma incerteza intelectual ou dúvida quanto a se um ser aparentemente inanimado poderia ser animado, invocando figuras de cera e autômatos. Freud estabelece que isso implicaria certamente uma base mas ignorava o reprimido, convindo de que o *Unheimlich* na realidade é íntimo e familiar, tornando-se *Unheimlich* devido à repressão, e o retorno do recalçado envolver os materiais deste sentimento, caracterizando-o como este retorno do *Heimlich* que sofreu repressão e que retornou.

Com isso, o primeiro psicanalista vai se envolver em um meticuloso trabalho procurando caracterizar o *Unheimlich* como uma espécie do angustiante antes de chegar às conclusões envolvendo o retorno do recalçado. Para tanto valendo-se das implicações de linguagem, recorrendo à dicionários, como o de Daniel Sanders e dos irmãos Grimm, quanto ao termo que, assume diversas nomenclaturas devido à sua ambiguidade inerente, e disto também expandindo para a relação de percepção subjetiva, as experiências vividas, fantasias e desejo, chegando sempre à conclusão de que o *Unheimlich* só se tornou estranho devido ao processo do recalque, e que retorna com esta roupagem de estranhamento, amedrontador, aterrorizador, ameaçador, porque notoriamente é o que é de mais familiar (FREUD, 2019).

Freud também vai recorrer às fontes inesgotáveis presentes na Literatura, notadamente na Literatura Fantástica, fazendo uso e interpretação do *Unheimlich* na obra destaque *O Homem da Areia* do célebre escritor do fantástico E.T.A Hoffmann.

Conhecido por suas narrativas que exploram as tramas do fantástico, da linguagem, o onírico, as ambiguidades, a dúvida, e que Freud vai constar como sendo uma base, a questão da incerteza, não negando todo o pensamento de Jentsch, mas ampliando-o, e destacando outros elementos que se fazem proeminentes na obra fantástica (FREUD, 2019).

Freud vai atribuir diversos elementos ou extensões que manifestam o efeito do *Unheimlich*, como o Duplo, a repetição involuntária que caracteriza o *Unheimlich* quando se tem a repetição em uma outra cena ou uma atualização de um trauma originário ou das primeiras impressões desagradáveis, e também a onipotência dos pensamentos que remete à forma de pensamento animista ou primitiva quando se tem a exacerbação e superestimação dos próprios processos psicológicos, a técnica da magia aplicada aos eventos, e a crença nestes pensamentos firmemente (FREUD, 2019).

É notável também a relação do *Unheimlich* com a angústia. A psicanálise freudiana vai atribuir sua importância para se analisar os transtornos neuróticos, de forma que a angústia vai perpassar toda a sua obra. Particularmente, Freud vai definir duas teorias principais: na primeira, a angústia é decorrente da transformação da energia sexual que não conseguiu ser descarregada corretamente, e na segunda teoria, a angústia é analisada como uma reação diante de um perigo, tal qual um sinal sinalizando uma ameaça, o será atribuído como um perigo interno (FREUD, 1917), o que será analisado em detalhes nos tópicos seguintes deste trabalho.

Quanto ao percurso histórico-conceitual da Literatura Fantástica é marcada por diversas tessituras e nuances, valendo-se destacar o trabalho estrutural, as implicações históricas, influências, obras, autores, e particularidades, daí se destacando tanto as obras conceituais evidenciando os elementos fantásticos na Literatura, o percurso marcado pela tradição oral e escrita, o folclore e os contos de fadas, romances, o gótico, até se constituir mais a visão do fantástico que traz todas estas influências e se destaca por algumas especificidades, como também o pensamento estrutural de Tzvetan Todorov que vai delimitar o gênero literário e suas especificidades do fantástico situado entre os gêneros do estranho e maravilhoso, a saber o que destaca o fantástico sendo o aspecto da dúvida, o que estaria relacionado ao pensamento de Jentsch e da incerteza intelectual, mas que Todorov também aplica questões além, apesar de que a dúvida é ponto basilar, o que faz

muitos outros autores destacarem mais uma questão modal, e não evidenciar tanto a questão da dúvida como ponto culminante.

Assim, pretende-se em um primeiro momento apresentar o conteúdo fundamental de *Das Unheimliche*, para depois apresentar as teorias da angústia em Freud, e então tecer relações e um estudo bibliográfico sobre a Literatura Fantástica com o estudo psicanalítico no tocante ao *Unheimlich*.

Sendo assim, este trabalho objetiva fomentar um estudo, através da obra de Freud *Das Unheimliche* (1919) e do conceito do *Unheimlich* para a compreensão das teorias sobre a angústia na psicanálise freudiana e para a Literatura, traçando diálogo com a Literatura Fantástica e suas múltiplas facetas.

2 METODOLOGIA

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica narrativa, realizada através do levantamento de artigos científicos e livros existentes sobre a temática em evidência. Embora este tipo de revisão seja considerada de menor evidência científica, dada à seleção arbitrária de artigos, sem uma sistematicidade rígida, contribuem no debate e na atualização de determinadas temáticas.

O levantamento da bibliografia foi realizado nos bancos de dados do Google Scholar, além de sites, matérias, ensaios, plataformas de estudo e afins, que também envolvem diversos diálogos e produção a respeito da amplitude das temáticas de interesse. A pesquisa bibliográfica é o planejamento global-inicial de qualquer trabalho de pesquisa (De Macedo, 1995), constando de um importante instrumento para iniciar um estudo, mediante as comparações entre os materiais levantados.

Como critério de pesquisa foram selecionados os materiais por conveniência às temáticas de interesse, àqueles que abarcam os conceitos do Unheimlich e da Angústia, da Psicanálise, e da Literatura Fantástica. A saber, quanto à faixa de tempo das referências utilizadas, ficaram entre os anos 1974-2024, além das obras clássicas de Freud, datadas entre os anos 1900-2019.

3. DAS UNHEIMLICHE, DE SIGMUND FREUD

3.1 Sobre o conteúdo fundamental de *Das Unheimliche*

O ensaio *Das Unheimliche* de Sigmund Freud foi originalmente impresso em 1919 na revista *Imago*, essa que foi criada por ele em 1912, sendo juntamente dirigida por Hanns Sachs e Otto Rank. Freud havia relatado a Sándor Ferenczi que tinha retomado naquele mesmo ano a publicação desse velho texto para reescrevê-lo (TERÊNCIO, 2013). Além disso, parece que a primeira inspiração freudiana sobre este tema remonta ao trabalho fundamental da psicanálise, por ocasião da escrita de *Totem e Tabu* (1913) (LAPEYRE, 1996).

Das Unheimliche é uma das várias expressões utilizadas por Freud que não tem uma tradução consensual, seja em português ou em outras línguas (TERÊNCIO, 2013). Contribuindo com as acepções das nuances de tradução do conceito do *Unheimlich*, temos aquela realizada pelos tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, da editora Autêntica da obra de Freud, a qual expõem o seguinte:

Não por acaso, e por motivos que a própria leitura do texto esclarece, sua tradução implica dificuldades maiores. Uma consulta rápida às melhores traduções disponíveis nas línguas mais próximas da nossa atesta-o facilmente. Só em francês, foram propostas pelo menos três traduções diferentes: “*L’inquiétant étrangeté*” (Gallimard), “*L’inquiétant familier*” (Payot) ou simplesmente “*L’inquiétant*” (PUF); em espanhol, “*Lo siniestro*” (Biblioteca Nueva) ou “*Lo ominoso*” (Amorrotu); em italiano, “*Il perturbante*” (Boringhieri); em inglês, “*The uncanny*” (Standard Edition); em português, “*O estranho*” (Edição Standard) ou “*O inquietante*” (Companhia das Letras). Nenhum vocábulo freudiano apresenta tantas variações e tantas soluções diferentes (...) Não se trata aqui de repetir o dogma da intraduzibilidade, ou de sugerir uma suposta superioridade ontológica desta ou daquela língua. Ao contrário, as muitas traduções diferentes de *Das Unheimliche* são um índice inequívoco de que estamos diante de uma palavra intraduzível (...) depois de experimentar várias soluções possíveis, optamos por “*infamiliar*” (...) “*infamiliar*” é a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto do morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimliche* em seus usos por Freud. (IANNINI & TAVARES, 2019, p. 6, grifos dos autores).

Destarte, estamos diante de uma palavra intraduzível, haja vista que a significação de *Unheimlich* é capaz de oscilar radicalmente, impossibilitando, pois, uma transposição linear de um idioma para outro ou até mesmo mediante uma

situação para outra presente na mesma língua (RABÊLO, MARTINS & STRÄTER, 2019). Diante disso, à imprecisão em se delimitar uma única tradução ou de se admitir uma tradução perfeita para o *Unheimlich*, será utilizado neste trabalho este termo do alemão, de onde provêm seus estudos.

Na introdução do ensaio em evidência, Freud alerta seu leitor quanto à estética não ser o campo habitual de pesquisa do psicanalista, mesmo quando considerada para além da teoria do belo, como a doutrina das qualidades da nossa sensibilidade. Apesar disso, o psicanalista pode se interessar por um domínio específico, a saber aquele negligenciado pela literatura especializada; o *Unheimlich* pertence a um desses domínios como será descrito mais à frente (LUSA, 2019).

Nesta toada, embora se reconheça a dificuldade em estabelecer uma definição precisa da palavra *Unheimlich* (LUSA, 2019), “não há nenhuma dúvida de que ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror” (FREUD, 2019, p. 49). Destarte, Freud acrescenta que há a questão de que o *Unheimlich* esconda um núcleo específico, justificando o uso de um termo conceitual associado a ele e que trata-se, evidentemente, de elucidar a que esse “núcleo específico” está se referindo, no interior do angustiante, e que permite diferenciar o que é *Unheimlich* no angustiante, sendo este ponto de incógnita que ele tenta esclarecer através de uma longa e meticulosa investigação psicanalítica a fim de extrair a real fonte daquilo que provoca o sentimento do *Unheimlich* (LUSA, 2019).

Ademais, Freud percebe uma lacuna sobre este assunto, referente a não se encontrar quase nada em obras dedicadas à estética, já que para ele a estética prefere lidar com objetos que provocam sentimentos belos, atraentes e positivos, em vez daqueles dolorosos que inspiram intensa repulsa (LUSA, 2019). Disto, a psicologia médica deixou na mesa de Freud apenas uma obra, datada de 1906, o ensaio do psiquiatra alemão Ernst Jentsch, intitulado *Zur Psychologie des Unheimlichen (sobre a psicologia do Unheimlich)* (STIRN, 2019). Particularmente, o ensaio de Freud se destaca por se pretender em ser um desafio à tese de E. Jentsch que fornece, por assim dizer, uma psicologia descritiva e cognitiva acerca do *Unheimlich* (LUSA, 2019).

Antes de relatar suas avaliações do ensaio de E. Jentsch, Freud apresenta os dois caminhos de pesquisa que seguiu para abordar seu estudo: primeiro, a análise linguística do significado que a evolução da linguagem depositou na palavra *Unheimlich*; e segundo, a reunião de todos os acontecimentos, experiências vividas

e situações que despertam em nós o sentimento de *Unheimlich*, para deduzir o seu carácter comum (LUSA, 2019). Para Freud (2019, p. 50, o que está entre colchete é original do texto consultado) “ambos os caminhos conduzem, de fato, a um mesmo resultado, o de que o *Unheimlich* [*Infamiliar*] é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”.

Notadamente sabe-se que *Unheimlich* (o *un* corresponde ao prefixo de negação) significa algo oposto ao *Heimlich* (“íntimo”), *Heimisch* (“doméstico”) e *Vertraut* (“familiar”) (TERÊNCIO, 2013), o que seria tentador a concluir que algo seria assustador por não ser conhecido ou familiar. Naturalmente, nem tudo o que é novo e desconhecido é assustador; a relação não é passível de inversão. Só podemos dizer que o que é novo pode facilmente tornar-se assustador e misterioso; algumas coisas novas são assustadoras, mas não todas. Algo tem que ser acrescentado ao que é novo e desconhecido para torná-lo *Unheimlich* (FREUD, 2019). Terêncio (2013) evidencia que Jentsch chegou até essa conclusão de que algo seria assustador por não ser familiar com sua hipótese sobre a incerteza intelectual, todavia Freud dúvida dessa relação simplista e inicia sua análise a partir das traduções do *Unheimlich* a outras línguas, tal como o latim, o grego, o inglês, o francês, o espanhol, o árabe e o hebreu, o português e italiano, e depois retomando o dicionário da língua alemã *Wörterbuch der Deutschen Sprache* de Daniel Sanders. Procede a um estudo pormenorizado dos vários significados de *Heimlich*, os quais circulam por pertencente à casa, não estranho e familiar, doméstico, íntimo, amistoso, alegre e disposto, e em outro momento de acepções aparece como escondido, oculto e sonegado aos outros. Por sua vez, os significados de *Unheimlich* começam por misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor, e terminam em uma acepção específica e ilustrada por uma frase do filósofo Schelling, que, de acordo com Freud (2019) lançou algo de novo no estudo quanto ao aspecto conceitual do *Unheimlich*, o de que o mesmo seria tudo o que deveria ter permanecido em segredo, mas que veio à tona.

Diante disso, tomando-se a visão psicanalítica e a definição de Schelling, *Das Unheimliche* se manifesta quando o conteúdo inconsciente retorna repentinamente à consciência. Com isso, na realidade o *Unheimlich* não é nada de novo ou estranho, mas algo que é familiar à vida psíquica desde os primeiros tempos da vida anímica, e que só se tornou estranho devido ao processo de repressão, constituindo-se como pertencente a esta espécie de angustiante cujo núcleo é

composto pelo retorno do reprimido: o prefixo *un* presente em *Unheimlich* é apenas a marca da repressão do *Heimlich*; o *Unheimlich* é o *Heimlich* que sofreu repressão e que retornou (LUSA, 2019).

Na teoria psicanalítica de Freud, ele argumenta que a mente inconsciente contém pensamentos e memórias que foram reprimidas e só podem ser acessadas por meio da terapia psicanalítica. A repressão de pensamentos e memórias é a maneira que a mente encontra de se proteger contra traumas psicológicos. Quando vivenciamos o *Unheimlich*, segundo Freud, é porque algo é familiar por razões que não conseguimos identificar. Isso ocorre devido à nossa experiência com algo que está conectado ou nos lembra de nossas memórias reprimidas (RAINE, 2023).

Desta forma, Freud (2019) chega à conclusão que o *Unheimlich* seria o sentimento associado ao afeto de angústia decorrente da manifestação de um conteúdo que deveria ter permanecido recalcado. Então, melhor pontuando: “tal elemento situa-se, portanto, na fronteira psíquica entre o já sabido e o não reconhecido” (RABÊLO, MARTINS & STRÄTER, 2019).

Freud também analisa o dicionário alemão *Deutsche Wörterbuch* de Jacob e Wilhelm Grimm, e a posteriori evidencia a então observação surpreendente: o termo *Heimlich* tem um duplo significado, ou uma dupla rede de significados, o que significa que às vezes é usado em vez do seu oposto. Por um lado, designa o que é reconfortante, familiar (da casa, do lar), por outro lado, indica o que é secreto, clandestino, furtivo, perigoso, *Unheimlich* (STIRN, 2019), de modo que o *Heimlich* se desenvolveu através de uma ambivalência, até se fundir com o seu oposto, o *Unheimlich* (FREUD, 2019).

Diante desta última questão, não é surpreendente que o dicionário, que reflete a unidade e, portanto, a coerência de uma cultura, contenha tais ilogicidades? Porém, para Freud estas seriam comuns nas línguas primitivas, como o psicanalista acreditou estabelecer em um artigo de 1910, inspirando-se no trabalho, especificamente contestado pela linguística atual, do filólogo Karl Abel, intitulado “*Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*”, diante do pressuposto de que línguas mais antigas não separariam opostos, tendo apenas uma palavra para se referir a forte e fraco, perto e longe, etc, apresentando-se, assim, como homólogos aos sonhos: porque estes últimos evidenciam a reunião de opostos. Desta feita, as línguas antigas e a fala onírica manifestam uma propriedade essencial do Inconsciente, já que as regras da lógica não operam no mesmo

(STIRN, 2019), e é característica fundamental dos sonhos combinar os contrários em uma unidade ou de representá-los como a mesma coisa, bem como também a ausência da negação, do “não”, nos sonhos e no inconsciente em geral (DE OLIVEIRA, 2001).

3.2 Incerteza intelectual De Jentsch e a visão ampliada de Freud quanto da leitura da obra fantástica *O Homem da Areia*, de E.T.A Hoffmann

Particularmente, a investigação de E. Jentsch a respeito do *Unheimlich* se apresentou como centro de avaliação de Freud sobre a respectiva palavra, por meio do qual Jentsch se valeu de exemplos do cotidiano, da psicologia infantil e da psicopatologia (RABÊLO, MARTINS & STRÄTER, 2019). É bastante normal, como salienta Jentsch, sentir-se desorientado numa situação desconhecida. É quando sentimos essa sensação de desconhecimento ou incerteza em ambientes ou situações que conhecemos que produz a sensação de estranho, do *Unheimlich*. Jentsch destaca que tais sentimentos surgem quando as pessoas visitam museus de cera (RAINE, 2023), pois na penumbra é muitas vezes especialmente difícil distinguir uma cera em tamanho real ou uma figura semelhante à de uma pessoa humana: figuras de cera, bonecas de porcelana e robôs realistas podem criar sentimentos de desconforto, pois são familiares e, ainda assim, há algo claramente não humano neles. Na narrativa, um dos recursos artísticos mais confiáveis para produzir facilmente efeitos estranhos é deixar o leitor na incerteza se ele tem uma pessoa humana ou melhor, um autômato diante dele, no caso de uma personagem específica (JENTSCH, 2008).

Além disso, Jentsch enfatizou que a percepção do sentimento do *Unheimlich* não assume um caráter preocupante todas as vezes, ao menos não da mesma forma para a mesma pessoa, sendo preferível em vez de procurar uma definição para o termo, examiná-lo como a excitação emocional subjacente ao sentimento que é produzida no nível psicológico, o que o levou a concluir que o essencial para o surgimento do *Unheimlich* está na incerteza intelectual induzida por um desajuste da atividade associativa da pessoa. Esta conclusão fez Freud questionar como uma interpretação geral do *Unheimlich*, salientando que este último não equivale ao que não se conhece, ao que não é familiar, decididamente evidenciando que a hipótese cognitiva de Jentsch é descritiva e ignora o reprimido (LUSA, 2019), e que assim, a

sensação não estaria atrelada ao desconhecimento, mas a causas originárias da infância, com base na etimologia da palavra *Unheimlich*, nos problemas semânticos e nas ambiguidades que o termo suscita (BARBOSA, 2022).

Porém, o próprio Jentsch reconhece que suas conclusões estão longe de esgotar o problema, o que chega a interessar Freud pelo seu trabalho que, tem contribuído para a investigação do *Unheimlich* através de uma avaliação metodológica da problemática (RABÊLO, MARTINS & STRÄTER, 2019). Freud (1919) mesmo menciona que Jentsch fez lembrar de um importante escritor alemão que conseguiu criar efeitos *Unheimlich* notáveis, se tratando de E.T.A Hoffmann, e assim analisou a sua obra “*O Homem de Areia*”, de 1816.

A vida de Nathanael, personagem principal do conto de Hoffmann, é preenchida por acontecimentos ininteligíveis, na qual ele, na troca de missivas com sua noiva e seu amigo, irmão desta, intui que seu relato será interpretado como uma alucinação. Na mente de Nathanael se misturam episódios de sua infância, nas quais em sua vida adulta reverberam de modo intenso: tem-se a lenda contada por sua babá e pelos mais velhos aos infantes que desobedecem à determinação de irem dormir, e que conforme à crença popular, um homem perverso, altas horas da noite, aproxima-se dessas crianças mal comportadas e as arremessa punhados de areia nos olhos delas, a fim de retirá-los e colocá-los em um saco para levar na lua minguante para alimentar suas crias, que tem bicos semelhantes às das corujas; também se tem, somado a isso, a visita noturna e constante de Coppelius à família de Nathanael, advogado de horrível aparência que é nada menos que o Homem da Areia, e que tarde da noite pratica experiências alquímicas trancafiado com o pai do garoto, donde irrompe uma explosão que culmina no óbito do pai de Nathanael; no decorrer do conto, também se tem o aparecimento do vendedor de barômetros e lentes Giuseppe Coppola, grafia do sobrenome que se espelha no de Coppelius (IANNACE, 2024).

“Embora o pequeno Nathaniel tivesse idade e entendimento suficientes para rejeitar tão horrível conteúdo a propósito da figura do Homem da Areia, fixa-se nele, então, o medo de que a mesma coisa se passasse com ele” (FREUD, 2019, p. 56). Além disso, a obra também esboça o amor platônico entre Nathanael e Olímpia, boneca pela qual a personagem principal se apaixona, e que após se apresentar a dúvida de se ela se trata de uma mulher ou um autômato, torna-se parte integrante de seu delírio, contribuindo na intensidade de sua confusão mental, constatado a

partir das frases aparentemente sem nexos que Nathanael profere após testemunhar a retirada dos olhos de vidro da boneca pelo professor Spallanzani, ao discutir juntamente pela boneca com o ótico Coppola (RABÊLO, MARTINS & STRÄTER, 2019), o que adianta para a última cena do encontro e baque fatal de Nathanael com o advogado Coppelius, após o avistá-lo do alto da torre, quando se acreditava que ele havia superado a crise psicológica (IANNACE, 2024).

Assim posto, de acordo com Freud (1919), a boneca Olímpia não é o único nem o principal elemento responsável pelo efeito *Unheimlich* da obra, e sim no centro do conto está um outro fator que retorna sempre em momentos decisivos, a temática do Homem da Areia. A dúvida de Nathanael ao tomar a boneca Olímpia como uma pessoa de carne e osso é apenas mais um detalhe de uma longa e intrincada cadeia que vai remontar à infância do rapaz (RABÊLO, MARTINS & STRÄTER, 2019).

Sendo assim, Freud relaciona o *Unheimlich* também à figura paterna e seus substitutos, no caso do conto de Hoffmann à Coppola, o oculista e, Coppelius, o advogado e, o Homem da Areia, que provocam na personagem principal alusões à perda dos olhos e assim à angústia de castração e ao Édipo, remetendo a origem da angústia do garoto à castração. Deveras então que o *Unheimlich* não se resume apenas a uma incerteza intelectual como propunha Jentsch, relacionando-se antes com a entrada em cena de mecanismos psíquicos como o retorno do reprimido sob a forma do medo ligado à angústia de castração, ou à compulsão à repetição própria ao inconsciente (DE OLIVEIRA, 2001).

3.3 Extensão dos fatores em que o angustiante se torna Unheimlich

3.3.1 Duplo

Segundo Terêncio (2013), o duplo trata-se de qualquer modo de desdobramento do ser e que mantém determinada identificação com seu gerador, mas que, por se destacar deste, assume uma existência particular e relativamente autônoma, não se confundindo com o “original”, mas que também não abandona sua condição de simulacro, sombra, alter ego, mimesis de seu gerador, não possuindo o mesmo status que esse.

O duplo se apresenta como um fenômeno imaginário, vinculado ao narcisismo primário (que condiz com o investimento libidinal da criança em si mesma), sendo uma repetição do idêntico, na qual o retorno ou aproximação é vivenciada com medo, sendo o duplo ou a imagem do espelho tanto garantias de sobrevivência como prenúncio de aniquilamento. Destarte, o eu arcaico, narcísico, não delimitado ainda pelo mundo exterior, projeta para fora dele o que experiencia em si mesmo como ameaçador, para fazer dele um duplo, estranho a si, de modo que este sentimento do *Unheimlich* provém como uma defesa do eu desamparado, que se protege substituindo a imagem do duplo, que dantes lhe era agradável e não oferecia nenhum tipo de ameaça, por um duplo estranho a si próprio, dotado de uma força e poder maléfico onde o eu projeta a parte de destruição que não pode conter (DE OLIVEIRA, 2001).

Em *Das Unheimliche*, Freud faz também sua análise a respeito do duplo, antes mencionando o ilustre e importante trabalho e estudo prévio do tema realizado pelo psicanalista e seu discípulo Otto Rank, intitulado *Das Doppelgänger* (1914), sendo um detalhado tratado sobre a temática do duplo na ótica da psicanálise, realizando notadamente também um panorama abrangente das relações do duplo com a Literatura. Ademais, o termo alemão *Doppelgänger* se origina da fusão entre as palavras *doppel*, sendo o duplo, réplica ou duplicata, e *gänger*, sendo o andante, ambulante, aquele que vaga (TERÊNCIO, 2013).

Tal qual Otto Rank promove em sua obra, o mesmo vincula o tema do duplo ao narcisismo primário, tal como Freud já formulava na mesma época. Rank vai então definir o duplo como uma perturbação do ego a partir de uma ameaça ao narcisismo, na qual percebido como um outro exterior a si mesmo, o duplo é capaz de fazer com que o sujeito perca o domínio de si próprio, ainda mais quando provoca sentimentos de culpa e persecutórios. Evidencia ainda, que a constituição de um duplo se daria proveniente de uma não responsabilização do sujeito por atos considerados imorais, que assim, seriam projetados para este outro, de modo que se remete à instância do superego. Na época, Freud não havia nomeado o superego, mas já o caracterizava com a função de auto-observação e avaliação egóica. Desta forma, pode-se concluir que Rank localiza o duplo como um mecanismo de defesa pautado na projeção, decorrente de uma necessidade de preservação do ego, que se sentiria ameaçado defronte a conflitos morais e temor de aniquilamento, podendo-se encontrar vestígios de traços identificatórios que o

sujeito incorpora ao seu ego e reconhece como seus, ao passo que os traços que recusa aceitar como pertencentes a si, são projetados para o duplo (MARTINS, 2017).

Assim, tal qual afirma Freud (1919), baseado nos estudos de Rank, nos primórdios o duplo era considerado como uma garantia contra o declínio do Eu, como segurança contra a destruição, de forma que a alma “imortal” foi considerada o primeiro duplo do corpo; essas representações fazem parte do campo do narcisismo primário, e superada esta fase, os presságios do duplo se modificam, e de uma garantia contra a destruição, passa a ser o próprio aniquilamento, tornando-se *Unheimlich*; este caráter infamiliar evidencia que o duplo é uma formação da mesma família dos processos anímicos superados dos tempos primevos, que tinham naquela época, de certa forma, um sentido amigável, e a posteriori, o duplo se tornou uma imagem do horror, tal como os deuses que, após a queda de suas religiões, tornaram-se demônios.

Então, para Rank, a questão da constituição do duplo provém como uma personificação do ego, daquilo que não é permitido ao sujeito exteriorizar, seja por culpa ou vergonha, o duplo sendo como uma escapatória e como realização de impulsos e inclinações (RODRIGUES, 2021). A saber, o ser humano quer, acima de qualquer coisa, resistir e prosperar, chegando a alcançar de alguma forma a imortalidade, com o duplo estimulando o “conflito eterno” entre a nossa necessidade de validação e desejo da diferença, o duplo respondendo a uma necessidade de um espelho, sombra, reflexo (ABRAMS & ZWEIG, 1991).

O caráter de estranheza provocado pelo duplo só é possível devido à constituição do ego e da constituição de um objeto externo. Na visão freudiana, o fenômeno do duplo é passível de acontecer com qualquer pessoa, adquirindo um caráter mais patológico quando oriundo de um mecanismo de defesa do ego, onde este vai então recorrer a uma forma de funcionamento mental mais antigo, se apresentando, o duplo, nesta forma patológica nas personagens tomadas como idênticas ao ego, ou com as quais ocorre um intercâmbio de pensamentos, bem como também através da dúvida que o sujeito acaba tendo de si mesmo, sentindo-se encarnado em um outro estranho; ademais, temos que, notadamente esta regressão é pouco eficaz, haja vista que não protege o ego dos sentimentos de estranheza e angústia associados à irrupção destes fenômenos (MARTINS, 2017).

O duplo é, realmente, *Unheimlich*, já que uma pessoa ao ser confrontada por uma figura idêntica a si mesma sente-se horrorizada e confusa, mas ainda assim tal experiência se torna estranhamente familiar, pois não há ninguém que a conheça melhor do que ela própria, e se conhecendo a si mesma tão bem, tem acesso a todas as suas experiências, falhas e pensamentos obscuros, e assim a figura dupla do sujeito, ou do ego, tende a ser interpretada de uma forma negativa, devido a compreender a personificação de todas estas ideias entendidas como pejorativas (RODRIGUES, 2021).

3.3.2 Repetição involuntária

Outro importante fator destacado por Freud para suscitar *Unheimlich* está na problemática da repetição, em que se deterá em 1920 com seu texto de *Além do Princípio de Prazer* (MARTINI & JUNIOR, 2010), evidenciando que se sente como *Unheimlich* tudo aquilo que remete ao conceito de compulsão à repetição, presente no texto mencionado em que o mestre sustenta que o princípio de prazer não impera soberano sobre os processos anímicos, haja vista que há outras forças que o contrariam (TERÊNCIO, 2013).

Assim, ainda de acordo com Terêncio (2013) Freud cita diferentes exemplos de situações estranhas como perder-se em um caminho e andar em círculos, retornando sempre ao mesmo local físico, ou até mesmo se deparar com o mesmo número ou nome inúmeras vezes em um curto período de tempo.

O fator da repetição da mesma coisa não deveria ser apenas fonte de uma sensação estranha, mas de algo que evoca o desamparo, tal qual àqueles dos estados oníricos; tomando-se que só existe *Unheimlich* se houver repetição, e decerto que o retorno do recalado serve para a compreensão do *Unheimlich* como a repetição de algo assustador ou traumático, o fator da repetição não poderá ser uma fonte de uma sensação estranha. Outrossim, o estranho ou *Unheimlich* é algo que retorna e que se repete, mas ao mesmo tempo se apresenta como diferente, não como meramente uma reprodução, todavia como algo novo, em um cenário de um evidente paradoxo nos termos de um estranho familiar (DE ARRUDA, 2019).

Tomando-se esta questão, pode-se evidenciar no pensamento freudiano desta repetição na clínica psicanalítica. O sujeito não se lembra do esquecido, recalado, ao invés disso, atua (*acting out*), não sendo reprodução por lembrança,

mas pela repetição inconsciente, daí as relações entre obsessão pela repetição, transferência e resistência: a transferência é fenômeno da repetição e repetição é transferência do passado esquecido, de modo que quanto maior a resistência, maior a atuação (FREUD, 1914). Essa atuação é produto de uma atualização dos conflitos reprimidos que anseiam por uma resolução (SILVA, 2015).

Ademais, acontece também que, na clínica, há pacientes que apresentam tais sensações de estranheza evidenciadas, notadamente em sonhos em série, que se assemelha a uma tentativa de aproximação do *Unheimlich* para, após repetir, elaborar o mesmo. De acordo com algumas visões psicanalíticas, a repetição de fato não acontece, tratando-se mais de uma predisposição supersticiosa e, nestes casos, a repetição seria um traço de uma compulsão primária nunca controlada, e o que quer que seja repetido vai se referir a uma tentativa de afastar o *Unheimlich*, como o caso de criancinhas solicitarem aos seus pais para contarem e recontarem com as mesmas palavras uma história como *Chapeuzinho Vermelho*, de forma que, se faltar algum detalhe da história, este detalhe permanecerá assustadoramente na memória da criança, como um estranho ameaçador. Algo tão fantástico e ameaçador faz com que as crianças, para aplacar o medo, peçam e insistam persistentemente para que lhe sejam repetidas diversas vezes a narrativa em todos os detalhes, de modo que se não se sucede isto, o resíduo do não dito torna-se uma ameaça que fica dentro dela (DE ARRUDA, 2019).

3.3.3 Animismo e onipotência de pensamento

Em *Das Unheimliche*, Freud faz referência ao que ele chamou de onipotência de pensamento, expressão que foi cunhada pelo seu paciente Ernst Lanzer, o “*Homem dos Ratos*”, no decorrer do processo de sua análise (FIALHO, 2019). Conforme Freud (1919), a análise de casos do *Unheimlich* fez remeter à antiga concepção de mundo animista, caracterizada pelo preenchimento do mundo com espíritos humanos, da superestimação dos próprios processos psíquicos, pela técnica da magia, e a onipotência de pensamento, por todas essas criações com as quais o ilimitado amor por si próprio, o narcisismo primário, desse período do desenvolvimento se defende da objeção imposta pela realidade.

De acordo com Fialho (2019) na parte III da obra de Freud “*Totem e Tabu*” intitulada “*Animismo, magia e a onipotência de pensamento*”, o psicanalista trabalha

no conceito de onipotência de pensamento, afirmando que existe uma semelhança entre os primitivos e os neuróticos, essencialmente nos obsessivos, no que tange a alterar o mundo externo com os pensamentos, expresso pela lógica “eu penso e acontece”, observado também com evidência nas crianças, esclarecendo o que o seu famoso paciente havia nomeado.

É evidente a explanação de Freud sobre a forma de pensar do obsessivo (FIALHO, 2019). Ernst Lanzer utilizou o termo onipotência de pensamento para explicar todos os acontecimentos singulares e inquietantes que pareciam lhe perseguir, tanto a ele como a outros acometidos pela mesma doença, de modo que se acabava de pensar em alguém, ela lhe surgia, como que por invocação mágica; se amaldiçoava um estranho, cabia aguardar que ele morresse em pouco tempo, deixando-lhe o fardo de sua morte; assim, todos os obsessivos são supersticiosos desta maneira (FREUD, 1913).

Assim sendo, o neurótico obsessivo vive atormentado pela fantasia de que os seus pensamentos irão se tornar realidade, estando, pois, refém de superstições particulares. Diante disso, muitos rituais compulsivos e pensamentos obsessivos estão em relação com a manutenção do controle de algo que é da ordem do incontrolável, de modo que a vida do obsessivo é regida, em sua maior parte, por obrigações e proibições, sem espaço para a espontaneidade e criatividade, já que isso seria dar brecha para o que enxerga como perigoso na sua fantasia; para dificultar o acesso à verdade do sujeito, o inconsciente do neurótico obsessivo edifica labirintos e leis. Tal qual pontua Freud, pode-se evidenciar que a histeria é a caricatura de uma obra de arte, que o delírio paranoico é a caricatura de um sistema filosófico, enquanto a neurose obsessiva é a caricatura de uma religião, de forma que o neurótico obsessivo constrói uma espécie de totalitária religião particular, vivenciando a mesma sob o temor da transgressão das leis edificadas pelo próprio sujeito (BARBOZA, 2020).

Referindo-se ao curso das concepções de mundo na história humana, em que a fase animista é seguida pela fase religiosa e esta última pela fase científica, dá-se para acompanhar as vicissitudes da onipotência de pensamento durante cada um destes estágios. Na fase animista, o homem atribui a si mesmo a onipotência; na fase religiosa, o homem cede a onipotência aos deuses, mas não a abandona seriamente, já que envolve sua capacidade de influir sobre os deuses; na fase científica, a onipotência não tem mais lugar, o homem agora percebe sua própria

pequenez e se resigna diante de questões naturais (FREUD, 1913). “Mas a confiança no poder do espírito humano, a contar com as leis da realidade, retém algo da primitiva fé na onipotência” (FREUD, 1913, p.92).

Diante disto, parece que todos os humanos, durante cada desenvolvimento individual, atravessa uma fase correspondente ao animismo dos primitivos e que não se afasta dela sem que a mesma legue restos e rastros capazes de expressão, de modo que tudo que aparece como *Unheimlich* na atualidade é a condição para que estes restos da atividade psíquica animista ainda estimule sua expressão (FREUD, 1913). Com isso, é possível afirmar que em um dado momento do desenvolvimento humano, todos os sujeitos já acreditaram que objetos poderiam ter vida, que algo poderia aparecer ou desaparecer como que influenciado por magia, que nada de mau aconteceria quando estivesse perto de alguém ou fizesse o uso de determinada roupa, ou seja, todos já acreditaram completamente no poder dos seus pensamentos. Existe uma força nesses pensamentos que vai além de qualquer dado de realidade, invade o indivíduo e revela o estranho efeito dos atos obsessivos. São proibições, impulsos, dúvidas, ordens que, se não forem seguidas, o sujeito é tomado pela angústia. Para aqueles que observam de fora, pode parecer mania, exagero, uma espécie de loucura ou superstição, mas a intensidade que surge na execução de cada ato e a incapacidade de evitar realizá-los é algo assustador (FIALHO, 2019).

4 ANGÚSTIA

A conceituação da angústia é algo buscado por Freud desde o início de sua teoria psicanalítica, sendo que os estudiosos e intérpretes de sua obra destacam duas teorias. Na primeira, a angústia é decorrente da transformação da energia sexual que não conseguiu ser descarregada corretamente, e na segunda teoria, a angústia é analisada como uma reação defronte a um perigo (CAROPRESO & AGUIAR, 2015). Vale, pois, destacar a trajetória de sua conceituação e implicações.

Desde o início de sua trajetória profissional, Freud já evidenciava o papel preponderante da angústia nos transtornos neuróticos, de modo que este afeto o intrigou e o levou a analisá-lo em todo o decorrer de sua obra. Mediante isso, é evidente a segmentação de sua teorização sobre a angústia, que é dividido em dois momentos: o primeiro se inicia nos idos de 1890, quando Freud correspondia-se com o otorrinolaringologista Wilhelm Fliess, em que escrevia suas primeiras contribuições psicanalíticas, e segue até o início dos anos 1920 (TERÊNCIO, 2013), podendo-se também destacar as *Conferências introdutórias à psicanálise* dos anos 1916 e 1917 (CAROPRESO & AGUIAR, 2015); o segundo momento corresponde com a publicação de sua obra *Inibições, Sintomas e Angústia*, no ano de 1926 (TERÊNCIO, 2013).

Assim sendo, desde as correspondências de Freud a Fliess, há um notável esforço na caracterização e conceituação do afeto da angústia. Nos “*Extratos dos documentos dirigidos a Fliess*”, escritos entre 1892 e 1899, ele busca a delimitação do quadro que chamou de “neurose de angústia”, bem como também explicar a sua etiologia (CAROPRESO & AGUIAR, 2015). No “Rascunho A” dos *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess*, Freud comenta a respeito da etiologia da neurose de angústia e apresenta algumas teses de definição dos fatores etiológicos deste tipo de neurose, a saber quatro: esgotamento decorrente de satisfações anormais, inibição da função sexual, afetos referentes a essas práticas e traumas sexuais anteriores (CAROPRESO & AGUIAR, 2015). Conforme Terêncio (2013), nas teses deste trabalho se encontram as primeiras menções aos distúrbios sexuais na base das neuroses, e também das chamadas neurastenias, assegurando que a neurose de angústia é decorrente, em parte, da inibição da função sexual.

No Rascunho E, por sua vez, escrito em 1894, Freud relaciona a angústia com a tensão sexual, de forma que a neurose de angústia teria sua origem como

consequência do acúmulo da excitação somática sexual não descarregada (CAROPRESO & AGUIAR, 2015). Assim sendo, apesar de não excluir por completa a interveniência de um outro fator etiológico, conclui que o despontar da angústia possui, na maioria dos casos, uma origem sexual, sendo decorrente de uma carga de excitação impedida de satisfação, que então encontra sua transformação em afeto, argumento esse que constitui o núcleo da primeira teoria da angústia em Freud (RABÊLO & MARTINS, 2022), como se verá em detalhes a seguir.

4.1 Primeira teoria da angústia

Assim posto, a conclusão de Freud é que a angústia emerge da tensão sexual acumulada, mediante transformação no afeto: esta tensão sexual física, quando ultrapassa determinado limiar, demanda sua representação psíquica, despertando a libido psíquica na busca de soluções singulares, o ato sexual sendo uma delas; na neurose de angústia esta ligação psíquica não se sustenta, transformando-se em angústia (TERÊNCIO, 2013).

Como citado anteriormente, e tomando contraste ao quadro clínico reconhecido pelo cânone médico da época, a então neurastenia, Freud sugere então a nova categoria nomeada de neurose de angústia, e assim busca as peculiaridades nos dois casos. Ele evidencia que as duas são neuroses atuais, isto é, sua causa se localiza em um evento recente que impediu a descarga pulsional de modo apropriado, mas enquanto na neurastenia o represamento da libido se dá de maneira parcial, na neurose de angústia este represamento sucede de forma mais massiva (CAROPRESO & AGUIAR, 2015).

Novamente, ao longo do desenvolvimento teórico de Freud a respeito da angústia, é compreensível a íntima relação da angústia com a libido psíquica ou desejo sexual. Quando a sobrecarga de excitação sexual somática então não encontra caminhos para ser transformada ou representada psiquicamente em libido, surge a angústia, tratando-se, então, do caso das neuroses de angústia. Por outro lado, também se deve atentar para os casos de quando a libido se desprende de seu conteúdo representacional diante do processo de recalçamento, na qual também se desponta a angústia, como é o caso da histeria de angústia ou da neurose fóbica, esta primeira que, diferentemente da histeria clássica de conversão, não se procede a conversão da libido que, fica em suspenso e então provoca

angústia. Também se tem o caso dos chamados sonhos de angústia, comumente nomeados de pesadelos, que advém da irrupção dos desejos sexuais inconscientes ou excitações inconscientes recalçadas no sistema Pré-consciente e Consciente (TERÊNCIO, 2013).

Desta forma, Freud faz menção à diferença das neuroses atuais - a neurastenia e a neurose de angústia - das neuropsicoses de defesa ou psiconeuroses - as histerias de angústia e de conversão, a neurose obsessiva e as psicoses alucinatórias agudas -, sendo que nas psiconeuroses o mecanismo psíquico que impede o fluxo da energia sexual se refere a um passado distante, e então, Freud destaca a questão de que frequentemente, as neuroses atuais podem estar associadas às psiconeuroses, no tocante a que uma tensão relacionada a um evento da atualidade pode se desenvolver para o caso de um conflito psíquico interno (CAROPRESO & AGUIAR, 2015).

Mediante também o contexto da *"Interpretação dos Sonhos"*, Freud tece relações a respeito dos sonhos de angústia (CAROPRESO & AGUIAR, 2015). Nisto, ele vai destacar este tipo de sonhos na modalidade dos sonhos que nos despertam em meio ao sono. No caso dos sonhos existe uma relação de compromisso entre o desejo do Inconsciente de expressão e o desejo do Pré-Consciente de manutenção do sono, sendo a descarga do desejo inconsciente através dos sonhos, com o Pré-Consciente sob o controle desta dinâmica, de forma que Freud usa como analogia um fiscal de alfândega que, para evitar maiores animosidades com um contrabandista que tem de lidar no seu dia-a-dia, sucumbe à passagem ilícita de mercadorias (TERÊNCIO, 2013).

Ainda de acordo com Terêncio (2013), o sonho de angústia quebra essa lógica, corrompendo a relação de compromisso entre o Inconsciente e o Pré-Consciente: a produção onírica é permitida como modo de descarga do desejo inconsciente, mas este fere o Pré-Consciente com tanta violência que se torna impossível este último manter o sono, daí o despertar, e com isso Freud relaciona à analogia de que há mercadorias que passam freneticamente e o fiscal de alfândega tem sua reação de alarme e seu descontentamento se traduz na forma de angústia.

Com relação a estas últimas considerações, tem-se algumas mudanças nas conclusões de Freud sobre a angústia, na qual começa com a abordagem da angústia relacionada às neuroses atuais ligadas com a estimulação sexual somática, para depois convergir com as psiconeuroses ligadas a um conflito

psíquico interno, e também finalizando com os sonhos de angústia ligados a um desprazer mediante excitações inconscientes recalçadas que irrompem no sistema Pré-Consciente/Consciente (TERÊNCIO, 2013).

Ademais, outra temática fundamental da angústia é àquela relacionada às fobias, que realçam a relação entre angústia e medo. Freud evidencia a percepção de que o sintoma fóbico se forma para evitar a manifestação da angústia, a fobia se apresenta como defesa contra a angústia de castração, isto é, angústia proveniente do receio da criança de que seu órgão genital seja danificado ou retirado (TERÊNCIO, 2013), sendo a fobia exatamente esta fortificação contra a angústia (FREUD, 1900). Apesar de parecer contraditório se proteger da angústia por meio de uma fobia, acontece que a angústia envolve o medo generalizado, sem um objeto definido, de modo que a fobia permite que o medo se torne localizado e possível de evitá-lo com o distanciamento do objeto fóbico (TERÊNCIO, 2013). Tomando-se o objeto fóbico, o mundo ficará geograficamente mapeado conforme sua presença ou ausência; sabendo-se qual é o perigo e sua localização, o mundo fica mais previsível. O pior medo é aquele despertado quando se desconhece os contornos do que nos apavora, por isso, o terror habita na escuridão; a fobia então que se manifesta na infância é um recurso de defesa contra uma forma de medo muito mais terrível, que é a angústia, desta sensação angustiante de que algo indefinível e não localizável nos ameaça (CORSO & CORSO, 2006).

Temos, então, que o Complexo de Castração pautado na diferença dos sexos é o elemento fundamental para a formação da angústia nas neuroses (TERÊNCIO, 2013). Para realçar estas questões conceituais presentes em Freud, vale pontuar a perspectiva do Complexo de Édipo e a relação com a castração. O fenômeno edípico, ou o Édipo restrito, é pensado por uma identificação originária responsável pela instauração do recalque propriamente dito. Sua condição, na construção freudiana, acontece na fase fálica da sexualidade infantil – tal como ela foi descrita nos três ensaios sobre a sexualidade. No curso dessa fase – que ocorre durante o período que se estende dos três aos cinco anos –, o órgão genital masculino ocupa um papel dominante, pois Freud considera que nesse começo tanto os meninos quanto as meninas partilham a crença de que todos os seres humanos têm ou deveriam ter um falo. Convém dizer que o falo é nesse momento um objeto fantasiado que se apresenta no imaginário infantil. Nesse campo imaginário é, portanto, plausível pensar que a diferença entre os sexos será representada pela

criança como uma oposição: possuidor do falo/privado do falo. Ora, é a privação do falo que se configurará no psiquismo da criança como um fantasma da castração, cuja ameaça dará ensejo à implementação do complexo (DE ARRUDA, 2019).

Sendo assim, podemos conjecturar que a configuração do Édipo em Freud se consolida a partir de duas condições: a situação triangular que ocorre entre o ego, a mãe e o pai; e o caráter bissexual da sexualidade humana. No campo da triangulação vigora a escolha do objeto de amor e a identificação primordial, pois nesse nível, tanto para os meninos, quanto para as meninas, a criança desenvolve uma relação amorosa com os pais marcada por afetos de amor e de ódio. Nessa situação primeva, o objeto de amor escolhido é a mãe, estando o pai na condição daquele que pode advir como um obstáculo à realização amorosa. Ocorre que no Édipo do menino prevalece, em princípio, uma relação de objeto pela mãe, originalmente relacionada ao seio materno, acrescida da identificação narcísica primária. Ou seja, ao mesmo tempo em que a criança faz uma escolha de objeto pela mãe e passa a amá-la, ela se identifica com o pai. Durante certo tempo tais relacionamentos avançam lado a lado, até que os desejos sexuais do menino em relação à mãe se tornam mais intensos, e o pai é percebido como um obstáculo para eles. Nesse nível, sua identificação com o pai ganha uma tonalidade hostil e transforma-se em um desejo de se livrar dele. É claro que nessa rivalidade a criança irá ser submetida a um processo de interdição no qual, ao sofrer a ameaça da castração, ela irá abrir mão do seu desejo pela mãe e buscar a superação da hostilidade pela via da identificação com o pai (DE ARRUDA, 2019).

Na menina, no entanto, a situação é diferente, pois ela tem que proceder a uma mudança de objeto: a substituição da mãe pelo pai. Ou seja, no Édipo, ao sofrer o interdito a menina deve abrir mão da escolha amorosa pela mãe e situar o pai como objeto de amor, estando, igualmente, na condição de ser interditada por este e colocada em uma situação dissimétrica em relação ao menino. Ou seja, ela deve buscar um objeto de amor condizente com o amor que ela sente pelo pai. Nesse nível, a constatação da castração da mãe pela via da privação do falo dá à menina a certeza da sua castração, precipitando-a no complexo de Édipo de uma maneira singular (DE ARRUDA, 2019).

Retomando as discussões, a partir de toda a problemática tratada na primeira teoria da angústia Freud vai tecendo e desenvolvendo sua teoria da angústia,

mormente fazendo reformulações e elaborações, como se verá agora com a segunda teoria.

4.2 Segunda teoria da angústia

Podemos destacar a vigésima quinta das *Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise*, de 1916-17, como um dos principais trabalhos de Freud sobre o tema da angústia, sendo que, para ele, a maioria das conferências introdutórias nada acrescentam ao leitor familiarizado com a literatura psicanalítica, com exceção das conferências sobre as fantasias histéricas e justamente também sobre a angústia (TERÊNCIO, 2013).

Freud (1917) inicia questionando o aspecto de que os neuróticos sentem angústia de modo mais frequente e mais intenso do que as outras pessoas. Muitos dos termos *nervös* (nervoso, neurótico) e *ängstlich* (angustiado) são utilizados como se significassem a mesma coisa, o que está incorreto, já que há pessoas angustiadas que não são neuróticas, assim como há pessoas neuróticas que padecem de diversos sintomas que não àquele da angústia (FREUD, 1917).

É de praxe elencar aquilo que se denomina como angústia neurótica como também àquela que é a angústia realística, esta última que está associada ao reflexo de fuga como manifestação da pulsão de autoconservação, como uma reação defronte a um perigo exterior, enquanto a primeira, em termos gerais, estaria envolvida com um perigo interno (FREUD, 1917). Todavia, a oposição desses dois termos em uma perspectiva psicanalítica não é tão simples (RABÊLO & MARTINS, 2022).

Conforme a medicina da qual Freud evidencia essa distinção, a angústia real está alicerçada na percepção de uma situação de perigo atual e concreta, contribuindo, portanto, para a autopreservação do indivíduo, favorecendo uma reação específica e adaptada a uma situação avaliada como ameaçadora, em que Freud destaca que a avaliação da situação de perigo está intrinsecamente relacionada ao estado de conhecimento que se tem do contexto no qual se vive, de modo que um determinado barulho na floresta ou a presença de um tipo de nuvem no céu podem parecer algo banal para alguém destreinado, enquanto para um nativo de uma tribo indígena ou um navegador experiente tais situações são o sinal de um perigo iminente. A angústia neurótica, por sua vez, possui um caráter

patológico e sua gênese é psíquica, não se prestando à função de autopreservação, já que não está lastreada à percepção de um perigo concreto, e quando está, sua avaliação de ameaça é desproporcional (RABÊLO & MARTINS, 2022). Outrossim, fundamental também é a distinção entre angústia (*Angst*), temor ou medo (*Furcht*) e terror (*Schreck*): angústia se trata de um estado sem a presença de um objeto, de modo que o medo deste necessita, ao passo que o terror está associado ao efeito de um perigo que é percebido sem a devida prontidão da angústia (FREUD, 1917).

Ademais, Freud (1917) evidencia que seria preferível que a angústia não se desenvolvesse, que em intensidade demasiada a angústia se revela notavelmente inadequada, já que paralisa toda ação, como a fuga, o ataque ou esquiva; quanto mais o desenvolvimento da angústia se reduz a um sinal diante do perigo, tanto mais imperturbada a sua prontidão se converte em ação, e mais adequado se configura o desenrolar dos eventos, sendo, assim, adequado na angústia a sua prontidão e inadequado o seu desenvolvimento. Assim, limitando-se a um mero sinal permite à angústia a ideal preparação ao perigo (TERÊNCIO, 2013). Além disso, importante destacar o que é o sentido da dinâmica do afeto, tratando-se de algo composto, compreendendo inervações motoras e sensações de dois tipos distintos, que são as percepções das ações motoras e as sensações diretas de prazer e desprazer que dão o tom característico do afeto (FREUD, 1917).

Com isso, após compreender estas questões, Freud (1917) evidencia que a angústia neurótica é a libido empregada de forma inadequada, e a angústia real envolve a reação diante do perigo. Estas definições equivalem ao que se convencionou como a segunda teoria da angústia freudiana, que de acordo com Laplanche não veio negar a primeira, mas veio limitá-la, e além disso abrange a questão da noção do Eu atrelada a esta questão da reação ou preparação ao perigo, questões desenvolvidas na obra de Freud de 1926, *Inibições, Sintomas e Angústia* (CAROPRESO & AGUIAR, 2015), mas que Freud já dissertava a respeito durante esta época das conferências introdutórias.

Com referência a isto, Freud (1917), argumenta que o desenvolvimento da angústia seria a reação do Eu ao perigo e o sinal para o início da ação, e que é fundamental a compreensão de que na angústia neurótica, o Eu empreende a tentativa da ação defronte sua libido que trata este perigo como se fosse exterior, sendo que o mesmo é interior.

Acrescenta-se também que a descarga da libido na forma de angústia característica da primeira teoria apresenta que é o destino imediato da libido sujeita à repressão, não sendo, todavia, o único e definitivo destino; notadamente com a segunda teoria, percebe-se que a repressão corresponde a uma tentativa de fuga do Eu diante da libido percebida como perigo (FREUD, 1917). Freud, ao longo do desenvolvimento de seu pensamento vai reformular a questão da repressão e angústia confirmando que a angústia é anterior ao processo do recalque, a angústia é que provoca o recalque (TERÊNCIO, 2013).

Freud (1917) então relaciona a angústia neurótica com a angústia infantil, retomando a questão da dinâmica do afeto: a angústia repete uma experiência primordial, que é a experiência do nascimento. Diante disso, na experiência do nascimento se produz um agrupamento de sensações desprazerosas convertido em modelo para os efeitos de um perigo mortal (TERÊNCIO, 2013). A primeira experiência da angústia, então, foi uma angústia tóxica: o substantivo *Angst* alemão se refere muito à “*angustiae*” latina que significa aperto, estreitamento, interligando-se ao estreitamento da respiração do nascimento. Vale também destacar como bastante significativo o aspecto de que aquele primeiro estado de angústia é decorrente da separação da mãe (FREUD, 1917).

Em *Inibições, Sintomas e Angústia*, Freud então desenvolve sobre estas últimas questões e aí comenta que “o recém-nascido seria capaz de perceber apenas uma enorme perturbação econômica. A partir de então, o afeto de angústia voltaria a emergir em situações que lhe recordassem essa experiência traumática primária” (CAROPRESO & AGUIAR, 2015, p. 12).

Na sua obra *O eu e o isso* (1923) Freud define o Eu como a única sede da angústia, de modo que este e outros tópicos são discutidos em profundidade na longa e complexa obra *Inibições, Sintomas e Angústia* (TERÊNCIO, 2013), constatando-se que se apresentam três avatares da angústia: a angústia moral, proveniente da tensão entre Eu e Supereu; a angústia real, que surge do conflito entre o Eu e a realidade externa; e, também a angústia pulsional, compreendendo o atrito entre o Eu e o Isso (RABÊLO & MARTINS, 2022).

5 LITERATURA FANTÁSTICA

5.1 Percurso histórico-conceitual

A etimologia do Fantástico remonta ao século XIV e vem do latim *phantasticus* e do grego *phantastikós*, e que recebeu múltiplos significados quando incorporado ao léxico brasileiro, a saber notavelmente como aquilo que só existe na imaginação, na fantasia, que possui caráter caprichoso e extravagante, que é extraordinário, além daquilo que não possui nenhuma veracidade, que é inventado (RIBEIRO, 2008).

Porém, vale salientar que, longe de se limitar a estas definições *stricto sensu*, o Fantástico compreende um vasto campo semântico, tendo relações com o substantivo fantasma, que provém do grego *phantasma*, que convém ao ser imaginário, espectro, bem como também com o substantivo fantasia, do grego *phantasia*, que remete ao ato de mostrar, relacionado à aparição de coisas extraordinárias e espetaculares, imprimindo ao uso do Fantástico como sinônimo de quimérico, fabuloso, imaginário, sobrenatural, extraordinário, formidável e inverossímil. Diante disso, centrado na relação do termo no âmbito literário, o vocábulo Fantástico, como substantivo, constitui a linguagem crítica literária no século XIX para denominar um gênero literário que enovela a ficção envolvida com o sobrenatural e o extraordinário (ASSIS, 2014).

Ademais, mesmo que, historicamente, a literatura fantástica remonte às origens da própria literatura, essa primeira esteve no âmbito da marginalidade até o impulso da modernidade. O transcorrer dos discursos teóricos a respeito do gênero recebeu as contribuições de autores das obras então consideradas como fantásticas, como a obra de Charles Nodier intitulada *Du Fantastique en Littérature* (1830) que destaca autores como E.T.A Hoffmann e Guy de Maupassant. Outrossim, no século XX esta tendência persiste, como exemplo na obra *Supernatural Horror in Literature* publicada em 1945 pelo escritor norte-americano H.P Lovecraft. Todavia, ainda assim a questão conceitual estava insatisfatória, e até meados do século XX alguns autores compreendem que esta insatisfação estaria ligada à questão das discussões teóricas fazerem o fantástico depender do sentimento de medo experimentado pelo leitor diante dos fenômenos não necessariamente sobrenaturais, como contida na tese da obra de Pierre-Georges

Castex, *Le Conte Fantastique en France: de Nodier à Maupassant* (1951), considerada a primeira teoria de caráter científico da Literatura Fantástica. Mesmo com o desenvolvimento dos estudos do fantástico terem o apogeu na França na década de 1960, foi em 1970, com a publicação da *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov, que significou um ponto de viragem nas concepções do fantástico na literatura (ASSIS, 2014).

Disto, não há história geral da Literatura Fantástica. Os equívocos e ambiguidades da própria noção só podem tornar a tarefa difícil: há tantas histórias e singularidades e diferentes pontos de vista. Pode-se lançar algumas bases, mencionar primeiro uma literatura oral, composta por lendas imemorais, transmitidas de geração em geração, e adequadas para satisfazer os gostos de um público popular. Na verdade, não se trata de obras artísticas, mas de meios de expressão de toda uma comunidade que exprime as suas crenças, as suas superstições, os seus medos e, assim, fortalece a sua unidade. Essas lendas, sem dúvida, rompem com os modos de existência que lhes deram origem e tornam-se objetos de estudo dos etnólogos e folcloristas; a literatura escrita, porém, retoma seus motivos, e devemos questionar essa permanência dos temas, essa monotonia da imaginação, essa durabilidade dos arquétipos e das imagens (PUZIN, 1991).

Se entendermos por “maravilhoso” o que é “conto de fadas, mágico, prodigioso, sobrenatural”, encontramos isso desde a Antiguidade nas obras escritas, em Homero, nos romances medievais ou em Rabelais, entre outros. O século XVI coloca no papel “histórias prodigiosas”, mas o “conto” ou “novela” da era clássica (do Renascimento à Revolução) cultiva com predileção a verossimilhança e a ironia. É ainda mais surpreendente testemunhar, no final do século XVII, uma viva mania pelos contos de fadas, elevada à dignidade literária e artística por numerosos escritores, o mais famoso dos quais é Charles Perrault. Os contadores de histórias recorrem à rica coleção popular de lendas e literatura popular, e os leitores adultos estavam entusiasmados com a maravilha da imaginação que não são impedidos pela aparência da verdade. A tradução das *Mil e Uma Noites*, dos *Mil e Um Dias*, contos persas, conhece a mesma moda: assim os feitiços do Oriente vêm para retransmitir o prestígio das fadas locais. Todas essas histórias do folclore continuarão a fazer muito sucesso durante o século XVIII e a primeira metade do século XIX, antes de serem relegadas pelos romances populares às prateleiras da literatura infantil. É evidente que há uma multiplicidade de obras, de Charles Nodier,

os Irmãos Grimm, C. Andersen, encontramos este tipo de maravilhoso, muitas vezes edificante, em Dickens, ou Kipling, ou Marcel Aymé (PUZIN, 1991).

Destaque-se também *Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho*, de Lewis Carroll, que subverte o próprio conto de fadas ao não enfatizar uma questão moralizante e ao apresentar a ambiguidade, o cenário onírico e o nonsense, criaturas antropomórficas, grotescas, fascinantes e vívidas e eventos sem propósito, além de constar de uma fantasia infantil absurdista contendo elementos de Matemática e Lógica, mais para subverter estas relações e também da linguagem, e assim estando na expressão de Literatura Fantástica (COLATINO, 2015), além das tantas interpretações que lhe cabem, devido sua narrativa que explora o plano do inconsciente e dos sonhos, da questão da própria imaginação e do não limite das possibilidades.

Ainda de acordo com Puzin (1991), as histórias fantásticas da moda do século XIX estão por toda parte após os contos maravilhosos. Na segunda metade do século XVIII, um certo maravilhoso fantasmagórico, até mesmo frenético, triunfa entre os inventores da fantasmagoria: citemos Walpole, Mrs. Radcliffe, Lewis. Este fantástico do terror conhecerá a sua idade de ouro durante todo o século XIX: será contemporâneo do Romantismo e do Realismo ou Naturalismo na literatura. Na Inglaterra, Alemanha, América, Rússia e França, uma colheita de obras-primas ou obras marcantes surge neste único período. No alvorecer do século XIX, Hoffmann, seu declínio, Maupassant. O fantástico continua a ser refinado, tornando-se cada vez mais sutil, psicológico, esquecendo todas as suas facetas (histórias de terror, horror, antecipação; histórias alegóricas; poemas enigmáticos). Nas obras dos grandes mestres, essa ambiguidade se afirma soberana; Freud dirá *Unheimlich*, que pode-se conceber como a quintessência do Fantástico.

Mediante isso, temos que o fantástico é o espaço da indeterminação e da incerteza, no qual o escritor alemão E.T.A Hoffmann ocupa posição de destaque, notavelmente devido à sua obra "*O Homem da Areia*", publicada pela primeira vez em 1816, e que representou uma espécie de paradigma da Literatura Fantástica, recebendo, pois, uma análise detalhada por Freud na então obra *Das Unheimliche* (NESTAREZ, 2022).

Com isso, tal qual pontua o francês Joël Malrieu, é possível encontrar duas outras possibilidades relevantes para se identificar a origem do fantástico: E.T.A Hoffmann e o romance gótico (RIBEIRO, 2008). Na literatura, o fantástico é um

gênero polimorfo que se tem alimentado por diferentes correntes de pensamento, como a psicologia, o ocultismo e a ciência, desde o surgimento do romance gótico, na segunda metade do século XVIII. A partir do século XVII, a morte ocupou um lugar preponderante na inspiração dos artistas expulsos dos centros das cidades, de forma que os cemitérios adquirem uma dimensão melodramática, com destaque inicial para o ano de 1794, data em que o escritor e político britânico Horace Walpole, 4º Conde de Oxford, publicou “*O Castelo de Otranto*”, considerado o primeiro romance denominado gótico que irá delinear os códigos deste gênero literário com o tema da vingança do além-túmulo e as inúmeras referências ao medieval (VALENTIN, s.d.).

Segundo ponto forte no surgimento do movimento fantástico foi a década de 1820 (VALENTIN, s.d.) com a então presença de E.T.A Hoffmann, na qual o autor alemão foi preferido ao romance gótico pela maioria dos críticos da época, que viam no romance gótico uma forma limitada e repetitiva de literatura, enquanto Hoffmann adequava-se melhor aos critérios estéticos românticos e fazia muito sucesso (RIBEIRO, 2008). Mediante tal questão, Hoffmann e outros autores que priorizaram a ambiguidade em narrativas reconhecidas como fantásticas, evidenciaram o uso de tal elemento em detrimento do maquinário e encenação góticos, predominando então a impossibilidade categórica de se definir em que plano se dá o desenrolar das histórias, se no plano sobrenatural ou se no do cotidiano (NESTAREZ, 2022)

Desta forma, o que mais assusta os leitores é aquilo que mais os afetam no dia-a-dia e que é perturbador, não se tratando, portanto, de lugares remotos como castelos e abadias em ruínas nem de um passado muito distante (VALENTIN, s.d.). O fantástico possui dentre alguns de seus objetivos a produção do medo decorrente de incertezas; a Literatura Fantástica constitui-se, pois, de figuras e temas específicos que transmitem aspectos de mistério, desequilíbrio emocional e psicológico, a temática da loucura e patologias mentais, violação, desejo, a percepção e olhar, o jogo do visível e invisível e o duplo, esse último que traz a questão do aspecto indistinguível do eu e do outro, todos estes elementos que condizem com o fantástico adentrando em problemáticas ligadas no tocante à crise intelectual e ao desenvolvimento científico e psiquiátrico do século XIX (CIDREIRA, 2010).

Notavelmente, além de seus objetivos e elementos, o gênero fantástico reflete as preocupações de uma sociedade que se interroga sobre o mundo e a

humanidade (CIDREIRA, 2010), enraizando-se na vida cotidiana com uma espécie de olhar para o desconhecido, mergulhando nas reviravoltas da mente humana, e aí se estabelecendo como uma ponte entre os dois mundos, da realidade e da imaginação (VALENTIN, s.d.).

Vale salientar que o percurso tratado aqui não é o definitivo da Literatura Fantástica, haja vista que é sempre um desafio atribuir todos os detalhes inerentes à esta literatura, já que a própria história testemunha diversas metamorfoses, mas as apresentadas aqui passam através de uma ótica ampliada de suas definições e implicações.

5.2 Definições do fantástico: Todorov e o fantástico como gênero literário

A própria procura pela origem e de uma justificação teórica para o fantástico já testemunha uma profunda crise de valores, de modo que antigos valores desaparecem, dando lugar agora à dúvida: o que é possível? O que é real? Há uma linha que separa o racional do irracional? É loucura ou imaginação? Questões essas que perpassam todo o século XIX, o aspecto da dúvida que está atrelada ao fantástico, e que também evidencia uma íntima relação com a ciência (CIDREIRA, 2010).

Segundo Ribeiro (2008) a subjetividade do fantástico, que está ligada ao elemento do sobrenatural, contrapõe-se à racionalidade do Iluminismo do século XVIII, que buscava fazer pensar o mundo sem a presença de explicações metafísicas nem religiosas, dando ênfase ao experimentalismo e racionalidade. Destarte, para Todorov (2008, p. 15) “a ambiguidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Chegamos assim ao coração do fantástico”. Em um mundo que é o nosso, cotidiano, desenrola-se um fenômeno inexplicável pelas leis deste mesmo mundo familiar. O leitor que percebe tal acontecimento inexplicável deverá escolher entre duas opções possíveis: ou se trata apenas de uma ilusão dos sentidos e é um produto da imaginação, e assim as leis deste mundo familiar continuam sendo o que são, ou admite a presença do sobrenatural diante do acontecimento que realmente se sucedeu, e assim a realidade está regida por leis desconhecidas. O fantástico, então, é caracterizado por esta hesitação, dúvida, ocupando o tempo desta incerteza. (TODOROV, 2008).

Para Todorov (2008), a literatura fantástica deve ser entendida como um gênero literário, o que compreende a questão de que os possíveis textos fantásticos devem ser analisados buscando o que possuem em comum, e que é definido através de seus gêneros vizinhos. Sendo assim, além de durar no tempo de uma hesitação, a existência do fantástico dá origem a outros dois: o estranho e o maravilhoso.

Ao término da história, o leitor, se a personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, e então assim sai do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, convém que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entra-se no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2008).

Além de propor estes dois gêneros vizinhos ao fantástico, o estranho e o maravilhoso puros, Todorov também exemplifica, em um espectro destes gêneros, a presença dos gêneros fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. No fantástico-estranho, os acontecimentos parecem sobrenaturais, mas têm uma explicação racional (essas explicações são dadas, por exemplo, como o acaso, o sonho, as alucinações, etc). No estranho puro, os acontecimentos são perfeitamente explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis e extraordinários. O fantástico-maravilhoso, por sua vez, é uma classe de narrativas que se apresentam como fantásticas, mas que terminam por uma aceitação sobrenatural, admitindo-se realmente a presença do sobrenatural. No maravilhoso puro, os elementos sobrenaturais não causam surpresa no leitor nem nas personagens da história (TODOROV, 2008).

Sendo assim, Todorov também expõe a questão das características teóricas importantes para a instauração do fantástico, bem como de sua manutenção. Um dos traços empregados nas obras deste gênero, para o teórico, seria o discurso figurado, a exemplo da hipérbole que, como figura de linguagem, teria a funcionalidade de instaurar um mundo maravilhoso limítrofe com o da hesitação, na qual o exagero na descrição de eventos que quando tomados em seu sentido literal, evidenciariam um ambiente em que as regras naturais estariam deturpadas. Outro traço do fantástico seria o uso de comparações e expressões idiomáticas que remetem indiretamente aos acontecimentos sobrenaturais, e que preparariam o

leitor, aos poucos, para o maravilhoso; Todorov, então, elenca a forma modal dos verbos, como “dir-se-ia”, “eles me chamariam” e do comparativo “como”. Notadamente, outro recurso através dos verbos seria o emprego do imperfeito, promovendo a imprecisão dos fatos narrados, na qual Todorov usa a expressão “Eu amava Aurélia”, sendo a continuidade possível, porém pouco provável, mas ainda assim uma hesitação; outros exemplos de expressões verbais no imperfeito seriam: “parecia-me que”, “eu tinha a impressão”, “acreditei”, “sentia-me levado”, “tive a sensação” (DE SÁ, 2003).

Continuando nas contribuições de De Sá (2003), temos também outros fatores que implicam na obra fantástica, de acordo com as discussões todorovianas. Por exemplo, importante destacar a presença de um narrador em primeira pessoa, o que contribui para que a verossimilhança seja reforçada, devido a um vínculo estreito entre o narrador personagem e o leitor implícito, com o narrador representado convencendo o leitor implícito de sua própria dúvida, quanto mais autoridade possuir quanto às ações narradas, de modo que muitas obras fantásticas utilizam narradores fidedignos e respeitados detentores do saber. Outros fatores essenciais também são a criação de uma ambientação bem trabalhada e personagens bem compostos, da composição que se dirija a um ponto culminante da narrativa, com o narrador preparando o leitor para a aparição do fenômeno, e a exploração de dicotomias, como entre ideia e percepção, limites entre sujeito e objeto, dicotomias estas que se baseiam no sintoma psicótico e esquizofrênico, já que tais patologias psicológicas envolvem a confusão entre a realidade e o imaginário.

Deste modo, dando-se ênfase ao pensamento todoroviano, apresenta-se conclusões a respeito da caracterização do fantástico como gênero, elencando-se três condições: primeiro que a narrativa deve fazer necessariamente com que o leitor considere o mundo das personagens como um mundo de seres vivos e vacile entre uma explicação sobrenatural ou uma explicação racional até o término da narrativa; segunda condição é a representação da hesitação no texto, o que se sucede na forma de uma personagem, porém mesmo que esta condição não seja obrigatória é empregada com frequência nos textos fantásticos, e o leitor se espelha nestas vivências; a terceira, refere-se a uma determinada postura que o leitor implícito deve apresentar frente ao texto, ao recusar tanto uma leitura alegórica, quanto poética (RIBEIRO, 2008).

Para Todorov, as imagens poéticas não devem ser entendidas em seu sentido literal, já que não são descritivas, a estrutura poética de rimas, ritmo, figuras retóricas, permite uma sequência mais livre e desvinculada de causas e efeitos, bem como entre personagens e enredo, e para que a hesitação aconteça é necessário que haja uma certa lógica na ocorrência dos fenômenos narrados. Porém, para Todorov, a leitura poética sozinha não descaracteriza o fantástico, e se usada para evidenciar o fenômeno sobrenatural pode até ter efeito contrário e auxiliar na obra fantástica. Já a alegoria, na visão todoroviana, denotaria um sentido figurado oposto ao sentido literal do texto, de forma que a interpretação inicial de algo narrado poderia assumir outras interpretações e sentido. Assim, Todorov também consta que não descaracteriza o fantástico, porque poderia ter um outro efeito, tomando-se a alegoria não explícita no texto, o que contribuiria para a dúvida (DE SÁ, 2003).

5.3 O fantástico e sua questão modal além da questão de gênero literário

Outras formas de compreensão do fantástico é estabelecido pela teórica francesa Irène Bessière, que apresenta a visão do fantástico não correspondendo a uma categoria ou gênero literário, como estabelecido por Todorov, entretanto dependente de uma lógica narrativa, afirmando-se que deve ser entendida como um dos procedimentos da imaginação, como modo (BESSIÈRE, 1974).

Bessière traz suas contribuições no seu livro de 1974 intitulado *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, na qual discorre sobre estas questões, admitindo, pois, que o fantástico se plantea como modo, por intermédio das temáticas cujo fito é promover a incerteza, mas incerteza gerada pela impossibilidade de decifração, de forma que a autora francesa aproxima a narrativa fantástica da adivinha, sendo marcada pela invenção pura, revelando paradoxos e contradições. Ademais, evidencia que o fantástico deve ser considerado menos como um produto de uma hesitação entre o sobrenatural e o natural, constando-se mais uma ênfase colocada na contradição entre ambos (RIBEIRO, 2008), na recusa mútua de ambos (BESSIÈRE, 1974).

O italiano Remo Ceserani relê o estudo de Irene Bessière sobre o fantástico como uma poética da incerteza e, seguindo-o de perto, propõe no terceiro capítulo do seu livro intitulado *O fantástico*, de 2006, um estudo sobre *Procedimentos*

formais e sistemas temáticos do fantástico. Ele reconhece que os diversos procedimentos formais e os temas não são exclusivos a uma modalidade literária particular, entretanto, existem alguns que são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados. De acordo com Ceserani, os procedimentos narrativos e retóricos frequentemente usados pelo modo fantástico são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. Quanto aos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, Ceserani elenca: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada (MATIOLA, 2020).

Depreende-se que a maioria das críticas proferidas por estes e muitos outros teóricos às concepções do fantástico de Todorov é de ordem do questionamento da dúvida, se a mesma deveria mesmo ser posta e se sua ausência descaracterizaria o fantástico, o que limitaria a este ponto. Assim, a maioria das críticas recebidas acusa a definição de Todorov como excessivamente restritiva, abstrata e simplista (RIBEIRO, 2008), optando estes outros teóricos por ampliar a visão tratando o fantástico como um procedimento, um processo temático.

5.4 Tessituras e particularidades entre o fantástico, o maravilhoso e os contos de fadas na literatura; *Unheimlich* freudiano e angústia em suas relações com a literatura

As temáticas exploradas pelo Fantástico condizem muito com aquilo que Freud pontua como elementos do *Unheimlich*, como os complexos infantis recalçados que encontram na realidade impressões que os revive; crenças animistas superadas novamente confirmadas, ou melhor, questionadas pois não se tem certeza absoluta, daí o aspecto da dúvida circundante; o complexo de castração, envolvida com a angústia de castração diante da possibilidade de destruição, aniquilamento; repetição involuntária, condizente ao retorno do mesmo

do conceito da compulsão à repetição, da qual a repetição é vista como sinistra, inquietante, *Unheimlich*, e que provoca angústia, por exemplo o cotidiano que se apresenta como estranho já que é o que é de mais familiar; o duplo *doppelganger*, e a projeção de aspectos pessoais rejeitados, negados pelo processo de recalçamento, e a então confrontação com este outro lado, este outro “Eu” que envolve confusão, divisão, clivagem do eu, etc., já que se trata de um outro lado do próprio; etc.

Com relação a este último, o duplo, podemos fazer um resgate, do que já foi mencionado neste trabalho, a respeito da contribuição do teórico Otto Rank para a temática, destacando-se as obras que ele elenca, que trazem este importante debate, na Literatura Fantástica. O rico material levantado por Rank é o seguinte: Andersen, L’ombre, conto; Lenau, Anna, poesia; Frankl, Œuvres, poema (balada); Hans Muller von der Leppe, Malheur à la vanité, poema (canção); Moerike, l’Ombre, poema; Richard Dehmel, L’ombre, poema; Stevenson, Le cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde, novela; Hoffmann, Les Élixirs du Diable, Le Double, Les Opinions du Chat Murr, La Princesse Brambilla, Le Coeur de Pierre, Le Choix d’Ane Fiancée, L’homme de Sable; Jean Paul, Siebenkäs, La confession du diable chez un grand dignitaire de l’Etat, romance; Ferdinand Raimund, Le Roi des Alpes et le Misanthrope, Le Dissipateur, teatro; Wilde, Le portrait de Dorian Gray, romance; Heine, Radcliff, Les Nuits de Florence, Attatroll, Allemagne, un conte d’hiver, narrativas, e Le Double, poema; Maupassant, Horla, novela, e Lui, conto; Musset, La nuit de décembre, poema; Coleridge, Transformation, poema; Baudelaire, Le Jeu, poema; J. -E. Poritzky, Une Nuit, conto; Poe, Willian Wilson, novela; Dostoïevski, Le Double, romance (PONTES, 2014).

Assim, percebe-se que o Duplo é uma temática clássica e muito desenvolvida nas obras fantásticas. Poder-se-ia também destacar várias obras que imprimem além deste aspecto fundamental, os outros elementos da repetição involuntária e da onipotência dos pensamentos, em narrativas que trazem em sua bagagem a questão das crenças, mitos, contos, heranças humanas de tempos remotos, envolvidos em narrativas que expressam aspectos universais e misteriosos que evidenciam muito do espírito humano, destaque a épocas da história e como isso se repete em determinadas épocas, visto que a história não é linear, e o aspecto da dúvida e do conhecimento, questões que sempre fascinam e intrigam e que

constituem muito do *Unheimlich*, e como na Literatura vai-se tecendo particularidades e infinitas possibilidades de composição.

Falando-se das particularidades do Fantástico e do Maravilhoso, por exemplo, temos que contos de fadas, se desenvolvem em um universo em que o encantamento é dado como certo e a magia é a regra fundamental, o sobrenatural não surpreende, pois constitui a substância deste mundo, a sua lei e seu clima, não violando nenhuma norma, já que faz parte da própria ordem, ou melhor dito, a ausência da ordem das coisas. O mundo do maravilhoso é naturalmente povoado de dragões, unicórnios e fadas, e ali os milagres e as metamorfoses são contínuos. Ao contrário, no fantástico, o sobrenatural aparece como uma ruptura na coerência universal, em que o prodígio se torna uma agressão proibida e ameaçadora, abalando as estruturas de um mundo cujas leis eram até consideradas rigorosas, como o fantástico sendo o impossível, aparecendo inesperadamente em um mundo do qual o impossível é excluído por definição (CAILLOIS & DUFOUR & ROMER, s.d.).

Freud (1919) explicita que o mundo dos contos de fadas, por exemplo, abandonou desde o início o terreno da realidade, e aderiu abertamente às convenções animistas. Realização de desejos, forças ocultas, animação do inanimado, onipotência dos pensamentos, são efeitos usuais nestes contos que impedem a produção do efeito do *Unheimlich*. Todorov (2008) considera o conto de fadas como uma variante importante do maravilhoso, em que os acontecimentos não provocam nenhuma surpresa, sendo que o que o caracteriza é mais uma forma de escritura e não o estatuto do sobrenatural. Para ilustrar essas afirmações, pode-se analisar brevemente alguns eventos de *Chapeuzinho Vermelho*, na versão dos irmãos Grimm: por exemplo, o lobo se comporta e fala como um ser humano, e Chapeuzinho e sua avó, após serem devoradas, emergem ilesas de sua barriga. Esses acontecimentos não causam surpresa ou questionamento entre os personagens da história, e o narrador os descreve sem qualquer sinal de espanto (GARCIA, 2020). Então, é notável este ponto basilar que diferencia o fantástico do maravilhoso, o fantástico imprime esta surpresa, o espanto, a irrupção do sobrenatural no seio do familiar e natural. Todorov (2008) apresenta os contos de fadas como pertencentes ao maravilhoso exótico, no qual narram-se acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais, e isso o diferencia do fantástico propriamente dito, apenas por uma forma de se conceber tais questões.

O conto de fadas clássico é uma adaptação literária do conto popular antigo, mantendo, contudo, alguns elementos folclóricos. Como um gênero de fronteira ou transição, ele incorpora características da oralidade, da tradição folclórica e da performance sociocultural, mesmo quando publicado como literatura infantil ou tratado com pouco respeito por sua história e materialidade. Os contos de fadas literários, por outro lado, surgiram nos salões aristocráticos do século XVII, onde eram contados por mulheres como uma espécie de jogo social. Esses jogos as permitiam mostrar sua inteligência e educação, e deram origem a textos literários de gêneros como a novela e letras de música, durante momentos de lazer. Assim, por volta de 1690, os narradores dos salões foram solicitados a escrever os contos que haviam contado durante os jogos, o que deu origem, entre outros, aos contos literários do francês Charles Perrault. Esses contos, inicialmente narrados nos salões, não foram concebidos para crianças, ao contrário dos contos dos Grimm, que foram adaptados para serem lidos por infantes. Contudo, as crianças já eram, nessa época, ouvintes desses contos, que escutavam de suas governantas, serviçais e outras crianças (GARCIA, 2020), o que podemos fazer um paralelo deste ponto com a dinâmica da obra fantástica *O Homem da Areia* de Hoffmann como já apresentado em detalhes, que envolve a transmissão de histórias com traços folclóricos dentro da própria narrativa.

A escritora mais notável desse período foi Marie-Catherine d'Aulnoy. Foi ela quem escreveu o conto de fadas *L'île de la félicité* (*A ilha da felicidade*), em 1690, que iniciou a popularidade desse tipo de narrativa na aristocracia. As mulheres foram também as pioneiras em incluir fadas nas histórias, o que acabou por nomear todo o gênero, o que é algo curioso, pois há surpreendentemente poucas fadas nas narrativas mais conhecidas. Graças a d'Aulnoy, a expressão *contes de fée* se tornou popular e foi traduzida para outras línguas, como *cuentos de hada*, *fairy tales*, e o nosso contos de fadas. Na Alemanha, eles são chamados de *Märchen*, diminutivo de *Maere*, que nas versões arcaicas do idioma significava "mensagem", "acontecimento", "verdade". Ou seja, para os germânicos, os contos de fadas são um fragmento da vida real. Na França, as histórias simples conquistaram os salões literários da época e qualquer escritor de renome desejava publicar esse tipo de obra; Perrault foi apenas o mais célebre deles (HUECK, 2023).

Importante mencionar que “por trás dos enredos simples estão narrativas sobre vida e morte, alegria e tristeza, conquista e derrota — que falam diretamente

com o mundo interior dos leitores” (HUECK, 2023, p. 16). As primeiras versões de alguns contos de fadas mais famosos eram tudo menos encantadoras ou alegres. Pelo contrário, eram horrendas, violentas e grotescas. Acima de tudo, serviam como parábolas sobre moralidade e comportamento (MUNDO TENTACULAR, 2017). Ao ler os contos originais, é crucial lembrar que nenhuma crueldade é gratuita; pelo contrário, ela provém de costumes e crenças que eram perfeitamente lógicos nos séculos passados. As narrativas surgiram em tempos em que bruxas eram consideradas reais e queimadas nas fogueiras aos milhares; em épocas em que pais abandonavam seus filhos na floresta por falta de alimentos; juristas debatiam como homens se transformavam em lobos e atacavam crianças; religiosos discutiam sobre os feitiços mais comuns das bruxas. Houve épocas em que o mundo real se assemelhava mais ao mundo fantasioso dos contos de fadas. Por isso, os detalhes dessas narrativas são significativos; eles não podem ser vistos como fatos, mas como reflexos de uma mentalidade e uma forma de perceber a realidade (HUECK, 2023).

Este último quesito é essencial para compreendermos os contos de fadas como representantes que são influenciados até mesmo pela realidade, apesar de, em sua dinâmica de escrita e ambiência se constatar a presença de seres e fenômenos sobrenaturais e fantásticos, inacreditáveis. Então, não se pode negar o impacto que os contos de fadas tiveram na dimensão dos aspectos fantásticos presentes na Literatura Fantástica, sem falar que o processo na literatura é marcado por subversões, influências e originalidades. Também é possível destacar a própria dimensão do *Unheimlich* para tentar depreender relações com estes contos, mais propriamente seus elementos, evidentemente quando são postos de fora da narrativa, nas discussões a respeito, o que em uma narrativa fantástica poderiam ser postos estes, como seres antropomorfizados, ambientes que causam confusão, algo que parece destoar da percepção mas que ao mesmo tempo parece conter algo intrigante que aproxima do humano ou que aproxima de determinados sentimentos, algo familiar; isto, já que Freud e a própria visão todoroviana sobre os contos de fadas, estes, por não causarem surpresa diante de seus elementos fantásticos não imprimem um sentimento de *Unheimlich*, mas ainda assim constituem elementos que podem envolver algo a mais, e que mantêm uma certa relação com o fantástico, o próprio Todorov que argumentava sobre o fantástico-maravilhoso.

Outrossim, temos que o fantástico assume uma transgressão de normas estabelecidas de uma determinada realidade. Tomando-se como ponto focal a realidade humana que estabelece o que é real e o que seria sobrenatural, pode-se afirmar que suas normas são baseadas através de parâmetros da sociedade ou cultura em que este mundo se constitui, tendo seus paradigmas, mas daí temos que a ciência evolui de maneira assombrosa, de modo que paradigmas que pareciam ser insubstituíveis, passam a ser substituídos por outros que se adequam melhor para explicar aquela realidade, com o fantástico expresso tendo como referência determinadas normas, inserindo-se numa dinâmica sociocultural de um tempo e espaço determinados (DE SÁ, 2003).

Falando-se agora do parentesco entre o *Unheimlich* e a angústia, Freud marca a diferença do efeito do *Unheimlich* suscitado pela experiência estética, daquele sentido na vida real. Assinala que enquanto nas obras esse efeito é abolido pelo fato de que o universo do discurso é fictício, somos poupados, pois o escritor imaginativo cria artifícios que tornam aceitáveis e até agradáveis, certos efeitos que não o seriam caso ocorressem na vida real. Ao contrário do que se passa conosco, o escritor tem a liberdade de escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou não coincidir com as realidades que nos são familiares (DE OLIVEIRA, 2001).

Ao longo da história, o ser humano preservou uma memória de ritos, superstições e magias transmitidas oralmente, com pequenas adaptações dependendo da cultura de cada povo. Freud explora esse tema em *Totem e Tabu*. A superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos, a crença na onipotência dos pensamentos e a técnica da magia como já discutido neste trabalho fazem o homem acreditar nesses poderes mágicos e nas coisas estranhas; todos nós, de alguma forma, já experimentamos isso, e, por isso, tudo que parece *Unheimlich* ativa esse resquício animista. Nosso inconsciente não reconhece a ideia da própria mortalidade: a morte é o *Unheimlich* que sabemos que um dia surgirá. A angústia constante do homem é uma emoção recalçada, que retorna nos sonhos, nos atos falhos, lapsos, chistes e sintomas. Ela se manifesta travestida de um *Unheimlich* através de pesadelos, ilusões óticas, esquecimentos relacionados a esse *Unheimlich*, piadas nervosas que usam o cômico para negar a depressão, brincando, enfim, com a morte, para mantê-la afastada. É o *Unheimlich* carregado de outro afeto (DE ARRUDA, 2019).

O sintoma é justamente um produto de criação para escapar da angústia e do desamparo. Ainda de acordo com Arruda (2019), para Freud, os sintomas neuróticos são resultados de conflitos que surgem a partir de um novo método de satisfação da libido, na qual esta última retorna às atividades e experiências da sexualidade infantil e relações objetivas da infância que haviam sido abandonadas, sendo que tais experiências infantis podem ter consequências que podem ser traumáticas, importante evidenciar que tais experiências infantis não tiveram, na época, qualquer importância e só adquirem sentido através do processo de regressão a essa época. Os sintomas, então, são a presença do *Unheimlich* na pessoa, constituindo uma forma de satisfação nova e substituta necessária frente à frustração.

5.5 *Unheimlich*, literatura, criação artística e sublimação

A materialização da obra artística passa por um crivo que compactua com suas ideias, oferecendo aquilo que melhor representa a intenção e a emoção do artista. Criar é dar forma aos afetos e aos perceptos, começando com a matéria a partir de um desejo e conciliando aquilo que melhor expressará a criação. É importante distinguir entre criação e invenção. A invenção tem um sentido prático, utilizando materiais de maneira nova e com aplicações utilitárias, como na saúde, no acesso a longas distâncias, e em pesquisas profiláticas. Já a criação é inesgotável: é uma combinação de sensações particulares que surgem da velocidade do pensamento, contornando o vazio ao criar a obra de arte. De forma semelhante, o *Unheimlich* expressa o inesperado, plasmado sobre um infinito atual, visto como um plano imanente a todas as criações. Quando o sucesso ou a resposta positiva ao inédito é comprovada, o feito é comemorado, levando o autor a uma epifania, não apenas pelo pioneirismo, mas também por uma nova maneira de sentir e pelo impacto alcançado (DE ARRUDA, 2019).

Freud chega a traçar uma relação entre a psicose e a produção artística, assim como entre os sintomas neuróticos e as criações artísticas. Segundo ele, o neurótico é aquele que se rebela contra a realidade, impedindo a satisfação de seus desejos e encontrando refúgio na doença. No entanto, se esse rebelde tiver habilidades artísticas, a criação pode servir como um desvio que o reconduz à realidade, graças ao compartilhamento de sua obra com outras pessoas.

Basicamente, o artista busca uma forma de autoliberação, e através de sua arte, ele compartilha essa libertação com outros que enfrentam as mesmas restrições a seus desejos. Nessa perspectiva, o artista expressaria em sua obra suas fantasias narcísicas e eróticas, uma ideia que provocou reações negativas entre muitos no mundo da arte. As forças impulsionadoras da criação artística são, de acordo com Freud, as mesmas que conduzem à psicose e à formação de instituições sociais (RIVERA, 2002).

Com relação à sublimação, temos o âmbito culminante dos processos de criação artística. Para Freud, a sublimação envolve o processo a partir da qual a libido se afasta do objeto sexual, mais propriamente se trata de uma elevação do objeto que advém da mudança da finalidade da pulsão sexual que fomenta um objeto por meio do qual ocorre uma mudança na sua natureza, elevando-o psiquicamente. A sublimação é um dos quatro destinos da pulsão elencados por Freud, dizendo respeito ao seu componente ideativo, já que o afeto não sofre o recalque, e a ideia singular diz respeito ao desvio das pulsões sexuais para a criação da obra de arte. Vale salientar que se trata de uma mudança na natureza, o que Freud não vai atribuir para a concepção da sublimação como processo assexual ou de deserotização do alvo da pulsão, mas sim como um processo de criação permanente de novos objetos de satisfação erótica, advindo evidentemente da elevação do objeto (DE ARRUDA, 2019), mas ainda assim atrelada ao sentimento do prazer, o que também envolve a questão da ambivalência própria do psiquismo e, nas nossas discussões, o *Unheimlich*, na qual um desprazer que envolve este sentimento, em uma obra de arte, de literatura, pode promover um prazer envolvido com sentimentos de identificação, sublimação e a própria criação para a ressignificação das experiências vividas ou fantasiadas, estando envolvida no tocante à dinâmica do desejo, com a obra contendo os paradoxos e realização de desejos do criador. Ademais, a própria clínica psicanalítica envolve a confrontação com os aspectos inconscientes, com o *Unheimlich*, de forma que a terapia objetiva essencialmente tornar conscientes aquilo que na realidade é familiar à pessoa, analisando-se o material do retorno do recalado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com isso, depreende-se a importância das temáticas em diversos âmbitos, da Psicanálise, Psicologia, também da Estética, Clínica, Literatura, Linguística e Arte. Outrossim, foi posto a importância do *Unheimlich* nas teorias da angústia de Freud e a própria relação do sentimento nas relações psicológicas, mentais e estéticas da Literatura Fantástica, suas especificidades, suas propostas de diálogos diversos, e as implicações dos elementos do *Unheimlich*, a relação com outras narrativas, as originalidades e alcance que as obras evidenciam.

Visto essas infinitudes, pode-se afirmar que as discussões não terminam por aqui, não se esgotam visto suas inesgotáveis questões, e por envolver algo que evidencia os aspectos emocionais, psicológicos, artísticos, e universais do humano, tocando em questões que versam sobre desejo, pensamento, sentimento e a amplitude disto tudo.

Visto isto, depreende-se a importância do *Unheimlich* para compreender sua relação com o afeto de angústia decorrente das vivências e da produção através da obra de arte escrita, da Literatura. A Literatura Fantástica expõe e trabalha com os temas diversos do *Unheimlich*, como os destacados e analisados: o duplo, a repetição involuntária e o animismo e onipotência dos pensamentos, ampliando-se para outras temáticas que a Literatura Fantástica é capaz de produzir evidenciando o alcance do sentimento do *Unheimlich*, a saber pensado como um gênero literário, mas também como um modo, uma forma de produzir os diversos alcances deste sentimento.

Este trabalho se propôs exatamente a utilizar a Literatura Fantástica para elaborar o *Unheimlich* e para entender melhor um sentimento que é destacado como ambíguo, destacando, pois, a concepção do psiquismo de Freud de um sujeito dividido entre consciente e inconsciente, em que o Eu não é sujeito em sua própria morada e é a sede da angústia, em que o princípio de prazer não impera soberano, evidenciando paradoxos e a ambiguidade emocional típica dos conflitos psíquicos, e para tanto sendo imprescindível o estudo freudiano a respeito da angústia que marca a experiência humana.

O *Unheimlich* se caracteriza pelo retorno do reprimido, daquilo que foi reprimido e que recebe a manifestação e expressão do inconsciente quando de seu retorno. Portanto, o sentimento do *Unheimlich* abarca nossos medos, mistérios,

obsessões, o desejo, ansiedades e a sexualidade latente. Advém com a roupagem amedrontadora, estranha, incômoda, porque convém a ser aquilo que é de mais familiar às primeiras impressões da vida anímica.

A Literatura Fantástica permite o confronto com o *Unheimlich*, assim como a terapia psicanalítica. Além dos mecanismos da repressão e regressão, tem-se a sublimação que a obra de arte permite com a ressignificação das experiências *Unheimlich* e angustiantes.

Devido suas inesgotáveis questões e discussões em diversos âmbitos, este trabalho se apresentou como uma introdução ao estudo e investigação do *Unheimlich*, através de uma visão psicanalítica freudiana de onde partiu um de seus principais estudos iniciais.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, J.; ZWEIG, C. *Meeting the Shadow. The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature* (1st ed.). Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, Inc., 1991.
- ASSIS, Eleone Ferraz de et al. *Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance Sombras de Reis Barbudos*. 2014.
- ARRUDA, Lucia Maria C. de. *O inquietante estranho e o duplo nos processos de criação na psicanálise e na literatura*. Curitiba: Appris, 2019.
- BARBOZA, Rafael Santos. *Neurose obsessiva: pensamento/ação*. Rafael Psi, 2020. Disponível em: <https://www.rafaelpsi.com.br/post/neurose-obsessiva>
- BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico*. Paris: Larousse, 1974.
- CAILLOIS, Roger; DUFOUR, Éric; ROMER, Jean-Claude. *Fantástico*. Universalis.fr. s.d. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/3-le-fantastique-dans-la-litterature/>
- CAROPRESO, Fátima; AGUIAR, Marina Bilig de. *O conceito de angústia na teoria freudiana inicial*. Nat. hum., São Paulo, v. 17, n. 1, p. 1-14, 2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-2430201500010001&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 21 abr. 2024.
- CIDREIRA, Jacqueline Silva. *Aspectos do fantástico e tradução de um conto de Marcel Aymé*. 2010.
- COLATINO, Talles. A iconografia de alguém que foi caindo, caindo, para a revista Pernambuco: Quem é Você? Essa é a pergunta que persegue a imagem da Alice, de Lewis Carroll, há 150 anos. Pernambuco, 2015.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DA SILVA, Camila Gomes. *Estudo de um caso sobre a transferência erótica no setting psicanalítico*. 2015.
- DE MACEDO, Neusa Dias. *Iniciação à pesquisa bibliográfica*. Edições Loyola, 1995.
- DOS SANTOS RODRIGUES, Ana Miguel. *O Duplo como recurso estético da autorrepresentação na pintura*. 2021.
- FIALHO, Jeanine Alexandre. *O estranho obsessivo*. Correio Appoa, 2019. Disponível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/289/o_estranho_obsessivo/734
- FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche*. Imago, 1919.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*, seguido de *O Homem da Areia*. Trad. Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de Paulo César de Souza. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Volume 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. *recordar, repetir e elaborar*, 1914. In: _____. *O caso de Schreber e artigos sobre técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, nova ed. revista, 2010. p. 146-158.

FREUD, Sigmund. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. Vol. IV *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A literatura fantástica: gênero ou modo?*. Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários, v. 26, p. 18-31, 2013.

Garcia, André Luiz Ming. *O livro ilustrado de contos de fadas: história, teoria e análise da tradição à contemporaneidade*. Curitiba: Appris, 2020.

HUECK, Karin. *O lado sombrio dos contos de fadas: a origem sangrenta das histórias infantis*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2023.

IANNACE, Ricardo. *Fantástico: breviário*. Revista USP, n. 140, p. 107-118, 2024.

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. (2019). "Freud e o infamiliar". In: FREUD, S. *O infamiliar / Das Unheimliche*, seguido de *O Homem da Areia*.

JENTSCH, Ernst. *Sobre a psicologia do estranho*. In: COLLINS, J., e JERVIS, J. (eds.) *Modernidade estranha: teorias culturais, ansiedades modernas*. Palgrave Macmillan, 2008.

KING IN YELLOW. *Fábula aterrorizante: o horror oculto em Chapeuzinho Vermelho*. Mundo Tentacular, 2017. Disponível em: <https://mundotentacular.blogspot.com/2017/09/fabula-aterroizante-o-horror-oculto-em.html>

LAPEYRE, Michel. *O gosto pela "estranheza perturbadora"*. Figuras de Arte. Revista de Estudos Estéticos, v. 2, n. 1, p. 287-303, 1996.

Lusa, M. *L'inquiétante étrangeté freudienne*. La Cause du Désir, 102, p. 71-77, 2019. <https://doi.org/10.3917/lcdd.102.0071>

MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. *Novas notas sobre "O estranho"*. Tempo psicanalítico, v. 42, n. 2, p. 371-402, 2010.

MARTINS, Juliana Ribeiro. *A experiência do duplo especular nas psicoses*. 2017.

MATIOLA, Vanessa. *O fantástico e o gótico nos contos de Dino Buzzati*. 2020.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

PONTES, Roberto. O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro. Biblioteca de Literatura Brasileira, 2014.

PUZIN, Claude. *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1991.

RABÊLO, Fabiano Chagas; MARTINS, Karla Patrícia Holanda. *O infamiliar, a literatura fantástica e a teoria psicanalítica da angústia*. Analytica: Revista de Psicanálise, v. 11, n. 20, p. 1-24, 2022.

RABÊLO, Fabiano Chagas; MARTINS, Karla Patrícia Holanda; STRÄTER, Thomas. *As referências literárias em "Das Unheimliche"*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. 22, p. 606-629, 2019.

RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

RAINE, Sophie. *O que é o Uncanny?* 2023. Disponível em: <https://www.perlego.com/knowledge/study-guides/what-is-the-uncanny/>. Perlego.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica (teorias e contos)*. 2003. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

TERÊNCIO, Marlos Gonçalves et al. *O horror e o outro: um estudo psicanalítico sobre a angústia sob o prisma do Unheimlich freudiano*. 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALENTIN, Oliver. *Obras primas do fantástico*. Disponível em: http://www.maison-hantee.com/news/news_fantastique.htm. s.d.