

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ALEX WAGNER LEAL MAGALHÃES

**ENTRE O BELO E FEIO: *DAS UNHEIMLICHE* COMO
PRINCÍPIO ESTÉTICO EM FREUD**

BELÉM-PA

2008

ALEX WAGNER LEAL MAGALHÃES

**ENTRE O BELO E FEIO: *DAS UNHEIMLICHE* COMO
PRINCÍPIO ESTÉTICO EM FREUD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves

BELÉM-PA

2008

ALEX WAGNER LEAL MAGALHÃES

**ENTRE O BELO E FEIO: *DAS UNHEIMLICHE* COMO
PRINCÍPIO ESTÉTICO EM FREUD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Aprovada em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Drº. Ernani Pinheiro Chaves (Orientador)

Universidade Federal do Pará: _____

Prof. Dra. Inês Loureiro (Examinadora Externa)

PUC São Paulo: _____

Prof. Dr. Maurício Souza (Examinador Interno)

Universidade Federal do Pará: _____

Para Daniele, pelo amor e companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Ernani Chaves pela sapiência e dedicação na orientação, meu muito obrigado.

À minha mãe, aquela que nunca se dobrou diante do preconceito, machismo e da violência. Ao meu querido pai, sempre com um caloroso abraço disponível nos momentos difíceis. Aos meus amados irmãos (Cléuma, Zequinha, Rosi, Ritinha e George), meu muito obrigado por estarem sempre ao lado, pelo apoio e carinho. Para Netinho, Gustavo, Guilherme, Emanuel, Marcinho, Fernandinho e Murilo, meus sobrinhos do coração, obrigado pela alegria com que sempre me acolhem.

Agradeço também meus queridos e sempre presentes sogros (Araci e J. Santos). Aos meus grandes amigos e companheiros da turma de psicologia da UFPa do ano de 1995, suas piadas mordazes, bagunças e farras, e principalmente apoio foram fundamentais.

Não posso deixar de agradecer às queridas Germana, Thais, Rozi, tia Sílvia, Arina, Silvana e ao Antonino.

RESUMO

MAGALHÃES, Alex W. Leal. **Entre o Belo e o Feio: *Das Unheimliche* como princípio estético em Freud**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

O presente trabalho visou estudar as considerações estéticas de Freud contidas no texto “O Estranho” (1919), como tais posicionamentos promovem uma verdadeira descontinuidade no pensamento estético ocidental. Neste sentido, ao nos mostrar como toda produção artística tem no material inconsciente seu principal motor e fonte de inspiração, Freud a insere no rol das demais produções do inconsciente (sonhos, chistes, neurose, etc). No entanto, no contexto de “O Estranho”, Freud passa a ver a arte não mais como uma produção de um aparelho psíquico movido pelo princípio do prazer, pois neste texto Freud antecipa a questão da pulsão de morte e o eterno retorno de materiais recalçados como funcionamento de uma subjetividade regida por um além do princípio do prazer, neste sentido, a morte, enquanto fim último da existência passa a ser a grande tônica das novas pesquisas freudianas, e o belo da arte estaria assim irremediavelmente implicado à angústia e desamparo ocasionados pelo retorno do recalçado. Neste sentido, *o unheimlich*, enquanto sentimento de assombro e inquietação provocados pela pulsão demoníaca que insiste em presentificar-se, passa a ser encarado por Freud como importante princípio estético.

Palavras-chave: Psicanálise, Estética, Beleza, Feiúra, Desejo, Literatura.

ABSTRACT

MAGALHÃES, Alex W. Leal. **Between The Beautiful and the Ugly: *Das Unheimliche As Esthetic Principle in Freud***. 2008. Dissertation (Master Degree) – Psychology College, Federal University of Pará, Belém, 2008.

The present work aimed study the Freud's esthetic considerations present in the text "The Uncanny" (1919), how such positions promote a real discontinuity in the western esthetic thought. In this way, at least show how all the artistic production has in the unconscious material it's main engine and source of inspiration, Freud inserts it in the group of the other productions of unconscious, (dreams, jokes, neurosis, etc). Nevertheless, in the context of "The Stranger", Freud starts to understand the art not anymore as a production of the psycho apparatus moved by the principle of pleasure, therefore in this text Freud advances the matter of the death pulsing and the eternal return of undesirable feelings as the functioning of a subjectivity guided beyond the principle of pleasure, in this meaning, the death as the last stop of the existence starts being the great keynote of the new Freudian's researches, and the beauty of the art would be like that hopelessly involved in the anguish and helpless provoked by the comeback of undesirable feelings. In this way the *unheimlich* while haunt and uneasiness feeling provoked by the devil's pulsing that insists in being present, starts being faced by Freud as an important esthetic principle.

Keywords: Psychoanalysis, Esthetics, Beauty, Ugliness, Desire, Literature, Desire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 - DA BELEZA DE BAUMGARTEN AO FEIO DOS SENTIMENTOS NEGATIVOS EM FREUD.....	22
1.1 - A Beleza em Baumgarten.....	22
1.2 - Em torno dos sentimentos feios e negativos.....	28
1.3 - Shopenhauer e o imperativo da Vontade.....	42
1.4 - Nietzsche entre apolíneo e dionisíaco.....	46
2 - ARTE COMO MODELO DE CONHECIMENTO DA VIDA PSÍQUICA.....	54
2.1- Do abandono do trauma à abertura para as fantasias: o psiquismo toma forma de um enredo literário.....	63
3 - O UNHEIMLICH COMO PRINCÍPIO ESTÉTICO.....	79
3.1 - O Romantismo Alemão e Freud: ressonâncias e diferenças.....	79
3.2 - Freud e Hoffmann em torno do estranho.....	96
3.3 - O Unheimlich como princípio estético.....	103
4- CONCLUSÃO.....	120
5 – REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO

A psicanálise nasce problematizando o “status” da tradição epistemológica centrada na razão, questiona-a como único meio de acesso à verdade, proclamando um sujeito alicerçado em desejos e pulsões inconscientes, ocasionando um impacto inegável no pensamento ocidental.

Freud ([1900] 1966) preconiza o descentramento da razão ao declarar que “o inconsciente é a base geral da vida psíquica. O inconsciente é a esfera mais ampla, que inclui em si a esfera menor do consciente” (p. 554). Assim, o século XX trouxe consigo a inquietante e constrangedora idéia de que o homem racional, iluminista, não sabe de si.

Todavia, não bastava apenas declarar ao mundo a preponderância da vida psíquica inconsciente, era preciso também justificá-la e legitimá-la. Em seu artigo “O Inconsciente”, Freud ([1915] 1966) nos mostra que a existência do inconsciente é necessária e legítima, pois a vida psíquica apresenta inúmeras lacunas que a consciência não tem como explicar: como analisar um sintoma neurótico, os sonhos, os lapsos de linguagem, os delírios e paranóias apenas com dados da consciência?

Ora, se a consciência se mostra impossibilitada de explicar todos os fatos da vida psíquica, Freud tentará solucionar este problema justificando a existência do inconsciente, mostrando que ao o aceitarmos não estamos nos “afastando um só passo de nosso habitual e geralmente aceito modo de pensar” (FREUD, [1915] 1966, p. 193). Estamos falando de atos psíquicos inconscientes que carecem de consciência, mas que possuem as mesmas características e podem produzir os mesmos efeitos que as idéias conscientes.

Podemos interpretar este fato como um verdadeiro trauma no interior do pensamento moderno ocidental, o que leva Rouanet (2006) a denominar tal acontecimento de “humilhação psíquica”, pois é no exato momento em que a razão galga os mais altos degraus da verdade, que Freud veio nos mostrar que esta tão valorizada razão, antes de qualquer coisa, é o lugar de ocultamento, da dissimulação e da mentira.

Freud promove uma inversão do cartesianismo, pois, se de um lado o *Cogito* nos fala de uma subjetividade totalitária e consciente de si, pois se encontra regida pela razão, Freud veio por outro, nos dizer de uma subjetividade cindida, que desqualifica a razão como absoluta detentora da verdade, e qualifica o desejo, o afeto, enfim, o inconsciente como lugar

da verdade. Garcia-Roza (1996) enfatiza o quanto Freud promove a passagem do sujeito da verdade para a verdade do sujeito.

Esse “descentramento” da razão pode ser visto como um verdadeiro “corte epistemológico” no pensamento ocidental, ao avaliarmos os efeitos da introdução e sistematização do inconsciente como instância determinante da vida psíquica, ajudando no desmoronamento do projeto da modernidade de um sujeito cartesiano auto-determinante e fundado em sua consciência. Ao colocar a condição humana na ordem da fantasia e do desejo, Freud opera uma verdadeira guinada no saber ocidental.

Se estamos falando de uma determinação psíquica inconsciente, nada mais justo do que presumir que todas as produções humanas, não apenas as afecções psicopatológicas, tragam a marca incontestável dos achados de Freud. A psicanálise acabou por criar reverberações nas diversas esferas da experiência humana. Surge, então, a necessidade dos saberes sobre o homem serem repensados, levando em consideração a lógica do inconsciente. Os discursos da Ética, da Epistemologia, das Ciências Sociais, da Filosofia, da Moral, da Religião, entre outros, precisaram conhecer, aceitar ou repelir esse novo homem cindido em sua subjetividade e fundado no desejo inconsciente.

Entre esses saberes abalados pelo pensamento freudiano, temos a Estética como campo da criação artística e os sentidos dados a mesma, de tal modo que, do seu encontro com a psicanálise encontramos a necessidade de articulação entre estes importantes domínios do conhecimento: como analisar a criação artística de um sujeito motivado por desejos inconscientes? De que forma Freud concebeu, durante sua obra, a questão estética? Mezan ajuda a problematizar esta relação afirmando que:

A estética se vê constrangida a absorver ou a refutar a análise da sublimação e da problemática da imaginação criadora que emerge de conceitos como os de ‘processo primário’, ‘formação de compromisso’ e ‘realização de desejo’. A mística da inspiração é severamente abalada pelo desvendamento dos processos de criação, e a incorporação de certas teses freudianas no Surrealismo, no teatro da crueldade e em outras manifestações artísticas demonstra a necessidade de se levar em conta os resultados da investigação analítica. (MEZAN, 1982, p. 14).

Ou seja: Freud veio acrescentar importantes elementos para o estudo da Estética, seja desvendando os processos de criação artística, ou articulando-a com processos psíquicos inconscientes, é inegável a marca e o potencial de análise introduzido por Freud nesta área.

Eagleton (1993) argumenta que se a estética foi “promovida nos círculos idealistas como uma forma de sensualidade sem desejo, Freud desmascarará a ingenuidade devota desta visão, lendo-a como um anseio igualmente libidinal” (p. 194). O “desinteresse” da contemplação estética, no sentido que este conceito ganha no século XVIII, ou seja, como autonomia da arte e do juízo estético diante de fins práticos e utilitários, acaba por ser desmistificado, pois a arte está inevitavelmente atrelada ao desejo sexual, à pulsão que busca incessantemente satisfação. Freud acaba inserindo-se no campo da discussão estética rompendo com uma tradição que pensava o sujeito em sua serenidade, equilíbrio e potência, pois na contramão desta visão, o olhar freudiano veio escancarar a contradição e o conflito no seio deste sujeito fissurado e inacabado.

É grande o rompimento de Freud com a estética tradicional, e como toda teoria psicanalítica, seus posicionamentos estéticos se apresentam como uma verdadeira afronta à recatada sociedade burguesa de Viena do final do século XIX e início do século XX. Apreciadora voraz das artes, em especial a música e o teatro, como nos mostra Mezan (1990), está sociedade encontra nestas linguagens artísticas as principais formas de expressão do que havia de mais elevado e positivo no espírito humano. É neste contexto que aparece Freud com suas análises fulminantes sobre a cultura, o psiquismo e as artes, pois,

Relacionar uma sonata de Beethoven aos testículos não é bem o estilo da estética tradicional. Freud desmistifica a cultura de modo selvagem, seguindo suas raízes obscuras até os recessos do inconsciente, tão implacavelmente quanto o marxismo desvela sua fonte escondida no barbarismo histórico. A arte é infantil e regressiva, uma forma não-neurótica de satisfação substitutiva; incapazes de abandonar seu objeto de prazer, os homens e mulheres deixam de brincar com suas fezes para dedilhar trombones. Obras de arte lembram sonhos menos do que piadas, e a coisa mais próxima do sublime para Freud é o ridículo (EAGLETON, 1993. p. 193)

Levando-se em consideração o fato da arte se nutrir de afetos e percepções inconscientes, o processo de criação artística é comparado ao mecanismo de formação dos sonhos e sintomas, sugerindo um parentesco entre o artista e o neurótico. O desdobramento disto é que a obra de arte é passível de ser interpretada, de ser analisada em seus sentidos e motivações inconscientes.

Do início ao fim de sua obra, Freud utilizou a arte para falar de seus principais achados: Édipo, Narciso, Eros, etc. Artistas do porte de Michelangelo, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Dostoiévski, Goethe e Sófocles visitaram sua teoria, e de certa forma, deram material para Freud compreender o psiquismo humano. Partimos do importante pressuposto

que a arte não assumiu simplesmente o papel ilustrativo junto aos principais achados de Freud. Tal como Mezan (1990), acreditamos que a arte, enquanto elemento do recurso à cultura utilizado por Freud, juntamente com sua auto-análise e a clínica da neurose, formou o tripé que sustentou a criação da psicanálise.

A arte para Freud expressa o homem fundado em seu inconsciente, em suas limitações e conflitos com a cultura, enfim, ela nos remete a algo que é universal e peculiar ao ser humano, ou seja, a sua entrada traumática na ordem simbólica. Sendo o preço desta inserção a renúncia ao narcisismo original, restando-nos apenas a forte nostalgia desta ilusão de completude, inúmeras vezes simbolizada na criação artística e interpretada à luz da psicanálise, pois “desde 1900, Freud apresenta uma estética do desejo que introduz o sujeito enquanto fraturado e incompleto” (FRANÇA, 1997, p 137).

A arte se coloca, então, como importante elemento da vida psíquica e cultural. Ao representar a vida inconsciente, ela proporciona uma possibilidade de satisfação substitutiva, uma forma de simbolização, sem a qual certamente seria mais difícil ter que abrir mão das gratificações pulsionais. Dado este importante papel da arte, não fica difícil entender por que a mesma foi tão utilizada por Freud, usando-a sempre para falar de suas idéias e entender seus conceitos elaborados a partir de sua prática clínica. Assim ela acompanha os diferentes momentos pelos quais passou seu pensamento. Birman (2002), por exemplo, nos mostra que Freud utiliza o texto “Uma Lembrança de Infância Leonardo da Vinci” (1910) para marcar uma importante mudança no seu modo de pensar a sublimação, pois a partir das imagens da pintura de Leonardo da Vinci, Freud deu novo sentido para este fenômeno psíquico, no qual a perversidade polimorfa se plasmava numa valorizada produção de espírito, isto é, a arte assume o papel de pano de fundo em que Freud vai tecendo, construindo suas teorias.

Apesar de Freud ter-se valido de diversas linguagens artísticas durante sua produção teórica, das artes plásticas à escultura, neste trabalho circunscrevemos nossa análise ao campo da criação literária, a partir da qual discutimos como o pensamento freudiano entende a arte como via legítima de conhecimento da vida psíquica, e traça importantes considerações sobre a estética.

Esta escolha pela literatura se deve ao fato de que foi com esta forma de expressão artística que Freud mais se familiarizou, portanto, a mais usada. Neste sentido, a importância da literatura é enfatizada em “O Moisés de Michelangelo” ([1914] 1996), pois, ao falar de seu interesse pelas artes - interesse este que ultrapassa as qualidades técnicas e formais da obra,

fato que o move em direção dos aspectos afetivos, isto é, o poder da arte de mobilizar afetos que de imediato não podem ser esclarecidos conscientemente - Freud nos diz que: “as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura” (FREUD, [1914] 1996, p. 217).

Porém, o peso maior para a escolha da literatura se deve ao fato de que Freud realiza importantes considerações estéticas no texto “O Estranho” ([1919] 1996) a partir das análises realizadas sobre uma obra literária, no caso o conto “O Homem da Areia”, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann. Lembramos que o alvo deste estudo é especificamente analisar estes posicionamentos de Freud sobre a questão estética contidas naquele texto de 1919.

A escolha do texto deveu-se ao fato de que nele Freud tece importantes posicionamentos em relação à estética, a coloca na esfera da sensibilidade, e defende a idéia de que a mesma não deve resumir seu enfoque aos sentimentos de natureza positiva. Portanto, Freud é enfático ao afirmar que: “por estética, entende-se, não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, [1919] 1996, p. 85).

Ao ter como pano de fundo de suas análises sobre o psiquismo o sentimento de estranheza, Freud mais uma vez perverte a tradição filosófica e artística ao valorizar os sentimentos de natureza negativa, colocando-os no centro dos debates de uma estética que pretenda profundidade em suas análises. Freud vai tecendo uma espécie de “estética negativa”, em torno da qual os sentimentos antes encarados como marginais pelos estudos estéticos conservadores, que por sua vez sempre estiveram ocupados com a Beleza e os sentimentos positivos, embasam uma forma particular de entender o psiquismo humano a partir de sua dimensão estética.

Outro aspecto importante para escolha deste texto foi seu momento histórico. Publicado em 1919, um ano antes do “Além do princípio do prazer” (1920), no qual Freud apresenta a segunda e última teoria das pulsões (opondo Eros à pulsão de morte), assim como a compulsão a repetir, como mecanismo psíquico fundamental, que por sua vez, é anunciada no “O Estranho” ([1919] 1996). Este fato levou Chnaiderman (1997) a nos dizer o quanto é “interessante que o texto que prenuncia a última elaboração freudiana da teoria das pulsões tenha como horizonte o sentimento estético, unindo a questão do belo e a indagação sobre a morte” (p. 219).

Cesarotto (1996) concebe “O Estranho” com um fruto tardio da metapsicologia, pois o mesmo encerra a década de 1910 concluindo uma etapa teórica marcada pelas discussões sobre o narcisismo, em que o pano de fundo era o primeiro modelo pulsional. Portanto, “O Estranho” (1919) antecipa e resume o material de “Além do Princípio do Prazer” (1920), inserido no domínio da segunda tópica. Deste modo, após formalizar o eu, Freud segue sua investigações rumo ao supereu, ou seja, à consciência moral e sua capacidade de comandar o gozo.

Cesarotto (1996) nos diz que este texto funciona como uma verdadeira dobradiça em uma época de transição irreversível da obra freudiana ao anunciar Tanatos. Para tanto, Freud utiliza uma abordagem intertextual, na qual não tem receio algum de invocar citações literárias ou mitológicas, sem falar da sua dimensão lingüística, tudo isso mesclado com exemplos tirados de sua prática clínica.

Voltando-se ao âmbito estético, Cesarotto (1996) ainda nos mostra que até “O Estranho” a arte falava de um psiquismo comandado pelo princípio do prazer, porém, a partir deste texto a arte simbolizará uma subjetividade em que a morte se constitui como intenção última da vida e na qual predomina a tendência ao nada, sendo o retorno ao inanimado o objetivo último do existir.

Rivera (2005), por sua vez, nos aponta para as referências constantes de obras literárias na escrita de Freud, apesar de que, em alguns momentos estas acabam assumindo objetivos eruditos de ilustração, porém, fundamentalmente se constituem como fonte privilegiada de conhecimento sobre o inconsciente, tal como acontecia com seus pacientes. Neste sentido, para a psicanálise, a arte, a literatura em especial, acaba assumindo importância vital, pois, ao ser explorada propicia a legitimação do alcance universal das hipóteses clínicas, faceta que promove a ultrapassagem do interesse psicopatológico e terapêutico dos achados freudianos, para a materialização de uma verdadeira teoria do homem. A psicanálise estaria talvez mais próxima do campo da criação literária do que da pesquisa científica, fato que não desqualifica o saber psicanalítico, muito pelo contrário, pois

Por mais cientificista que Freud tente ser, a própria matéria de que se trata no campo da psicanálise talvez o obrigue a se fazer poeta. Ele surpreende-se, assim, com o fato de seus estudos de caso poderem ser lidos como romances, e reconhece que a ficção é o modo pelo qual se constitui o homem. Uma teoria do homem deve, portanto, retomar esse movimento de criação ficcional, fazendo-se um pouco literatura (RIVERA, 2005, p. 8)

Rouanet (1996) nos mostra como a fantasia se faz elo entre psicanálise e literatura. A literatura, por ter sua origem na fantasia e no princípio do prazer, assume importância central para o pensamento freudiano. Freud possui grande interesse por autores da literatura universal: Sófocles, Milton, Shakespeare, e Zola. Apesar disto, ele deu maior ênfase aos escritores de sua língua: Theodor Fontane, Franz Grillparzer, Wilhelm Hauff, Friedrich Hebbel, Heinrich Heine, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul Richter, Wilhelm Jensen, Gottfried Keller, Thomas Mann, Conrad-Ferdinand Meyer, Raine Maria Rilke, Friedrich Schiller, Arthur Schnitzler, Ludwing Uhland e Stefan Zweig. Dentre estes, Goethe teve importância fundamental.

Ainda para Rouanet (1996) a literatura na obra de Freud acaba exercendo registro legitimatório a partir do momento em que enfatiza sua proximidade com a filosofia, pois aqui os escritores podem ser vistos como verdadeiros avalistas, aliados e até mesmo precursores de Freud na defesa de suas verdades controvertidas. Porém, podemos identificar também um registro hermenêutico nesta relação entre Freud e a literatura, na medida que a literatura passa a ser alvo de interpretação à luz da psicanálise. Freud realiza a exegese de várias obras literárias numa perspectiva psicanalítica. Contudo, também se faz presente na relação entre o pensamento freudiano e a criação literária o registro clínico, pois, partindo da livre circulação entre a literatura e os processos psíquicos inconscientes, o enredo literário é muitas vezes parte do material clínico com que tem de lidar o terapeuta. Desta forma,

as obras literárias afloram nas narrativas dos pacientes quando se deixam levar pelo processo avaliativo, ou comparecem nos sonhos – entre os quais muitos do próprio Freud – ou são a matéria sobre a qual incidem os lapsos ou com a qual se constroem os chistes (ROUANET, 1996, p. 223)

No centro desta relação entre Freud e a criação literária encontramos a figura do escritor, do autor da obra literária, que, por sua vez, conforme Freud, apresenta um poder superior de conhecer o mais íntimo da vida psíquica do ser humano, empreitada que somente a muito custo o analista consegue alcançar. Freud passa a se questionar sobre a fonte da qual o escritor criativo tira tamanha inspiração, como consegue a atividade imaginativa. Freud ([1907] 1996) nos diz que:

Nós leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade em saber de que fonte este estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes (p. 135)

Freud chega à conclusão de que o analista e o escritor exploram o mesmo terreno, bebem na mesma fonte, o inconsciente seria assim, campo de trabalho tanto para o analista quanto para o escritor criativo, e os resultados que ambos conseguem obter só vêm confirmar esta proximidade. Assim, Freud ([1905] 1996), ao falar sobre os escritores criativos, nos mostra como “a descrição da mente humana é, na realidade seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica” (p. 47)

O fato de a obra literária ser fonte de conhecimento da vida psíquica se deve ao fato de que a mesma tem por base os mesmos mecanismos responsáveis pela formação dos sonhos, sintomas neuróticos, enfim, todas as formações de compromisso advindas do aparelho psíquico. Embora Freud nos alerte para as diferenças metodológicas que norteiam o trabalho do escritor e do psicanalista, a proximidade do pensamento freudiano com a literatura, e a arte em geral, é inquestionável.

Convém salientarmos que este trabalho está situado predominantemente no campo da estética, que por sua vez apresenta diferenças significativas em relação aos debates sobre Filosofia da Arte ou Teoria da Arte. Partindo da idéia de que a Estética não pode ser interpretada apenas como o estudo do Belo, Benedito Nunes (2003) nos mostra que na condição de disciplina filosófica, a Estética pode ser caracterizada por vincular este debate em torno no Belo em uma perspectiva definida, perspectiva esta que remonta os teóricos da arte do final do século XVII e do século XVIII.

Embora seja com Kant, na primeira parte da sua obra *Crítica do juízo* (1790) que a Estética enquanto teoria ganha total autonomia, foi ao filósofo alemão Baumgarten que devemos as decisivas reflexões que propiciaram a ascensão da Estética à categoria de “ciência”. Baumgarten, logo de início, em sua obra “Estética ou Teoria das Artes Liberais” (1750) coloca o Belo no domínio da sensibilidade e da percepção, desta forma, atrela às discussões sobre o Belo, a percepção, os sentimentos e a imaginação, para assim fazer nascer a Estética moderna, ao considerar o conhecimento sensível como forma legítima de acesso à verdade, no caso, uma verdade estética.

O conhecimento sensível nasce, segundo Baumgarten ([1750 1993]), da idéia de que a Beleza e seus reflexos na arte são capazes de gerar conhecimento, um conhecimento que está diretamente relacionado com nossa sensibilidade, embora inferior ao conhecimento racional, mas nem por isto incapaz de gerar verdade. Desta forma, a questão estética remete diretamente às questões ligadas à sensibilidade, e ao conhecimento advindo desta, assim como aos debates relacionados sobre a questão da Beleza em suas várias acepções.

No entanto, Estética e Filosofia ou Teoria da Arte precisam ser diferenciadas. A arte, conforme Nunes (2003) transcende os limites da avaliação estética, pois a mesma refere-se ao modo de ação produtiva do homem, tornando-a fenômeno social e parte importante da cultura. Assim, a arte:

está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui sua própria história, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidos. Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a Arte vincula-se à religião, à moral e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor (axiológicos), tanto no âmbito da vida coletiva como na existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus olhos (NUNES, 2003, p. 15)

Já a Filosofia da Arte não consiste em uma disciplina especial, pois aqui encontramos antes de tudo, um rico campo para a reflexão filosófica, permitindo assim um fecundo diálogo com o mundo, a existência humana e o ser. A Filosofia da Arte consistiria em uma verdadeira

reflexão que tem com um de seus fins últimos justificar a existência e o valor da Arte, determinando, no conjunto das criações do espírito humano, a função que ela desempenha, ao lado da ciência, da religião, da moral e, também, fato digno de nota, ao lado da própria filosofia, cujo interesse pela Arte não encontra paralelo em épocas passadas (NUNES, 2003, p. 16)

Loureiro (2004) reforça que Estética e Teoria da Arte, embora possuam uma relação de extrema proximidade, o que faz com que freqüentemente sejam tratadas como se seus significados coincidissem, apresentam significativas diferenças. Tais diferenças podem ser notadas em Freud, pois o mesmo não confundia os dois domínios. Conforme Freud a beleza não se restringe à arte ou à criação artística, por isto é possível distinguir em sua obra uma

vertente de pensamento referente às idéias que giram em torno do Belo (estética) e as concepções referentes à arte (Teoria da Arte).

Em “O Mal Estar na Civilização” ([1929] 1996), Freud faz importantes posicionamentos em relação à Estética e à Teoria da arte. Neste contexto, Freud nos fala da importância da fruição da beleza como um dos métodos para se evitar a infelicidade. No entanto, trata-se da beleza em geral, aquela presente nas formas e gestos humanos, nos objetos naturais e paisagens, assim como na beleza das criações científicas e artísticas. Enfim, Freud refere-se à beleza onde quer que ela se apresente aos nossos sentidos e ao nosso juízo. A beleza se torna imprescindível para a cultura, embora não seja clara sua utilidade evidente ou sua necessidade cultural. Freud prossegue seu texto falando da inabilidade da ciência estética para explicar a origem da beleza, embora seu objetivo se constitua na busca de entender em que condições as coisas são percebidas como belas. E aqui Freud diz que a psicanálise pode ajudar a esclarecer.

A arte, por sua vez, insere-se dentro da discussão maior sobre o problema do mal-estar constitutivo e inerente ao ser humano. Neste sentido, a arte serve como uma verdadeira formação substitutiva sem a qual o existir seria bem mais insuportável, embora não o elimine. Assim, Freud ([1929] 1996) nos diz que “a satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental” (p. 83)

Vemos então que Freud, embora coloque Estética e Arte como formas privilegiadas de alívio do mal estar que nos atravessa, as coloca em domínios distintos, não as usando como se fossem sinônimos. Partindo desta perspectiva,

Freud apresenta separadamente a satisfação oferecida pelo usufruto da arte e aquela proporcionada pela contemplação do belo, referindo-se à beleza das formas e dos gestos humanos, dos objetos naturais e das paisagens, das criações artísticas e mesmo científicas. Enfim, esboça-se uma distinção entre o gozo que proporcionam as obras de arte (não necessariamente belas) e o prazer suscitado pela beleza, mesmo quando situada fora do campo da arte (LOUREIRO, 2004, p. 114)

Partindo desta diferenciação entre Estética e Teoria da Arte, o primeiro capítulo deste trabalho apresenta o nascimento da Estética moderna a partir do pensamento do filósofo alemão Baumgarten. Salientou-se como suas idéias colocam no domínio da sensibilidade a nova ciência estética, inaugurando o conhecimento sensível como sua forma privilegiada de se chegar ao conhecimento, no qual então se considera a Beleza como sendo a perfeição deste

novo conhecimento. Partindo das discussões estéticas de Baumgarten, situaremos, na segunda parte deste capítulo, a questão da percepção em Freud, enfatizando como este desloca seu olhar para uma percepção inconsciente que passa essencialmente pelos afetos, o que abre caminho para os mais diferentes tipos de sentimentos, principalmente aqueles de natureza negativa (o feio, o estranho, o medo e terror) que sempre estiveram às margens dos debates estéticos.

Resgatamos tais sentimentos negativos no sentido de que os mesmos equiparam-se ao sentimento de “inquietante estranheza” proposto por Freud em seu texto “O Estranho” ([1919] 1996). Desta forma, abordamos a tradição filosófica e estética que prega a existência do elemento trágico, com toda sua carga de sentimentos negativos que o envolve. Assim, Nietzsche e seu par de opostos complementares apolíneo e dionisíaco, da mesma forma que Schopenhauer, para quem o desejo volitivo e impetuoso governa o existir, fato que insere o ser humano em uma existência essencialmente trágica, são chamados para o debate, pois suas posturas fazem ressonância com o pensamento freudiano sobre a questão estética exposta em “O Estranho”.

Já o segundo capítulo consiste em uma discussão em torno da questão de entender como Freud encara a arte. No caso deste trabalho, a produção literária, como uma via legítima de acesso ao conhecimento da vida psíquica. Para tanto, debatemos como a literatura consegue oferecer a Freud o recurso de universalização de seus conceitos, operando a passagem do singular para o universal. Trabalhamos também como a fantasia, na condição de elemento estruturante do aparelho psíquico, atua como força motriz da produção literária, o que sela definitivamente a relação entre psicanálise e literatura. Abrimos caminho neste capítulo para o próximo, na medida em que a “inquietante estranheza”, princípio estético defendido por Freud, é analisada a partir do Romantismo Alemão e da Literatura Fantástica, onde Freud vai buscar referências para seus posicionamentos.

Por fim, o terceiro e último capítulo abordará o *Unheimlich*, o estranho familiar como princípio estético elaborado por Freud a partir dos seus importantes posicionamentos sobre a implicação da beleza da arte e o horrível do retorno do reprimido. Chegaremos ao sentimento de estranheza em Freud, partindo da caracterização do Movimento Romântico Alemão e da literatura fantástica, pois, será a partir dos mesmos, e das suas formas peculiares de pensar a questão estética, que Freud tecerá suas idéias referentes a esta questão, usando para alcançar tal objetivo o conto “O Homem da Areia”, do escritor alemão E. T. A. Hoffman. Lembramos que este escrito consiste em um dos principais expoentes do Romantismo Alemão e da literatura fantástica. Enfatizamos também que Freud conceitua o estranhamento familiar a

partir do pensamento de Schelling, outro importante representante da filosofia do Romantismo.

Analisamos o quanto que a partir do sentimento de estranheza, entendido como aquilo que deveria ter permanecido escondido, mas que veio à tona, que luta para mostrar-se, movido pela implacável compulsão a repetir, Freud pensa a estética, unindo, em nome do recalcado, o belo e o feio, o agradável e o asqueroso. Divergindo da estética tradicional, Freud mostra o quanto é tênue a fronteira entre o belo e o horripilante.

No final do terceiro capítulo tentamos mostrar como podemos ver em “O Estranho” a caracterização de uma estética negativa, pois Freud converge sua atenção para os sentimentos negativos que nos constituem, mas que sempre estiveram às margens dos debates estéticos e artísticos. Freud nos mostra a importância de olharmos para estes sentimentos, e que as discussões sobre o Belo não devem estar dissociadas das análises sobre os sentimentos negativos e estranhos. Na verdade, Freud deixa clara a impossibilidade de colocarmos beleza e feiúra em campos distintos e excludentes, denunciando, o quanto a metafísica ocidental esteve equivocada ao colocar beleza e feiúra em uma posição dicotômica. Mostraremos o quanto estes posicionamentos estéticos de Freud tocam a estética negativa de Adorno, e como ambos, remontando uma tradição que nos remete a Schopenhauer e Nietzsche, nos alertam para a perigosa e forte sedução do ideal estético de beleza absoluta, harmonia e equilíbrio, e o quanto isto exclui a questão trágica, negando desta maneira, uma dimensão fundamental de nossa existência.

1º Capítulo:

Da Beleza em Baumgarten ao Feio dos sentimentos negativos em Freud.

1.1 - A Beleza em Baumgarten.

A estética moderna nasce como ciência no início da segunda metade do século XVIII, tendo como fundador o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Com a publicação em 1750 de “*Aesthetica sive theoria liberalium artium*” (Estética ou Teoria das Artes Liberais) Baumgarten pretende criar e consolidar o estatuto “científico” para a estética enquanto nova disciplina filosófica que se desenvolve a partir da lógica, conceituando-a como a ciência do belo e da arte, e a denomina de “lógica da faculdade do conhecimento inferior”, “filosofia das Graças e das Musas”, “gnoseologia inferior”, “arte da beleza do pensar”, “arte do análogo e da razão”. Desta forma, a estética, abandonando a postura tradicional que ocupava de limitar-se a fornecer um conjunto de regras técnicas para a produção da obra de arte ou um conjunto de observações psicológicas sobre seus efeitos, adquire estatuto científico.

Baumgarten (1993) direciona-se, então, no sentido de afirmar a proximidade entre o conhecimento racional e os dados da sensibilidade e das obras de arte no que se refere à produção de conhecimento e acesso à verdade, rompendo com uma tradição que os colocava em âmbitos bastante distintos. Este constitui o fio condutor que direcionou seu pensamento: “Desejo, pois, mostrar claramente que a filosofia e a ciência da composição do poema, freqüentemente consideradas muito afastadas uma da outra, constituem um casal cuja opinião é totalmente amigável” (BAUMGARTEN, 1993, p. 10)

Ao considerar a estética como a teoria do “conhecimento sensível”, Baumgarten (1993) adverte para o equívoco habitual no que se refere ao tratamento do sensível como sinônimo de confusão ou algo indistinto, portanto sem valor epistemológico. Trata-se, ao contrário, de uma forma de conhecer análoga à maneira lógica e racional no que diz respeito à capacidade de produzir conhecimento, portanto, capaz de gerar uma verdade estética, ou seja, a verdade reconhecida pelos sentidos, diferente da racional, mas nem por isto com valor inferior.

Para o conhecimento sensível, as ilusões criadas pela imaginação não levam ao erro, mas à verdade, desde que sejam devidamente comandadas pelos preceitos da ciência estética. Neste sentido, este conhecimento novo, o *cognitio sensitiva*, requer uma nova ciência que

venha dar conta das suas especificidades, delimitando tanto o seu objeto de estudo quanto as formas de abordá-lo. É dentro deste contexto que nasce a estética moderna.

A partir desta perspectiva baumgarteniana, o relacionamento entre os posicionamentos racionais e sensíveis mostra-se impossibilitado de ser abordado a partir de uma simples relação de exclusão. Existe, ao contrário do que pregava a tradição filosófica, uma estreita relação entre razão e sensibilidade, onde, apesar da proximidade, a distinção é mantida, porém, de forma amigável. Sendo assim:

Como nenhum filósofo alcança tamanha profundidade que lhe permita contemplar todas as coisas com o intelecto puro, sem se deter ao nível do conhecimento confuso; do mesmo modo, quase nenhum discurso chega a ser tão científico e intelectual que não se encontre uma só idéia sensível ao longo de seu encadeamento. Por consequência, aquele que se dedica antes de tudo ao conhecimento distinto pode encontrar quaisquer representações distintas num discurso sensitivo, este último, no entanto, permanece sensitivo, assim como o discurso científico permanece abstrato e intelectual (BAUMGARTEN, 1993, p. 12)

A confusão não deve ser afastada, a necessidade de nos debruçarmos sobre ela se faz necessária, pois dela provém o conhecimento, ela é uma condição indispensável para o surgimento da verdade. Portanto, o conhecimento racional e distinto não deve excluir o pensamento confuso.

Japiassú (1991) nos mostra como a estética, desde seu nascimento, está atrelada ao domínio da percepção, palavra derivada do grego *aisthētikós*, de *aisthanesthai*, o sentir, a sensibilidade. Será, a capacidade sensitiva da alma que Baumgarten irá adotar como ponto de partida para suas formulações sobre a ciência do conhecimento sensitivo. Para Baumgarten todos nós possuímos a faculdade de sentir, que se chama sensibilidade. “A sensibilidade representa tanto o estado de minha alma, quando então é chamado de sentido interno; quanto ao estado de meu corpo, quando recebe o nome de sentido externo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 66)

Vale lembrarmos o quanto a percepção, dentro da tradição filosófica ocidental, foi vista como sendo incapaz de gerar conhecimento, pois a mesma consistia em um estágio inferior na busca do conhecimento lógico, e por isso impossibilitada de conduzir ao conhecimento verdadeiro. Este lugar secundário ocupado pela percepção deve-se ao peso que as idéias de Platão tiveram sobre o pensamento ocidental. Conforme Platão, a percepção estaria relacionada à esfera sensível, referente à materialidade dos sentidos, ao mundo

material, portanto, afastada da essência, do conhecimento inteligível, o único que poderia ser considerado como legítimo, pois o mesmo consiste na essência da alma, e somente ele poderia levar à verdade. Assim sendo, a percepção

era considerada como um mero estágio obscuro e confuso em direção ao conhecimento lógico. Para Platão, Aristóteles, Agostinho e Locke, o conhecimento perceptivo constitui, quando muito, um estágio cognitivo menos elaborado em relação ao conhecimento lógico, ligado à intuição ou às imagens do mundo (KIRCHOF, 2003, p. 22)

Partindo deste ponto de vista, a ciência estética não deveria ser rebaixada ao patamar da sensibilidade. Pelo contrário, a sensibilidade foi elevada ao status de ciência, devendo ser interpretada e submetida ao domínio de um saber específico. Fica assim assegurado um novo critério para a sensibilidade, sem que esta, no entanto, prive-se do seu valor.

Ao transcender a lógica e a metafísica tradicional, Baumgarten cria condições históricas e racionais indispensáveis para o surgimento e consolidação da estética enquanto disciplina filosófica. Frente à impossibilidade da lógica tradicional e seu pensamento racional abarcarem o fenômeno estético, a estética surge enquanto ciência para dar conta de tais fenômenos, captando assim sua beleza e especificidades. Aqui a função estética ganha seu valor próprio, conservando suas peculiaridades e caráter.

Cassirer (1992) aponta como a estética não concentra seus esforços na busca de explicações lógicas e racionais para as “causas” dos fenômenos, pois essas não teriam competência para explicar o conteúdo estético dos mesmos, pelo contrário, esta busca lógico-matemática pelas causas o aniquilaria. O feito de Baumgarten foi de promover a passagem da busca pelas causas para a contemplação e fruição da imagem do fenômeno.

Os posicionamentos baumgartenianos sobre o conhecimento sensível e sua relação com o nascimento da estética moderna se acomodam dentro de uma forma peculiar de entender a alma humana. Conforme Baumgarten (1993) a alma humana é dotada de conhecimentos sobre as coisas, de um entendimento em sentido amplo, pois ela dispõe de faculdades do conhecimento, sendo estas divididas entre faculdades cognitivas (*facultates cognoscitivae*) inferiores e superiores.

Se por um lado as faculdades superiores consistem no intelecto e na razão, e são responsáveis pelo pensamento lógico e claro, por outro é nas faculdades inferiores da alma que devemos procurar o conhecimento sensitivo, pois elas são responsáveis pelo conhecimento confuso e sensível.

As representações obtidas através da parte inferior da faculdade cognitiva são sensitivas. O desejo é chamado sensitivo enquanto provém de uma representação confusa do bem; mas a representação confusa, assim como a representação obscura, é obtida através da parte inferior da faculdade de conhecer. Conforme Benedito Nunes (2003), Baumgarten promoverá uma leitura diferente da percepção a partir do momento em que a eleva à categoria de conhecimento, equiparando-a à lógica, pois o campo desta última deveria ser ampliado por uma estética. O conhecimento sensível, apesar de ser interpretado como obscuro e distante da clareza e distinção do conhecimento racional, constitui-se como via legítima de acesso à verdade. Baumgarten lhe confere habilidades criativas, ligadas à produção das obras de arte e da própria linguagem como um todo, aqui reside à grande inovação do seu pensamento.

Por outro lado, Cassirer (1992) aponta o quanto este posicionamento de Baumgarten gerou um grande impasse para o reconhecimento da estética baumgarteniana: como conceber um conhecimento que aspira ao *status* científico, atrelando-o à esfera da sensibilidade, se esta foi interpretada como pertencendo a um âmbito inferior no horizonte do conhecimento ocidental? O próprio Baumgarten (1993) antecipa esta objeção de que a estética seria antes de tudo uma arte, e não uma ciência, nos apontando como resposta o fato de que arte e ciência não são maneiras de ser opostas, e que não devemos nos esquecer das inúmeras artes, que outrora eram apenas artes, mas que agora também são ciências, desta forma a estética deveria ser elevada à categoria de ciência.

As faculdades inferiores, revestidas de habilidades ativas e lógicas, seriam: o *sensus* (percepção); a *phantasia* (representação dos estados passados do mundo e do sujeito); a *perspicacia* (trabalha as imagens recebidas nos sentidos e na fantasia); a *memoria* (disposição natural para reconhecer e lembrar-se dos perceptos reproduzidos); a *facultas fingendi* (faculdade criativa – capacidade de criar relacionando as imagens da fantasia); o *indicium* (aptidão para julgar as perfeições e as imperfeições das coisas); o *praevisio* (permite perceber a situação futura do sujeito e do mundo) e a *facultas characteristic* (capacidade semiótica capaz de unir os signos).

Kirchof (2003) ressalta que destas oito faculdades inferiores, as quatro primeiras remetem diretamente às faculdades da alma estudadas pela tradição filosófica anterior, já a *facultas fingendi* (faculdade criativa) e o *indicium* (aptidão para julgar as perfeições e as imperfeições das coisas) estão relacionados à tradição da poética, enquanto que a tradição retórica se faz representar pela *facultas characteristic* (capacidade semiótica capaz de unir os signos).

Observamos que na elaboração de seu pensamento, Baumgarten busca suporte nos estudos relativos às faculdades cognitivas da alma, no sentido de investigar as possibilidades que a mesma possui para formar conceitos a partir de objetos, e nos estudos realizados no âmbito da Poética e da Retórica, nos quais procurou as regras concretas através das quais se estruturam a obra de arte e a linguagem. Porém, Baumgarten (1993) é enfático ao afirmar que sua estética não é igual à Retórica ou a Poética, ela é bem mais ampla, pois abarca o que estas duas disciplinas têm de comum entre si e o que tem de comum com as outras artes.

Cassirer (1992) alerta para a importância de observarmos o fato de que Baumgarten, apesar de utilizar o termo *aisthesis* para denominar o conhecimento perceptivo, teve a preocupação de observar que o sensível não é somente o conhecimento pelos sentidos, pois a cognição perceptiva em Baumgarten adquire funções criativas, discriminatórias e semióticas, que o filósofo liga, em alguns de seus escritos, aos efeitos produzidos pela obra de arte no espírito humano. A beleza para a estética de Baumgarten consistiria na perfeição do conhecimento sensível.

O objetivo da estética de Baumgarten é alcançar a perfeição do conhecimento sensível, sua beleza residiria no fato do conhecimento sensível alcançar a verdade estética. A Estética, ou poética filosófica, seria a ciência que levaria o discurso sensível à sua perfeição, portanto, à sua beleza.

Entretanto, a imperfeição do conhecimento sensitivo é o disforme, e como tal deve ser evitada. Sobre isto, Baumgarten (1993) nos diz que o discurso sensível perfeito é “aquele cujos elementos contribuem para o conhecimento das representações sensíveis. Quanto mais um discurso sensível admitir elementos que suscitem representações sensíveis, tanto mais perfeito ele será” (p. 13)

A condição *sine qua non* para aquele que deseja pensar de modo belo é a presença em si das faculdades inferiores mais importantes e o fato das mesmas poderem coexistir com as superiores, que por natureza são mais importantes. Ou seja, a sensibilidade não deve ser descartada ou marginalizada. Muito pelo contrário, deve ser aliada daquele que busca a beleza do pensar.

Baumgarten (1993) se previne contra outra importante objeção ao seu pensamento, pois, conforme se pensava em seu tempo, as faculdades inferiores deveriam ser desprezadas e não estudadas e reafirmadas. Como resposta Baumgarten nos diz que:

Pede-se o comando e não a tirania das faculdades inferiores; para tanto, à medida que isto pode ser conseguido naturalmente, a Estética nos conduzirá, por assim dizer, pela mão; os estetas não devem estimular ou afirmar as faculdades inferiores, à medida que forem corrompidas, mas devem controlá-las para que não sejam ainda mais corrompidas por exercícios desfavoráveis ou para que o uso do talento concedido por Deus não seja tolhido sob o cômodo pretexto de evitar um mau uso (BAUMGARTEN, 1993, p. 98)

Nunes (2003) aponta que outra importante faceta do pensamento baumgarteniano foi a de agrupar em torno do conhecimento sensível a arte e a beleza. Antes do século XVIII, a obra de arte e a percepção do belo pertenciam a campos distintos, não havendo interligação entre os mesmos. Enquanto a arte (*ars*) estava diretamente relacionada à técnica para construção de objetos, o belo (*to Kalón*) remetia a discussões metafísicas, morais e espirituais. Dentro desta perspectiva,

Se não existe uma teoria que integre explicitamente a obra de arte e o belo antes de Baumgarten, maior ainda é a distância desses âmbitos em relação à faculdade da percepção, abordada, antes do século XVIII, principalmente no contexto dos estudos sobre a alma. Para Platão e Aristóteles, entre outros, a faculdade perceptiva – ou a *aisthesis* – não era capaz de gerar beleza, criatividade ou arte, conforme passa a postular Baumgarten (KIRCHOF, 2003, p. 20).

Contraopondo-se a esta tradição filosófica que trabalhava a obra de arte, a percepção e o belo como campos distintos, Baumgarten se dirige para o estabelecimento do *cognitio sensitiva* unindo arte e beleza em torno do fenômeno estético, passando estes a convergir para um mesmo conhecimento, no caso, o conhecimento sensível.

Nunes (2003) ressalta que é somente a partir do século XV, com o Renascimento (momento caracterizado por uma grande valorização do homem e da natureza, em oposição ao divino e sobrenatural, conceitos que haviam impregnado a cultura da Idade Média) que surgem condições necessárias para o aparecimento da estética como ciência. Aqui há uma mudança de postura no que se refere ao Universo material e sensível, dando espaço para a nova ciência que defende a existência de um conhecimento sensível. A natureza passa a ser a fonte do belo. A reflexão filosófica em torno da Arte derivou, assim, para uma ciência que fez da apreciação da Beleza o seu tema fundamental.

Vemos que o postulado da percepção ser capaz de gerar conhecimento cria a estética como ciência, a qual se guiará pelo caminho que vai da pura percepção à verdade estética, ou seja, a verdadeira beleza, que no caso consistirá na perfeição do conhecimento sensível.

Em 1919, no texto “O Estranho”, Freud propõe que a estética não deve ser entendida como a teoria da beleza, mas como a teoria das qualidades do sentir. Partindo deste postulado

de Freud, o debate inicial em torno do surgimento da estética moderna é importante para entendermos como Freud está próximo deste debate filosófico que desembocou no nascimento da ciência estética, mas que dará contornos próprios a esta discussão sobre a percepção e a beleza, realizando uma leitura peculiar sobre a mesma. De antemão observamos que o fato de Freud direcionar o olhar estético para as qualidades do sentir, e no caso da psicanálise um sentir inconsciente - e aqui o afastamento de Baumgarten é radical – faz com que diversos sentimentos passem a ser colonizados como terrenos importantes para o horizonte estético. Assim, os sentimentos negativos, entre os quais o sentimento de estranheza, não só passam a dividir espaço com a beleza, mas começam a clamar por um espaço digno e respeitável dentro da arte e do pensamento ocidental.

1.2 – Em torno dos sentimentos feios e negativos

Ao entender que a estética deve ser encarada como a teoria das qualidades do sentir, Freud em “O estranho” (1919), nos fala que este sentir refere-se à vida psíquica inconsciente, aos sentimentos e afetos. Diferente da tradição inaugurada por Baumgarten na qual a sensibilidade, enquanto qualidade do sujeito consciente pode produzir conhecimento equivalente ao alcançado pelo pensamento racional, Freud volta seu olhar para a percepção a partir da lógica do aparelho psíquico inconsciente. Freud nos fala de uma percepção que se afasta do mundo referencial e lógico, e se aproxima de outra forma de receber a realidade material, a partir do momento em que referencia a fantasia como eixo através do qual o sujeito estrutura sua subjetividade, neste sentido, a realidade psíquica passa a ser considerada como balizadora da forma como o sujeito está situado no mundo.

O desdobramento estético destes posicionamentos de Freud é que, ao voltar a percepção para a vida inconsciente, uma série de sentimentos, inclusive os que sucumbiram ao recalque por serem de natureza aflitiva, passou a ser colonizados por uma estética que precisa se abrir para o inconsciente.

Ao mesmo tempo em que Freud coloca a estética na esfera da percepção, conceituando-a como uma teoria das qualidades do sentir, nos fala da necessidade de que seus debates abandonem a exclusividade de interesse por temas belos e harmônicos, pois seu enfoque deve buscar os sentimentos negativos que causam horror e aflição, sendo um deles o tema do estranho com toda sua carga de negatividade e medo. Freud opera uma importante passagem do olhar estético que vai do culto à beleza e seus sentimentos positivos para

importância do estranho e do feio e seus sentimentos negativos. A estética não estaria ancorada em sentimentos plenos, harmônicos e belos, muito pelo contrário, seu alicerce, constitui-se de um destino humano essencialmente trágico e volitivo, em que a fratura do ser reflete aquilo que lhe é mais característico.

Seguiremos este capítulo balizando algumas discussões sobre o feio e seus sentimentos negativos e estranhos. Com isto procuramos visualizar como a tradição filosófica e artística tratou tais sentimentos antes de Freud, para podermos assim apontar a localização de Freud dentro desta tradição.

Seis meses depois de deflagrada a Primeira Guerra Mundial, Freud publica o artigo intitulado “Reflexões para os tempos de guerra e morte” ([1915] 1996), no qual expõe suas idéias sobre a guerra e suas conseqüências para a humanidade e o psiquismo humano. Denuncia como todos os avanços científicos, tecnológicos e humanos não se reverteram em garantias de felicidade e diminuição do sofrimento. Ao contrário, no caso da guerra esses avanços foram usados para gerar sofrimento e dor, serviram ao processo de aniquilamento do outro. Assim, não a civilização, mas seu avesso, presentificou-se de forma implacável, expondo, da forma mais explícita possível, a violência e a selvageria que a cultura necessitou recalcar para nascer e sobreviver.

Freud afasta-se de uma postura que prega a simples oposição entre o bem e o mal, na qual este último reinaria absoluto em tempos de guerra, e que, portanto, deveria ser “erradicado”. Desta forma, ao invés de manter a bipolaridade entre o bem e o mal, Freud nos fala de pulsões primitivas recalçadas que procuram satisfação, que em si, não são nem boas nem más, sendo as mesmas a essência mais profunda da natureza humana. No dizer de Freud: “Deve-se admitir que todos os impulsos que a sociedade condena como maus - tomemos como representativos os egoísticos e cruéis – são de natureza primitiva” ([1915] 1996, p. 291)

A lógica inconsciente desconhece o bem e mal, e se entendermos a questão a partir do que Freud chama de reação de formação, em que o conteúdo ideativo de uma pulsão se reverte em seu oposto para assim burlar a censura e ganhar expressão, o mais valorizado altruísmo pode estar intimamente ligado com o egoísmo intenso, ou a piedade à crueldade. Atentemos para as implicações estéticas destas idéias de Freud. Para tanto, partimos do pressuposto de que a estética tradicional sempre esteve atrelada a posições que opunham radicalmente o Belo e o Feio, estando o primeiro tradicionalmente associado ao bem, a

sentimentos positivos e harmônicos, e o segundo à negatividade do mal, com todos seus desequilíbrios e instabilidades.

Feitosa (2004) nos mostra como a beleza sempre se configurou como objeto de importantes especulações filosóficas identificada com a harmonia, a simetria e a verdade, e por isto, estando ao lado do bem; a feiúra, ao contrário, esteve intimamente associada ao grotesco, ao sujo, assimétrico e desarmônico, representando o mau, e conseqüentemente fadada a um ostracismo filosófico que lhe negou qualquer debate sério e consistente. Desta forma,

Não encontramos na tradição antiga ou medieval nenhuma investigação estética específica sobre o feio. Essa carência de material se explica pelo fato de o feio nunca ter sido considerado uma questão digna do pensamento. Trata-se de um conceito sem disciplina própria, desterritorializado da geopolítica filosófica, trata-se de um ‘sem-terra’ da estética, talvez não seja nem mesmo um conceito em si, mas apenas um oco, um vão, um vazio (FEITOSA, 2004, p. 30).

A feiúra e os sentimentos estranhos sempre mantiveram uma relação de exclusão no que se refere aos debates estéticos, pois estes sempre estiveram associados ao belo. Dentro desta perspectiva, o feio representa tudo aquilo a que o pensamento racional sempre se opôs, e que os ideais de plenitude e perfeição sempre se esforçaram para repelir e desatrelar da condição humana. O ideal narcísico de embelezamento da realidade almeja a eliminação do feio e todo seu espírito de negatividade, e tudo mais que, porventura possa vir desestabilizar a pretensa harmonia do existir. Desta forma, “sempre existiu um esforço para a criação e fortalecimento de uma superfície brilhante que nos preserve do abismo sombrio da existência, de sua absoluta falta de sentido” (FEITOSA, (2004, p. 28)

Vemos então que ao conflito, à transitoriedade e finitude, ao desequilíbrio e assimetria, restou o exílio. Ao feio foi negada a possibilidade de ser pensado conceitualmente devido ao fato de que sua existência sempre esteve vinculada ao belo, enquanto seu contrário, ou quando muito um elemento através do qual a beleza é ressaltada e valorizada.

Os sentimentos estéticos considerados como “negativos” definitivamente não se configuraram, ao longo dos tempos, em algo aceitável e de convivência pacífica tanto com as artes quanto com a filosofia, onde prevaleceu por muitos séculos a insistente tentativa em afastá-los e mantê-los às margens de qualquer debate sério e racionalmente confiável. Porém, de forma insistente, os sentimentos de natureza negativa sempre teimaram em não desaparecer, e como uma “sombra”, sempre acompanharam o belo e os demais sentimentos de

natureza positiva no decorrer de seu longo e triunfal reinado. Contudo, tal dinastia sofrerá significativas mudanças a partir do final do século XVIII e no decorrer do século XIX. Não sem dificuldades, os sentimentos negativos passam a ganhar visibilidade e importância no reino da estética e das artes em geral; a beleza não mais reina absoluta.

Conforme Duarte (1998), na contemporaneidade o que antes era escória passa a ser considerado como elemento indispensável a uma filosofia da arte que almeja seriedade, uma vez que a própria produção artística contemporânea se vale dessas dimensões recalcadas pela estética do passado. Esta inclinação em direção a estes sentimentos estéticos impulsionou a necessidade de uma reflexão no sentido de uma determinação filosófica que sempre lhes foi negada. É assim que a estética, a partir da subversão dos seus parâmetros tradicionais, movimentou-se decididamente na direção de “incorporar, tanto nos seus materiais quanto nos seus procedimentos, elementos capazes de provocar o asco nos seus contempladores, sem que possa dizer que tenha deixado de ser arte” (DUARTE, 1998, p. 213).

Na contemporaneidade o feio retorna de seu longo ostracismo e passa a habitar os ares mais elevados da estética ocidental. Sua legitimação como importante categoria estética é reivindicada pela arte moderna, na qual o feio é pareado com o belo no que se refere ao valor estético, pois

Na modernidade a arte pode ser feia e se pode gostar dela, a arte não precisa ser bela para ser digna. O feio, no tempo da arte moderna, ocupa o lugar do belo talvez com mais cabimento, e ambos permutam e intercalam seus lugares num intercâmbio desconcertante para a razão. Por isso, para a razão a arte moderna é insuportável. Na modernidade, a sensibilidade humana desenvolve-se rumo à percepção de experiências, inclusive a do feio, que não estavam integradas ao gosto e ao conhecimento passados. Agora se percebe o belo onde ele nunca teria estado antes. Agora o feio deixou de ser mau e o belo bom (TIBURI, 1998, p. 250)

Contudo, o feio e os sentimentos negativos, mesmo na modernidade, sempre sofreram resistências ferrenhas, o que levou Feitosa (2004) a nos perguntar por que nos envergonhamos com o feio. O que há no feio que nos fere tanto? E mais, o que tememos ou odiamos nele? Tais indagações nos levam a refletir sobre quais os sentidos que o feio assumiu ao longo do pensamento ocidental e quais os motivos que nos levaram a assumir uma postura demasiado repulsiva em relação ao mesmo.

Ainda para Feitosa (2004), etimologicamente, o termo “feiúra” remete ao latim “*foeditas*”, que quer dizer “sujeira”, “vergonha”. Em francês, “*laideur*” deriva-se do verbo

“*laidere*”, que significa “ferir”. Em alemão, feiúra é “*Hässlichkeit*”, um termo derivado de “*Hass*”, que quer dizer “ódio”. A feiúra apresenta certa gradação, podendo incitar risos, em sua forma mais amena, até nojo e asco, nas suas manifestações mais agressivas. Em um sentido estrito, o feio é aquilo que sobra quando o belo se ausenta.

O feio é, nesta acepção, visto como a antítese do belo, aquilo que quebra as regras harmônicas pelas quais o belo se apresenta; visão predominante na Antiguidade clássica e na Idade Média e que teve grande influência no pensamento ocidental. Eco (2004) nos mostra que cada cultura emparelha, ao lado de uma concepção de beleza, a idéia do feio. A beleza, como já foi dito, é a instância identificada com a harmonia, a simetria e a ordem, estando ao lado da luz e do bem; ao passo que o feio, liga-se ao grotesco, ao sujo, assimétrico e desarmônico, fazendo parceria com o mal e a escuridão. Esta noção irá se estender para o universo moral, não se limitando ao físico, pois

Tais distinções pressupõem uma condenação do feio que não se baseia apenas em critérios de agrado ou desagradado, mas está associada também a certos aspectos morais. A acusação mais freqüente é a de que a feiúra seria o reflexo imediato de desvios de conduta. A crença de que a deformidade física reflete distorções de conduta contaminou, durante certo tempo, até as ciências (FEITOSA, 2006, p. 27)

Embora a arte tivesse a capacidade de representar o feio de modo belo, e a imitação plástica conseguir tornar o feio aceitável e até prazeroso, não vemos aqui uma mudança de atitude em relação aos sentimentos negativos, uma aceitação, mas sim uma suavização plástica de seus elementos para se tornarem, assim, mais agradáveis.

Nunes (2003) nos mostra que esta discussão que considera o belo e o feio atrelado a questões estéticas e morais remete à cultura grega, na qual o belo esteve vinculado a debates morais e intelectuais que neutralizaram seu alcance estético, na medida em que este não assumia um papel central nos debates sobre a beleza, nem esteve diretamente relacionado com a arte¹. Partindo de um ponto de vista estético, o belo encontrava-se diretamente relacionado à pureza dos elementos, à perfeição das formas geométricas agradáveis, às proporções bem

¹ Antes do século XVIII, a obra de arte e a percepção do belo pertenciam a campos distintos. Enquanto a arte (*ars*) estava diretamente relacionada à técnica para construção de objetos, o belo (*to Kalón*) remetia a discussões metafísicas, morais e espirituais. Tradição esta iniciada e que ganhou força na sociedade grega e que teve forte influência nos demais períodos históricos. Neste sentido, “o pensamento medieval, assim, como o pensamento clássico, não considerava que a arte estivesse necessariamente conectada com a produção de belos objetos ou a estimulação do prazer estético. A *ars* significava a técnica para construir objetos. Se, por acaso, alguns deles parecia belo, tratava-se de uma questão paralela” (ECO apud KIRCHOFF, 2003, p. 18).

definidas e simétricas, o belo resplandecia no harmonioso. A fruição da beleza afeta a alma, dela participam tanto a inteligência como a sensibilidade. Neste sentido,

Ao contrário do gozo físico, ilimitado e instável, que leva à insatisfação permanente e ao desequilíbrio das paixões, o verdadeiro prazer estético, para os filósofos gregos que se ocuparam do Belo, é inseparável da medida e da contenção, virtudes impostas pelas faculdades superiores da alma. No Belo estético há, pois, uma antecipação das qualidades morais que o homem deverá possuir e expressar em seus atos (NUNES, 2003 p. 18)

Para Nunes (2003) o belo estético reverbera no campo moral delimitando a beleza das almas como sendo aquelas que primam pelo equilíbrio e harmonia consigo mesmas, que valorizam a moderação e repugnam o excesso, pois o belo cidadão se mantém sob a medida do bem. As duas idéias, a do belo e a do bem, foram unidas por Sócrates e Platão: união essencial, teórica e prática que o pensamento filosófico transformou num ideal pedagógico. A arte (em especial a poesia e a música) teria assim, a função de acalmar as paixões e não de excitá-las. Vê-se, pois, que a arte preenche, antes de tudo, uma finalidade moral: o ser belo e bom. A beleza estética será tanto melhor quanto mais correlacionada estiver com a índole moral, assim ambas não poderiam existir separadamente. A *Kalokagathia* (ser belo e bom) era importante ideal pedagógico da sociedade grega do século V a C. Desse modo,

Zeus - que com um golpe de estado divino aprisionou no Hérebo seu pai Khonos – estabelece as próprias leis fundamentando-as sobre a noção de ‘**medida**’, de **demarcação de limites intransponíveis** por parte de quaisquer entidades. Junto com seu filho Apolo, ele guarda tais medidas (*metra*) segundo normas codificadas nas inscrições colocadas nos muros externos do templo de Delfos: “**o (homem) mais justo é o mais belo**”, “**observa o limite**”, “**odeia a hybris**”, e “**qualquer coisa em excesso**” (BODEI, 2005 p. 24, grifo nosso)

Bodei (2005) salienta como esta idéia de medida e ordem se configura como a primeira e principal concepção que marcou a história da beleza. Ela foi predominante na Grécia antiga, onde aparece e ganha força, com Pitágoras, a tríade do verdadeiro, do belo e do bom, que dominou durante muitos séculos a nossa civilização. As medidas calculáveis, simétricas e harmônicas formam as leis que governam o mundo, neste sentido, a ordem e proporção são assim conceitos belos e úteis, ao passo que a desordem e a falta de proporção são conceitos feios e inúteis, portanto, “o que é verdadeiro é, por conseguinte belo, mas, ao mesmo tempo, é também correto e bom (do mesmo modo que, ao contrário, o que é falso é também feio e mau)” (BODEI, 2005, p. 27)

Apesar da hegemonia desta idéia de beleza que remete a concepções de ordem, medida e regularidade, ter forte influência em todo pensamento ocidental, o contrário a estes pressupostos, o excesso, a desordem e a desmedida também tiveram lugar cativo na sociedade grega, embora sejam subordinados e controlados, simbolicamente efetuados nos cultos a Dionísio², por exemplo.

O feio, normalmente, foi considerado o reverso do belo. Em seu sentido estético e moral, ele sempre consistiu na negação dos valores da tríade tradicional do verdadeiro, do bem e do belo e por isto foi usado para representar o Caos. Conseqüentemente é banido e exilado, pois se declara que o mesmo não possui nenhuma existência positiva.

Apesar destas dificuldades quanto ao enquadramento filosófico dos sentimentos estéticos ligados ao repulsivo, e do fato de os mesmos sempre terem sido escondidos e rejeitados pela estética tradicional, tais sentimentos sempre estiveram em pauta, mesmo que de forma disfarçada, através do gosto pela tragédia, a crueldade e sofrimento alheios, representados artisticamente, por exemplo. Os espetáculos escabrosos sempre se fizeram aparecer como fantasmas que assombravam o ideal de plenitude, apesar da primazia do belo e bom.

Kaap (2004), por exemplo, nos mostra como a representação de dores e torturas do corpo comparecem na arte de quase todas as épocas, nas quais podemos detectar algum tipo de fascínio e atração por este tipo de arte. Neste sentido, “das lutas de gladiadores aos enforcamentos públicos, das touradas aos atentados, a dor dos outros não nos deixa indiferentes, mesmo hoje, depois do embotamento da sensibilidade pela apresentação diária da dor como espetáculo” (KAAP, 2004, p. 247).

Para tanto, recorre a três importantes pensadores do século XVIII: o abade francês Jean Baptiste Dubos (1670-1742), o inglês Edmund Burke (1729-1786) e o filósofo judeu alemão Moses Mendelsshn (1729-1786), para ilustrar como o esteticamente negativo, apesar de todas as pressões que sofreu para não aparecer em cena, esteve sempre presente, e acima de tudo, fascinando multidões, das mais cultas e aristocráticas às mais humildes.

Convém frisarmos que tais pensadores denunciam o culto da crueldade e da dor no período do Iluminismo, época das luzes, do esclarecimento, momento em que foi forjado o

² Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (1871), empreende atenção especial ao elemento dionisiaco como toda a sua falta de harmonia e equilíbrio, que por sua vez são características próprias do elemento apolíneo, porém juntos, formando um campo de tensão, serão responsáveis pelo nascimento da tragédia e das artes em geral. Este assunto será abordado com maior profundidade adiante.

ideal humanístico e racional do homem, época em que a razão viria definir a existência humana e levá-la à redenção. Mas como conceber que a dor humana seja apreciável esteticamente quando, ao mesmo tempo, se tem a pretensão sistemática de diminuir o sofrimento humano através da razão? É evidente a contradição deste projeto da modernidade, pois

O esclarecimento tentou extirpar sombras e sofrimentos da práxis social e das almas humanas pela via da razão e, por isso mesmo, travou embates novos com tais sombras e sofrimentos. Muitos desses embates ocorreram no âmbito que hoje denominamos 'estético', pois na mesma medida em que os esforços de desencantamento retiram de certos objetos os significados religiosos, morais ou cognitivos da tradição, ampliam-se as fronteiras do esteticamente apreciável, incluindo a dor do corpo (KAAP, 2004, p. 248)

No que tange a esta contradição, Jean Baptiste Dubos é enfático ao afirmar que o gosto pela dor dos outros é imune à razão e à prudência, e independe do grau de civilidade de um povo. Desta forma, há nos espetáculos mais cruéis uma espécie de atração capaz de seduzir os povos mais humanitários. Burke, por sua vez, reforça a denúncia desta contradição ao recorrer ao ilustrativo exemplo do teatro que se esvazia no momento em que é anunciada a execução de um criminoso na praça ao lado. E leva Mendelssohn a se perguntar: se há males que agradam, qual a verdadeira natureza do nosso prazer?

É no mínimo curioso o fato de que nos povos humanitários, o culto espectador do teatro e até o sábio são esteticamente seduzidos pela dor real dos outros. Por que, por exemplo, as tragédias tanto agradaram ao público aristocrático da França do início do século XVIII? Entre o projeto racional moderno e o desejo estético por espetáculos escabrosos parece residir uma contradição fundamental, que embora negada pelo Cogito, ajuda a consolidar a existência do sujeito irracional banido pelo cartesianismo e adotado pela psicanálise como filho pródigo, aquele que teima em voltar, e que nos visita, de tempos em tempos, através da arte, pois, ao contrário do que sempre se pretendeu esconder

Não só os infortúnios alheios, mas também infinitude, terror, objetos desagradáveis, compaixão e tristeza deixam de ser suspeitos como objetos de prazer estético. Os princípios morais deixam de ser fronteiras pré-ditadas do belo ou do sublime, e o que se impõe como novo limite é o asco, o nojo, o *Eckel* (KAAP, 2004, p. 258)

Ainda para Kaap (2004) as belas artes, e especialmente a tragédia, permitem que o homem civilizado e de boa conduta quanto às suas paixões, experimente-as em um âmbito

diferente da realidade. Esta seria a forma *de* “as pessoas ‘sensatas’ se entregarem a paixões insensatas sem perderem o domínio – ou a ilusão de domínio – de si mesmas; coisas que eram vitais nas circunstâncias da corte francesa do início do século XVIII” (KAAP, 2004, p. 252). Não há como escapar da seguinte constatação: Se a tragédia agrada no palco, há de agradar fora dele, onde o contentamento maior é sempre fruto do próprio objeto imitado.

É importante termos em mente que não há uma definição preliminar, simples e unívoca da beleza e da feiúra, como se ambas fossem conceitos dados e imutáveis. Elas precisam ser tratadas a partir de um contexto cultural e simbólico, pois representam um grandioso reflexo de dramas e de desejos que agitaram homens e mulheres de todas as épocas, e por isso tiveram conotações diferentes dependendo do momento histórico.

Na tentativa de traçar um histórico da feiúra, Bodei (2005) identifica um importante momento, no qual o feio, como já vimos, é identificado como desordem, assumindo também uma conotação de erro e de mal. Enquanto o belo é a plenitude, o feio consiste na ausência desta plenitude, ele não passa de decalque negativo do belo. O feio é aqui totalmente desprovido de razão, e por encontrar-se longe das idéias perfeitas e verdadeiras do mundo inteligível é destituído de qualquer tipo de positividade. Enquanto o belo é o ser, o feio é a ausência do ser, idéia que prevaleceu por muitos milênios. É esta posição que, no decorrer do tempo, obteve a maior duração e consistência.

O cristianismo, por sua vez, ainda para Bodei (2005), acaba operando uma mudança significativa na idéia do feio e demais sentimentos negativos. A idéia de um Cristo que desce à condição humana, sofredor, flagelado e humilhado, não poderia ser representado pela tradição estética clássica. Desta forma, Hegel (apud Bodei, 2005) diz que não é possível representar nas formas da beleza grega um Cristo flagelado, coroado de espinhos, carregando a cruz até o lugar do suplício, crucificado, agonizando nos tormentos de uma longa e martirizante agonia. Era preciso a representação de um Cristo feio, pois Deus se humilhou até assumir o rosto do mais desgraçado entre os homens, tendo em vista que seu martírio proporcionou a nossa salvação e a nossa beleza. O Verbo se esvaziou da sua magnificência e da sua majestade e se tornou feio, para tornar bela a humanidade deformada pelo pecado. Coube a São Francisco de Assis operar a mudança nesta imagem de Cristo flagelado, colocando-o de forma mais serena e harmoniosa junto a Santa Maria no presépio.

Em outro momento importante o feio aparece como elemento decisivo para realçar o belo. Trata-se não de um uso do feio como forma isolada e independente, mas como algo que,

se gera algum prazer ou é colocado como digno de análise, é exclusivamente pelo fato de estar em função do belo, um ingrediente deste. O feio serviria para aumentar a sua intensidade expressiva, somente nesta circunstância, ao feio, é reconhecido certo direito, embora limitado. Apesar disso, percebe-se uma mudança de atitude em relação ao caótico, é como se estivesse nascendo uma “tímida confiança de que o elemento caótico e negativo, incluindo o falso e o mal moral, em geral, pode ser metabolizado através de um progresso ao longo do eixo do tempo, perdendo parte de sua natureza ameaçadora” (BODEI, 2005, p.132)

Em 1795, os sentimentos negativos sofrem uma importante aproximação com a arte moderna a partir de August Schlegel (aqui o feio está dentro do contexto do Romantismo Alemão, no qual os sentimentos negativos, por conta da visão de mundo peculiar deste movimento, adquirem vital importância. Sobre este assunto o terceiro capítulo deste trabalho contém uma discussão bem mais detalhada), para quem a arte deveria ser caracterizada por uma ausência de unidade, pois no conjunto da sua história não podemos localizar leis e nem coerência interna. Mediante tal posição, a arte moderna aproxima-se do feio, no qual o caos e o amorfo passam a ser utilizados como recursos estéticos. Esta postura nos mostra que

Jamais o belo, enquanto tal, é tão distante de ser considerado o princípio dominante da poesia moderna, considerando que muitas das obras modernas mais brilhantes são ostensivamente representações do feio, a tal ponto que é preciso admitir (mesmo a contragosto) que existe uma representação da imensa riqueza do real na sua máxima desordem, bem como do desespero causado pelo excesso e pelo conflito das energias para a qual é necessária uma força criadora igual e, por vezes até maior, de sabedoria artística do que para a representação daquela riqueza e daquelas energias em perfeita harmonia (SCHLEGEL apud BODEI, 2005, p. 134).

Assistimos, conforme Bodei (2005), com o movimento romântico e sua influência sobre a arte moderna, a valorização da anarquia e inquietação como elementos que impulsionam a criação artística na busca desenfreada por experiências novas. A harmonia e simetria das formas como base de sustentação artística são dispensadas. O verdadeiro, belo e bom, que juntos formaram durante séculos a trindade sagrada que ditou normas e condutas morais e artísticas, começa a ser dissolvida no mundo moderno.

Neste sentido, no contexto do Romantismo, em nome de uma subjetividade universal que engloba todas as experiências humanas, inclusive as negativas, feio e belo se fundem, ocasionando uma perda de limites entre os mesmos, pois o feio não mais se distingue do belo, sua negatividade passa a ser aceita e ganha valores positivos. Um importante desdobramento

disso é que, a partir desta valorização e aceitação da negatividade, os aspectos da patologia individual e coletiva alcançam valor de objetos estéticos. A arte terá como novo horizonte os fenômenos anormais e ambíguos. A desordem e o feio se configuram como importante fonte de inspiração. Baudelaire, Victor Hugo, Eugène Sue e um importante grupo de escritores, passaram a visitar o submundo, a miséria moral, o crime, as ruelas, lugares privilegiados onde reina o feio e o repulsivo. Portanto,

No pensamento de Baudelaire a beleza não só inclui imediatamente o repugnante, mas está também além do bem e do mal moral: o seu olhar “infernado e divino” abrange, misturados, “o ato benfazejo e o crime” e em seus olhos cavos, de Musa doente, povoados de visagens noturnas, refletem-se “alternadamente / o horror e a loucura”. Ele parece ter renunciado ao prazer de realizar da transubstancialização do feio natural para o belo artístico. De fato, a beleza – monstro espantoso enorme ingênuo – conserva nele, bem visível a até mesmo ostensivas, as feições repelentes “dos animais mais sórdidos e dos cadáveres”, sem ocultá-las ou tentar superá-las através de uma fácil catarse. Desse modo, o belo lembra aquele fator de angústia e de horror do viver que conhecemos desde tempos imemoráveis e que (traduzidos em termos freudianos), talvez desde a origem, isto é, antes de se tornar estranho por causa da remoção, foi-nos por demais familiar (BODEI, 2005, p. 139-140)

Isto é, o “fator de angústia e de horror do viver que conhecemos desde tempos imemoráveis” de que nos fala Baudelaire, retorna, insiste em estar presente, tal como Freud nos mostra em 1919, no “O Estranho”. Obra onde o sinistro e assustador, o estranho em si, nada mais é que o já familiar em tempos remotos, que foi recalcado, tal como o feio durante séculos, mas que como uma compulsão, teima em retornar, atualizar-se em sintomas neuróticos ou em obras de arte.

Nesta perspectiva, Victor Hugo divulga o princípio da complementaridade e de permuta entre belo e feio e, juntamente com Baudelaire, rompendo como uma tradição milenar reivindica para o feio, e todas as suas formas expressivas, inclusive o repugnante, o direito de ser encarado de forma diferente e a arte que assim procedendo não deverá perder sua dignidade ou valor. Tudo é digno da atenção estética, ou seja, qualquer coisa pode tornar-se esteticamente bela.

No entanto, conforme Feitosa (2004), mesmo quando Baudelaire tenta valorizar a feiúra - tendo como exemplo mais significativo seu poema “Uma Carniça”, no qual constrói a imagem de um cadáver em decomposição, sendo devorado por moscas, vermes e larvas - o faz através de versos absolutamente perfeitos. Assim, seu elogio do feio não passaria, em última análise, de uma verdadeira apologia à beleza, pois esta poderia advir tanto de eventos

agradáveis quanto de uma cena grotesca e infecta como a decomposição cadavérica. Pode-se dizer que Baudelaire, a despeito do “seu elogio do feio, jamais abandona os ideais da beleza clássica, como demonstra a irrestrita correção de seus versos, conforme os critérios de harmonia e ritmo da métrica tradicional” (FEITOSA, 2004, p. 36)

Feitosa (2004) ainda nos diz que, no que tange às questões filosóficas sobre o resgate do feio durante o século XIX, em 1853, Karl Rosenkranz publica o livro intitulado *Estética do feio*. Tal obra pode ser considerada como praticamente a única monografia filosófica sobre o assunto, e parte do pressuposto de que uma estética dialética não deve resumir-se ao belo, pois precisa voltar-se para o seu negativo, isto é, a feiúra. A relação entre beleza e feiúra é, antes de tudo, marcada pela inseparabilidade. Esta relação deveria estar presente nas análises estéticas sobre as manifestações da feiúra nos diversos lugares em que possa aparecer. Para Rosenkranz o feio não deveria ser visto como o oposto do belo, mas um verdadeiro momento na idéia deste último. Ou seja, no processo de constituição da beleza, o feio consistiria em um momento importante. Assim sendo, o feio não passaria de uma etapa a ser superada.

A grande ressalva a ser feita em relação a esta valorização do feio diz respeito ao fato que, partindo desta visão estética filosófica que inclui Vitor Hugo, Baudelaire e Rosenkranz, passando por Edgar Allan Poe, Rimbaud e Oscar Wilde, pode-se notar que a reabilitação do feio está associada diretamente ao advento a modernidade. Fala-se, então, do feio enquanto uma reação a superação do ideal clássico de beleza, pois este teria perdido sua capacidade de surpreender e de provocar o entusiasmo. O resultado disto é que a estética moderna passaria a reconhecer o feio não como uma entidade autônoma que teria muito a dizer sobre a condição humana, mas sim outra forma de beleza, enfim,

“uma beleza ainda capaz de impressionar olhos e ouvidos anestesiados pela tradição... É preciso, entretanto, indagar se mera inversão da ordem das categorias nos torna aptos a escapar do esquema da estética tradicional. Pretendo mostrar que o preço comum a pagar pela integração do feio à estética realizada por Hugo, Baudelaire e Rosenkranz, é seu enfraquecimento. O feio perdeu seu veneno, é domesticado como se tivesse sido enterrado vivo numa idéia totalizante e totalitária de beleza” (FEITOSA, p. 37)

Mediante a reivindicação de um olhar consistente para a feiúra e os demais sentimentos negativos, enquanto elementos que falam da condição humana, é importante lembrarmos que em 1897 Freud escreve para Fliess a “Carta 71”, na qual anuncia a descoberta, nele próprio e em seus pacientes, do complexo de Édipo. Descoberta fundamental

para a psicanálise, pois é a partir de tal complexo que haverá a clivagem da subjetividade e organização do desejo, assim como a instalação do conflito fundamental, colocando o sujeito em um destino trágico que marcará sua existência.

Neste momento, Freud adota o culturalmente repulsivo como a espinha dorsal que dará sustentação a toda sua obra. É em cima da tragédia e do conflito, e não da beleza harmoniosa, que Freud vai selar a existência humana. Assim, é importante termos em mente como o feio e sua negatividade consistem não em uma etapa a ser superada para se alcançar a beleza do existir, mas sim em sentimentos que constituem verdadeiros pilares sobre os quais se funda a subjetividade humana, e que possuem uma verdade própria, algo a ser dito sobre a constituição subjetiva moderna.

De antemão, vemos que na direção contrária da estética tradicional, é na valorização destes sentimentos negativos, do conflito e da inquietude que Freud demarcará seu pensamento sobre o psiquismo humano, a estética e a cultura. Seus esforços se direcionam no sentido de mostrar a inviabilidade da tão valorizada pretensão narcísica de equilíbrio e harmonia. O ideal utópico de unidade, plenitude e imortalidade, que tanto seduz o ser humano é irremediavelmente inviável, pois se ainda podemos falar de essência, esta é formada pelo conflito, pela transitoriedade e tensão, sendo a morte a única e irrevogável certeza³.

Acreditamos que Freud nos alerta para o perigo sedutor da beleza absoluta, na medida em que esta nos vende a grande mentira sobre o existir. Se a beleza sempre esteve atrelada a idéias de verdade e bondade, o projeto freudiano nos fala da insustentabilidade desta posição. Embaralhando a metafísica ocidental, Freud nos mostra que este ideal de beleza e plenitude, na verdade, encontra-se ao lado da mentira, do ocultamento da verdade, sugerindo certa proximidade dos sentimentos negativos. Por outro lado, o feio recebe sua redenção e proximidade à verdade ao denunciar o conflito e a transitoriedade do existir como elementos que nos constituem.

Todavia, mais do que sugerir outra polaridade, agora o belo vinculado a sentimentos negativos e ao mal, e a feiúra a sentimentos positivos e ao bem, invertendo a dicotomia clássica entre o belo e o feio, objetivamos, ao trazer Freud a este debate, pensar beleza e feiúra a partir de uma lógica do desejo inconsciente que anima nossa vida psíquica, o qual não

³ Souza (2001) nos alerta que a morte não deve ser pensada somente em seu sentido literal, mas como sendo uma metáfora que nos remete ao movimento que denuncia o nosso desamparo e abandono no mundo e a perda constante de objetos que orientam nossos fantasmas.

reconhece beleza e feiúra, o bem e o mal, a verdade ou mentira. Se existe uma verdade estética, ela precisa ser pensada a partir de uma ótica desejanste.

Freud não nos dá a solução definitiva para a questão estética. Porém, seus posicionamentos nos oferecem condições de pensá-la mais próxima de um existir em que caiba, além da beleza, a feiúra e todo seu cabedal de sentimentos, e por isto precisam ser encarados com seriedade por um olhar que se diz científico.

Freud nos apresenta uma verdadeira estética calcada no trágico. Todavia, Schopenhauer e Nietzsche caracterizam uma tradição anterior a Freud, na qual os sentimentos negativos, o *phatos* da existência, assumem papel privilegiado. Alinhavados pela idéia de que os afetos, impulsos, sentimentos inconscientes, ditam as normas da experiência humana e encerram o indivíduo em uma existência trágica, Schopenhauer e Nietzsche, tal como Freud, extraem suas idéias sobre estética a partir do pressuposto de que a arte é marcada profundamente pela primazia do mundo afetivo e irracional, que, por sua vez, ao se chocar com os ideais culturais lança o devir humano em um infundável conflito que servirá de enredo para sua tragicidade. As formas de pensar a estética foram alimentadas por eles com o material rechaçado ao longo dos séculos pela estética tradicional. O desejo impetuoso, o imoral e desmedido não apenas são aceitos, mas constituem pilares que sustentam suas teorias.

1.3 - Schopenhauer e o imperativo da Vontade.

Conforme Cacciola (1995) são inúmeras as citações que Freud faz de Schopenhauer durante sua obra. Freud reconhece em Schopenhauer a existência de uma pulsão de morte e uma pulsão sexual, assim como é o querer, e não a razão ou o conhecimento que controla em última análise a vida do indivíduo. Desta forma, encontramos uma grande similaridade entre o aporte teórico de Schopenhauer e a psicanálise de Freud. É neste sentido que Schopenhauer “ao revolucionar o discurso filosófico, invertendo a relação entre razão e vontade, e ao dar um papel central ao corpo como querer, volta-se inevitavelmente para o universo dos afetos e desejos humanos” (CACCIOLA, 1995, p. 63)

Assoun (1978), por sua vez, nos mostra que Freud e Schopenhauer estão unidos não apenas pelas feridas que causaram no narcisismo humano, pois a maldição ideológica (a qual ambos foram condenados) os fez cúmplices na difícil empreitada de derrubar, peça por peça,

o edifício ideológico racional da modernidade. É assim que Schopenhauer, em relação a Freud, “desempenha o papel de associado na árdua função de evangelista devendo denunciar ao gênero humano que ele não é mais o senhor em sua própria alma, que deve renunciar sua última ilusão” (ASSOUN, 1978, p. 193)

É importante ressaltamos a identificação de Freud com Schopenhauer no que se refere à receptividade de suas obras, pois “nesse filósofo maldito, Freud identifica secretamente o reflexo do pária excluído da comunidade científica, que era ele” (ASSOUN, 1978, p. 172). Lembremos, então, a receptividade nada positiva por parte da comunidade científica que sofreu a *Interpretação de sonhos*, pois o seu teor altamente transgressivo, no que se refere ao conhecimento instituído do tempo de sua publicação, levou Freud a amargar um considerável período de ostracismo científico e filosófico, o mesmo ocorrendo com Schopenhauer na ocasião da publicação de “O Mundo como Vontade e Representação”.

Tentamos demonstrar como a estética pensada por Freud (1919) segue, de algum modo, uma herança filosófica que tem suas raízes na grande corrente pessimista alemã iniciada por Schopenhauer, o qual percebia a estética enquanto uma ciência que falava acima de tudo sobre a natureza trágica do ser humano.

“O Mundo como vontade e representação” é sua principal obra, publicada em 1818, com data de 1819. Nela Schopenhauer promove um ataque fulminante ao conceito de livre arbítrio, isto é, de que o homem racional e consciente de si teria liberdade para determinar a própria vontade e assim escolher entre o bem e o mal. Muito pelo contrário, o homem é antes de tudo movido pelo querer irracional e impetuoso. O pensamento de Schopenhauer considera o irracional cego e volitivo como princípio norteador do mundo. A raiz de nossa existência subjetiva consiste em um interior essencialmente volitivo. Para Schopenhauer, somos desejo infinito, finitamente corporificado.

Schopenhauer (2005) nos diz ainda que no âmago da motivação humana se encontra uma vontade cósmica, una e indivisível, coisa-em-si (a essência) dos fenômenos. A vontade é sem razão, sem fundamento, ela é livre, atemporal e indestrutiva. Ela é mero ímpeto cego: o mundo é minha vontade. Desta forma, na condição de verdadeira essência do existir, a vontade se encontra em todos os fenômenos que norteiam não apenas a vida dos homens e animais, já que ela pode ser identificada até mesmo na

força que vegeta e palpita na planta, sim a força que forma o cristal, que gira a agulha magnética para o pólo norte, que irrompe do choque de dois metais heterogêneos, que aparece nas afinidades eletivas dos materiais como atração e repulsão, sim, a própria gravidade que atua poderosamente em toda matéria, atraindo a pedra para a terra e a terra para o sol, - tudo isso é diferente apenas no fenômeno, mas conforme sua essência em si é para se reconhecer como aquilo conhecido imediatamente de maneira tão íntima e melhor que qualquer outra coisa e que, ali onde aparece de modo mais nítido, chama-se VONTADE. Toda representação, não importa seu tipo, todo OBJETO é FENÔMENO. COISA-EM-SI, entretanto, é apenas a VONTADE. Ela é o mais íntimo, o núcleo de cada particular, bem como do todo. Aparece em cada força da natureza que faz efeito cegamente, na ação ponderada do ser humano: se ambas diferem, isso concerne tão-somente ao grau de aparição, não à essência do que aparece (SCHOPENHAUER, 2005, p. 168, 169)

Partindo desta visão, a razão não passa de uma serva humilde da vontade e a consciência é o local da falseabilidade, um mero reflexo do desejo. Este posicionamento joga o próprio ser da humanidade na ilusão, fazendo com que pensar, simplesmente seja auto-enganar-se. Neste sentido,

Em sua obra, Schopenhauer distancia-se da tradição, ao atribuir uma inédita primazia do querer em face do intelecto. O princípio do mundo não é o entendimento, ou a razão, ou uma possível substância pensante, mas o irracional, cego e inconsciente, identificado com Vontade de vida. Esta é o em-si, o que há de mais íntimo no mundo. A filosofia Schopenhaueriana, assim, constitui-se numa exposição da condição finita do homem – isto é, da sua condição de ser transitório, que vai morrer -, a qual se ancora no fundo irracional do cosmo (BARBOZA, 2003, p. 07)

Eagleton (1993) nos diz como Schopenhauer foi inovador entre os filósofos modernos ao colocar no centro de sua obra a categoria abstrata do *desejo em si*. É esta poderosa abstração que a psicanálise utilizaria mais tarde, embora seja provável que Freud, que dizia considerar Schopenhauer um dos seis maiores homens que já viveram, não tenha conhecido a sua obra antes de ter desenvolvido as suas principais teorias. A importância do papel determinante do desejo e sua repetição regular na sociedade burguesa permitem agora uma dramática mudança teórica: “a construção do desejo como uma coisa em si mesma. Ele passa a ser o protagonista do teatro humano, e os sujeitos humanos simplesmente seus portadores obedientes ou seus servos” (EAGELTON, 1993, p. 119).

Na metafísica da vontade são os sentimentos e não os conceitos que constituem a via de acesso ao mais essencial do mundo, pois estes consistem em ser a manifestação, a visibilidade, o espelho da vontade. Schopenhauer (2005) nos mostra como o ódio, o desejo e o domínio, a vontade destrutiva, os aspectos sórdidos da existência humana são as forças dirigentes e essência da história. O desejo é tido como princípio metafísico que move todo o

universo. Esta primazia do querer acaba por tornar a vida desagradável por excelência, assim, toda vida é sofrimento e a felicidade é algo inatingível, por isto, devemos lutar para sermos o menos infeliz possível, ter menos desejos que nos atormentam, ter o querer em estado menos conflituoso.

Em “O Mundo como vontade e representação” (2005), Schopenhauer nos diz que o grande problema da existência humana reside na incapacidade radical da satisfação do desejo, pois este se mostra de forma radical, e para cada desejo aplacado temos dez lutando para serem satisfeitos, assim, quando um desejo é saciado, logo um novo ocupa seu lugar.

Todo querer nasce de uma necessidade, portanto de uma carência, logo, de um sofrimento. A satisfação põe um fim ao sofrimento; todavia, contra cada desejo satisfeito permanece pelo menos dez que não o são. Ademais, a nossa cobiça dura muito, as nossas exigências não conhecem limites; a satisfação, ao contrário, é breve e módica. Mesmo a satisfação final é apenas aparente: o desejo satisfeito logo dá lugar a um novo: aquele é um erro conhecido, este um erro ainda desconhecido (SCHOPENHAUER, 2005, p. 266)

Portanto, a satisfação duradoura é impossível, nada pode tornar a pessoa efetivamente contente, o prazer é apenas o fim momentâneo de uma dor, que se renova a cada instante. Como todo desejo é fundado na falta, todo desejo é sofrimento, pois a falta nunca desaparecerá. Assim,

Objeto algum alcançado pelo querer pode fornecer uma satisfação duradoura, sem fim, mas ela se assemelha sempre a uma esmola atirada ao mendigo, que torna sua vida menos miserável hoje, para prolongar seu sofrimento amanhã. Pelo tempo em que o querer preenche nossa consciência, pelo tempo em que estamos entregues ao ímpeto dos desejos com suas contínuas esperanças e temores, por conseguinte, pelo tempo em que somos sujeitos do querer, jamais obtemos felicidade duradoura ou paz (SCHOPENHAUER, 2005, p. 266)

Schopenhauer (2005) nos diz que o circuito do eterno conflito gerado pelo desejo que jamais se apagará é a base para a estética. Somente a contemplação do belo, da beleza natural e artística, a fruição estética seria capaz de promover uma suspensão, mesmo que temporária, desta servidão frente à vontade, promovendo assim um momento, mesmo que fugaz, de plenitude. Quanto à suspensão do conflito gerado pelo ímpeto volitivo da vontade, Schopenhauer nos diz que:

Efeito tão intenso é alcançado exclusivamente pela força interna de uma mente artística. Aquela disposição mental puramente objetiva também será favorecida e fomentada exteriormente pela intuição de objetos que predispõem a ela, pela exuberância da bela natureza que nos convida à sua contemplação e até mesmo se nos impõe. A natureza, ao apresentar-se de um só golpe ao nosso olhar, quase sempre consegue nos arrancar, embora apenas por instantes, à subjetividade, à escravidão do querer, colocando-nos no estado de puro conhecimento. Com isso, quem é atormentado por paixões, ou necessidades ou preocupações, torna-se, mediante um único e livre olhar na natureza, subitamente aliviado, sereno, reconfortado. A tempestade das paixões, o ímpeto dos desejos e todos os tormentos do querer são, de imediato, de uma maneira maravilhosa, acalmados (SCHOPENHAUER, 2005, p. 268)

A arte teria o poder de neutralizar a tirania do desejo que prende nossa subjetividade, embora este poder seja passageiro, pois é o desejo que marca a existência, de modo que se tornar um puro sujeito de conhecimento, liberto da vontade, é, paradoxalmente, não ser mais sujeito nenhum, assim o que a estética nos diz é que a razão é inútil, e a emancipação é inconcebível. No ato do sofrimento inerente ao estado existencial surge a contemplação estética como momento beatífico, o estado que passa, ao menos momentaneamente, a neutralizar esta insatisfação metafísica. Desta forma,

Pois nos instante em que, libertos do querer, entregamo-nos ao puro conhecimento destituído de Vontade, como que entramos num outro mundo, onde tudo que excita nossa Vontade e, assim, tão veementemente nos abala, não mais existe. Tal libertação do conhecimento eleva-nos tão completamente sobre tudo isso quanto ao sono e sonho. Felicidade e infelicidade desaparecem. Não somos mais indivíduos, este foi esquecido, mas puro sujeito do conhecimento (SCHOPENHAUER, 2005, p. 169)

A estética é uma espécie de mecanismo de defesa psíquica pelo qual o psiquismo, ameaçado por uma super carga de dor, converte a causa de sua agonia em ilusão inócua. Portanto, o mundo só pode ser liberado do desejo se for estetizado, portanto, a estética é o que rompe, “por um momento abençoado, com o terrível domínio da teleologia, a cadeia cerrada de funções e efeitos em que todas as coisas estão trancadas, arrancando, por um instante, um objeto das garras fechadas da vontade e saboreando-o como puro espetáculo” (EAGELTON, 1993, p. 122). Por conta disso, a estética tem para Schopenhauer o sentido menos de uma preocupação com a arte que de uma atitude transfiguradora da realidade. Realidade esta marcada pelo conflito e atravessada pela tragédia, assim, a voz de Schopenhauer faz ecos no pensamento de Nietzsche.

1.4 - Nietzsche entre apolíneo e dionisíaco.

Kofman (1996), Rivera (2005) e França (1997), ao demarcarem a dimensão pulsional da estética no horizonte do pensamento freudiano, nos dizem como Freud colocou a criação artística na ordem da sexualidade, maculando assim o mito da inspiração artística, até então compreendida de forma idealizada, pois, antes de Freud, a arte expressava somente o que havia de mais elevado no espírito humano. Sendo assim, Freud “desconstrói qualquer idealização sobre a estética, aquela do belo e precioso momento, no qual o sujeito idêntico a si encontra o objeto. Fica desvirginada a inocência desta forma de prazer” (FRANÇA, 1997, p. 14).

No entanto, Assoun (1980) nos mostra como Nietzsche, antes de Freud, trabalhou no sentido de colocar a arte em total confluência com a sexualidade, em que o desejo da arte e da beleza é, na verdade, um desejo indireto de arrebatamento do instinto⁴ sexual. A mesma força que se despende na concepção de obras de arte é utilizada no ato sexual. Sexualidade e a arte seriam unidas pela vontade de potência. Tal como em Freud, a sexualidade em Nietzsche não está reduzida à função reprodutiva, mas em um jogo simbólico que busca ativamente o prazer no gozo dionisíaco. Ao lado da sexualidade, a embriaguez e a crueldade se unem em um momento privilegiado de lucidez e plenitude. Em Nietzsche, a arte aparece como o signo da saúde de uma cultura, ao passo que o hiperdesenvolvimento das atividades racionais se traduz em sintomas decadentes. Em consequência, a arte se impõe em Nietzsche como antídoto da para doença da moralidade e como uma alternativa para a ciência.

Já para Eagleton (1996), Nietzsche defende que os juízos de valor estético devem recuperar sua fonte verdadeira nos impulsos libidinais, resgatando para o corpo a orgia e o ritual festivo. Em Nietzsche, além da sexualidade, também os sonhos possuem uma relação direta com a arte. Eles constituem elemento importante na criação artística. Sendo que esta relação entre sonhos, produção artística e sentimentos negativos encontra-se presente desde *O Nascimento da Tragédia*:

⁴ Giacoia Junior (1995) nos mostra que na filosofia de Nietzsche não há um emprego sistematicamente diferenciado dos termos *Trieb* (pulsão) e *Instinkt* (instinto), tal como ocorrerá posteriormente, por exemplo, na zoologia e na psicanálise. Assim, “Cumpr-me ainda observar preliminarmente que, embora a pulsão sofra abordagens diferenciadas ao longo da trajetória intelectual de Nietzsche, este considera pulsão e/ou instinto como *Triebkräfte*, e que, por conseguinte, tais noções se vinculam intimamente com a teorização nietzschiana das forças” (GIACOA JUNIOR, 1995, p. 79-80).

Tal qual o filósofo que está para a realidade da existência, o homem sensível à arte está para a realidade sensível do sonho; ele olha com precisão e agrado: por que a partir dessas imagens ele interpreta a vida, com esses processos ele se exercita para a vida. Não são apenas as imagens agradáveis e aprazíveis que ele experimenta em si com aquela capacidade global de entendimento: também o que é sério, turvo, triste, sinistro, as súbitas inibições, os caprichos do acaso, as expectativas constrangedoras, em suma, toda a “divina comédia” da vida, como Inferno, passa por ele não apenas como um jogo de sombras – por que ele convive e compadece-se com essas cenas – e, contudo, também não sem aquela sensação fugaz de aparência; e talvez muitos se lembrem, como eu, de ter exclamado para si próprios, nos perigos e pavores dos sonhos, de modo encorajante e coroado de sucesso: é um sonho! Quero continuar a sonhá-lo! (NIETZSCHE, 2005, p. 25).

Vemos que os sentimentos considerados até então menos nobres, o inferno humano, passam a ser valorizados e integrados, sem restrições morais ou estéticas, na obra de Nietzsche através dos sonhos. Desta forma, Nietzsche acaba subvertendo a questão do belo na sua relação de exclusão com o feio. Sob vários aspectos, Nietzsche antecipou abordagens da “estética contemporânea sobre o tema, ao associar, de modo intransigente e não conciliatório a beleza e a sublimidade ao terrífico e ao horripilante, com possibilidade de conexão ao repugnante e repulsivo” (DUARTE, 1998, p. 225)

Logo no início de sua vida acadêmica Nietzsche já se mostra interessado pela questão do trágico. Assim, *O nascimento da tragédia*, seu primeiro livro, pode ser visto como a continuidade de uma forma inovadora de pensar o trágico que se inicia com *A visão dionisíaca do mundo*, as conferências, *O drama musical grego*, *Sócrates e a tragédia* e a *Introdução à tragédia de Sófocles* (todas de 1870). Sob a grande influência de *O Mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, e da relação com Wagner, este momento inicial da produção teórica de Nietzsche apresenta uma teoria bastante inovadora sobre o nascimento da arte grega, a qual serve de parâmetros para entendermos a arte em geral em especial a arte contemporânea.

Nietzsche surpreende a tradição filosófica e filológica de seu tempo ao se confrontar com a idéia de que o que caracterizava o espírito grego era essencialmente a jovialidade e equilíbrio, a temperança, ou seja, uma Grécia idealizada e por isto tomada como modelo de identificação pelo povo germânico, uma Grécia fundada sob a égide da medida e da harmonia, o que resulta em um ideal estético no qual as proporções deveriam ser simétricas, em que os afetos e as paixões com seus excessos deveriam ser banidos do espírito grego, assim, o homem grego era virtuoso e tomado pela contemplação. A postura de Nietzsche frente a esta imagem apolínea da Grécia antiga foi denunciar que na verdade esta serenidade e harmonia serviam, antes de tudo, para encobrir os horrores e terrores da existência, desta forma, o

mundo grego deixava transparecer uma aura reluzente e límpida, comedida e dentro dos padrões do auto controle da Vontade. Desta forma, esta visão do espírito passivo dos gregos, reflexo da beleza do deus Apolo, repentinamente se vê invadida pela embriaguez de Dionísio. Nietzsche, em *A visão dionisíaca do mundo* nos diz que:

O grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder viver... Aquele luminoso mundo olímpico só veio a dominar porque o tenebroso poder do destino, que destina Aquiles a morrer cedo e Édipo a um pavoroso matrimônio, deveria ser ocultado pelas figuras brilhantes de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc. Se se subtraísse a aparência artística daquele *mundo intermediário*, ter-se-ia que seguir a sabedoria do deus silvestre, do companheiro de Dionísio ... o helênico é a palavra-chave para todos os que têm de procurar brilhantes protótipos para sua afirmação consciente da Vontade; por isso, finalmente, surgiu o conceito de 'sereno-jovialidade grega' entre mãos de escritores ciosos de gozo, de modo que, de maneira irreverente, uma preguiçosa vida de indolência se atreveu a desculpar-se e mesmo a honrar-se com a palavra 'grego' (NIETZSCHE, 2005, ps. 16 - 17)

Nietzsche (2005) promove uma verdadeira descontinuidade quanto a visão tradicional do mundo grego ao mostrar como a Vontade encontrou aí um local privilegiado para sua expressão. Perante o olhar de Nietzsche não passou despercebida, no espírito grego, uma extrema sensibilidade para a dor e o sofrimento, um traço de melancolia pessimista. Nietzsche suspeita da necessidade da aparência artística na visão de mundo (*Weltanschauung*) de um povo que costuma transformar em ouro tudo o que toca. Assim, se a tradição filológica acreditava no grego enquanto perfeito em sua serenidade e em seu repúdio a *hybris*, Nietzsche vem justamente colocar esta tão temida *hybris* no seio do mundo grego, para tanto evoca a presença de Apolo e Dionísio enquanto deuses em torno dos quais giraram este jogo equilíbrio/desequilíbrio, harmonia/desarmonia, paixão/razão.

Em *A visão dionisíaca do mundo* encontramos a primeira exposição do apolonismo e dionisismo, e, portanto, a idéia de que a arte grega nasceria entre o sonho de beleza de Apolo e o sentimento de perda de si que advém de Dionísio, ou seja, será em torno da embriaguez dionisíaca e da lucidez apolínea que acontecerá a evolução da arte.

De acordo com Nietzsche (2005), o espírito apolíneo remete diretamente a Apolo, que entre os gregos era o deus de todas as forças plásticas, ele é o ser que brilha, a divindade da luz, aquele que domina a bela aparência do mundo interior e da fantasia. Ele representa a verdade suprema, a limitação comedida, o domínio da Vontade, isto é, aquela liberdade em relação às agitações mais selvagens, a sábia tranqüilidade. Apolo seria a personificação do ideal de equilíbrio e harmonia que encarnaram o mais representativo ideal estético e moral

entre os gregos, pois Apolo foi o grande harmonizador dos contrários, por ele assumidos e integrados em um aspecto novo. Apolo representa a produção das formas belas, fazendo com que a vida se separe do sofrimento, por isso é considerado o pai do entusiasmo, da Música e da Poesia. Deus da música e da lira, Apolo tornou-se, como consequência natural, o deus da dança, da poesia e da inspiração. Nele reinam as belas aparências do mundo, pois

Ele é o aparente por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam ao deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico (NIETZSCHE, 2005, p. 7)

Apolo representa o que há de mais puro e belo, era o deus do conhecimento verdadeiro, e por isto a arte apolínea deveria seguir estes padrões, seu objetivo sublime pairava nas exigências de ética da medida, o que resplandecia na beleza verdadeira. Dentro desta perspectiva, “a medida, colocada como exigência, só é possível onde a medida, o limite é cognoscível. Para que se possam observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los: por isto a advertência apolínea: conhece-te a ti mesmo” (NIETZSCHE, 2005, p. 22)

A beleza da plasticidade dos sonhos, assim como a bela aparência do mundo interior da fantasia reina em Apolo. Aqui habita a certeza e o conhecimento verdadeiro de si, o *principium individuationis* (princípio de individuação) é mantido, o sujeito se mantém sereno e equilibrado frente às tormentas cotidianas, a certeza de si é assegurada àqueles discípulos de Apolo, refletindo ao que há de mais belo e resplandecente no seio da arte grega.

A memória seria outra dádiva apolínea, pois aqui o enraizamento na memória dos belos costumes e as mais puras tradições, assim como o orgulho e a beleza do existir seriam testemunhas do esplendor apolíneo que transpassava e definia o espírito grego.

Entretanto, caso o *principium individuationis* se quebre, o horror se instala e a perda da individuação e a alienação de si tomam as rédeas do viver, e agora o elemento dionisíaco entra em cena. Estaremos neste momento sob domínio de Dionísio, deus da mania, do excesso e da orgia. Nele reside o poder de suspender as inibições, repressões e recalcamientos, a força que emerge do inconsciente ganha nesta figura sua mais perfeita personificação. Dionísio promove a dissolução da personalidade, habitam nele as forças caóticas e primordiais da vida, provocadas pela orgia e a submersão no inconsciente. A embriaguez

dionisíaca e o poder de esfacelar o princípio de individualização de Apolo, provocando uma verdadeira alienação de si, tendo como desdobramento direto o terror e a angústia.

No mundo apolíneo, belo e harmônico, penetrou o som extático de Dionísio, onde a desmedida da natureza se revertia concomitantemente em prazer, sofrimento e conhecimento. Neste sentido,

Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a ‘desmedida’ desvelava-se como verdade. Pela primeira vez bramia a canção popular, demoniacamente fascinante, em toda ebriedade de um sentimento super potente (NIETZSCHE, 2005, p. 23)

Nietzsche (2005) nos mostra como o culto dionisíaco originou-se na Ásia, e na Grécia encontrou além da sensibilidade aguçada uma importante capacidade para sofrer, da mesma forma que uma forte tendência para a reflexão e perspicácia. Dionísio foi o grego que ao nascer foi levado para longe de seu berço, para Ásia, no entanto o deus da orgia retorna, e como um verdadeiro estranho que assustadoramente é familiar, penetra em todas as formas de expressão do mundo grego, inclusive nas artes. Ele foi aquele que veio quebrar a harmonia e o equilíbrio, verdadeiro *unheimlich* que assombrou o espírito grego.

O elemento dionisíaco denuncia a introdução do pensamento trágico. Ele vem romper o mundo da realidade cotidiana com todos seus ideais de equilíbrio e harmonia, em troca oferece uma realidade dionisíaca, na qual os limites e certezas são quebrados, na qual as barreiras habituais do existir são aniquiladas. Eis a ameaça do elemento dionisíaco, introduzindo o trágico onde se acreditava existir a plena harmonia. A entrega ao destino trágico, o perder-se nos rituais dionisíacos, introduz no espírito grego uma culpa trágica, culpa esta, que juntamente com este destino trágico, foi insistentemente rechaçada por Apolo e sua beleza brilhante. Portanto, “na consciência do despertar da embriaguez ele (o grego) vê por toda parte o horrível ou absurdo do ser humano: esse o repugna. Agora ele entende a sabedoria do deus silvestre” (NIETZSCHE, 2005, p. 25)

Dionísio promove a liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, a que se apodera das multidões arrastadas pelo fascínio da dança e da música e até mesmo a embriaguez da loucura, castigo destinado àqueles que não o cultuam. Essa experiência vai selar a união entre as pessoas, eliminando todas diferentes individualizações. Perante o êxtase dionisíaco os homens se nivelam, e todas

as separações de castas se dissolvem, escravos e nobres se unem em torno do coro báquico. É assim que o espírito dionisíaco promove a reconciliação do homem com a natureza ao remover todas as barreiras impostas pela moral, pois,

Sob a magia do elemento dionisíaco estreita-se não apenas a união entre um ser humano e outro: também a natureza alienada, hostil e subjugada volta a celebrar sua festa de reconciliação com o seu filho pródigo: o ser humano. Agora o escravo é um homem livre, quebrando-se agora todas as limitações rígidas e hostis que a necessidade, arbitrariamente ou uma “moda insolente” estabeleceram entre os homens (NIETZSCHE, 2005, p. 28).

As festas dionisíacas traziam a marca do deboche sexual exagerado, que por sua vez atingia as famílias e seus respeitáveis estatutos, as instâncias mais bestiais da natureza ganham liberdade até se alcançar o auge que envolvia crueldade e volúpia, a matéria prima, ou a “porção mágica” do culto a Dionísio. A arte dionisíaca está ao lado da embriaguez e do arrebatamento, onde a pulsão da primavera e a bebida narcótica levam o homem ao esquecimento de si. Dentro desta perspectiva, no culto dionisíaco “a natureza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com o *tom* diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder” (NIETZSCHE, 2005, p. 19)

Observamos que se de um lado reside em Apolo a memória eternizando os feitos de glória, beleza, na qual o ideal estético e moral apolíneos afastam-se de todos os conflitos e temperanças, por outro, em Dionísio encontramos o esquecimento de todas as regras e códigos simbólicos, no momento em que o indivíduo é movido exclusivamente pelo princípio do prazer, acaba por esquecer todas as tradições apolíneas que envolvem o auto-controle e o domínio da Vontade. Porém, o êxtase dionisíaco acaba, seu estado eufórico não é eterno, e a volta para a realidade se mostra cruel e marcada pelo signo da culpa. Exatamente neste momento o sujeito se dá conta do potencial destrutivo do êxtase dionisíaco, de como o esquecimento do limites simbólicos significam sofrimento e dor no momento em que a embriaguez perde seus efeitos.

Nietzsche entende que o universo humano é constituído por forças conflitantes, e no seio do conflito entre apolíneo e dionisíaco reside sua estética inicial. Este conflito não resulta em uma separação, e sim em uma síntese. Apolo não é o contrário de Dionísio, juntos formam uma unidade, em que um é parte distinta do outro, nascendo entre eles um movimento incessante, de proximidade e distância. Nesse movimento, Apolo e Dionísio atuam juntos

para produzir o mundo, dele advém o fluxo das coisas, a verdadeira dimensão dos fatos, fundada na ilusão.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado a duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e na qual intervêm periódicas reconciliações... ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum, “arte”, lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhadas um com o outro, e neste emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 1992, p. 27)

Ainda em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche promove um verdadeiro diálogo entre Apolo e Dionísio, em que o primeiro nos alerta para o perigo altamente destrutivo que implica o esquecimento dos limites, da impossibilidade de vivermos sob a égide exclusiva do princípio do prazer. Portanto, não podemos viver sem o simbólico pois estaríamos caminhando para a destruição total. Todavia, Dionísio responde afirmando que da morte, da dor, do conflito e do sofrimento ninguém escapa, que não é a exclusão dos mesmos na memória apolínea que os calam, estes sentimentos nos constituem e por isto é preciso olhar para os mesmos como inevitáveis. Dionísio ensina Apolo sobre a importância da dor, ao passo que Apolo ensina a Dionísio sobre a importância da beleza, e que acima de tudo, pode-se falar da tragédia fazendo arte.

Desta forma, em um impressionante movimento de reconciliação nasce a tragédia grega, que por sua vez não esconde, mas apazigua e revela os aspectos obscuros da vida humana. A tragédia encena a dor mais profunda, o que há de mais cruel no existir, dando voz a Dionísio, porém, Apolo vem ao socorro embelezar esta dor. Portanto, a relação entre Apolo e Dionísio será de criação, pois a incessante luta entre eles cria sempre coisas novas, por isso a identificação entre essa luta e a arte.

Nietzsche introduz a questão do *pathos* trágico como elemento importante de suas concepções estéticas, isto é, a arte traz consigo uma cota considerável de sofrimento psíquico. O que se coloca em nossa frente, deste modo, é uma verdadeira estética trágica, estética esta que engloba o imperativo do desejo volitivo, tal como posto por Schopenhauer, e reforçado por Freud como pano de fundo para a constituição da subjetividade humana. É importante não

perdermos de vista como Nietzsche, seguindo uma linha que pensava a questão trágica iniciada por Schopenhauer e que resvala em Freud, coloca os sentimentos negativos, o sofrimento, a dor e a morte como categorias estéticas importantes.

Freud fala deste destino trágico do sujeito defendido por Schopenhauer e Nietzsche não apenas a partir de sua experiência clínica, pois a arte, em especial a literatura, se apresenta na construção do edifício teórico da psicanálise como via legítima de acesso à vida psíquica inconsciente, o que levou Freud a declarar que a diferença entre o escritor criativo e o psicanalista reside no método de trabalho, pois ambos atuam na mesma esfera da subjetividade humana, ou seja, a vida psíquica inconsciente. Neste sentido, o capítulo seguinte enfatiza como Freud concebe a criação literária como fonte privilegiada de acesso ao aparelho psíquico, e, portanto foi de crucial importância a Freud para a criação da psicanálise.

2- Capítulo:

Arte como modelo de conhecimento da vida psíquica.

Nascida da prática clínica, a psicanálise inaugura o conhecimento de que o inconsciente é dotado de leis próprias que comandam um aparelho psíquico, e em última análise é responsável pela nossa vida psíquica. Dada a veracidade deste pressuposto, nada mais legítimo que estreitar todas as produções humanas ao jugo inconsciente. Portanto, o domínio do raio de interpretação psicanalítica deve incidir além das manifestações psicopatológicas encontradas no trabalho clínico.

Freud ([1913] 1996), em seu artigo “O Interesse Científico da Psicanálise”, nos mostra como as suas descobertas sobre a vida psíquica inconsciente tocam as diferentes esferas do conhecimento humano, e por isto se encontram inesperadamente próximas das patologias da vida psíquica, isto é, os processos ditos normais e os vistos como patológicos seguem as mesmas regras. Diversos fenômenos culturais sempre foram alvo de importantes interpretações realizadas por Freud, da crença religiosa ao credo científico, dos tabus de seu tempo às mais variadas produções artísticas. É assim que Kofman (1996) nos diz que:

Freud descobriu correspondências estreitas entre as diferentes produções psíquicas: os mitos, os contos, a literatura, a arte se explicam como sonhos. Mostrar o parentesco e a diferença é, com efeito, o essencial do método freudiano, que introduz uma continuidade ali onde, aparentemente, existia lacuna, vazio, ruptura, disjunção: ligação entre o consciente e o inconsciente, o normal e o patológico, a criança e o adulto, o civilizado e o primitivo, o indivíduo e a espécie, o comum e o extraordinário, o humano e o divino; ligação entre as diferentes produções culturais e psíquicas, entre a representação e o afeto, etc. Desta forma, Freud apaga todas as oposições herdadas da metafísica tradicional. (p. 9-10)

Freud vem nos falar sobre a existência de um invariante postulado em torno do qual giram as diferentes produções humanas. Isto é, ele descobre um núcleo comum entre as diversas atividades culturais e psíquicas. Tanto a religião quanto o ato falho ou os chistes, a cultura, o sintoma neurótico, o sonho e a produção artística são tocados pela estrutura edipiana, sendo a mesma o solo comum sobre o qual assentam todas as formações reativas que chamamos de produções humanas.

A descoberta deste núcleo comum nas diferentes esferas da atividade humana foi de fundamental importância não apenas para a consolidação do aparato teórico e clínico psicanalítico, mas também para o seu nascimento. De acordo com Mezan (1997) o percurso trilhado por Freud para o nascimento da psicanálise foi forjado a partir de três dimensões extremamente implicadas e constantes: o discurso neurótico, ou seja, a prática clínica de Freud, sua auto-análise e o recurso à cultura. Desta forma, em torno destes três eixos se ergueu o edifício psicanalítico.

Mezan (1997) nos mostra como na constante interlocução entre a auto-análise, o recurso à cultura e a clínica da neurose a psicanálise encontrará seus fundamentos e subsídios para o desenvolvimento de seus conceitos e teorias. Dentro desta visão, o recurso à cultura, por exemplo, através das obras de arte, terá um duplo papel: o de garantir a universalização dos conceitos, pois Freud usa este registro no sentido de garantir uma prova irrefutável que proporcionaria a universalização em conceito das hipóteses formuladas a partir do campo da psicopatologia (inclusive a sua); e o de possibilitar a passagem do singular para o universal.

Partindo deste tripé de sustentação da criação da psicanálise, neste trabalho operamos na dimensão do recurso à cultura no sentido de que a obra de arte, em especial a criação literária, viria se constituir como um elemento central desta dimensão, pois “o social-histórico compõe, com o domínio da Fantasia especificado na literatura, no mito e na arte, o horizonte cultural que Freud integrará sem cessar na elaboração da teoria psicanalítica” (MEZAN, 1997, p. 148)

Observamos que, se por um lado a obra de arte garante o caráter de universalidade aos conceitos psicanalíticos forjados em uma esfera individual a partir da prática clínica de Freud, por outro ela promove a passagem do singular ao universal. Entendemos que esta noção da arte enquanto mediadora da passagem do âmbito individual ao coletivo se faz de fundamental importância no presente estudo, pois estamos lidando no campo de interlocução da psicanálise com outros campos do conhecimento como a estética, a filosofia da arte, a estética literária. Neste sentido, este estudo se localiza na interface entre psicanálise e cultura, na relação entre fenômenos sócio- culturais e os resultados da prática clínica.

Fuks (2003) nos mostra como Freud, ao defender a prioridade do social na constituição do psiquismo humano, abandona a postura clássica que opunha psicologia individual e psicologia coletiva e as coloca em um mesmo espaço de esclarecimento, pois, a

partir de sua prática clínica passou a considerar como fenômeno social toda e qualquer atitude em relação ao outro. Assim,

a experiência subjetiva, objeto privilegiado do trabalho analítico, implica, necessariamente, a referencia do sujeito ao outro (pais, irmãos, pessoa amada, analista, etc.) e à linguagem (Outro) que o determina simbolicamente. No plano do coletivo, a vida social apenas apresenta unidades cada vez mais amplas, sempre obedientes às mesmas leis que marcam o indivíduo (FUKS, p. 7-8)

Para Freud, tanto o coletivo quanto o individual obedecem a leis que por estarem situadas no domínio inconsciente, escapam de seu próprio controle e conhecimento. Portanto, no plano teórico da psicanálise, se a cena individual surge com “A interpretação de sonhos” (1900), o coletivo ganha sua narrativa estruturante com “Totem e tabu” (1912). Aqui Mezan (1997) nos fala como o mito da horda primeva e o banquete totêmico podem ser vistos como uma verdadeira narrativa sobre o nascimento do simbólico a partir do recalque, tal como acontece no plano individual. Desta forma, “Totem e tabu” (1912) opera a passagem da psicologia individual para o domínio das relações sociais propriamente ditas, pois o crime primordial só pode ser perpetrado pelos irmãos coligados.

Freud nos fala em “Totem e tabu” ([1912] 1996) da relação entre o desenvolvimento da civilização e a repressão das pulsões, onde o mito que funda o social é o mesmo que precisa ser contado individualmente, ou seja, o enredo do incesto e do parricídio costura a cena individual e a coletiva. O horror do incesto sentido pelos povos tidos como primitivos está próximo dos sentimentos observados nos neuróticos em análise. Desta forma,

As mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são as duas leis básicas do totemismo: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do clã totêmico do sexo oposto. Estes devem ser, então, os mais antigos e poderosos dos desejos humanos que os psicanalistas consideram como sendo o ponto central dos desejos da infância e o núcleo das neuroses... a base do tabu é uma ação proibida, para cuja realização existe forte inclinação do inconsciente (Freud, [1912] 1996, p. 49)

Freud nos mostra como os estudos da psicologia das neuroses são importantes para a compreensão do desenvolvimento da civilização. Assim, é ressaltada a semelhança das neuroses com as grandes instituições sociais, a arte, a religião e a filosofia. Contudo, Freud ([1912] 1996) enfatiza como estas semelhanças ocorrem de forma caricata, onde a histeria não

passaria de uma caricatura da obra de arte, a neurose obsessiva seria uma fiel caricatura da religião, e o delírio paranóico estaria mais para uma caricatura de um sistema filosófico. O que enfim Freud nos diz é que, em última análise, tanto a religião, quanto a moral e a sociedade, assim como as artes, convergem para o complexo de Édipo, o núcleo de todas as neuroses, e, portanto, das instituições sociais.

Atentemos para o trato dado por Freud à questão do mito, pois observamos que a narrativa mítica fala sobre a verdade de um povo assim como dizem da verdade do sujeito. É importante ressaltarmos o quanto Freud trabalha com o mito no sentido de dar ao mesmo *status* de verdade, postura bastante discordante da tradição filosófica e científica que colocava no mito o lugar da não verdade, pois como muito bem nos lembra Azevedo (2004), é no intuito de corrigir os mitos que se ergueu o discurso filosófico. Sendo assim,

De uma maneira geral, Freud rompeu com a avaliação negativa da razão sobre o mito ao designá-lo como uma narrativa de alto valor social e individual, cuja função é expressar uma verdade sobre as origens e a arquitetura do espírito humano. Assim, a entrada das construções míticas do campo psicanalítico está para além de uma simples busca de ilustrações: é também um modelo de expressão do pensamento científico (FUKS, 2003, p. 21)

Fuks (2003) aponta que para Freud, da mesma forma que a arte não serviu de ilustração, e sim como fonte legítima de conhecimento da vida psíquica, o mito e as fantasias passam a ser considerados como construções do homem frente ao real. Ou seja, Freud os encara como se fossem uma espécie de véu particular do sujeito, pois permitem ao homem elaborar respostas possíveis à inquietante estranheza diante do desconhecido. Portanto, o mito e a fantasia consistem em formas privilegiadas de expressão que o desejo encontrou para expressar-se em sua articulação com a Lei, tornado-se assim, o verdadeiro motor dos processos subjetivos e culturais.

Birman (1991) nos mostra como a concepção mítica da história do sujeito é suscitada pela construção psicanalítica, pois esta se afasta da factualidade cronológica ao postular uma verdade subjetiva que se inscreve essencialmente no registro mítico, pois em psicanálise a verdade do sujeito é antes de tudo uma verdade simbólica, verdadeiro correlato de uma história mítica do sujeito. Portanto, “a genealogia do sujeito encontra um cenário mítico para a sua ancoragem, após percorrer diversas marcas do sentido, que se estratificam e se ramificam em múltiplas direções” (BIRMAN, 1991, p. 89)

Prosseguindo este pensamento, Birman (1991) indica como esta aproximação de Freud com a realidade mitológica, enquanto meio que fala da verdade do sujeito, deveu-se ao fato de que a psicanálise nasceu da sistemática desconstrução da idéia de um aparelho psíquico que poderia ser descrito a partir de suas localizações cerebrais, ou seja, na medida em que Freud vai se afastando do anatômico estreita cada vez mais suas relações com o simbólico. A psicanálise vai ganhando vida em cima da crítica da concepção mecanicista do aparelho psíquico, segundo a qual o centro do funcionamento psicológico dependeria de funções cerebrais.

Muito pelo contrário, prossegue Birman (1991), no que se refere à gênese dos conceitos psicanalíticos, o aparelho psíquico foi formulado essencialmente como um aparelho de linguagem, onde a constatação imediata desta idéia é que o tratamento psicanalítico ocorre essencialmente pela linguagem. Tratamento este que, de uma só vez teria efeitos não somente sobre a psique, mas também sobre o próprio corpo anatômico, sendo, portanto eficaz nestes dois registros.

Um desdobramento inevitável destas prerrogativas psicanalíticas é que a verdade deveria ser buscada não nos eventos factuais e objetos reais da experiência diária, mas sim na verdade do sujeito, ou seja, como este tenta nomear suas experiências subjetivas impulsionadas por seus conteúdos inconscientes. Assim, a realidade psíquica transcende a consciência do sujeito e o determina, ao mesmo tempo em que se contrapõe à realidade material.

Entre os inúmeros outros conteúdos que podemos tirar desta discussão podemos dizer que a psicanálise sempre estabeleceu uma relação interna e intrínseca com a literatura e o mito, onde estes não foram usados como bons exemplos para ilustrar a teoria que Freud estava construindo, distante disto literatura e mito foram ferramentas importantes nesta construção. Sendo assim,

Ao promover uma ruptura epistemológica com o saber psiquiátrico e um retorno simbólico a um tempo da história em que a loucura era representada como portadora da verdade, Freud se encontra com a linguagem poética e se identifica com as verdades ditas sobre a subjetividade pelo discurso literário (BIRMAN, 1991, p. 57)

Ressaltamos como o par mito e literatura esteve presente desde os primórdios da psicanálise, tendo papel fundamental para Freud descobrir o mecanismo de funcionamento do

aparelho psíquico e da subjetividade humana, servindo assim como importante fonte de reflexão e inspiração. Lembremos da longa discussão que Freud realiza em torno de Édipo Rei no capítulo 5 de “A interpretação de sonhos”, e antes disto na Carta 71, de 1897, onde declara a Fliess o descobrimento, em si e em seus pacientes, da identificação com o destino trágico do personagem do mito grego. Neste sentido,

Ao identificar em *Édipo-Rei* os dois crimes máximos contra a civilização, incesto e parricídio, Freud encontra na tragédia de Sófocles – peça que remete ela própria a um outro mito mais antigo – a expressão mais próxima das fantasias incestuosas e assassinas, que reconheceu em si próprio e em seus pacientes na Viena de *fin-de-siècle*. A cena analítica encontrou apoio incontestado na cena cosmológica do mito grego e, a partir dessa homologia, o mito de Édipo entra para a psicanálise como exemplo conclusivo e figura conceitual privilegiada das bases de um complexo que determina o conjunto de fantasias e representações inconscientes da vida do sujeito: o complexo de Édipo (FUKS, p. 24-25)

Azevedo (2004) nos aponta para outro personagem mítico grego que remete diretamente ao conhecimento psicanalítico, no caso Dionísio, o deus grego que chega de cultos vindos da Ásia, apesar da sua origem grega. Por isto ele é o deus estrangeiro, aquele que vem provocar o êxtase do arrebatamento no seio da até então harmônica sociedade grega, rompendo com as estabilidades e certezas cotidianas.

Ainda para Azevedo (2004) Jean Pierre Vernant concebe Dionísio como a verdadeira inquietante estranheza na sua condição de ser visto como estrangeiro em sua terra natal, portanto, extremamente familiar, que retorna, e este movimento de retorno traz consigo angústia e medo.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho ao falarmos da questão dionisíaca a partir de uma visão de Nietzsche, Dioniso é representado nas comédias, cantos de ditirambos e principalmente nas tragédias. Os rituais dionisíacos possuem o poder de remover as barreiras da repressão, deixando aflorar o que há de mais natural e desmedido na alma humana. Assim, a contradição, o conflito e a tragédia de perder-se prazerosamente na dor da perda da individualidade dissolvida entre aqueles que o cultuam, aproxima o mito dionisíaco da condição psíquica do sujeito psicanalítico, uma vez que este é marcado por um conflito estrutural que o cinde. Desta forma,

Na máscara teatral que vela e desvela, Dionísio pode ser visto como a figuração de uma tensão que está no cerne do pensamento grego e que é basal à psicanálise – a relação entre o mesmo e o outro, entre o estranho e o familiar, entre o que é recalcado e o que se mostra... Afim de revelar a si e aos outros, ele irrompe na Tebas civilizada e racional, arrebatando-a de sua “mesmice” com sua estranheza, com as várias peças que prega e encena, em um jogo delirante entre ficção e realidade (AZEVEDO, 2004, p. 37-38)

Vemos assim o quanto a figura mítica de Dioniso representa o verdadeiro *unheimlich*, o verdadeiro estrangeiro que vem assolar, em um movimento de arrebatamento coletivo, todas as certezas de uma subjetividade segura e certa de si. Instala-se o inquietante estranhamento familiar no seio da pretensamente harmônica sociedade grega. Azevedo (2004) nos mostra como a narrativa mitológica de Édipo e Dioniso, em suas condições trágicas, ao mesmo tempo em que desvela o estranhamento da cena inconsciente, direciona o discurso psicanalítico no inconsciente, sendo este fundado na alteridade, ou seja, na relação com o outro desconhecido e estranho que habita em nosso inconsciente.

Lembremos que a literatura e o mito existem na forma de linguagem, e nunca é demais lembrar a máxima de Lacan, segundo a qual o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Uma linguagem que “se funda no paradoxo, na coabitação de opostos e na repetição, na tendência a retornar sempre ao mesmo ponto; em geral, ao ponto de encontro com a satisfação originária e absoluta e, portanto, mortífera” (AZEVEDO, 2003, p. 15)

No que se refere à forte inclinação da psicanálise em direção aos mitos gregos, e quanto às difundidas objeções de se adotar as produções da cultura grega, em suas especificidades culturais e históricas, como paradigma estruturante da subjetividade moderna, Green (1994) nos chama a atenção para a perspicácia através da qual os gregos situavam seus desejos. A mitologia grega, como nenhuma outra, revela de forma tão direta e coerente, as “relações equilibradas entre as vicissitudes do desejo humano, sua cesura e seus disfarces alcançando formações de compromisso de grande valor significativo” (GREEN, 1994, p. 65).

É exatamente esta forma especial de lidar com seus desejos que tornam os mitos gregos meios privilegiados, adotadas por Freud e seus seguidores, de entender como o sujeito moderno lida com sua condição trágica. Os gregos, segundo Green (2004), através de suas formações mitológicas trataram a desmesura, a *hybris*, os desmandos das paixões, ou seja, a agressão, o narcisismo, o desejo pelo prazer desmedido e irrestrito, de uma forma através da qual emergiam as verdadeiras determinações humanas mais gerais. Assim, Freud não hesitou em abrir mão da mitologia grega para pensar o seu presente.

Entretanto, o fato do mito e a literatura possuírem o poder de falar da dinâmica psíquica coletiva ou individual, nos coloca de imediato frente à questão da ficcionalidade na obra freudiana. Silva Júnior (2001) enfatiza o quanto Freud colocou a arte e a ficção em lugares especiais no seu pensamento, pois ambas constituem um espaço de excelência do processo primário no centro da realidade cotidiana. No entanto, este autor enfatiza o quanto a ficção acaba recebendo um trato especial em “O Estranho” ([1919] 1996), pois aqui Freud fala da ficção enquanto possuidora do poder de suspender a realidade assim como os conteúdos imaginários. A esta capacidade de suspensão da realidade Silva Junior (2001) denomina de ficcionalidade. A ficcionalidade da ficção e a psicanálise se encontram irremediavelmente unidas pelo fato de promoverem a suspensão da realidade e da fantasia, promovendo assim no seio da subjetividade humana o abalo das certezas conscientes e o desligamento das formas racionais do sujeito se posicionar no mundo.

Silva Junior (2001) continua sua argumentação nos mostrando que, embora a idéia de proximidade entre ficção e psicanálise não agradasse o pai da psicanálise, o efeito da inquietante estranheza era algo inerente a ambas. O próprio Freud demonstra em O Estranho o efeito inquietante da psicanálise no momento em que denuncia o movimento de retorno do recaiado, desvelando todo um cabedal de sentimentos há tempos ocultos e seu impacto sobre a subjetividade humana. Assim,

O argumento de Freud em relação ao inquietante da psicanálise nos indica o parentesco desse sentimento com a ameaça de um retorno de forças obscuras percebidas nos recantos da personalidade. Sob este ponto de vista, a ficção se distingue da realidade simplesmente por seu poder de multiplicar, ao seu belprazer, essa reação em nós. É verdade que nisso ela já estaria próxima da psicanálise, que busca sistematicamente, por sua vez, trazer à luz complexos infantis recaiados utilizando todas as disposições do enquadre que estamos habituados a reconhecer (SILVA JUNIOR, 2001, p. 291)

Convém contextualizarmos metapsicologicamente a questão da ficção a partir de “O Estranho” (1919), no sentido de que este texto anuncia, através da discussão sobre o eterno retorno do recaiado, a virada teórica promovida por Freud em direção ao segundo teoria pulsional, sendo esta anunciada um ano depois, em 1920, no texto “Além do princípio do prazer”. Silva Junior (2001) nos alerta para o fato de que Freud concentrou a maioria das suas discussões sobre a ficção no contexto de sua primeira teoria pulsional, e, portanto sob a égide do princípio do prazer. Neste contexto, a ficção estaria em pé de igualdade com as demais

formações de compromisso (sonhos, sintomas, a arte, etc.) entre o recalque e o retorno do material recalçado.

Todavia, “O Estranho”, ao anunciar a virada teórica de Freud em direção à pulsão de morte, que por sua vez denuncia a existência de um além do princípio do prazer, faz com que repensemos a arte e a ficção para além de formações de compromisso de um aparelho psíquico onde o princípio do prazer reina absoluto. Arte e ficção passam a estar relacionadas com o inominável localizado onde a linguagem não tem alcance, pois está para além do psiquismo. Assim, em “O Estranho” “a ficção parece desocultar um nada anterior ao psiquismo, que retorna como tal e não apenas como um dos lugares de retorno dos conteúdos recalçados” (SILVA JUNIOR, 2001, p. 294)

É importante enfatizarmos esta fase de transição teórica anunciada em “O Estranho”, pois até então, tratamos a arte, em Freud, dentro do contexto da primeira teoria pulsional, onde a arte é encarada como uma formação de compromisso, existindo sob a égide do princípio.

Acreditamos que a partir de “O Estranho”, no diálogo que Freud trava com a estética literária, a arte pode estar para além deste princípio do prazer, que a mesma tenta abarcar aquilo que permanece inominável na subjetividade humana por não contar com a cobertura da linguagem, pois a mesma funda o psiquismo, e como muito bem nos mostra Silva Júnior (2001), o inquietante que tanto a ficção quanto a psicanálise promovem, nos fala de uma existência psíquica anterior ao surgimento do aparelho psíquico, que por sua vez é, antes de qualquer coisa, um aparelho de linguagem.

Outro aspecto importante a ser enfatizado é o fato de como Freud, em sua busca de desenvolver a primeira tópica - sua primeira teoria do aparelho psíquico - recorre desinibidamente à criação literária, pois neste momento inicial de seu pensamento a interlocução com Sófocles e Shakespeare é intensa e rica, como veremos a seguir, o entendimento do funcionamento psíquico dos personagens literários Édipo e Hamlet serão cruciais a Freud para descoberta e esclarecimento da forma de funcionamento do complexo de Édipo. Por outro lado, é outro personagem literário, Nataniel, o menino que é sempre visitado por seus medos e angústias, criação de E. T. A. Hoffmann, que vem oferecer seu sofrimento psíquico para Freud construir e anunciar sua segunda teoria do aparelho psíquico. Em Nataniel Freud observou o eterno retorno da angústia suscitada pela ameaça de castração, passando ser esta a nova tônica que moverá Freud em suas construções teóricas.

Para Freud a verdade do desejo do sujeito é transmitida em análise como uma narrativa mitológica, que por sua vez, aproxima-se de um enredo literário, alargando as possibilidades de conhecimento do inconsciente. Neste sentido, Freud trata o escritor criativo e suas criações como possuidores da capacidade de acessar os extratos mais escondidos do aparelho psíquico, empreitada que o psicanalista o faz com uma dose bem maior de esforço.

Não por acaso as obras de arte estão presentes do início ao fim de seus estudos, e diferente do que costumeiramente é pensada, a arte não serviu a Freud como elemento de ilustração de suas teorias, mas sim como um legítimo instrumento capaz de levar ao entendimento do psiquismo humano, de seu funcionamento e suas leis. Dentro desta perspectiva, encaramos a arte, em especial a criação literária, como um veículo através do qual que Freud assegurou e obteve grande parte de seus conhecimentos sobre a alma humana e o funcionamento do coletivo, da cena cultural com suas instituições e seus laços.

2.1- Do abandono do trauma à abertura para as fantasias: o psiquismo toma a forma de um enredo literário.

Em 1897, no rascunho N da carta 64 a Fliess, Freud identifica um enredo novo em sua tentativa de desvendar os mecanismos das neuroses, no caso os impulsos agressivos em relação aos pais e o desejo que eles morram. No menino este impulso estaria endereçado ao pai, e na menina à sua mãe, onde as lembranças destes sentimentos hostis teriam dois destinos: enquanto uma parte mais acessível remete diretamente a estes impulsos, outra parte é posta de lado e substituída por fantasias. Este fato promove em Freud não uma resposta imediata sobre a questão da neurose, mas uma dúvida importante, que desvendada lhe proporcionará a chave para o entendimento da psiquê. Freud passa a se perguntar: Será possível que, posteriormente, os impulsos também decorram das fantasias?

Entra em cena a fantasia como elemento fundamental para a compreensão dos processos psíquicos normais e patológicos. Freud passa a visualizar gradativamente a questão da realidade psíquica e opô-la à materialidade do trauma, pois, como nos diz Roudinesco (1998) Freud passa a se dar conta do quanto a fantasia diz respeito à vida imaginária do sujeito, e a forma pela qual este representa para si a sua história ou a história de sua origem, e que seria por esta via que decifraría os enigmas que estavam postos em sua frente.

Já neste momento de sua obra, ao lado de suas primeiras elaborações sobre o papel das fantasias na etiologia das neuroses tiradas de sua prática clínica, Freud recorre à literatura no sentido de tentar entender mais de perto este fenômeno, assim como de garantir o estatuto de universalidade ao mesmo. Para tanto, Freud usa Goethe⁵, um de seus autores preferidos, como aliado em suas tentativas de entender o papel das fantasias para a vida psíquica. E aqui Freud aproxima criação literária às fantasias inconscientes que nos constituem. Desta forma, Freud ([1897] 1996) nos diz que:

O mecanismo da poesia (criação literária) é o mesmo das fantasias históricas. Para compor seu Werther, Goethe combinou algo que havia experimentado (seu amor por Lotte Kästner) e algo que tinha ouvido (o destino do jovem Jerusalém, que se suicidou). Provavelmente, Goethe havia brincado com a idéia de se matar; encontrou nisso um ponto de contato e identificou-se com Jerusalém, de quem tomou emprestado o motivo para sua própria história de amor. Por meio dessa fantasia protegeu-se das conseqüências de sua experiência. De modo que Shakespeare tinha razão ao justapor a poesia e a loucura (p. 306)

Observamos assim, que logo no início do pensamento freudiano o afastamento da teoria da sedução e a conseqüente entrada em cena das fantasias como estruturantes da neurose e da vida dita “normal”, idéias centrais para o nascimento da psicanálise, selou definitivamente o parentesco da psicanálise com as obras de arte, em especial com a criação literária. Não há no inconsciente indicação da realidade, e a relação entre verdade e ficção precisa levar em conta este dado. Nada mais oportuno a Freud que dialogar com a literatura, tomar os escritores e poetas como interlocutores privilegiados neste momento de rompimento com suas ambições neurológicas de busca das causas das neuroses.

⁵ A relação entre Freud e Goethe é extremamente importante e rica, e por isto, mereceria um estudo a parte, o que não entra diretamente nos objetivos deste estudo. Porém, Goethe é sem dúvidas um dos autores mais citados na obra freudiana, e por aí tiramos a sua importância para Freud. Alberti (2006) é enfática ao afirmar que: “não há autor literário, e não me parece que erraríamos em afirmar que não há outro autor qualquer, que mais tenha sustentado Freud em sua obra do que Johann Wolfgang Goethe” (p. 15).

É importante esta citação de Freud nesta carta de 1897, onde sua prática clínica o conduz às fantasias e o faz duvidar do relato de suas históricas. Neste momento Goethe é convocado para sustentar e ajudar Freud em suas novas descobertas. Como quem procura um aliado que com quem possa compartilhar seu pensamento Freud recorre a Goethe.

Perestrello (1996) aponta que já na sua infância, Freud, tocado pela arte, encontrava-se envolto sobre o debate entre fantasia e realidade através de Cervantes e seu D. Quixote, livro que Freud leu várias vezes durante sua vida. Onde situar o mundo de D. Quixote, na realidade papável ou no fantasiar? Cervantes foi fundamental para Freud por ocupar-se pelas razões da não-razão, de introduzir em Freud a idéia da loucura com fenômeno complexo, mas compreensível, sendo isto possível a partir do momento em que se passa a pensar a distinção rígida entre fantasia e realidade. Enfim, como muito bem coloca Perestrello (1996), Freud, com sua intuição, seguiu mais os escritores do que a medicina organicista. Cervantes foi-lhe mais útil que a anatomia cerebral.

Rouanet (1996) aponta como a fantasia possui uma estrutura semelhante a uma narrativa de ficção, e a literatura, que por sua vez, tem sua origem na fantasia e no princípio de prazer, assume uma posição central para Freud. A fantasia é antes de tudo uma “história que o indivíduo conta para si mesmo, na qual ele vence todos os obstáculos e satisfaz todos os seus desejos. Ora, é justamente essa a forma elementar da narrativa literária, cujo personagem principal, em última análise, é ‘Sua Majestade o Ego’” (ROUANET, 1996, p. 216)

O ano ainda é 1897, agora na carta 69 a Fliess, Freud questiona o discurso aparente de suas históricas. O desdobramento deste questionamento é a crescente suspeita em relação à veracidade da concretização da cena traumática de sedução sofrida pelas históricas, fato que proporcionou Freud a possibilidade de descobrir outra forma de funcionamento psíquico, funcionamento este que possui uma relação com a verdade completamente diversa que a pregada pelo mundo racional.

A verdade material precisou ser questionada em nome da realidade psíquica, a favor de uma verdade que segue as leis do desejo inconsciente e não do discurso racional cartesiano de um homem plenamente consciente de si. Longe disto, a verdade de um trauma realmente concretizado e datado, contado pelas históricas de Freud, servia para mascarar a fissura que caracteriza o aparelho psíquico, pois o que Freud veio a descobrir é que o homem não consegue se reconhecer nem mesmo em seu próprio discurso, abalando assim suas verdades e certezas, redimensionando suas relações com a realidade material. Sobre isto Freud ([1897] 1996) escreve o seguinte a Fliess: “no inconsciente não há indicações da realidade, de modo que não se consegue distinguir entre a verdade e a ficção que é catexizada com o afeto. Assim, permanecia aberta a possibilidade de que a fantasia sexual tivesse invariavelmente os pais como tema” (p. 310)

Os pais ficam, porém em um registro diferente, não mais na realidade concreta, mas sim no registro da fantasia, e a grande pergunta de Freud passa a ser: onde é que todos os pacientes arranjam terríveis detalhes pervertidos que, muitas vezes, estão afastados tanto de sua experiência quanto de seu conhecimento? A resposta a esta pergunta vem com todo vigor e importância na carta 71 a Fliess, do mesmo ano (1897), ocasião em que Freud declara a descoberta em si, em seus pacientes e em enredos literários a força avassaladora de Édipo.

É em pleno processo de sua auto-análise, indagando sua mãe sobre os fatos de sua infância e nas interpretações de seus sonhos, tendo Fliess como interlocutor privilegiado e alvo de suas demandas transferenciais, que Freud tenta montar a narrativa sobre sua vida a

partir de suas fantasias e lembranças infantis e anuncia a descoberta de Édipo⁶. Freud ([1897] 1996) nos fala:

Verifiquei, também no meu caso, a paixão pela mãe e o ciúme do pai, e agora considero isso como um evento universal do início da infância, mesmo que não tão precoce como nas crianças que se tornaram histéricas... Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de Oedipus Rex, apesar de todas as objeções levantadas pela razão contra a sua pressuposição do destino; e podemos entender por que os ‘dramas do destino’ posteriores estavam fadados a fracassar lamentavelmente. (p. 316)

A narrativa de Sófocles ao mesmo tempo em que dá oportunidade a Freud entender na forma mais direta possível o complexo de Édipo, serve como modelo balizador em torno do qual o sujeito passará organizar seu desejo e a relação com seus objetos. Porém, Édipo só pôde tornar-se a tragédia paradigmática em torno da qual estruturamos nosso aparelho psíquico por que captou fielmente o drama particular que todos temos que encenar como pré-requisito para nosso ingresso na ordem simbólica da cultura. Assim Freud ([1897] 1996)

A lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece por que sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa na platéia foi, um dia, em germe ou na fantasia, um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de um sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual (p. 316)

Foi assim com Édipo de Sófocles, da mesma forma que foi com Hamlet de Shakespeare, outro enredo literário usado na Carta 71 que serviu como fonte de conhecimento do jogo inconsciente que estrutura nossa vida psíquica. Porém, se em Édipo o incesto e o parricídio são explícitos, em Hamlet ele precisa ser lido como um texto inconsciente que necessita ser interpretado, tal como um sintoma ou outra formação de compromisso precisa ser interpretado em análise.

Seguindo este percurso de Freud, “A Interpretação de Sonhos” de 1900, tem como tese central a idéia que os sonhos possuem um sentido a ser buscado e integrado à vida psíquica normal, e que em última análise os mesmos não passam de uma forma de realização de

⁶ Bleichmar (1984) nos alerta que o termo “Complexo de Édipo” será cunhado por Freud apenas em 1910 no artigo “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelo homem”. Antes disto, na Carta 71 e no capítulo sobre “Morte de pessoas queridas”, da *Interpretação de Sonhos* Freud utiliza apenas “Édipo”. Ainda para Bleichmar (1984) “O termo ‘complexo’ havia sido utilizado pelo grupo suíço de Bleuler e Jung, com quem Freud havia começado a fazer intercâmbio científico. Freud toma de Jung o básico do conceito denotado por ‘complexo’. Em Jung o termo ‘complexo’ significa um conjunto de idéias carregadas afetivamente e que era capaz de conduzir o curso associativo” (p. 10)

desejos infantis recalcados, desejos estes que remontam à vida infantil há muito esquecidos. Sobredeterminados e sob a ação do deslocamento, os sonhos possuem acesso privilegiado ao inconsciente, para tanto, apresentam uma gramática própria capaz de burlar a censura e dizer de uma vida recalcada pela ação da censura. É neste contexto dos sonhos, e com função semelhante aos mesmos que a criação literária, novamente com Sófocles e Hamlet, assume papel privilegiado nas formulações de Freud sobre sua primeira tópica.

Rudnytsky (2002) faz uma importante observação quanto ao posicionamento de Freud nestes dois textos, a carta 71 e *A interpretação de sonhos*. Se no primeiro texto, por se tratar de uma carta a um amigo, e por isto possuindo um caráter menos formal, Freud fala a Fliess na condição de paciente em sua própria auto-análise, por isto Freud escreve a seu amigo usando o termo “também eu meu próprio caso” ao falar da descoberta em si e em seus pacientes do enredo edipiano. Diferente de *A interpretação de sonhos*, onde Freud fala de Édipo a partir da sua condição de médico, pois a obra em questão é destinada ao olhar do grande público, da comunidade científica de seu tempo.

No entanto, é impossível separar estes dois papéis de Freud, ou seja, não se pode lidar com os mesmos de forma dissociada, pois como muito bem nos diz Rudnytsky (2002) todos os textos psicanalíticos de Freud podem ser encarados como fragmentos de sua auto-análise. Neste sentido,

A evolução que se opera desde a correspondência com Fliess até *A interpretação dos sonhos* mapeia simbolicamente a Odisséia de Freud, que o conduz do papel de paciente para o de médico, e a transformação de sua auto-análise em psicanálise (RUDNYTSKY, 2002, p. 8)

Porém, Édipo e Hamlet ganham força enquanto textos literários, e tal como o texto do sonho, conduzem, interpretados à luz do olhar freudiano, ao que até então era inacessível, ao que foi duramente alienado de nossa vida mental, descortinando uma trama parental de paixões, inveja, desejos inconcebíveis, ódio e ressentimento. O desejo que o rival da infância morra, seja ele mãe, pai ou irmão, alimenta nossos sonhos, anima nossa vida psíquica e nos fornece enredo a ser narrado em nossas sessões de análises. Lembramos que por mais que estes desejos remetam à infância remota do sonhador, ainda possuem poder o suficiente para gerar sonhos de angústia na vida adulta, ou outras formações de compromissos, o que nos mostra como o caráter de atemporalidade das formações do inconsciente se aproxima novamente do enredo literário, onde a relação espaço e tempo, tal como nos sonhos, segue leis que desobedecem nossa lógica formal.

Assim, deitados no divã, lemos nosso drama, nomeamos personagens e lhe devolvemos seus devidos afetos. O espaço analítico consiste no lugar por excelência de atualização de nossas fantasias, onde narramos nossas histórias para alguém que ocupa uma posição de receptáculo de nossas fantasias e devaneios, a figura do analista se presta a assumir o lugar dos personagens de nossa ficção, com toda carga de afetos. Desta forma, a narrativa de uma análise objetiva o desvendamento, passo a passo, de nossa tragédia pessoal, tal como nos foi dito por Freud ([1900] 1996) sobre a peça de Sófocles, pois:

A ação da peça não consiste em nada além do processo de revelação, com engenhosos adiamentos e sensação sempre presente – um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise – de que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mas também de que é o filho do homem assassinado e de Jocasta. Estarrecido ante o ato abominável que inadvertidamente perpetrara, Édipo cega a si próprio e abandona o lar. A predição do oráculo fora cumprida (p. 288).

Édipo comove por que seu destino nos é familiar, ou melhor, estranhamente familiar, o *unheimlich* do discurso narrativo de um sujeito que não se conhece em sua fala se deve ao fato do mesmo desconhecer sua encenação edípica. O destino de Édipo poderia ser o nosso, e a neurose de Hamlet está vexatoriamente atravessada em nosso existir.

Todavia, Édipo e Hamlet, apesar de estarem fundados em mesmo solo, que para Freud constitui a chave a tragédia, possuem tratamento diferente no que se refere ao enredo edípico. Se em *Oedipus Rex* as fantasias incestuosas e parricidas estão expostas de forma direta, chegando à concretização, em Hamlet a fantasia edípica permanece recalcada, e se apresenta, através de formações de compromisso como um texto a ser decifrado.

Freud ([1900] 1996) nos diz que esta diferença de tratamento se deve à evolução do recalque sobre a vida psíquica. O complexo de Édipo foi identificado em momentos históricos diferentes, e contextos culturais e sociais diversos, e sobre ele incidiu uma pesada barreira cultural responsável pelo recalque, Édipo Rei e Hamlet não deixam dúvidas disso.

Se a arte se presta ao papel de importante instrumento, tal como os sonhos e as demais formações do inconsciente, de acesso à vida psíquica inconsciente, ela também precisa ser interpretada, seu sentido latente precisa ser escutado e os mecanismos responsáveis pela sua produção precisam ser desvendados. Ou seja, há um texto inconsciente na obra que precisa ser interpretado. É isto que Freud (1900) faz em Hamlet:

Aqui traduzi em termos conscientes o que se destinava a permanecer inconsciente na mente de Hamlet; e, se alguém se inclinar a chamá-lo de histérico, só poderei aceitar esse fato como algo que está implícito em minha interpretação... Entretanto, assim como todos os sintomas e, no que tange a esse aspecto todos os sonhos são passíveis de ser ‘superinterpretados’, e na verdade precisam sê-lo, se pretendermos compreendê-los na íntegra, também todos os textos genuinamente criativos são produtos de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação. No que escrevi, tentei interpretar a camada mais profunda dos impulsos anímicos do escritor criativo. (p. 292)

Como uma forma de se chegar à instância psíquica do inconsciente, a literatura foi bastante útil a Freud na construção de sua primeira tópica, ou seja, a ficcionalidade serviu a Freud como instrumento através do qual ele conseguiu alcançar o entendimento da estrutura do aparelho psíquico cindido entre partes consciente e inconsciente. E, além disto, os mesmos mecanismos responsáveis pela construção das diversas formações do inconsciente respondem pelo processo de criação literária, pois a escrita, sendo também uma formação de compromisso, é engendrada a partir de deslocamentos e condensações capazes de burlar o olhar atento da censura, e, portanto capazes de proporcionar às representações inconscientes uma forma de expressão. A arte realiza assim, sua função de realizadora de desejos inconscientes.

Green (1994) nos chama atenção para aquele que pretenda um olhar psicanalítico sobre um texto literário, pois trabalhar a psicanálise, mesmo que na interface com a literatura, requer para quem se proponha a esta tarefa a passagem pela experiência da psicanálise. É preciso escutar seu próprio inconsciente para escutar o inconsciente do texto literário, ou seja, se por um lado acreditamos que o texto literário consiste em uma importante formação de compromisso de nosso aparelho psíquico, por outro, sua mensagem inconsciente não se encontra a céu aberto e diretamente disponível, portanto a leitura do inconsciente de um texto literário requer do leitor uma leitura de seu próprio inconsciente. Neste sentido, Green (1994) nos fala o seguinte sobre o olhar analítico sobre o texto literário:

Para desvendar todos os tesouros escondidos, convém que o psicanalista tenha feito previamente, *in vivo*, o percurso que possa relacioná-lo com o que sua consciência desconhece necessariamente para se abrir ao campo do inconsciente, o qual é antes de mais nada *seu* inconsciente, condição essencial para falar do inconsciente dos outros, **até mesmo em se tratando de textos literários** (GREEN, 1994, p. 14, grifo nosso)

Green (1994) nos fala que o analista precisa ouvir o texto ao invés de lê-lo, porém trata-se de um ouvir que remete as modalidades específicas da escuta psicanalítica, tal exigência se faz devido ao fato de que em qualquer texto literário existe a presença de uma idéia e de um afeto, por isto o analista reage ao texto literário como uma produção do inconsciente. Dentro desta perspectiva, “A interpretação do texto passa a ser a interpretação que o analista deve fornecer sobre o texto, mas, na verdade, trata-se da sua própria interpretação quanto aos efeitos do texto sobre seu inconsciente” (GREEN, 1994, p. 18)

Vale observarmos o fato de que Freud consegue escutar o complexo de Édipo na peça de Sófocles e de Shakespeare, por que tal fato ocorreu no momento de sua auto-análise, ocasião em que entra em contato com seu próprio inconsciente, e aqui reside a diferença e sutileza das observações que Freud faz destes textos em relação aos demais autores que se arriscaram a esta empreitada.

Partindo do pressuposto de que o enredo literário consegue proporcionar uma forma compromissada de realização de desejo, veremos que a partir de um ponto de vista econômico dos processos psíquicos inconscientes, a literatura, encarnada na tragédia, serve como meio privilegiado de fruição de investimento entre as instâncias psíquicas. A obra literária consegue pôr em movimento os investimentos de energia entre as representações recalcadas, pois ela proporciona a liberação de fontes de fruição de prazer ou gozo em nossa vida afetiva.

Este é o argumento central de “Personagens psicopáticos no palco” ([1905] 1996), pois ao identificar-se com o herói trágico, o espectador encontra uma forma segura para satisfazer suas pulsões há tempo sucumbidas sob os efeitos do recalque. Desta forma:

O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como “um pobre coitado com quem não acontece nada”; faz tempo que amorteceu seu orgulho, que situava seu eu no centro da fábrica do universo, ou melhor dizendo, viu-se obrigado a deslocá-lo: anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer – em suma, por ser um herói. E o autor-ator do drama lhe possibilita isso, permitindo-lhe a identificação com um herói. Ao fazê-lo, poupa-o também de algo, pois o espectador sabe que essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo... Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religiosos, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco (Freud, 1905, p. 292,293)

O drama psicopatológico fala de um conflito entre um impulso consciente e uma moção recalçada, conflito este fonte de sofrimento psíquico, que por sua vez sela a condição humana. A primazia do conflito enquanto movimento que anima nossa alma torna-se um dos pilares de sustentação do pensamento freudiano. Para Balsamo (2000) o trágico para Freud não se reduz somente a uma representação do conflito, ele é bem mais que isso, na verdade ele é a mais legítima materialização e encarnação do conflito. Ele aparece imediatamente como o destino da existência em geral, tanto na filogênese como na ontogênese. A radicalidade do conflito trágico está no fato de ele ser um dado transindividual e transhistórico capaz, como estrutura existencial, de nos ajudar a apreender a natureza do psiquismo humano.

É neste contexto que a tragédia de Sófocles e o drama de Shakespeare, enquanto enredos literários assumem um papel paradigmático para o entendimento dos mecanismos da neurose e do funcionamento psíquico em geral. Porém, Freud utiliza várias outras criações literárias, e as transforma em importantes fontes de conhecimento, tal como seus pacientes os eram.

Em 1906, no texto “A Gradiva de Jensen”, Freud realiza importante análise de um sonho jamais sonhado, um sonho cujo sonhador é um personagem literário, que por sua vez, é fruto da imaginação de um escritor. Neste momento Freud reafirma sua proximidade com os escritores criativos, pois, isolado pela comunidade científica de sua época, para quem os sonhos não passavam de processos fisiológicos e, por isto, destituídos de sentido, é com os escritores criativos que Freud vai dialogar e achar apoio para suas formulações. Sendo assim,

Nessa controvérsia a respeito do caráter dos sonhos, os escritores imaginativos parecem tomar o partido dos antigos, da superstição popular e do autor de *A Interpretação de Sonhos*. Pois quando um autor faz sonhar os personagens construídos por sua imaginação, segue a experiência cotidiana de que os pensamentos e os sentimentos das pessoas têm prosseguimento no sonho, sendo seu único objetivo retratar o estado de espírito de seus heróis através de seus sonhos. E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, [1906] 1996, p. 20)

Se a obra de arte, como toda formação do inconsciente, é sobredeterminada e sofre ação do deslocamento, o método de interpretação de Freud é eficaz também para desvendar a

criação literária. Desta forma, na “Gradiva de Jensen”, Freud não apenas interpreta os sonhos de Hanold, mas também trata com igual afincos seus delírios e a inibição de sua vida sexual, tentando entender seu funcionamento psíquico inconsciente. E aqui o personagem literário é tratado por Freud como um paciente atendido em seu consultório.

No que se refere a esta problemática, Peter Gay (1989) nos mostra como, à parte das inúmeras críticas que sofreu por tratar personagens literários como pessoas de carne e osso, Freud vai além ao realizar uma brilhante interpretação de um sonho jamais sonhado realmente. Encontramos tal façanha justamente em seu texto sobre a “Gradiva de Jensen”, pois neste estudo Freud

Anotou cuidadosamente, como se tivesse outra Dora no divã à sua frente, os três sonhos de Hanold e suas conseqüências, prestou atenção a sentimentos secundários operando em Hanold, tais como angústia, idéias agressivas e inveja, observou ambigüidades e duplos significados, seguiu laboriosamente o progresso da terapia, à medida que Hanold aprende gradualmente a separar ilusão e realidade. Com prudência, concluiu com uma advertência a si mesmo: “Mas aqui devemos parar, ou poderemos realmente esquecer que Hanold e a Gradiva são apenas criatura do escritor” (GAY, 1989, p. 299)

Aqui Freud faz valer, mais que nunca, a realidade psíquica sobre a realidade concreta. O personagem de literatura, por estar estruturado como linguagem, e seguir as leis de funcionamento do aparelho psíquico de seu criador, não escapa à falta de arbitrariedade da vida psíquica, e suas formações subjetivas abrem espaço para a leitura desta linguagem. Nesta perspectiva da linguagem, os delírios de Hanold, e os neuróticos atendidos por Freud em seu consultório não mantinham uma total discrepância. A obra literária traz consigo um texto inconsciente que precisa ser decifrado, entendido em sua linguagem própria, da mesma forma que o discurso manifesto de um analisando aponta para outro texto a ser descoberto na relação transferencial. O que nos leva a pensar até que ponto o autor coloca seu leitor neste lugar de receptor de suas transferências, pois se suas obras brotam de fontes inconscientes, claro que recebem um tratamento especial, uma vez que sob ação da sublimação ganham objetivos socialmente valorizados, porém, isso não as tira do rol de produções que tentam dar conta do horror da castração.

A obra literária, assim, independente do gênero, período histórico, localização geográfica, também nos diz de um movimento psíquico inconsciente que nos move, dos acontecimentos que cindiram o homem, que o transformaram em um ser do conflito, que não

se conhece em suas determinações conscientes. A literatura nos fala também da gênese da cultura, de sua história de repressão dos impulsos agressivos e incestuosos, que engendraram as instituições sociais, a moral, a religião, a ciência e obra de arte⁷.

Frente a esta posição privilegiada ocupada pela arte, de conhecedora da vida psíquica, Freud passa a se perguntar sobre o que lhe proporciona tamanho poder, e na busca de respostas chega à vida psíquica do escritor criativo. Como um autor consegue escrever uma obra de ficção que representa de forma bastante fidedigna um caso clínico analisando a luz da psicanálise? A admiração de Freud pelos escritores é tamanha ao ponto de colocá-los no lugar de precursores da ciência e da psicologia científica, pois a descrição da psiquê é seu campo de atuação por excelência.

Freud demarca um solo de atuação em comum com o autor criativo, ou seja, a psiquê. Tanto a psicanálise quanto o escritor criativo exploram o terreno do inconsciente. Neste sentido, Rouanet (1996) nos diz que Freud nas suas inúmeras alusões a obras literárias, por mais estranhas ou chocantes que pareçam, não são assim tão surpreendentes, pois os grandes escritores do passado já as haviam antecipado.

Convém observar que embora habitem os mesmos ares, e desta forma consigam chegar a conclusões bastante parecidas, tanto o psicanalista quanto o escritor criativo possuem métodos diferentes de trabalho. Demarcando a diferença quanto ao método de trabalho, Freud ([1907] 1996) apresenta o método do escritor criativo, pois, enquanto o analista observa conscientemente os processos psíquicos anormais dos outros, o escritor

Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente. Desse modo, experimenta a partir de si mesmo o que

⁷ Perestrello (1996) salienta o aspecto multifacetado da formação cultural de Freud. Ávido leitor desde muito cedo, seu gosto literário englobava não apenas os clássicos de sua língua, mas as obras gregas, latinas, enfim, uma literatura estrangeira bastante consistente de diversas épocas, nacionalidades e gêneros. Assim sendo, Freud identifica o enredo edipiano e o conflito original que nos funda em diferentes culturas e nas mãos de diferentes autores representantes de variados estilos literários. Em 1906, Freud escreve um pequeno texto onde analisa um pedido de dez bons livros feito. Freud diz que o pedido é sobre dez bons livros e não os dez livros mais esplêndidos da literatura mundial, entre os quais fariam parte da lista: Homero, as tragédias de Sófocles, o Fausto de Goethe, o Hamlet e Macbeth de Shakespeare. Freud diz também que o pedido não girou em torno dos livros mais significativos, que seriam: as realizações científicas de Copérnico, do velho médico Johann Weiner sobre a crença nas bruxas, a Descendência do homem de Darwin. O pedido não é sobre seus livros favoritos, os quais Freud destaca O paraíso perdido de Milton e o Lázaro de Heine. Freud então dá a seguinte lista de dez bons livros: Cartas e Obras de Multatuli, Jungle Book de Kipling, Sur la pierre blanche de Anatole France, Fécondité de Zola, Leonardo da Vinci de Merezkovsky, Leute von Seldwyla de G. Keller, Huttens letzte Tage de C. F. Meyer, Essays de Macaulay, Griechische Denker, Stetches de Mark Twain. Sérgio Paulo Rouanet realizou extensa análise sobre este pedido feito a Freud, o resultado foi a publicação de dois volumes chamados "Os dez amigos de Freud", editado pela Companhia das Letras.

aprendemos de outros: as leis as que as atividades do inconsciente devem obedecer. Mas ele não precisa expor essas leis, nem dar-se claramente conta delas; como resultado da intolerância de sua inteligência, elas se incorporam à sua criação. Descobrimos essas leis pela análise de suas obras, da mesma forma que as encontramos em casos de doenças reais. A conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendemos com o mesmo erro o inconsciente, ou o compreendemos com igual acerto (FREUD, [1907] 1996, p. 83-84)

No intuito de compreender o processo de criação literária, Freud, em 1907, no texto “Escritores Criativos e Devaneios”, nos fala sobre sua intensa curiosidade de saber a fonte da qual “este estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes” (p. 135). A resposta para esta questão começa a ser dada quando ele aproxima a criação literária ao brincar infantil, pois ambas as atividades requerem a criação de um mundo próprio. Neste novo mundo os elementos são rearranjados conforme os desejos do escritor criativo, o qual consegue manter uma separação nítida entre este mundo e o real.

O prazer de brincar da criança é trocado pelo prazer de fantasiar na vida adulta, pois neste caso a linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. Assim, a obra literária, como o devaneio, não passa de uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil.

Freud localiza o desejo por trás do brincar infantil e das fantasias dos adultos. Enquanto que no brincar infantil prevalece o desejo de ser grande e adulto, pois a “criança está sempre brincando ‘de adulto’, imitando em seus jogos aquilo que conhece da vida dos mais velhos. Ela não tem motivos para ocultar esse desejo” (Freud, [1907] 1996, p. 137). Já no adulto o caso é diferente, apesar de aí identificarmos também um desejo que se esconde por trás do fantasiar, contudo, neste caso trata-se de um desejo infantil e proibido, e por isto precisa ser ocultado. Portanto,

As fantasias das pessoas são menos fáceis de observar do que o brincar das crianças. A criança, é verdade, brinca sozinha ou estabelece um sistema psíquico fechado com outras crianças, com vistas a um jogo, mas mesmo que não brinque em frente dos adultos, não lhes oculta seus brinquedos. O adulto, ao contrário, envergonha-se de suas fantasias, escondendo-as das outras pessoas. Acalenta suas fantasias como se bem mais íntimo, e em geral preferiria confessar suas faltas do que confiar em outro suas fantasias. Pode acontecer que acredite, conseqüentemente, ser a única pessoa a inventar tais fantasias, ignorando que criações desse tipo são bem comuns para outras pessoas. A diferença entre o comportamento da pessoa que brinca e da fantasia é explicada pelos motivos dessas duas atividades, que, entretanto, são subordinadas uma à outra. (FREUD, [1907] 1996, p. 136-137)

Vemos então que, tais como os sonhos, as fantasias e os devaneios são realizações de desejos inconscientes. Porém, esta realização não se dá de forma direta, pois o desejo inconsciente não aparece explicitamente, na sua forma mais pura, o que poderia causar desprazer, assim, o escritor criativo possui a técnica de transformar em algo agradável conteúdos que, se aparecesse em forma verdadeira, causaria grande sofrimento, e não o prazer experimentado pelos leitores, ouvintes e espectadores, na apreciação de suas obras. Da mesma forma que o neurótico, o artista foge para as fantasias. Porém, ao contrário do primeiro, consegue encontrar o caminho de volta para a realidade e, assim, ao invés de fabricar uma produção psíquica nociva, produz uma obra socialmente relevante, isto é, “em vez de uma fantasia associal ele produz uma que permite aos outros viverem por sua vez suas próprias fantasias, consolando-os pela frustração dos seus desejos” (ROUANET, 1996, p. 216)

Observamos assim que a literatura tem sua origem na fantasia e no princípio do prazer. Isto possui uma importância central para Freud, pois este fato faz a literatura assumir, frente às outras linguagens artísticas, uma posição central, porque a própria fantasia sobre a qual se constrói a obra tem a estrutura de uma narrativa de ficção. Sendo assim, como já vimos, toda fantasia não passa de uma história que o indivíduo conta para si mesmo, na qual ele vence todos os obstáculos e é capaz de satisfazer todos os seus desejos. Deparamos-nos então com a forma elementar da narrativa literária, onde o ego assume sempre o papel central, o que levou Freud a seguinte conclusão: “Parece-me que através desse sinal revelador de invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e todas as histórias” (FREUD, [1907] 1996, p. 140).

Já em “O Estranho” ([1919] 1996) Freud também realiza importantes considerações sobre o estranho ser chamado escritor criativo. Aqui Freud nos fala de como o escritor possui o poder de nos introduzir a incerteza quanto a que mundo está nos conduzindo, se pelo mundo real ou pelo mundo da fantasia, um mundo fantástico de sua própria criação. Assim, Freud nos diz sobre o escritor:

Ele tem, de certo, o direito de fazer ambas as coisas; e escolhe como palco da sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas, como Shakespeare em Hamlet, em Macabeth e, em sentido diferente, em A Tempestade e Sonho de uma noite de verão, devemo-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que nos colocamos em suas mãos (FREUD, [1919] 1996, p. 248)

É importante observarmos que Freud refere-se aqui aos escritores do Romantismo Alemão e da Literatura fantástica, pois como veremos no próximo capítulo um dos grandes objetivos da literatura fantástica era criar esta incerteza quanto a que mundo se tratava certo fenômeno em questão da narrativa, se ao mundo real ou ao mundo maravilhoso ou fantástico, neste sentido, o objetivo de criar inquietação e sentimento de estranhamento eram perseguidos por estes escritores. A citação de Freud está recheada de temas do Romantismo Alemão e da Literatura fantástica, pois o fantasma, o demônio e espíritos são temas que causam medo e estranhamento, pois promovem uma suspensão da realidade a qual estamos habituados.

Freud ([1919] 1996) nos fala sobre o estranhamento causado pela extinção da distinção entre imaginação e realidade. Contudo, no mundo da literatura o estranhamento da vida real não acontece, ou seja, na realidade poética dos escritores o estranhamento não existe. Desta forma,

Adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor, e consideramos as almas, os espíritos e os fantasmas como se a existência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material. Também nesse caso evitamos qualquer vestígio do estranho (FREUD, [1919] 1006, p. 267)

Lembremos que Freud também em “O estranho” nos fala do caráter estranho que a psicanálise acabou assumindo ao falar de temas que causam sentimentos inquietantes e angustiantes. Vemos assim que Freud recorreu à literatura fantástica, onde a relação estabelecida com a realidade cotidiana e racional é dissolvida e buscada, para sentir-se à vontade para introduzir temas até então tão estranhos no pensamento ocidental, ou seja, Freud deveria antecipar o impacto de suas idéias sobre a compulsão à repetição, que o grande propósito da vida é a busca natural da morte.

E aqui mais uma vez Freud busca auxílio na literatura, neste caso a literatura fantástica presente no Romantismo Alemão, no sentido de que só mesmo dialogando com os escritores literários poderia ser compreendido, buscando-os como interlocutores poderia falar de temas que causam tamanha inquietante estranheza. Neste sentido Freud ([1919] 1996) nos diz que “a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (p. 267)

É preciso que esta relação de Freud com os escritores criativos e artistas em geral passe por certa relativização, pois se por um lado Freud os coloca como seres que possuem poderes invejáveis que lhes permitem acesso facilitado ao inconsciente, e por isto se encontram um passo a frente do conhecimento filosófico, da ciência e da psicologia, de outro Freud não hesita em parear suas produções com fantasias infantis recheadas de sexualidade e desejos inconfessáveis. A tão valorizada e idealizada produção artística extrai suas forças das mesmas fontes em que os sintomas neuróticos se nutrem, por isto, a arte é vítima do infantilismo e de um complexo de Édipo mal resolvido.

Kofman (1996) nos mostra que pelo fato de a arte ser fruto do inconsciente recalcado do artista, este não sabe verdadeiramente o que diz e diz mais do que acredita estar dizendo. Desta forma a tão valorizada e romantizada “inspiração” não passa de uma forma de delírio e o poeta não é o senhor da verdade ou da não-verdade de seu discurso. Freud opera a passagem do modelo operatório da produção artística, pois o artista na verdade funciona a partir do processo primário, e não mais a partir da sublime inspiração. E aqui a radicalidade do pensamento de Freud se faz presente mais uma vez ao afirmar que, mais do que grande homem, o artista está próximo do neurótico, do homem primitivo e da criança.

Assim, Kofman (1996) nos diz como na arte há um retorno do que é recalcado universalmente, por isto ela produz este efeito nas pessoas, ou seja, é na falha do recalque que a obra de arte se presentifica. Desta forma,

A obra de arte é uma das produções do que há de recalcado no artista, e como tal, é simbólica e sintomática: é possível decifrá-la a partir de certos traços, detalhes ínfimos, que são o sinal de que o recalque não foi totalmente bem sucedido, um fracasso que, só ele, pode permitir a abertura de um espaço de legitimidade da obra. Um desses traços é o efeito que a obra de arte produz sobre os outros homens: o que é recalcado pelo artista e que se lê em sua obra produz um forte e enigmático efeito afetivo; é assim na arte, na religião e nos delírios psicóticos: a coerção do pensamento lógico deixa de operar (KOFMAN, 1996, p. 20)

Acreditamos que entender a forma de Freud conceber a obra de arte em consonância, quanto ao seu funcionamento e dinâmica, com os processos psíquicos inconscientes laça bases para se discutir seus posicionamentos sobre a Estética. Veremos o quanto suas concepções a respeito da ciência estética acompanham sua forma particular e inovadora de entender o aparelho psíquico, e a condição humana. Se a arte consiste em uma forma privilegiada de simbolização da dinâmica psíquica, ela fala deste homem inacabado e fissurado, constituído a

partir do desamparo original, fato que lhe introduz uma angustia indizível, impossível de ser falada, mas que encontra na atividade artística uma importante interlocutora.

Neste sentido, veremos no próximo capítulo como Freud dialoga, porém mantendo a separação, com a estética romântica e com a literatura fantásticas, buscando nas mesmas uma fonte condizente da qual pôde encontrar suporte para tecer suas opiniões sobre a ciência estética, de como esta deve ser solidária com dos sentimentos negativos e angustiantes e não simplesmente uma teoria das qualidades da beleza. Veremos como Freud vai tecendo uma verdadeira estética negativa, neste caminho encontra pegadas do percurso filosófico de Schopenhauer e Nietzsche, assim como deixará marcas que depois serão lidas por Adorno, lembrando que o cenário deste trajeto lembra a noite, a escuridão da alma e seus fantasmas, tal como ansiava a estética romântica.

3º CAPÍTULO

O *Unheimlich* como princípio estético

3.1- O Romantismo Alemão e Freud: ressonâncias e diferenças.

As questões estéticas formuladas por Freud no texto “O Estranho” ([1919] 1996) nos colocam de imediato frente a um movimento artístico e filosófico que se iniciou no final do século XVIII, se desenvolveu e teve fim durante a primeira metade do século XIX. Falamos do Romantismo Alemão e da Literatura Fantástica. A justificativa desta relação se deve ao fato de que Freud faz suas considerações estéticas a partir da sensação de estranheza, tendo como pano de fundo uma obra literária extremamente importante deste movimento romântico, além de que “O Estranho” se encontra recheado de citações de obras de autores românticos. Ainda mais, a melhor definição de *unheimlich* para Freud é a de Schelling, um dos mais representativos filósofos românticos. Contudo, não estamos montando um paralelo uniforme entre Movimento Romântico e o pensamento de Freud, pois reside entre ambos, apesar das semelhanças, significativas diferenças como veremos no decorrer deste capítulo.

Partindo desta premissa, Andrade (2001) nos mostra que o efeito de inquietante estranheza, princípio estético debatido por Freud em “O Estranho”, é o mesmo encontrado no núcleo da estética romântica, para ser mais específico, na literatura fantástica, ou a fantástica artística, cujo objetivo é justamente produzir esta sensação de estranheza. A produção literária deste movimento primava pelo contato com o *unheimlich*, sendo este sentimento uma experiência freqüente em seu cotidiano, e uma das razões de sua escrita. Em última análise, a estética romântica antecipa a questão do inconsciente no cenário da cultura alemã, preparando o terreno para a emergência do pensamento de Freud. Neste sentido, aquilo que os românticos “propõem como núcleo do seu programa estético será retomado e sistematizado por Freud, no início do século XX, como núcleo da sua própria metapsicologia” (ANDRADE, 2001, P. 68)

No contexto deste estudo esta aproximação entre o pensamento freudiano e o movimento romântico, se deve ao fato de que é a partir da análise do conto de Hoffmann “O Homem da Areia” que é apresentada a sensação de estranhamento familiar, o qual Freud usa como fio condutor para fazer suas considerações sobre estética. Vale ressaltar que Hoffmann é considerado um dos grandes mestres românticos e da literatura fantástica.

Volobuef (1999) nos fala do romantismo não como um movimento uniforme, pois o mesmo se encontrava dividido em grupos que apresentavam certas especificidades, onde a cidade que os abrigava lhe concedia o nome. O primeiro grupo romântico surgiu na cidade de Jena, assim ficou conhecido como o “romantismo de Jena”, ou romantismo inicial. Todavia, o mesmo teve existência curta e se dissolveu em 1801. Fizeram parte deste grupo Friedrich e August Schlegel, com suas respectivas esposas Dorothea e Caroline, assim como Novalis, Schleiermacher, Ludwig Tieck, Schelling e Wakenroder.

Outro importante grupo romântico esteve radicado em Heidelberg entre 1806 e 1808. Este grupo, diferente do grupo de Jena, trazia consigo certa desilusão em relação às capacidades do “Eu”, assumindo assim uma perspectiva menos subjetiva. Desta forma, este grupo se volta para a história, para a cultura popular e a mitologia. Houve também importantes estudos filológicos e grande preocupação com o resgate de contos de fadas, lendas e canções. Já em Dresden, entre 1808 e 1809, floresceu outro significativo grupo, no qual os interesses geralmente giravam em torno de aspectos políticos, em especial contra Napoleão e a Revolução Francesa.

Conservando os ideais de universalidade do grupo de Jena, e o interesse pelas raízes nacionais e populares do grupo de Heidelberg, floresceu em Berlim, outro importante grupo do qual fazia parte E. T. A. Hoffmann. Na Suábia, nasceu outro expressivo grupo voltado para o estudo da mitologia, lendas e cantigas populares, assim como pelo passado histórico.

É importante ressaltarmos que estes últimos grupos faziam parte do que ficou conhecido como romantismo tardio, e costumavam ser vistos como um prolongamento das tendências iniciadas pelos grupos de Jena e de Heidelberg. Por isto, no geral, seguiram suas inclinações poéticas. Desta forma, o grupo de Jena foi um dos mais importantes e por isto tem sido mais estudado. Isto se deve ao fato de que neste grupo foram formuladas grande parte das idéias que deram ao movimento romântico um traço característico, que por sua vez possibilitou a sua diferenciação enquanto movimento literário e filosófico, e por isto obteve maior influência na estética romântica. Assim, nos deteremos mais especificamente neste grupo no sentido de oferecer um maior entendimento do movimento romântico.

Enquanto existiu, o grupo de Jena monopolizou a cena romântica, e após sua dissolução o movimento se espalhou por todo o território alemão durante o início do século XIX, criando vários grupos que variavam em grau de importância. Um dos marcos do início deste grupo, e também de todo Romantismo alemão, pode ser observado na mudança de

postura de Friedrich Schlegel em relação à estética tradicional, pois o mesmo abandona o ideal de poesia grega e passa a defender aquilo que passou a chamar “poesia moderna”, fomentando assim um afastamento em relação aos preceitos da Antiguidade clássica.

O romantismo de Jena tinha como tema central o “Eu”. Porém, falavam de um “Eu” enquanto elemento universal, infinito e absoluto, responsável pela origem do mundo e pela integração de todas as coisas. A partir desta concepção universal do “Eu” surge à perspectiva voltada para o todo, abrindo o horizonte destes românticos e determinando as características de sua estética, tem-se assim a idéia de completude e integração de todas as partes.

Conforme Andrade (2001), foi em torno da fundação da revista *O Ateneu* (revista que teve curta duração, de 1798 a 1800, contudo ela pode ser considerada como o grande manifesto do movimento romântico alemão) que o grupo de Jena se estruturou. O início deste grupo se caracterizou primordialmente pela presença de um forte sentimento de ruptura com os saberes estabelecidos e com todas as atividades da vida humana, sentimento este acompanhado por uma forte crítica da realidade e da história, culminando assim em um movimento essencialmente reflexivo e auto-reflexivo. Partindo desta premissa,

Com o romantismo, portanto, a tradição poética herdada da Antiguidade Clássica e, com ela sua noção de Belo perderam sua condição de valor e preceito com validade universal, deixando de servir de parâmetros estéticos incondicionalmente aceitos e respeitados como norma e modelo. Eles foram substituídos por uma nova instância superior: a criatividade do indivíduo (VOLOBUEF, 1999, p. 78)

A empreitada romântica aposta no subjetivismo, no “Eu” como centro e origem de todas as coisas. Contudo, isto não implica em uma perda total de contato ou a subtração do mundo real. Na verdade, o mundo seria uma parte do “Eu”. Ao mundo real não era concedida uma existência autônoma em relação ao sujeito, pois os românticos não operavam a separação entre o “Eu” e o mundo. Os românticos apresentavam uma nova visão de mundo, destoante da tradicional forma de pensá-lo. Neste clima de quebra dos padrões estabelecidos, os românticos almejavam um reencantamento do mundo, mas para tanto, foi preciso um forte desencantamento, uma desestabilização e desorientação dos valores vigentes, o que dá conta de explicar esta postura crítica reflexiva.

Conforme Rosenfeld (1993), os românticos alemães consideravam a realidade empírica como sendo mera aparência, pois, para além dos fenômenos físico-materiais deveria ser encontrado o âmago da questão humana, ou seja, o espírito, o mundo é espírito. Assim, a

suspensão da lógica diurna e do encadeamento normal dos fatos, seria propiciada pela criatividade imaginativa do artista e do poeta, que por sua vez, possui a capacidade de sobrepor-se às categorias do senso comum da burguesia a partir do momento em que se dava voz aos sonhos, certos estados de loucura e a fantasia, possibilitando o contato com a verdadeira essência do universo. Os abismos da própria alma, da profundidade subjetiva, por assim dizer, constituem-se, então, como o caminho privilegiado para apreender os mistérios do mundo. Dentro deste prisma,

Espaço e tempo, a lei de causa e efeito, todos os recursos da nossa mente para entender e dominar os processos físicos da natureza, não tem validade absoluta. Como poeta sou livre para jogar com eles ao meu bel-prazer, abolindo-os até, a fim de invadir um mundo mágico, mais verdadeiro, cheio de maravilhas, povoado de elfos, anões, ninfas, ondinas, duendes, e, infelizmente, também de demônios maus e monstros medonhos. (ROSENFELD, 1993, p. 30)

Neste redimensionamento da idéia de universo, a busca da unidade harmônica perdida pode ser identificada como um dos principais objetivos do romantismo, postura esta que orientava a atitude estética do movimento romântico. Andrade (2001) nos diz que Friedrich Schlegel defendia o afastamento dos padrões classicistas, e a adoção de uma atitude que propunha a dissolução dos gêneros para que brotem obras híbridas, para que possam assim abarcar todos os elementos da experiência humana, criando assim uma “poesia universal”, dando conta da incessante busca pelo absoluto. Desta forma, a arte romântica é expressão deste “Eu” subjetivo e universal, diferente da reprodução daquilo que é externo, rompendo assim com a mimese tradicional.

Ainda para Andrade (2001), promover uma verdadeira fusão entre poesia, ciência, filosofia e prosa, “poetizar a vida e a sociedade, saturar de arte toda uma cultura” eram os grandes ideais românticos. O romantismo pregava a confluência de todos os gêneros e de todas as artes, o que requeria um *artista universal*, capaz de expressar-se de forma significativa através de todas as linguagens artísticas. Este anseio do absoluto, ou seja, este movimento de fusão das diferentes manifestações da realidade buscava uma visão unitária dos diversos conhecimentos sobre a experiência humana, apresentando assim, uma nova forma de subjetividade que se apresenta neste início de século XIX, e por conseqüência, definindo a peculiaridade de sua estética, pois

Esta fusão dos vários aspectos das manifestações da cultura por meio da estetização de todos os seus domínios cria, no âmago do movimento romântico, uma amplificação da noção de estética, o que nos permite estabelecer um vínculo analógico entre estética e visão de mundo românticas (ANDRADE, 2001, p. 43)

Para os românticos filosofia e arte constituem a essência do mundo, e devido a isto, somente através delas o indivíduo poderia buscar sua plenitude. Com a arte e a filosofia os românticos buscavam explicar “a existência de analogias e vínculos profundos sob a aparência de disjunção e quebra, e se dedicaram a vasculhar domínios onde a plenitude humana supostamente vigorou e/ou poderá vigorar” (LOUREIRO, 2002, p. 162)

A estética romântica, conforme a visão de Andrade (2001), reflete esta nova visão de mundo, sendo uma forma privilegiada de defender seus objetivos. Junto com uma proposta religiosa que engloba em sua doutrina arte, filosofia e antropologia, o movimento romântico lança no cerne de sua estética a proposta de abandono das limitações externas, desta forma, a tarefa de inventar a si próprio é dada a cada artista romântico. Contudo, é importante reforçarmos o quanto esta proposta de buscar seus próprios sentidos e com isto a negação de regras pré-estabelecidas para a criação artística, ocasiona o rompimento do movimento romântico com a concepção clássica de mimesis, assim, a arte não mais passaria pela repetição de modelos exteriores, estando agora partidária da subjetividade não só do artista, mas de todo aquele que admira suas produções. Dentro desta perspectiva,

Se existe imitação na arte, ela está na própria atividade do artista: não é a obra que imita a natureza, mas o artista, ao produzir suas obras. Ele imita a natureza enquanto princípio produtor. Portanto, ao invés de imitação seria mais preciso falarmos de construção (*Bildung*) (ANDRADE, 2001. p. 55)

Ser um artista romântico significa, antes de qualquer coisa, formar seu sentido íntimo, é reinventar-se, o que seria possível apenas a partir de uma produção de si. Reflexo deste posicionamento é a mudança da narrativa, que até então, em sua maioria, era realizada na terceira pessoa para uma preponderância da primeira pessoa, o “Eu” toma o centro. Mediante tal idéia, a arte passa a ser encarada como reflexo imediato da subjetividade do autor, que por sua vez iria ao encontro da subjetividade do leitor/apreciador de sua obra. Sendo assim, é no campo da construção de intersubjetividade que poderíamos encontrar a mimesis romântica.

Neste âmbito da relação com o leitor, Volobuef (1999) nos mostra como o autor romântico almejava o alcance não do leitor comum, aquele para quem a literatura não passava de um passatempo ou entretenimento, e sim a produção de um leitor intelectualmente ativo, e antes de tudo que estivesse disposto a aceitar o desafio de abordar o texto de modo crítico e independente. Essa noção de interação entre texto e público mantém-se ao longo do romantismo, e sobre esta questão Novalis (apud VOLOBUEF, 1999, p. 72) nos diz que “o verdadeiro leitor deve ser a ampliação do autor. Ele é a instância superior que recebe o objeto já pré-elaborado, da instância inferior”.

A estética romântica acredita no não acabamento da obra literária. A mesma não deveria ser fechada, pois o leitor deveria ter que completar suas lacunas. Portanto, o pensamento da obra não pode estar à disposição do leitor de uma forma integral, cabendo ao mesmo a tarefa de concluí-lo.

É importante ressaltarmos que, a partir do momento em que o movimento romântico se volta para as questões ditas subjetivas, abre-se em sua estética um cabedal de sentimentos que permearão suas produções artísticas, e que neste sentido refletem o que há de mais íntimo no espírito humano: a morte, o conflito, o desejo sexual exacerbado, a melancolia, a revalorização do pecado (com grande ênfase à figura do diabo) como meio de se alcançar a Deus (o que reflete de forma bastante clara a questão da ambivalência como elemento importante da estética romântica). Assim,

A recuperação das figuras como as do demônio, da mulher e do andrógino indicam que os românticos buscam suas fontes em uma mitologia até então desconsiderada pelo racionalismo. A reunião dos elementos da Idade Média aos da Antiguidade, corporificados nessa estética, permite assim o renascimento e o convívio perfeitamente natural entre as figuras do cristianismo e do paganismo, como por exemplo, a celeste imagem da Virgem fusionada à sensualidade de Vênus; as figuras de Deus, do diabo e de Fausto, justapostas às de Apolo e Dionísio (ANDRADE, 2001.p. 64)

Foram justamente os temas rechaçados pelo século XVIII, o século das luzes e da razão (que, por sua vez, lutou para repudiar todas as formas de manifestações nas quais se podiam identificar crenças, superstições, a fantasia, a imaginação e as danações promovidas pelas paixões), que serviram de enredo para a produção artística romântica do século XIX. As referências à Idade Média e todos seus conflitos entre o humano e o divino, entre os desejos da carne e a salvação, da mesma forma que a relação entre a harmonia e o equilíbrio do deus

Apolo e a falta de limites do eu e sensação de despersonalização advindos da entrega total aos desejos, traços do deus Dionísio, oferecem elementos para visualizarmos o horizonte da estética romântica.

Volobuef (1999) nos mostra a importância de salientarmos que, ao contrário do que costumeiramente é passado, podemos identificar no seio do romantismo um caráter profundamente intelectualizado e racional, uma acentuada tendência para a razão e a reflexão, o que suaviza a afirmação de que o romantismo é inimigo do iluminismo, e por isto consistiria em um movimento essencialmente voltado ao irracionalismo. Vale lembrar as importantes pesquisas dos grupos, em especial o de Jena, nas áreas da filologia, filosofia.

Podemos dizer que os românticos foram intelectuais sofisticados que buscavam não a aniquilação do pensamento. Muito pelo contrário, nesta busca de entendimento do pensamento os românticos estavam cientes que precisavam estender seus domínios para áreas antes consideradas fora de seu alcance, colonizar o que antes era impensável, pensar o homem nos recônditos até então inimagináveis. Desta forma, o sagrado e o profano, homem e mulher (unificados na figura do andrógino) o sublime e o infernal, razão e emoção convergiram em direção ao grande projeto de fusão dos opostos que girava em torno do homem romântico e seu “Eu” universal.

Vemos que esta tentativa de unificação denunciava, na verdade, uma subjetividade cindida, com uma unicidade dividida, e por isto almejando uma união das partes. A proposta de unificação deveria incluir tanto os aspectos racionais, que podem ser explicados à luz do conhecimento científico, como os aspectos irracionais e “misteriosos” que a iluminação do século das luzes, o racional e científico século XVIII, tratou de exorcizar. Esta nova proposta de subjetividade traz consigo a ambivalência como importante característica residente no espírito humano.

Esta ambivalência advinda das tentativas de fusão dos opostos e do desejo de unificação das experiências humanas, teve repercussão imediata na estética romântica a partir do momento em que tais características acabam pondo na mesa todos os sentimentos que habitam a alma humana, não apenas os positivos e valorizados pela razão, mas também, e principalmente, aqueles que sempre foram colocados às margens da constituição humana. Assim, a incerteza, o conflito, os sentimentos de medo, sobressalto frente ao desconhecido, o noturno e sinistro se transformam em temas, por excelência, de suas obras.

A unificação das experiências humanas só poderia ser possível a partir do reconhecimento destes sentimentos. Somente integrando-os ao homem se poderia chegar à plenitude, daí a atitude de consideração positiva dos fenômenos místicos e ocultos negligenciados pelo século XVIII com todo seu racionalismo.

Loureiro (2002), por sua vez, nos fala do paradoxo romântico advindo desta atitude universalizante do “Eu” que ocorria concomitante ao fortalecimento da subjetividade, isto é, o romantismo coloca o homem diante do desejo de unidade e de totalidade. Este movimento que se dá entre estes pólos irreconciliáveis é identificado como a “ironia romântica”. Desta forma, no cerne do estilo romântico encontramos o paradoxo romântico-irônico.

O estilo romântico opera dentro de um dualismo conceitual, pois a ironia romântica, no que se refere ao seu papel de forma mais representativa de reflexão do estilo romântico, gira essencialmente frente ao ideal de conciliar opostos.

Loureiro (2002), enfatiza ainda que para esta tendência à conciliação, à síntese romântica, na qual o homem alcançaria sua tão almejada fusão com a natureza e o universo, se existe, a valorização do conflito e demais sentimentos negativos por parte dos românticos, tais sentimentos decorreriam, em última análise, em função deste desejo de síntese de uma subjetividade unitária e totalizante. Desta forma,

Habitualmente o Romantismo é caracterizado como um modo de pensar no qual se usa e abusa dos conflitos, contradições e choques entre pares de opostos; no entanto, todas as polaridades tendem a se resolver numa síntese ou se desenham sobre o pano de fundo de uma unidade fundamental (LOUREIRO, 2002, p. 240)

Volobuef (1999), no que se refere a estética literária romântica, frisa o quanto o romance se constituiu como forma privilegiada de contemplar estes objetivos, pois no mesmo caberiam o lirismo, a filosofia, a retórica, a ciência, a crítica, a fantasia, a natureza, o humor, o grotesco etc. Desta forma, o romance e o conto se transformam no centro da poética romântica. Lembremos, a propósito, que o próprio nome romantismo advém de romance, o que nos dá indícios da grande relação estabelecida entre ambos. Assim, embora o romance não tenha nascido com o movimento romântico, ele se constituiu como uma das principais formas de expressão daquela linguagem artística que mais poderia esboçar seus ideais e objetivos.

Dentre as várias formas de romance, os românticos adotam o “romance de formação” como aquele que mais se aproximam de suas aspirações, pois este tipo de romance “angariou tamanho interesse, porque em seu cerne está uma das preocupações-chave do romantismo alemão: a formação do indivíduo e o pleno desenvolvimento de suas faculdades” (VOLOBUEF, 1999, p. 44).

Lembrando que a formação, tal como os românticos a encaravam, dizia respeito ao pleno desenvolvimento da subjetividade, assim como da percepção, reflexão e criação. A formação romântica previa a dissolução de todos os padrões sociais e familiares pré-estabelecidos pelas gerações anteriores, falava desta forma, de uma formação que fomentava uma busca de si. Esta preocupação com a formação foi tão importante que atravessou todos os grupos e durou todo o tempo de existência do romantismo.

Contudo, a ficção em prosa de dimensões menores (contos e novelas) também teve importante papel no romantismo, e devido a isto sofreu diversas ramificações. Entre estas produções enfatizamos os contos fantásticos, também denominados de conto de fantasmas, conto de fantasmagoria, histórias de horror e peças noturnas (salientando o aspecto noturno, tão valorizado na estética romântica). Nas peças noturnas, eram trabalhados e tematizados os aspectos soturnos e obscuros do ser humano.

Vale ressaltar como o romantismo adotou a noite como metáfora privilegiada do que hoje conhecemos como fenômenos psicológicos ou mesmo paranormais, isto é, hipnose, auto-sugestão, telepatia, premonição do futuro etc. A noite, portanto, foi transferida para dentro do indivíduo. O horror não se encontra mais fora do indivíduo, e sim no seu mais íntimo recanto. Para tanto, todos os sentimentos que poderiam despertar o efeito de estranheza e desconforto foram explorados ao máximo. Entra em cena o medo, a loucura, a solidão, a dupla personalidade etc. Assim sendo, vemos que :

O que o poeta quer não é apenas perscrutar o mundo concreto, mas entrever o mistério que envolve a ‘outra face’ da Natureza, aquela que não pode ser vista, apenas pressentida ou adivinhada... O mistério da natureza é, assim, o mistério que envolve o lado oculto do homem, a escuridão é aquela que torna obscuras e inexpurgáveis as profundezas da alma humana (VOLOBUEF, 1999, p. 83-84)

Andrade (2001) nos diz que do ponto de vista estético, esta fantástica psicológica em sua busca pelo inefável e insólito, reverte-se em uma fantástica artística, em uma literatura fantástica, que em resposta a estética iluminista e toda sua positividade em relação à luz do

dia com todas suas conotações de clareza e transparência, adota a noite, e todos esses sentimentos que causam inquietação, como domínio privilegiado de suas representações. Desta forma, observamos que, divergindo do papel de exclusividade tomado pelo conhecimento racional, e como resposta ao mesmo, a literatura fantástica sempre esteve atrelada às obras que possuíam uma temática ligada aos fantasmas e ao seu campo semântico. Sendo assim, sua marca principal é a presença do mistério, do inexplicável, o inadmissível que se introduz na vida real, no mundo real, ou ainda na inalterável legalidade cotidiana. Observamos no fantástico um verdadeiro abalo das leis do mundo real, pois o leitor é jogado em outro mundo, com leis estranhas e assustadoras.

Tavares (2007) nos mostra como o fantástico se caracteriza por um deslocamento do ângulo da narrativa. Neste sentido, enquanto em uma história realista a pergunta central é ‘o que vai acontecer em seguida?’, pois aqui o mundo das histórias coincide com o mundo em que vivemos e apenas as peripécias do enredo nos são desconhecidas. Em uma história fantástica, por outro lado, a pergunta que prevalece é a seguinte: o que é isso que está acontecendo? Aqui estamos diante de um mundo onde vigoram outras regras. Desta forma, este novo mundo a que o fantástico nos remete, contrapondo-se às narrativas realistas, é para muitos escritores⁸ a via mais imediata para se fazer brotar imagens do inconsciente.

Porém, mais do que falar sobre histórias de fantasmas e monstros, a literatura fantástica nos apresenta outra maneira de pensar a realidade, pois consiste em uma literatura que desestabiliza nossa forma usual de conhecer o mundo e ameaça as referências cotidianas de encarar a realidade. Neste sentido,

Como a linguagem dos sonhos, o Fantástico se permite qualquer tipo de livre associação, deslocação, condensação de imagens ou de cenas, paradoxos do tempo e do espaço, de acordo com a intuição do autor. Permite lidar com as criaturas, lugares e circunstâncias inexistentes em nosso mundo cotidiano. Nesse sentido, o Fantástico não é uma fuga ou um recuo diante do Realismo, mas um passo além, contando histórias que o Realismo não pode contar pela sua limitação auto-imposta. (TAVARES, 2007, p. 09)

Movimento semelhante ao da psicanálise, pois esta também nasce propondo a realidade psíquica como orientadora privilegiada da experiência humana, sendo esta movida por fantasias e desejos inconscientes, consiste na forma do sujeito situar-se no mundo e organizar sua subjetividade, destronando a racionalidade e a certeza de si do eixo da

⁸ Entre os principais escritores deste gênero, além de Hoffmann, temos: Jorge Luís Borges, Garcia Márquez, H. P. Lovecraft, Cleveland Moffett, Bram Stoker, Fitz-James O’Brien, L. G. Moberly, Júlio Cortazar, Ítalo Calvino, Guimarães Rosa, E. F. Benson, Gustav Meirink e Edward Lucas White, Philip K. Dick, Antonin Artaud, Willian S. Burroughs, Clarice Lispector, Edgar Allan Poe, Charlotte Perkins Gilman e Guy de Maupassant.

existência. Agora a fantasia, e não mais a razão, constitui o fio condutor do existir. Desta forma,

A psicanálise, com o conceito de realidade psíquica, parecia introduzir um novo mecanismo, um novo elo entre os pólos do dualismo fantasia-realidade, reafirmados paradoxalmente no curto circuito proporcionado pelo fantástico. A perplexidade e a oscilação pela presença do fantástico pareciam assemelhar-se à perplexidade e à oscilação geradas no confronto com a histeria e com seu mistério. Fantástico e histeria criam um curto-circuito entre imaginário e real, entre imaginário e farsa insidiosa (KON, 2003, p. 207)

Porém, os efeitos deste mundo de fantasias, instabilidades e dissolução de certezas, característicos da literatura fantástica, não ocorrem apenas nos personagens de suas obras, pois provocar estes sentimentos no leitor consiste um dos seus principais objetivos. Desta forma, “o teste básico do verdadeiro sobrenatural é simplesmente este – se é ou não suscitada no leitor uma profunda sensação de medo e de contato com as esferas desconhecidas” (LOVECRAFT apud SÁ, 2003, p. 33)

Notemos aqui uma importante aproximação com o pensamento de Freud, pois este nos fala do estranho efeito que a obra de arte tende a provocar em quem a admira, fato que o leva a se interrogar: o que faz uma obra de arte incitar sentimentos de tristeza ou alegria, atração ou repulsa em quem a contempla?

Em “Uma lembrança de Infância de Leonardo da Vinci” (1996), Freud problematiza esta forte sensação e nos fala de uma sensibilidade que parece não passar pela razão, que as obras de arte exercem sobre o autor, sendo que o mesmo ocorre em quem as admira. Desta forma, Freud nos diz que

A natureza deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio do trabalho que cria; e estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem (FREUD, 1910, p. 64)

Essa discussão é retomada em outro importante texto, no caso o “Moisés de Michelangelo” (1914), no qual Freud escreve sobre a força que esta sensação lhe causa. Neste sentido, ele nos diz que

as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura, e com menos frequência, a pintura. Isso me levou a passar logo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a

mim mesmo a que se deve seu efeito... Uma inclinação racionalista ou talvez analítica resiste em mim contra o fato de comover-me sem saber porque me comovo e o que é que me comove (FREUD, [1914] 1996, p. 103).

Kofman (1996) parte do pressuposto de que é justamente o fato de acolher e não rejeitar este “poderoso efeito”, que impulsiona Freud a tentar entender a obra de arte, em especial a literatura, em conexão com a vida inconsciente. Seu grande esforço será então, o de tentar tornar inteligível tal efeito, considerando-se o fato que, para ele, seria impossível apreciar sem compreender. Importante lembrarmos a discussão do capítulo anterior, onde vimos que a obra literária, assim como as demais formações de compromisso (sonhos, sintomas neuróticos, atos falhos, chistes etc), retiram seus nutrientes de materiais inconscientes que apontam para Édipo, e como observamos em “O Estranho”, na literatura estão em jogo todas as angústias advindas da ameaça da castração. Portanto, estes eventos universais possuem o poder de comover todos aqueles que se constituíram psiquicamente a partir deste enredo.

Voltando à literatura fantástica, Todorov (2004) nos mostra como o fantástico, transpassando a relação entre autor e leitor, apresenta-se perante um acontecimento em que nos escapa uma explicação racional e lógica, cuja forma de funcionamento do mundo que conhecemos é suspensa. Assim, o desafio ao compreensível pode ser visto como a marca fundamental do fantástico, pois jogando na relação entre sonho e realidade, verdade ou ilusão, o gênero fantástico nos pergunta: Onde está o possível? Onde está o impossível?

Frente ao acontecimento fantástico, aquele que o percebe deve optar por duas possíveis soluções: na primeira ele se convence que o evento não passou de fruto de sua imaginação, uma ilusão dos sentidos, e por isto as leis que regem o mundo continuam inalteradas, optando assim por uma explicação lógica e racional para o acontecido. Já a segunda alternativa, frente ao acontecimento fantástico, consiste na aceitação do mesmo, em que se adota a postura de acreditar na veracidade de sua existência, e por isto tal acontecimento é parte integrante da realidade, embora desconheçamos estas leis. Desta forma, o fantástico nos questiona: “Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com uma ressalva que raramente o encontramos” (TODOROV, 2004, p. 31)

É justamente nesta incerteza que o fantástico se faz, isto é, na hesitação pela escolha de uma resposta racionalista ou outra maravilhosa a respeito da natureza do fenômeno que se apresenta. O fantástico, na verdade, reside na fronteira entre dois outros gêneros que lhe são

vizinhos: o estranho, onde prevalece a explicação racionalista do acontecimento insólito, e o maravilhoso com sua explicação mística para o acontecido, e ao realizarmos a escolha por uma das explicações deixamos o fantástico para entrarmos em um destes gêneros que lhe são vizinhos. Podemos dizer que o estranho é o sobrenatural explicado, enquanto que o maravilhoso é o sobrenatural aceito, e a possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.

Ainda para Todorov (2004), o gênero estranho realiza uma só das condições do fantástico, pois o medo inicial com o qual se depara o personagem e o leitor que se encontra identificado às reações deste personagem, logo se dissipa frente à explicação racional. Ou seja, logo que o “sobrenatural” se esclarece, e o medo cede lugar ao alívio de uma explicação que segue as leis científicas, chegamos à conclusão que o acontecimento fantástico não era real, tal fato não existiu. Vemos aqui o contrário do maravilhoso, pois este se caracteriza pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, e a crença nos mesmos mantém o suspense e o medo frente ao inexplicável.

Para Todorov (2004), um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos, assim, deve-se sempre separar o caráter diferencial do fantástico, pois o mesmo pode ser encarado como a linha de separação entre o estranho e o maravilhoso. O fantástico está situado na fronteira entre o gênero estranho e o gênero imaginário, e por isto só pode ser conceituado a partir da relação com os conceitos de real e de imaginação. Assim, a vida do fantástico é efêmera, dura até o momento em que o personagem, e o leitor identificado com este, escolhem por uma explicação estranha ou maravilhosa do fenômeno em questão, o que faz do fantástico um gênero evanescente. Portanto,

O fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e a personagem, que devem decidir se o que percebem dependem ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo uma decisão, opta por uma outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais os fenômenos pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 48)

Dentro desta visão do fantástico podemos considerar como fórmula que resume seu espírito a seguinte frase: “Cheguei quase a acreditar”. Como já vimos, é a hesitação que dá vida ao fantástico. Falamos aqui também da hesitação do leitor, pois este se acha identificado

com o personagem. Na verdade, podemos dizer que a hesitação do leitor consiste na primeira condição do fantástico, ou seja, para que o fantástico exista é necessário que ocorra uma integração do leitor no mundo dos personagens. Neste sentido, o fantástico define-se também pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.

Observamos que o constante encontro com o estranho e inquietante, aquilo que desestabiliza as certezas lógicas e racionais, levando o ser humano a se confrontar com o desamparo frente ao desconhecido e assustador, aproxima Freud, em particular seus posicionamentos estéticos contidos em “O Estranho”, do Romantismo Alemão e da Literatura Fantástica. Não por acaso, Todorov (2004) defende a idéia que a psicanálise sela o fim da literatura fantástica, a deixa sem sentido e função, pois

Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados (TODOROV, 2004, p. 169)

No entanto, Todorov (2004), ao levar em consideração o fato que o *Unheimlich* freudiano diz respeito ao retorno ou a aparição de uma imagem oriunda da infância do indivíduo ou da raça, aponta para a necessidade de verificação da coincidência ou não entre o *Unheimlich* de Freud e o proposto pela literatura fantástica do Romantismo.

No intuito de verificar esta possível coincidência proposta por Todorov, lembremos que Freud em “O Estranho”, para explicar a questão do *Unheimlich*, lança mão de mais um representante de peso do Romantismo Alemão, no caso o filósofo Schelling (1715 – 1854), que foi professor de filosofia em Jena entre 1798 e 1803, de quem Freud usa uma citação, que a seu ver, exemplifica perfeitamente a sensação de estranhamento familiar. Assim, damos a palavra a Freud ([1919] 1996): “percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito de *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (p. 243)

Carvalho (1989) faz importantes ressalvas quanto a este uso da idéia de Schelling por Freud. Tais advertências passam primeiramente pelo fato de que esta expressão foi usada por Freud fora do seu contexto original, ou seja, tal frase foi usada fora do sistema de pensamento do filósofo alemão e de uma forma um tanto quanto tendenciosa no sentido de uma interpretação psicanalítica. A consequência disto é que no seu sentido original a frase de Schelling quer dizer o contrário do que posto por Freud.

O ponto nevrálgico desta discussão passa ser o fato de que para Freud delimitar uma nova subjetividade à luz da psicanálise, um novo modelo de subjetividade psicanalítica, precisou primeiramente desconstruir ou mesmo abafar o projeto romântico de Schelling. Neste sentido, Freud apontava para uma cisão da subjetividade, em que a relação entre sujeito e natureza não é harmônica, e a realidade e o imaginário, assim como o eu e o outro não coincidem, a ponto de ser fonte geradora de desespero e angústia. Schelling, por sua vez, acreditava na identificação entre natureza e sujeito, entre real e imaginário, sendo esta identificação fonte de serenidade do homem dentro da natureza.

O que retorna em Schelling é toda uma visão mitológica em que natureza e sujeito coincidem, na qual a perda dos limites da identidade ocorre em nome de um sujeito transcendente, em que há uma identidade entre todas as coisas. Dentro do projeto de uma subjetividade universalizante e transcendente, na qual todas as experiências são agrupadas em torno de um sujeito completamente integrado à natureza, o que deveria ter permanecido oculto e que, no entanto retorna, é a experiência sobrenatural, antes separada do indivíduo, desta forma, para Schelling o *Unheimlich* decorre da total identificação entre o natural e o sobrenatural, imperativo deste sujeito romântico transcendente. Enquanto que em Freud, o retorno se dá a partir do recalque de conteúdos que foram alienados da vida consciente do sujeito, fato que contribui, não para um sujeito universal e em harmonia com a natureza, e sim para um sujeito cindido em sua subjetividade, que mantém sua existência atrelada a um conflito psíquico inconsciente e que se encontra irremediavelmente em choque com sua natureza.

Tanto em Freud quanto em Schelling, o *Unheimlich* diz respeito ao retorno de sentimentos aflitivos e estranhos que constituem a subjetividade humana. Porém, enquanto que em Freud esta subjetividade é essencialmente fraturada e inacabada, portanto destituída de qualquer pretensão de unidade harmônica, em Schelling esta unidade harmônica com a natureza é a mola propulsora de seu pensamento e que dá sustentação a toda empresa romântica.

Loureiro (2002) nos mostra que apesar de Freud ter colhido vários temas e discussões do cenário romântico, o contraste entre ambos é inevitável, residindo primordialmente no desejo de universalização e fusão harmônica com a natureza, prevalecente no movimento romântico e os achados freudianos sobre a limitação da condição humana, assim, aos olhos de Freud, o anseio pelo absoluto presente no seio romântico lhe parece irremediavelmente impossível. Desta forma,

Conceitos como o de inconsciente ou noções como a de natureza, deixam de estar a serviço de um pensamento de cunho totalizante e harmonizador: ao serem apropriados por Freud e mesclados com outras referências, passam a integrar uma teoria que acentua, ao contrário, a fragmentaridade, a provisoriidade, a cisão e o conflito irreduzível (LOUREIRO, 2002, p. 352)

Loureiro (2002) nos mostra o quanto a empreitada romântica que almejava um conhecimento absoluto e totalizante sobre o mundo, que visava um homem sem limites constituindo uma unidade harmônica com a natureza e que tem como cerne uma proposta de reencantamento do mundo, é incompatível com os achados freudianos sobre a condição humana. Desta forma,

Freud opera um desvio/inflexão em relação à tradição romântica pois, embora tenha herdado muito de suas temáticas, problemas e mesmo alguns conceitos, ele não partilha do núcleo daquilo aqui circunscrito como estilo romântico: a teoria freudiana prima pela ausência de aspiração à unidade, à completude ou à transcendência, e carece de qualquer intuito de reencantar o mundo. Sem dúvida, opera-se um afastamento (para não dizer uma recusa) da ontologia subjacente ao estilo romântico (LOUREIRO, 2002, p. 248)

Loureiro (2002) nos coloca, então, frente a questões pontuais no que se refere à diferenciação entre o Romantismo e Freud, quais sejam: a aceitação de limites versus a negação dos mesmos, combate as ilusões e reencantamento do mundo. Freud na sua condição de verdadeiro destruidor de ilusões, com sua total abertura ao inacabado, ao conflito, ao transitório, ao descontínuo e provisório, ao limite (do homem, da ciência, da psicanálise), só pôde construir seu pensamento frente a desconstrução do ideal romântico

É por desacreditar as ambições sistemáticas e totalizantes, por ridicularizar a tentativa de formar uma imagem única e harmoniosa do mundo, é por considerar isso tudo uma ilusão (eufemismo freudiano para se referir à mentira e o engano) que Freud jamais poderá, nesse aspecto tão fundamental, ser considerado um romântico (LOUREIRO, 2002, p. 306)

Sendo assim, Loureiro (2002) exemplifica suas considerações nos mostrando como o ideal de alcance da plenitude do desenvolvimento almejado pelos romances de formação, que sempre foram tão caros aos românticos, pois desejava o homem em todo seu potencial de unificação com a natureza, não passa de uma utopia ingênua e impossível em Freud. O auto-perfeioamento que levaria a uma totalidade harmoniosa com o meio está fora dos padrões de subjetividades defendidos por Freud. Neste sentido, não podemos falar de

desenvolvimento da subjetividade em Freud sem levarmos em consideração a questão da repressão e dos limites que a mesma nos impõe. No entanto, Freud não defende a abolição dos limites, e sim uma maior flexibilidade em relação aos mesmos. Sendo assim,

Os ideais de totalidade e perfeição só podem ser postulados em pleno desconhecimento da verdadeira natureza do homem, e o principal argumento que evidencia a inviabilidade da *Bildung*, do ponto de vista freudiano, situa-se no conceito de *pulsão de morte*. Se o homem é, por definição, constituído por um impulso que o faz agressivo e destrutivo, e cuja ação é desfazer unidades formadas pelo trabalho de Eros, então não há perfectibilidade e totalização possíveis (LOUREIRO, 2002, p. 323-324)

Os sentimentos negativos que retornam no *Unheimlich* freudiano constituem um sujeito fraturado em função do conflito trágico que o constitui. Diferente do projeto romântico, em que os sentimentos negativos retornam para constituir um sujeito pleno e harmônico, o qual almeja alcançar a unidade com seu meio e a natureza. Neste sentido, o *Unheimlich*, enquanto princípio estético proposto por Freud em “O Estranho” remete diretamente ao eterno retorno do recalado e vem denunciar a impossibilidade de fuga da angústia e do desamparo frente ao insólito, ao estranhamento daquilo que ilusoriamente consideramos desconhecido. O *Unheimlich* nos alerta para o ato de que do feio e angustiante ninguém escapa, restando-nos a difícil tarefa de escutá-lo em seu infundável retorno.

O *Unheimlich* de Freud encontra ressonância na estética romântica e seu movimento de retorno e integração dos sentimentos negativos à subjetividade humana, embora esta subjetividade romântica esteja inexoravelmente incompatível com a subjetividade pensada por Freud. Neste sentido, Freud veio nos mostrar que o mundo dos fantasmas, seres sinistros, monstros e acontecimentos desestabilizadores da literatura fantástica, estão localizados geograficamente em nosso aparelho psíquico, habitam nosso inconsciente, e seus terríveis demônios, Freud os chamou de pulsões.

Vemos que o diálogo de Freud com os românticos girou basicamente em torno da questão estética, e não do seu projeto filosófico e social. Neste sentido, concluímos esta parte com Andrade (2001): “afirmamos que o que estes românticos, no início do século XIX, propõem como núcleo do seu programa estético será retomado e sistematizado por Freud, no início do século XX, como núcleo de sua própria metapsicologia” (p. 68).

3.2- Freud e Hoffmann em torno do estranho

Observamos que E. T. A Hoffmann foi o grande mestre das peças noturnas, ou contos fantásticos, sua produção foi tão significativa a ponto de ajudar a consolidar a peça noturna, ou o conto fantástico, como forma típica da prosa de ficção do Romantismo Alemão. A obra de Hoffmann estava essencialmente voltada para o objetivo de fazer brotar no leitor o sentimento de estranheza, o sinistro e insólito, ou seja, aquilo que não possui uma explicação imediata dentro da lógica formal que rege os acontecimentos diários.

Rosenfeld (1993) nos mostra que a narrativa de Hoffmann era marcada essencialmente por uma presença exacerbada das paixões, por uma visão dissonante do mundo, pelo grande apelo ao irracional e aos excessos patológicos. Sua obra era uma fonte viva de onde jorravam abundantemente o sentimento de estranheza, fantástico e maravilhoso, excêntrico, caricato e grotesco. Sua produção explora ao máximo o lado noturno e tétrico da vida.

A realidade externa é assim suspensa fantasmagoricamente pela deformação grotesca, na qual prevalece um movimento constante que nos remete a um universo onírico e espectral, sendo que este destoa completamente deste mundo normal, pois é habitado por bons e maus espíritos, onde anjos e demônios travam lutas selvagens. Desta forma, na obra de Hoffmann “o que na realidade se apresenta difuso, indeciso e comprometido pela falta de definição, adquire, quando projetado para o plano mágico da essência, uma força, expressividade e violências inadvertidas” (ROSENFELD, 1993, p. 30)

Ainda para Rosenfeld (1993), Hoffmann, em última análise, apresenta um forte traço realista em suas narrativas, principalmente na sua fase madura, o que suaviza um pouco sua classificação de romântico, pelo menos nos termos do Romantismo Alemão. Vale ressaltarmos que Hoffmann está situado na segunda geração dos românticos, na qual, já se podem identificar alguns aspectos que denunciam uma transição para o realismo.

Apesar de todo colorido de fatos e acontecimentos que destoam da realidade usual, Hoffmann sempre se agarra à realidade, e, apesar da íntima associação entre o mundo real e o fantástico, a distinção entre ambos é sempre mantida. E se a fronteira entre o fantástico e o real por ventura possa se mostrar pouco perceptível em sua obra, isto se deve ao cuidado com que relacionava ambos os mundos. Sendo assim, Hoffmann sempre sugeria ao leitor explicações psicológicas, fato que poderia tornar verdadeiros os acontecimentos mais absurdos. Desta forma,

O fantástico na obra de Hoffmann localiza-se geralmente em pleno ambiente real, muitas vezes descrito com grande precisão. O diabo passeia à luz do dia pelas ruas de Berlin, muitos contos são relatos magistrais de estados psíquicos, verdadeiros estudos psicológicos de casos mórbidos, de perversões e aberrações; o mistério se insere no próprio mundo cotidiano – bem ao contrário do que ocorre nos contos da carochinha, nos quais as leis da realidade desde logo se encontram suspensas (ROSENFELD, 1993, p. 31)

Cesarotto (1996), ao enfatizar a forte inclinação dos enredos literários de Hoffmann em direção aos desdobramentos e distorções da personalidade, nos mostra que esses temas não eram necessariamente novos, pois já se encontravam presentes em livros antigos ou de sua época. No entanto, o diferencial de Hoffmann era o de não usá-los apenas argumentativamente, pois havia em sua produção uma grande preocupação de compreender tais temas, isto é, entender a própria subjetividade humana. Assim, Hoffmann abre caminho para toda uma tradição literária que vai de Poe, passando por Maupassant, Stevenson e Dostoievsky.

Hoffmann e sua forte atração para a “desrazão” e o psicopatológico acabam por desvelar a “outra cena” do existir. Não importam as boas intenções ou os nobres sentimentos, pois o que define em última instância nossos atos e pensamentos não se encontra a nossa disposição, ou seja, estamos fadados a sofrer de uma eterna alienação volitiva. Dentro desta perspectiva,

Ao longo de sua obra, muitos são os caracteres psicopatológicos que povoam suas ficções, por que no seu percurso, a preocupação com a demência nunca o abandonou. Testemunhava a loucura alheia, da qual era atento observador, embora fosse mais a própria que o mantinha alerta e na expectativa. Sabia que era possível, até freqüente, ficar fora de si. Isso podia se passar através dos anos, numa degeneração paulatina, ou de repente, como se uma fâsca inusitada de despropósito ofuscasse o entendimento. Isto aconteceu-lhe mais de uma vez, de várias maneiras, espontâneas ou induzidas, lamentando, *a posteriori*, pelas conseqüências de seus atos nesses momentos de lapso da consciência (CESAROTTO, 1991, p. 96-97)

Os personagens de Hoffmann, em sua maioria, parecem ter sido tirados de tratados de psiquiatria, para tanto, eram freqüentes suas visitas ao manicômio de Sankt-Getreu, onde conversava com os internos e registrava suas experiências. Neste sentido, eram de seu interesse temas como a telepatia, e outras formas de transmissão de pensamento, sonambulismo e estados de ausência da consciência, premonições, avisos antecipados do futuro, aparições e alucinações.

Mesmo explorando ao máximo a sensação de espanto e estranheza em suas obras, ao privilegiar o real como de fonte de explicação para o que acontece no mundo de suas narrativas fantásticas, Hoffmann, seguindo as idéias de Todorov (2004), sai do fantástico e

adentra no gênero estranho, em que, apesar de toda carga de acontecimentos bizarros e inicialmente inconcebíveis, a explicação racional prevalece. Ou seja, Hoffmann, alcança seu objetivo de criar inquietação e estranheza em seus leitores, no entanto, por mais bizarras que possam parecer, suas narrativas permanecem com o pé fincado no real.

Lembremos que Freud, em toda sua obra, nos fala dos sentimentos de surpresa e desamparo que sofremos frente aos acontecimentos psicológicos que costumam ser vistos como estranhos, pois os mesmos de imediato não comportam uma explicação racional. Assim, os sintomas neuróticos, delírios, atos falhos, chistes etc, denunciam nossa alienação frente a nossa vida psíquica, e por isto nos traem, e nos fazem vacilar no que se refere ao conhecimento sobre si. As formações do inconsciente nos jogam frente ao inusitado e insólito de nossa subjetividade, fomentam uma situação de desamparo frente a uma explicação que o sujeito não pode dar por que nem mesmo a conhece. No entanto, tais formações inconscientes podem muito bem ser integrados em nossa vida psíquica normal, desde que interpretado à luz da psicanálise, explicação esta que dissipa a impressão fantástica.

Freud se propõe a investigar a fundo os sentimentos e conteúdos inconscientes que giram em torno da inquietante estranheza, aquilo que de sobressalto suspende, mesmo que de forma efêmera, a realidade usual, possui um sentido e comporta uma explicação que deve ser buscada na vida inconsciente do sujeito. Dentro desta perspectiva, Freud ([1919] 1996) nos fala da estranheza causada pela psicanálise devido ao fato da mesma explicitar o que até então permanecia implícito e desconhecido. Freud ([1919] 1996) nos diz: “na verdade, não ficaria surpreso em ouvir que a psicanálise, que se preocupa em revelar essas forças ocultas, tornou-se assim estranha para muitas pessoas” (p. 260)

Em *O Estranho* (1919), Freud realiza um verdadeiro tratado de coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que despertam o sentimento de estranheza, mas que sob o olhar psicanalítico encontram uma explicação no inconsciente que dissipa seu caráter estranho. Neste momento, Freud elege Hoffmann como seu interlocutor privilegiado, e a partir de seus contos (*O Homem da Areia* e *O Elixir do Diabo*), assim como exemplos tirados de outros autores românticos (Schiller, Hauff e Schaeff) vai interpretando, em nome de um sujeito do trauma e do conflito, os fortes sentimentos inquietantes e angustiantes explorados pela estética romântica.

Logo, para Freud o forte sentimento de estranheza presente em *O Homem da Areia* advém essencialmente do medo sofrido por Nataniel, personagem principal do conto, de ter seus olhos roubados, o que por sua vez remete ao medo de castração. Neste sentido, a presentificação de medo infantis, ou melhor, a constante atualização das formas infantis de

funcionamento psíquico, que julgávamos superadas, consiste em uma abundante fonte de estranheza. Melhor dizendo, Freud nos fala de como é estranho conceber um aparelho psíquico cindido e regido por pulsões que remontam a infância remota, que a outra cena da vida psíquica, por mais fantástica ou maravilhosa que possa parecer, no sentido de um afastamento de uma explicação racional, é real e seu eterno retorno denuncia a impossibilidade de fuga.

Após mostrar o papel desempenhado pelo medo da castração por trás do sentimento de estranheza causado pelo *O Homem da Areia*, Freud se lança na procura de vários outros exemplos deste sentimento. Portanto, “uma vez atingida a idéia de que podemos tornar um fator infantil como este responsável por sentimentos de estranheza, somos encorajados a verificar se podemos aplicá-la a outros exemplos de estranho” (FREUD, [1919] 1996, p. 250)

Nesta empreitada, Freud continua seu diálogo com Hoffmann e após salientar que este é considerado o mestre incomparável do estranho na literatura, utiliza agora outro conto, *O Elixir do Diabo* para falar do duplo enquanto sentimento “estranho”, porém sempre presente na estética romântica e que lhe servirá de apoio nesta nova virada teórica pela qual passa sua obra.

Freud observa o tema do duplo a partir da questão do narcisismo primário, em que o sujeito saudoso deste estado, o conservaria mesmo após o universo simbólico mostrar a impossibilidade de sua continuidade. Neste sentido, Freud ([1919] 1996) nos mostra que “tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo” (p. 252)

Freud nos diz que o duplo advém do narcisismo primário que domina a vida psíquica tanto das crianças quanto do homem primitivo. O duplo remete aos resquícios deixados por este narcisismo primário, portanto, implica necessariamente na duplicação, divisão e intercâmbio do eu, e aqui Freud nos antecipa sua segunda tópica ao falar que uma parte dissociada desse eu, herança do narcisismo primário, acaba por se converter em agente auto-observador, que toma o próprio eu como objeto. Neste sentido,

A idéia do “duplo” não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa consciência (FREUD, [1919] 1996, p. 253)

Observamos que as discussões sobre o duplo em Freud a partir do conto *O Elixir do Diabo*, de Hoffmann, sinalizam a gênese do superego, e ajudam Freud em sua virada rumo à segunda tópica. Dentro desta perspectiva,

O fato de que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto – isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação – torna possível investir a velha idéia de ‘duplo’ de um novo significado e atribuir-lhe uma série de coisas – sobretudo aquelas coisas que, para auto-crítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo superado dos primeiros anos (FREUD, [1919] 1996, p. 253)

É neste contexto que Freud antecipa o problema da repetição inconsciente da mesma coisa como sendo outra fonte de estranhamento, discussão essa que se constituirá um ano mais tarde, em 1920, no texto *Além do princípio do prazer*, o eixo central que levará Freud repensar a discussão prevalecte em sua obra até então de que nossa vida psíquica é dominada pelo princípio do prazer. Em *O Estranho*, a questão do retorno inconsciente, além de ser fonte de estranhamento, anuncia o novo dualismo pulsional, segundo o qual a busca da morte se configura como finalidade última da vida. Sendo assim,

É possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma “compulsão à repetição”, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de paciente neuróticos. Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima “compulsão à repetição é percebido como estranho (FREUD, [1919] 1996, p. 256)

Ainda sobre a questão do duplo, é importante frisarmos que para Otto Rank (1973), cujo livro sobre este tema é uma referência fundamental para Freud, tal assunto, presente na literatura desde a antiguidade, se presentifica no Romantismo Alemão do século XIX, tendo em Hoffmann, um de seus grandes representantes. Neste sentido, o duplo consiste em um tema recorrente, tanto em mitos, credices populares, na religião ou na literatura dos tempos mais remotos. O mesmo aparece diretamente ligado ao problema da morte enquanto ameaça inevitável à sobrevivência do eu, portanto, o duplo entraria como uma solução mágica para burlar a finitude, um tipo peculiar de segurança do ego contra sua inevitável destruição. Assim, estando sempre presente desde os tempos mais primitivos, o duplo está diretamente relacionado com a questão da morte e o aniquilamento do eu, assim como o desejo de vencer esta finitude e permanecer vivo.

No contexto do Romantismo, o duplo também possui a importante tarefa de denunciar a descontinuidade da racionalidade, pois anuncia o descompasso das regras lógicas e formais

do existir a partir do momento em que anuncia o estranhamento consigo, a angústia, o horror e o inusitado que também nos constitui. Desta forma, para além das pretensões de exclusividades racionalistas do existir, encontramos, estranhamente, no cerne do ser humano, todo um universo irracional e volitivo, que por sua vez, compete em pé de igualdade com a razão, no que se refere às nossas determinações e sentidos.

No entanto, se o duplo na estética romântica é o signo da nostalgia do homem fragmentado que almeja a unidade perdida em seu desejo de fusão com a natureza, para Freud, o duplo veio providencialmente nos falar da cisão que marca a subjetividade humana, e da inviabilidade da plenitude. O duplo, para Freud, nos diz da outra cena, do sujeito do inconsciente que acompanha nossos passos e determina nossas ações. Neste sentido, Freud demarca a diferença de suas concepções sobre o duplo da forma que os “psicólogos populares” e os poetas encaram tal tema:

Creio que quando os poetas se queixam de que duas almas habitam o peito humano, e quando os psicólogos populares falam em divisão (*splitting*) do ego das pessoas, estão pensando é nessa divisão (na esfera da psicologia do ego) entre a instância crítica e o resto do ego, e não na antítese, descoberta pela psicanálise, entre o ego e o que é inconsciente e reprimido. É verdade que a distinção entre essas duas antíteses é, em certa medida, anulada pela circunstância de que o principal, entre as coisas que são rejeitadas pela crítica do ego, é o que deriva do reprimido (FREUD, [1919] 1996, p. 253)

Tal como no estranhamento de *O Homem da Areia*, ou na questão do duplo de *O Elixir do Diabo*, será no solo do complexo de castração e do narcisismo primário e seus resquícios na subjetividade humana que Freud analisará outros exemplos de estranheza em Hoffmann. Desta forma, Freud nos diz que

As outras formas de perturbação do ego, exploradas por Hoffmann, podem ser facilmente avaliadas pelos mesmos parâmetros do tema do “duplo”. São elas um retorno a determinadas fases na elevação do sentimento de autoconsideração, uma regressão a um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas (FREUD, [1919] 1996, p. 254)

Entre os demais temas “estranhos” analisados por Freud temos ainda a antiga visão animista do universo, a idéia de que o mundo é povoado por espíritos humanos, a valorização narcisista dos próprios processos psíquicos, ou seja, a “onipotência do pensamento”, a atribuição de poderes mágicos a determinadas pessoas ou coisas. Freud analisa também os temas relacionados à morte, cadáveres, a volta dos mortos, aparições, fantasmas e espíritos, do mesmo modo que a loucura e os ataques epiléticos, e as sempre recorrentes amputações de membros do corpo (cabeça decepada, pés cortados que ganham vida, mãos separadas do

corpo). Entram também nesta lista a idéia de ser enterrado vivo e a dissolução do limite entre fantasia e realidade.

No seu intuito de desfazer o estranhamento destas manifestações da vida psíquica, Freud encontra em Hoffmann um ponto de apóio ideal para tentar desfazer o estranhamento e a inquietação que a psicanálise causou no mundo ocidental. Este diálogo estabelecido com Hoffmann só reforça a idéia de Freud, segundo a qual o analista e o escritor criativo atuam no campo inconsciente da psiquê humana, no entanto, ambos possuem métodos de trabalho diferentes. Enquanto que em Hoffmann o sentimento de estranhamento, embora tenha como saída uma explicação racional, é incentivado e sustenta o enredo literário, em Freud, o que é estranhamente inquietante deve ser interpretado e integrado à vida psíquica consciente do sujeito, libertando-o do movimento repetitivo e infrutífero do retorno do recaiado, fazendo com que este sujeito descubra outras formas de relacionamento e pare de patinar sobre seus sintomas.

Enfim, acreditamos que a psicanálise veio nos dizer que na verdade o duplo, no fundo, é nada mais que uma forma de representar esteticamente este sujeito preconizado por Freud, que em sua subjetividade, essencialmente fraturada, cabem sentimentos que não podemos nem mesmo nomear. É dentro deste contexto, que o diálogo com Hoffmann se faz frutífero e necessário.

3.3- O *Unheimlich* como princípio estético

Em “O Estranho” ([1919] 1996), Freud demarca uma posição discordante em relação à estética clássica a partir do momento em que promove um deslocamento do foco dos debates desta ciência. Neste sentido, defende a idéia de que temas antes desprezados devem assumir importância central. De imediato, Freud introduz o estranho como sendo um desses temas que sempre estiveram à margem dos debates estéticos. Assim Freud (1919) nos diz que:

Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime – isto é, com sentimentos de natureza positiva – e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição (p. 238)

Desse modo, os interesses que norteiam o psicanalista no debate estético devem ser buscados nos sentimentos que evocam a vida psíquica inconsciente, em especial os que

provocam angústia e demais sentimentos ditos negativos. Portanto, seu raio de análise não deve estar voltado à vida consciente, tal como os debates estéticos tradicionais. Neste sentido,

O analista opera em outras camadas da vida mental e pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados, os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma oste de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material para o estudo da estética (FREUD, 1919, p. 237)

Por isso, é justamente em direção ao tema do estranho, com toda sua relação com o assustador, com o medo e o horror, e por isto negligenciado pela estética tradicional, que Freud situa o interesse do analista nesta área. Desta forma, na busca de explicação para o sentimento de estranheza, Freud ([1919] 1996) observa primeiramente que tal sentimento refere-se “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p. 238). Partindo deste pressuposto inicial, Freud vai entregar-se à empreitada de tentar entender o mecanismo que se encontra por trás deste fenômeno, ou seja, em que circunstâncias o familiar pode transformar-se em estranho e assustador. Para tanto, recorre além de seus casos clínicos, a experiências pessoais nas quais vivenciou situações que suscitaram sentimento de estranheza, assim como à literatura fantástica do Romantismo Alemão.

Ao ancorar suas considerações estéticas no sentimento de estranheza (*Unheimlich*), Freud tenta entendê-lo primeiramente a partir de uma análise lingüística, ocasião em que observa a existência também nesta área do movimento que faz algo familiar transforma-se em estranho e assustador. Freud vai chegar ao *unheimlich* (estranho, sobrenatural, que desperta horrível temor) a partir de uma flexão que sofre o adjetivo *heimlich* (familiar, pertencente a casa, não estranho, doméstico e íntimo). Desta forma,

Entre os diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’... Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. O *unheimlich* é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘heimlich’, e não do segundo (FREUD, 1919, p. 242-243)

Hans (1996) nos diz que o *heimlich* possui três sentidos: o primeiro referente ao familiar, conhecido, o segundo a secreto e oculto, e o terceiro a inquietante e estranho. Assim,

o sentido do que é familiar e conhecido se desdobra para o sentido daquilo que é inquietante e estranho a partir do momento em que é secreto e oculto. Nas palavras de Freud ([1919] 1996) o “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve em direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (p. 244).

No caso do *heimlich* já coincidindo com *unheimlich*, seus sentidos passam a ser, conforme Hans (1996), o que é levemente estranho, assustador, inquietante, sinistro, esquisito, incômodo, mal-estar; podendo ser também enorme, grandioso, gigantesco, fantástico; assim como o muito, incrível; indefinível, indeterminado, ansiógeno e inquietante.

De acordo com os aspectos conotativos, Hans (1996) nos diz que frente ao *unheimlich* o sujeito sofre a sensação de estar indefeso, pois o estranho aqui representa aquilo de mais indefinível e imprevisível. Ele se constitui em algo que não se sabe ao certo quando poderá nos atingir, o que reforça seu caráter eminentemente insidioso e sorrateiro, portanto, não se sabe de onde ele provém. Ele se arma em torno do sujeito, e essencialmente consiste em algo que está ou brevemente estará próximo e poderá atingi-lo. Presentifica-se, então, a certeza de em algum momento subitamente seremos atingidos pelo *unheimlich*. Cabe salientarmos o caráter fantasmagórico do *unheimlich*, fato que o transforma em algo inapreensível e inefável, dotando-o de uma considerável cota de irrealidade, ou de um realismo fantástico.

O familiar precisa, de algum modo, estar oculto ou secreto para que desperte a sensação de estranheza e inquietação. Neste sentido podemos dizer que o estranho advém da falta de conhecimento de algo novo, do não familiar. Contudo, Freud nos alerta para o fato de que nem tudo que é novo é necessariamente estranho ou assustador, o que o leva a conclusão de que algo precisa ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho. Devido a isto, Freud nos diz que suas idéias irão se encaminhar para além da equação ‘estranho’= ‘não familiar’.

Para Freud ([1919] 1996) este elemento novo que desperta o sentimento de estranhamento advém do incessante retorno de conteúdos infantis que sucumbiram ao recalçamento, neste sentido, o novo é algo já conhecido, que ao retornar traz consigo toda carga de angústia inerente aos conteúdos recalçados. No entanto, no contexto de “O Estranho”, em que a grande discussão teórica gira em torno da questão do complexo de castração, este retorno alude diretamente aos materiais deste complexo.

Freud nos fala do grande medo infantil que nos faz abrir mão de nosso narcisismo primário, do mesmo modo que faz sucumbir os sentimentos ambivalentes em relação às figuras parentais, assim como abandonar a crença de completude em relação ao objeto materno. O medo da castração nos introduz, com toda sua carga de ameaça e horror, na ordem da cultura, movimento este que estrutura o aparelho psíquico a partir da fragmentação da subjetividade em uma parte consciente que equivocadamente acreditamos ser soberana, e outra que sempre nos acompanha, alienada de nossa consciência, porém que está sempre se presentificando em um movimento de eterno retorno assinalando que deste medo original ninguém escapa, ou seja, encontramos aqui a verdadeira essência do *unheimlich*. Assim sendo,

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertença a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, reprimindo-se, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria na qual o elemento que amedronta pode mostrar ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender porque o uso lingüístico estendeu *das heimlich* [‘homley’(‘doméstico, familiar’)] para seu oposto, *das Unheimlich*; pois este estranho não é algo novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão (FREUD [1919] 1996, p. 258)

Desta forma, o prefixo ‘*un*’ é o sinal da repressão responsável pela transformação do *heimlich* em *unheimlich*. Assim, a experiência do estranho implica em um primeiro movimento de repressão real de algum pensamento e num segundo de retorno desse conteúdo reprimido, de tal modo que nesta circunstância a realidade material é tomada pela realidade psíquica. Portanto, este material reprimido está, necessariamente, diretamente relacionado com complexos infantis que haviam sido reprimidos e que revivem uma vez mais por meio de alguma impressão.

Neste momento, Freud relaciona-se com a estética literária em sua busca de entender o psiquismo humano. Para tanto, usa o conto *O Homem da Areia*, de Hoffmann. Aqui, a sensação de estranheza advém da história de Nataniel, que ao indagar sua babá sobre o homem da areia (personagem apresentado por sua mãe no momento em que era convocado a se recolher para dormir), ouve da babá que tal personagem consistia em um homem cruel que jogava um punhado de areia nos olhos das crianças desobedientes que não queriam dormir, e

em seguida os olhos destas crianças pulavam para fora da cabeça sangrando, ocasião em que o homem da areia os recolhia em um saco e os levava como alimentos para seus filhos, que por sua vez, moravam na lua e possuíam bicos afiados e curvos, como os das corujas. Vale salientarmos que durante todo o desdobramento da trama esta menção aos olhos é recorrente e fonte de inúmeros delírios de Nataniel já adulto.

A lembrança de outro importante episódio de sua infância se torna decisiva em sua vida. Coincidentemente, no momento em que Nataniel se recolhia ouvia passos de uma figura misteriosa entrando em sua casa para encontrar-se com seu pai. Em sua cabeça infantil, Nataniel conclui que tal figura que lhe provocava arrepios e que visitava todas as noites sua casa, se tratava, não menos, que o próprio homem da areia. Decidido a comprovar suas suspeitas resolve bisbilhotar um encontro de tal figura com seu pai, e entre experimentos de alquimia, Copélio (nome do personagem misterioso) faz uma menção aos olhos, o que gera uma crise de terror em Nataniel, que por sua vez solta um grito, deixando-se descobrir em seu esconderijo. Nesta ocasião, Copélio o agarra e está decidido a furar-lhe os olhos com brasas incandescentes, Nataniel é salvo por seu pai que suplica pela vida do filho, logo em seguida, o menino cai desfalecido e sucumbe a uma longa doença.

Tais episódios serão decisivos em sua vida, e recorrentemente lembrados através do involuntário movimento de retorno, levando nosso personagem a retomar estados delirantes, até seu destino ser selado drasticamente ao se jogar, após ataque delirante, de uma torre e morrer com o violento impacto.

Freud parte da recorrência à ameaça de perder os olhos bastante presente na história, e chega à ameaça de castração como verdadeira causa do sentimento de estranhamento suscitado pela história. Neste sentido, Freud prossegue colocando o complexo de castração como protótipo de outras formas de medo, sendo uma delas a fantasia sobre uma possível perda de algum órgão do corpo. Assim, “a ameaça de ser castrado excita de modo especial uma emoção particularmente violenta e obscura, e que é essa emoção que dá, antes de mais nada, intenso colorido de perder outros órgãos” (FREUD, [1919] 1996, p. 249).

O receio da perda dos olhos é o fio condutor que levará Freud ao medo da castração que selará todo o destino trágico de Nataniel, que por sua vez será assolado por um demoníaco movimento de retorno que não o deixa esquecer seu destino trágico.

Importante abrimos um parêntese para fazermos algumas observações sobre o termo “demoníaco” algumas vezes utilizado por Freud, inclusive em “Além do Princípio do Prazer”

(1919), para falar sobre a questão do retorno inconsciente do mesmo. Balsamo (2000) nos mostra como este termo é destituído de qualquer conotação religiosa sobre o demônio, pois na verdade Freud está se remetendo a uma tradição grega que passa por Platão e Aristóteles, na qual a questão trágica é pensada. Assim, o “demoníaco” a que Freud se reporta estaria ligado diretamente a *daimon*, uma das palavras gregas utilizadas para designar “destino”, ligada à idéia de distribuição, separação, ao destino no sentido do que é repetitivo e súbito. Ou seja, trata-se da parte alienada de nossa consciência, mas que retorna constantemente em um movimento pulsante que comanda nosso destino. Ele seria a imagem da figura que acompanha constantemente o homem, assim o destino do homem se dá através da relação com seu *daimon*.

Para Balsamo (2000) o *daimon* se faz na relação com *ethos*, ou seja, com a parte da subjetividade que se apresenta em atos, desta forma, é em torno da relação entre *ethos* e *daimon* que vai se constituir o destino trágico, ou seja, entre o que conhecemos de nossa subjetividade e a parte alienada de nossa consciência, que, no entanto pulsa e sempre retorna. Portanto, o trágico, enquanto forma por excelência de representação do destino, se dá pelo fato de nossa existência estar subordinada a um conflito estrutural que ocorre alhures de nossa consciência, sobre o qual não temos o menor controle. Para Freud, *daimon* e *ethos* aparecem como elementos que decidem o destino humano, recusando assim qualquer monismo em seu pensamento.

O conflito trágico sofrido por Nataniel, referente à possível perda dos olhos, nos lembra imediatamente o auto cegamento cometido por Édipo ao descobrir o cumprimento de seu trágico destino. Mobilizado pela culpa do incesto e parricídio, Édipo fura seus próprios olhos, com o objetivo de não ver como seu destino foi cumprido da forma mais trágica possível. Assim, movido pelo medo e pela culpa por desejar cometer o duplo crime cometido por Édipo, o jovem Nataniel receia perder seus olhos. Porém, o medo insiste em retornar e como um verdadeiro fantasma acompanha sua vida. Por este duplo desejo, resta a Nataniel ser julgado e condenado conforme a *lex tallionis*, e mais uma vez o destino trágico de Édipo é fortemente revivido. Eis o verdadeiro motivo que concede ao conto de Hoffmann o efeito de estranheza. Dando a palavra a Freud (1919), este nos diz que:

Sabemos, no entanto, pela experiência psicanalítica, que o medo de perder ou ferir os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças. Muitos adultos conservam uma apreensão neste aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por estes adultos do que um ferimento nos olhos. Estamos acostumados, também, a dizer que

estimamos uma coisa como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado (p. 248-249)

Retomando a discussão do capítulo anterior, vimos o quanto a produção literária, conforme o pensamento freudiano, é regida pelos mesmos mecanismos responsáveis pelos os sonhos, chistes, sintomas neuróticos e os delírios. Neste sentido, Nataniel, assim como o jovem Arnold (personagem do conto de Jensen), da mesma forma que Hamlet, Édipo e todos os outros personagens literários analisados por Freud, cada um pertencente a um estilo literário, período histórico e contexto sócio-cultural diferentes, nos mostram como uma estética que pretenda rigor precisa e deve voltar-se para os sentimentos aflitivos inconscientes que nos constituem e que existem a partir de um movimento de eterno retorno inconsciente. Assim, o estranhamento familiar advindo do retorno do complexo de Édipo e do medo da castração, várias vezes simbolizados em enredos literários, e demais produções artísticas, deve reivindicar seu lugar cativo e central nos debates estéticos.

No entanto, é importante enfatizarmos que em “O Estranho”, Freud também nos diz que os domínios da estética não devem estar limitados aos debates sobre a beleza, pois tal ciência deveria configurar-se como a teoria das qualidades do sentir, ou seja, é no domínio da sensibilidade que a estética precisa ser vista e não exclusivamente no da beleza.

Aprofundando a discussão contida no primeiro capítulo, salientamos que esta proposição de Freud rompe com grande parte da tradição filosófica e artística, na qual os assuntos de interesses estéticos estavam predominantemente voltados aos debates sobre as questões referentes ao belo, o seu valor moral e artístico. Ao mudar o enfoque da estética para a questão da sensibilidade, e no caso da psicanálise uma sensibilidade inconsciente, abre-se um verdadeiro portal para inúmeros temas sempre colocados na periferia das discussões estéticas, entre eles os relacionados ao sentimento de estranheza, ao medo, o horror, a angústia e aflição, etc.

Portanto, podemos dizer que este voltar-se para a sensibilidade é condizente com a importante guinada pelo qual passou o pensamento ocidental durante a modernidade. Neste momento, observou-se que o domínio secular do mundo inteligível, o inatingível mundo das idéias perfeitas, único meio possível de levar à verdade e à beleza genuína, tal como pregava Platão, que ditou normas por séculos no pensamento ocidental e nas artes, é destronado para dividir espaço com a sensibilidade. Tal deslocamento ocorre a partir da segunda metade do

século XVIII, com o nascimento da estética moderna, e sua busca de afirmação do valor epistemológico para o sentir, a percepção, a sensibilidade. Assim, a percepção, até então vista como estágio inferior na aquisição do conhecimento, e por isso impossibilitada de gerar um conhecimento verdadeiro, é reinterpretada e redimida por Baumgarten (1714-1762), fundador da estética moderna.

Freud está perto historicamente deste deslocamento, e seus posicionamentos estéticos lhe são partidários. Lembremos, contudo, que Freud nos fala de uma sensibilidade inconsciente, um sentir emocional, um sentimento que passa pelos afetos, não estando localizados na consciência, fato que irá diferenciá-lo desta tradição iniciada por Baumgarten. Portanto, quando Freud afirma que a estética não deve ser entendida como a teoria da beleza e sim como as teorias das qualidades do sentir, remete-se a esta estética moderna nascida com Baumgarten, que se constituiu e se desenvolveu na esfera da sensibilidade, embora, ao contrário de Baumgarten, ele não subscreva mais o domínio da Estética à idéia de beleza, e nem à consciência.

Bodei (2005) nos mostra que este voltar-se para a sensibilidade vai aproximar a arte da realidade sensível e individual, abrindo espaço para diversas formas de criação artística. É neste momento, em que a materialidade torna-se independente, que o feio e os demais sentimentos negativos, passam a ganhar visibilidade, pois com o aumento da atenção pela realidade “sensível e individual vem sendo colonizada aquela vasta ‘região da dessemelhança’, abrangendo também o feio, o desarmônico e o caótico, que a tradição descuidava e evitava” (BODEI, 2005, p. 14).

Abafada pela rigidez das formas inteligíveis, a percepção pode agora passear livremente pelo mundo das mais variadas sensações e sentimentos, inclusive os até então recalcados sentimentos negativos e estranhos. Freud, então, com a valorização do retorno dos sentimentos aflitivos recalcados, de certo modo remete a uma tradição filosófica e artística que remonta a Schopenhauer e a soberania do destino volitivo do homem, destino este habitado pelos opostos complementares dionisíaco e apolíneo de Nietzsche, assim como à estética romântica e a valorização dos sentimentos de terror e aflição.

O espírito dionisíaco que nos arrebatava rumo à irracionalidade e à perda dos limites demarcados da individuação é movido pelo ímpeto essencialmente volitivo do desejo, jamais saciável, pois a falta que o produz não pode ser preenchida jamais, jogando o indivíduo não em um ideal de plenitude, mas no legítimo conflito e na errância. É este o quadro pintado por

Freud, Nietzsche e Schopenhauer a respeito da natureza humana, quadro que retrata o horizonte do desejo, pintado com a tinta da interdição, da moralidade excessiva, da religião e do conflito.

Contudo, é importante frisarmos que Freud diferencia-se desta tradição a partir do momento em que contextualiza estes sentimentos negativos dentro de um complexo aparelho psíquico inconsciente que se constitui a partir do recalque, que possui uma dinâmica e leis que lhe são próprias. Tais descobertas se deram acima de tudo, através da relação transferencial possibilitada pela escuta de pessoas enfermas psiquicamente, que buscaram a ajuda psicanalítica objetivando o alívio da dor psíquica que teimava em desafiar os conhecimentos e verdades estabelecidos nos tempos de Freud.

Esta tradição artística e filosófica, da qual Freud esteve muito próximo e se constituiu como importante membro, possibilitou um olhar mais cuidadoso no que se refere aos aspectos “negativos” da subjetividade humana. Postura que repercutiu de forma imediata no fazer artístico, e influenciou fortemente as chamadas estéticas de vanguarda como o surrealismo, o cubismo, dadaísmo, etc. Na modernidade, a sensibilidade humana volta-se para a “percepção de experiências, inclusive a do feio, que não estavam integradas ao gosto e ao conhecimento passados. Agora, se percebe o belo onde ele nunca teria estado antes. Agora, o feio deixou de ser mau e o belo bom” (TIBURI, 1998, p. 250).

Vimos que Freud trabalhou no esforço de reafirmar seu partidatismo em relação à sensibilidade. Porém, diferencia-se ao colocá-la em uma dimensão inconsciente, trata-se de uma percepção inconsciente que estaria diretamente responsável pela forma por qual nos apropriamos do mundo. Assim, a realidade psíquica torna-se soberana, e acima de tudo, não reconhece a radical dicotomia entre beleza e feiúra. Desta forma, Souza (2001) nos fala como em “O Estranho” Freud

Tem uma atração particular por algo que ele vai nomear como uma *estética negativa* que se oporia a uma *estética do agradável*. Podemos dizer, de uma maneira geral, que toda obra de Freud foi conduzida por este princípio, pois ele desvelou o avesso desta busca pelo belo e da harmonia: a verdade do desejo não reconhece as fronteiras do feio e do bonito, do horror e do sublime (p. 128)

Desta forma, o olhar da psicanálise sobre a estética deve buscar um subtexto, aquilo que se encontra implícito em uma obra de arte. Assim, se o olhar psicanalítico sobre a estética deve incidir para além de seus elementos plásticos, ou dos textos manifestos, de imediato as questões sobre o Belo e o Feio, com seus respectivos sentimentos de positividade e

negatividade, perdem suas bases conceituais que os colocaram em uma relação opositiva e de exclusão recíproca.

Desdobrando esta questão no contexto de “O estranho”, podemos nos perguntar como é que o feio e demais sentimentos negativos, podem fazer parte do campo da estética com toda sua discussão sobre beleza e sentimentos positivos que sempre lhe foram partidários. Ou seja, como a beleza e sua carga de positividade e familiaridade e o feio com o estranhamento que lhe é associado, podem estar intimamente relacionados, ou melhor, como beleza e feio podem fazer parte um do outro?

Kofman (1973) introduz uma importante discussão sobre esta “oposição” entre o belo e o feio a partir da visão freudiana. Assim, uma vez que o prazer estético implica sempre em um retorno de fantasmas infantis recalçados, os sentimentos que causam a estranheza são inseparáveis dos sentimentos estéticos positivos, e o desdobramento disto é que a oposição radical entre sentimentos positivos e sentimentos negativos dificilmente se mantêm. E desta forma, ironicamente, o *rebut*⁹ da estética tradicional ajudaria a compreender a natureza dos sentimentos estéticos positivos. A diferença entre uma obra de arte que proporciona prazer e aquela que provoca estranheza reside no seu grau de disfarce, na sua fantasia. Pode-se dizer que um funciona como um sonho normal, e o outro como um pesadelo, contudo em ambos estão localizados materiais recalçados.

Quando Freud apaga a falsa fronteira entre o ‘heimlich’ e o ‘unheimlich’, a relação de mútua exclusão entre o belo e o feio sofre importante abalo e ambos passam a estar inevitavelmente implicados. França (1997) nos mostra como, em um só movimento o belo acaba por ocultar e desvelar o horrível, fato que o coloca no lugar do equívoco.

Partindo desta perspectiva, toda obra de arte deveria fazer nascer o *Unheimlich* se o artista não utilizasse o artifício sedutor da beleza para deter a atenção do Eu, ajudando-o a montar as defesas contra o retorno de fantasmas recalçados. Situamos, então, Freud na contramão da estética tradicional, prisioneira de um pré-julgamento metafísico que opõe radicalmente o belo e o feio, o atraente e o repulsivo, o agradável e o repulsivo. Portanto,

Freud embaralha esta divisão, rompendo com a metafísica ocidental originária e a lógica aristotélica, regidas pela lógica da não contradição. O prazer estético sempre implicaria uma vivência do *das Unheimlich*, trazendo a tona fantasmas infantis recalçados, o que implicaria fascínio e repulsa (CHNAIDERMAN, 1997, p. 219-220).

⁹ Refugo, escória, rebotalho.

Chnaiderman (1997) nos lembra que “O Estranho” (1919) foi escrito um ano antes do “Além do Princípio do Prazer” (1920), e tem como horizonte a guerra, a morte e a pulsão de morte¹⁰, portanto em um momento de transição, em que Freud estaria rumando para a nova teoria das pulsões, e assim, estruturando a segunda tópica, desta forma, este texto prenuncia a polêmica pulsão de morte. Assim, é no mínimo instigante o fato de que o texto no qual é anunciada sua última teoria das pulsões tenha como pano de fundo o sentimento estético, unindo o belo e a indagação sobre a morte em que os sentimentos negativos podem fornecer um prazer, embora localizado em um além do princípio do prazer. A partir daqui Eros e morte mostram uma importante interligação.

É assim que Kofman (1973) nos diz que o sentimento negativo também procura o prazer, um prazer além do princípio do prazer. Desta forma, o estranho poderia proporcionar um prazer do tipo masoquista, um gozo mesmo a partir da agonia, um prazer relacionado à pulsão de morte, que liga o estranho ao retorno e à repetição. Assim, diferente da estética tradicional, que sempre lutou em camuflar a proximidade entre Eros e a pulsão de morte, Freud veio afirmar que ambos são indissociáveis, e que juntos interligam-se diretamente ao prazer. Portanto, “O movimento criativo passa a ter como origem a colisão entre Eros e Tanatos, implicando em um eterno retorno de algo que pode cegar, algo que, devendo ter permanecido secreto, veio à luz. A luta entre Eros e Tanatos, eis o que move a criação” (CHNAIDERMAN, 1997, p. 229).

Chnaiderman (1997) nos diz como o horrível do recalcado surge inapreensível para logo resplandecer na função do belo, a partir de um de seus destinos, ou seja, a sublimação. O recalcado fornece matéria prima para a criação artística, ele pode ser simbolizado pela obra de arte. Neste sentido, o que sempre foi recalcado, considerado como indigno e feio, está diretamente ligado e faz parte do belo.

Já França (1997) não nos deixa esquecer que se a estética para Freud está intimamente relacionada com a problemática do desejo, este, por sua vez tem sua lei marcada pela castração e toda sua carga de sentimentos angustiantes. Assim, o desejo só pode ser pensado em conjunto com a dor, o prazer não está desvincilhado do desprazer, e no âmbito estético esta ambivalência é patente em “O Estranho”, pois aqui Freud apresenta um verdadeiro princípio de equivalência próprio de sua estética, porque acaba denunciando a coexistência de duas atitudes psíquicas: “uma que afirma o real da Morte, desvelando o Horror, e outra que

¹⁰ Ressalta-se que ambos os textos foram escritos em um momento histórico bastante traumático, pois em 1918 acabara a segunda guerra mundial. Desta forma, temos a seguinte seqüência: 1918- fim da primeira guerra mundial, 1919- O Estranho, 1920 – Além do Princípio do Prazer.

nega o real, o oculta, e coloca em seu lugar o produto do desejo: o Belo” (FRANÇA, 1997, p. 140).

Freud nos revela a amálgama pulsional entre morte e amor, entre Eros e pulsão de morte, enraizando o erotismo na própria morte. Devido a este fato, esta amálgama pulsional entre Eros e Thanatos é responsável pela metamorfose do Horrível em Belo. Em Freud, “a dimensão estética é fundamentalmente *Unheimlich*, na medida em que ela se constitui de uma conexão primeva, de uma aliança entre Eros e Thanatos” (FRANÇA, 1997, p. 145). França, (1997) ainda, nos alerta que a estética do desejo em Freud, é, antes de tudo, marcada pela negatividade no sentido de que no plano da criação se encontra completamente ausente a dimensão da felicidade e da plenitude. Muito pelo contrário, é o conflito trágico que nos constitui que move nossa psiquê, e proporciona energia para todas as formas de produção humana, inclusive o belo na arte.

A arte surge como uma forma privilegiada de lidar com este conflito, uma forma de simbolizá-lo, ou proporcionar um breve momento de prazer. Seja como mecanismo de defesa contra o conflito causado pela hegemonia do desejo insidioso, o momento beatífico frente ao sofrimento, tal como exposto por Schopenhauer; seja como signo da saúde de uma cultura, o antídoto para as doenças da moralidade conforme Nietzsche; ou possuindo o poder de nos induzir a uma suave narcose, um momento de entorpecimento passageiro frente às exigências da cultura, antagônicas aos desejos, uma “fuga” para aflição do existir, tal como Freud expõe no seu *O mal estar na civilização*, a arte é entendida por estes pensadores em consonância com os sentimentos aflitivos e negativos, colocando-os no cerne da fruição estética e do prazer proporcionado pela arte.

Entretanto, o conflito persiste, assim como a grande resistência em relação ao mesmo e tudo aquilo que ele denuncia de incontrolável na psiquê é patente na compulsão a repetir, que devido a seu caráter conservador, condena o ser humano a patinar sobre seus sintomas, impedindo novas possibilidades de lidar com o desejo, forjando a ilusão de unidade e harmonia no viver. Dentro desta perspectiva, a mais bela e pura obra de arte pode estar a favor da alienação do sujeito em relação à sua natureza trágica. Neste sentido,

A idéia de harmonia e de equilíbrio nos seduz e sabemos o quanto ela sempre serviu como horizonte de uma utopia incômoda para o espírito humano. A quietude dos opostos, o apagamento dos contrastes, buscando, desesperadamente, uma forma que pudesse propor ao espírito uma nova síntese, acompanha a história do homem, tanto na ciência como na arte. Essa tendência do mundo em direção à uniformidade que podemos ler com tanta clareza, seja nos textos científicos como nas obras de ficção, nos permite focar o princípio inercial e resistencial com que o pensamento se protege da transitoriedade do mundo (SOUZA, 2001, p. 125)

As produções do inconsciente, sob a égide da eterna compulsão demoníaca, denunciam a fragilidade desta ilusão, dão voz ao conflito e à indizível angústia fundamental que nos constitui, direcionando nosso existir. É assim que

Freud insistiu que a compulsão de repetição, naquilo que ela implica de resistência ao novo, de busca do mesmo, desenha o limite de nossa capacidade de agir, de pensar e de viver. É neste ponto que ele alfinetou o sonho humano da infinitude e da grandeza com o obstáculo chamado sintoma. Somos condenados a uma eterna repetição, mesmo que esta, no sentido estrito de fazer surgir o mesmo, se revele sempre fracassada. Contudo, o discurso psicanalítico tenta fazer cargo deste fracasso e quer interrogar suas razões (SOUZA, 2001, p. 125-126)

Encontramos em Adorno, principalmente em sua “Teoria Estética” (texto que ficou incompleto devido sua morte em 1969), importantes ecos desta noção de que os sentimentos negativos, o conflito, a pulsão violenta que nos atravessa e nos constitui, jamais podem estar desvencilhados da condição humana. Adorno (2006) vê com grande desconfiança a proposta de embelezamento da realidade a partir da apologia à subjetividade harmônica e racional. E aqui entra o papel fundamental da arte, no sentido de que através do seu intermédio aquilo que sempre foi considerado indigno e feio, e por isto silenciado através dos tempos, deveria retornar e ganhar voz. Somente através do resgate destes sentimentos negativos e feios seria possível a felicidade humana e sua redenção.

Adorno (2006), considerando a universalidade da categoria do feio enquanto cânon do interdito, nos mostra como este sempre foi repellido, porém, jamais suprimido. Seu ostracismo se deve ao seu poder de desestabilizar as tendências que se voltam para uma consonância imanente, ou seja, o feio interditado carrega consigo o não acabado, o não constituído, a dissonância, mas que, no entanto, deve e precisa se constituir enquanto importante elemento da vida e da arte. Nesta perspectiva, a “dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam de feio” (ADORNO, 2006, p. 60)

Portanto, a arte precisa movimentar-se em direção ao amorfo, ao dissonante, a tudo aquilo que sempre foi rechaçado em nome da recusa a uma realidade dura e cruel que a humanidade tentou a todo custo esconder de si mesma. Dentro desta perspectiva,

A beleza não é o começo platonicamente puro, mas tomou forma na recusa do antigo objeto de temor... A plurivocidade do feio provém de o sujeito subsumir na sua categoria abstrata e formal tudo aquilo sobre que na arte se proferiu seu veredicto, tanto a sexualidade polimorfa como a desfiguração e a morte através da violência (ADORNO, 2006, p. 62)

Neste sentido, Bodei (2005) enfatiza o quanto o pensamento de Adorno nos alerta para os perigos do belo barato, não problemático e sem traumas, pois o mesmo seria antes de tudo imoral e falso. Portanto,

Se quisermos manter viva a aspiração de uma vida melhor, é preciso descartar as ofertas de um belo barato, as satisfações passageiras que reduzem a consciência, convidando-a a se comprometer com a “realidade má”, aquela denunciada, justamente, pelo feio através da sua simples existência... A beleza é o batom que cobre e procura esconder o horror e a impossibilidade vivencial deste kosmos virado de cabeça pra baixo (BODEI, 2005, p. 152-153)

Do mesmo modo que cabe à humanidade, principalmente através da arte, a tarefa de cessar a aspiração de harmonia e olhar com seriedade para a obscuridade e violência que nos habitam, assim também cabe a arte a tarefa de jamais esquecer o grande sofrimento que jorra de sua fonte. Neste sentido, “A arte desse modo exprime o grito de horror que sai a realidade mortalmente ferida, revelando tanto a angústia da vida, como também a sua negação, o fato escandaloso que propriamente ninguém vive, isto é, digna e conscientemente” (BODEI, 2005, p. 154)

Freitas (2003) aponta para o fato de que apesar de Adorno (2006) concordar com a premissa de que a arte deva proporcionar prazer, em última análise ela é uma via por excelência de expressão do sofrimento advindo da condição humana cindida. Sofrimento este que experimentamos de forma reprimida e velada em nosso cotidiano. Neste sentido, para Adorno

Cada ser humano, para ingressar na cultura, precisa aprender a reprimir uma parte maior ou menor de seus desejos, sonhos, ideais, e de muito daquilo que lhe é mais caro, mais valioso, cuja realização lhe traria plenos prazeres. A socialização do homem coloca para cada um uma tarefa de recalcar uma grande quantidade de impulsos corporais, sensíveis, emocionais. Desse modo, o indivíduo se forma a partir de uma cisão interna bastante acentuada, que se estabelece entre sua intelectualidade, constituída por sua moral, por sua religião, pelas exigências profissionais, de um lado, e por sua corporeidade desejante, de outro (FREITAS, 2003, p. 28)

É justamente por isto que a arte deve ser partidária dos materiais não agradáveis, adocicados e belos, enfim, falamos dos materiais que chocam nossa sensibilidade. Assim, “o prazer que a arte nos proporciona é o de descortinar este véu que paira sobre a nossa individualidade concreta, reprimida e abafada pelo esforço individual de inserção na sociedade” (FREITAS, 2003, p. 29)

A grande questão para Adorno, no que se refere à arte moderna, é de saber como lidar com a mesma após Auschwitz. Após a violência humana ser escancarada da forma mais cruel,

horripilante e direta possível, passaria a ser inviável pensarmos em uma arte que refletisse o espírito apolíneo como o que mais fielmente representasse a condição humana, como queria o ideal estético nazista. Caberia a arte a tarefa de não deixarmos esquecer a carnificina a qual os conteúdos reprimidos podem promover no seu movimento de retorno.

Bodei (2005) nos mostra que esta atitude de Adorno em voltar-se para o feio não significa glorificá-lo, ou seja, não se trata de uma apologia aos aspectos feios da existência, pois “aquilo que foi banido da consciência e da sociedade, execrado e temido se tornou da realidade selvagem e brutalizado. A arte não deve mostrá-lo e glorificá-lo tal como ele é, no seu mutismo obtuso e na sua imediata deformidade” (BODEI, 2005, p. 155)

Caberia à arte proporcionar dispositivos e inventar formas adequadas de expressão e emancipação deste feio através de uma educação estética, conforme a “atualização de um passado que não passa, do qual o próprio feio constitui historicamente um fôssil norteador, o vestígio da angústia ancestral não superada, diante da totalidade do mundo, pressuposto de todo mito e de toda arte” (BODEI, 2005, p. 155)

A arte só pode ser desfrutada a partir do momento em que se acessa a realidade removida, lançar luz para este passado não resgatado, encarar a existência do terror imemorial que as conquistas da modernidade não conseguiram acabar. No entanto, “é preciso ter coragem (estética, mas também cívica) para olhar a cara desta Gorgona, a fim de evocar e representar, sem hesitações, a ‘negatividade’ não amansada e não sujeita às ideologias dominantes” (BODEI, 2005, p. 156)

Também não estamos defendendo em Freud uma apologia e ditadura do feio, e dos demais sentimentos negativos. Como observamos no seu texto “Sobre a Transitoriedade” ([1916] 1996), Freud narra um passeio com dois amigos, ocasião em que conversavam sobre a beleza. Em um dado momento, um de seus acompanhantes, um jovem poeta pensosamente se queixa do fato da beleza ser transitória e fugaz, ao que Freud responde afirmando que, apesar de todo o horror devido à inevitável destruição e decomposição a que toda as formas de beleza estão fadadas, devido à sua natureza transitória, o valor da beleza não deve ser diminuído. Assim, Freud nos diz:

A propensão de tudo que é belo e perfeito à decadência, pode, como sabemos, dar margens a dois impulsos diferentes na mente. Um leva ao penoso desalento sentido pelo jovem poeta, ao passo que o outro conduz à rebelião contra o fato consumado. Não! É impossível que toda essa beleza da Natureza e da Arte, do mundo de nossas sensações e do mundo externo, realmente venha a se desfazer em nada. Seria por demais insensato, por demais pretensioso acreditar nisso. De uma maneira ou de outra essa beleza deve ser capaz de persistir e de escapar a todos os poderes da destruição (FREUD, 1916, p. 317)

Tendo seu destino inevitavelmente transpassado pela transitoriedade, o que é belo deve ter seu valor aumentado, valorizado, ou seja, frente à limitação da fruição seu valor deve ser elevado. Desta forma, poeticamente Freud nos diz:

Era incompreensível, declarei, que o pensamento sobre a transitoriedade da beleza interferisse na alegria que dela derivamos. Quanto à beleza da natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, do modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode ser fato ser considerada eterna. **A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto** (FREUD, [1916] 1996, p. 317, grifo nosso)

Após falarmos da importância fundamental do conflito, da transitoriedade e finitude das coisas, do conflito trágico que nos constitui a partir, principalmente do pensamento de Freud, este mesmo nos alerta para o quanto é inconcebível a não derivação da alegria frente ao que é belo. Embora estes sentimentos negativos façam parte de nossa constituição psíquica, e jamais poderemos fechar os olhos para os mesmos, nem por isto devemos deixar de nos voltarmos para o que é belo na arte, na natureza, nos gestos humanos (mesmo olhando-os, em alguns momentos como verdadeiras formações reativas).

Recorrendo mais uma vez a Nietzsche e o espírito apolíneo e dionisíaco, lembramos que é impossível esquecermos a dor da finitude, da morte e do sofrimento. No entanto, é possível falarmos disto através da arte, de uma forma bela, não esquecendo, mas amenizando o peso destes sentimentos. Lembrando Schopenhauer, a arte entraria como um momento beatífico, um verdadeiro Nirvana frente aos sofrimentos da vida. Dito isto podemos nos perguntar: como viver sem arte? No entanto, Adorno, pós Auschwitz se pergunta: qual ainda a possibilidade da arte? Como retratar o belo?

Acreditamos que Freud ([1916] 1996) toca em um ponto fundamental quando trata da questão dos sentimentos estranhos e negativos, e da aceitação da transitoriedade quando nos mostra o poder que possui o desejo de manter o narcisismo, outrora perdido, de nos cegar para estas questões. A castração enquanto ferida maior deste narcisismo, acaba criando o *Unheimlich* de nossa existência. Neste sentido, como nos coloca Cesarotto (1996) “toda e qualquer referência à castração implica o sinistro como corolário” (p. 123)

Observamos, então, o quanto a atitude de recusa pela perda deste estado narcísico inicial faz com que nos fechemos para o que é disforme e transitório, feio e “imoral”. Assim, nosso destino se lança em um eterno movimento de busca deste ideal narcísico de plenitude através da incessante procura pelo belo absoluto e harmônico. Ou seja, a beleza sedutora e sem conflito enquanto aquilo que preencherá ilusoriamente a falta instaurada pela castração.

Podemos, por outro lado, embora seja uma tarefa árdua, tentar elaborar o luto pelo narcisismo primário, e abandonar a ilusão de completude e perfeição. Assim, o *unheimlich*, enquanto o retorno dos sentimentos aflitivos e angustiantes, deixa de ser tão ameaçador, e colocando-o no lugar de princípio estético, a arte em que caiba o feio e estranho deixa de representar uma ameaça à nossa existência.

Conclusão

Ao término deste percurso, após levantarmos o nascimento da estética moderna, situamos Freud nesta discussão, na qual seu pensamento representa uma verdadeira reviravolta ao conhecimento estético ocidental a partir do momento em que reivindica dignidade de trato aos sentimentos inconscientes que causam sensação de estranhamento, terror, aflição. Para tanto, Freud nos mostra o quanto a arte, na sua condição de meio privilegiado de conhecimento da vida psíquica, busca no material recalcado do inconsciente a matéria prima de suas criações, e a grande consequência disto é a dissolução da tradicional dicotomia realizada pela estética que separava radicalmente o belo e o feio, ou seja, beleza e feiúra em última análise estão extremamente implicadas e uma faz parte fundamental na construção da outra. Portanto, o feio e o belo são explicados a partir de uma base comum. A diferença entre ambos está no seu disfarce, na forma em que o recalcado assumirá para burlar a censura e ganhar expressão.

Desta forma, o *unheimlich*, enquanto retorno inconsciente dos sentimentos aflitivos que sucumbiram ao recalque, e que por isto nos foi alienado ao ponto de não o conhecermos em suas inquietantes visitas, reivindica sua importância na vida e na arte, nos mostrando a inviabilidade de uma existência plena e harmônica e de uma arte exclusivamente bela. Aqui temos a base de uma estética negativa aos moldes freudianos, que, no entanto, não significa um repúdio ao que é belo e harmônico, ou uma exaltação aos feio e grotesco, pois o que Freud nos mostra é a possibilidade de permuta entre estes sentimentos, ou seja, a importância de integrá-los a todos os aspectos de nossas vidas. Neste sentido,

A esperança que Freud tentou transmitir à humanidade foi de que dirigir o olhar a essas pegadas vacilantes, restituindo a partir delas uma história, permitiria que cada um pudesse eventualmente estar mais próximo da ficção de sua origem. Desta forma seria possível olhar de frente o monstro que dorme em seus braços. Este ato teria uma função de despertar. Aqui encontramos um dos valores essenciais da arte no seu trabalho de tirar o sujeito do seu sono cotidiano. Perfurar o hábito com a interpretação desestabilizadora orienta o horizonte da arte (SOUZA, 2001, p.125)

Observamos como a arte e a psicanálise se colocam em uma posição privilegiada de possibilitar à humanidade encarar - sem vergonha e receio - seus desejos, de defender o rompimento em relação ao hábito e à repetição, desestabilizar o tédio da fantasia narcísica de completude e sintomas aos quais somos lançados ao negarmos nossos limites e impossibilidades de gozo.

O poder da interpretação da arte e da psicanálise as une em uma eterna busca do novo, de superar as formas estereotipadas e repetitivas de viver e se expressar, denunciando o conflito e o feio, o asco e o estranho como sentimentos que nos movem e nos constituem, tais como a beleza e a harmonia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Teoria estética. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.

ALBERTI, S. Sobre o lugar de Goethe no texto freudiano. In COSTA, A. & RINALDI, D. Escrita e psicanálise. – Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007

ANDRADE, R. *A face noturna do pensamento freudiano: Freud e o romantismo alemão.*- Niterói: EDUFF, 2000.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud: a filosofia e os filósofos* – Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

_____. *Freud et Nietzsche*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.

AZEVEDO, Ana V. de. Mito e psicanálise. . – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2004

BALSAMO, Maurizio. *Freud et le destin*. Paris: PUF, 2000.

BARBOZA, Jair. Schopenhauer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BAUMGARTEN, A. G. Estética; a lógica da arte e do poema. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BIRMAN, Joel. *Fantasiando sobre a sublime ação*. In BARTUCCI, G (Org.). Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BIRMAN, Joel. Freud e a Interpretação Psicanalítica. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991

BLEICHMAR, H. *Introdução ao estudo das perversões: a teoria do Édipo em Freud e Lacan*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

BODEI, Remo. *As formas da beleza* - Bauru: Edusc, 2005.

CACCIOLA, Maria L. A vontade e a pulsão em Schopenhauer. In **MOURA**, Arthur Hyppólito de (Org.). *As pulsões*. São Paulo: Editora Escuta/ Educ, 1995.

CARVALHO. B. O unheimlich em Freud e Schelling. Revista Percurso, n. 3, 1989.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo* – Campinas: Editora da UNICAM, 1992.

CESAROTTO, Oscar. No Olho do Outro: “O Homem da Areia” segundo Hoffmann, Freud e Gaiman. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CHNAIDERMAN, M. “Rasgando a fantasia para outras tantas mil e uma noites”. in ALONSO, S. L. & LEAL, Ana Maria S. (orgs.) - *Freud: um ciclo de palestras*. São Paulo: Editora Escuta: FAPESP, 1997.

DUARTE, R. “Sobre o feio e o repulsivo, de Kant a Schopenhauer”. In DUARTE, R (org.) – *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREITAS. V. Adorno e a arte contemporânea. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FREUD, Sigmund, *Edição Standard Brasileira das Obras Completas* – (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1897). Carta 64 de Freud a Fliess. In: ESB. V. III

_____. (1897). Carta 69 de Freud a Fliess. In: ESB. V. III

_____. (1897). Carta 71 de Freud a Fliess. In: ESB. V. III

_____. (1900). A interpretação de sonhos. In: ESB. V. IV

_____. (1905). Personagens Psicopáticos no Palco. In: ESB V. VII

_____. (1907 [1906]). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: ESB. V. IX

_____. (1910). Uma Lembrança de Infância Leonardo da Vinci. In: ESB. V. XVI.

_____. (1913). O Interesse Científico da Psicanálise. In: ESB. V. XIII.

_____. (1914). O Moisés de Michelangelo. In: ESB. V. XIII.

_____. (1915). O inconsciente. In: ESB. V. XIV

_____. (1915). Reflexões Para os Tempos de Guerra e Morte. In: ESB. V. XIV

_____. (1916). Sobre a Transitoriedade. In: ESB. V. XIV

_____. (1917). Uma lembrança de infância de Dichtung und Wahrheit. In: ESB. V. XVII.

_____. (1919). O Estranho. In: ESB. V. XVII.

_____. (1930-[1929]). O Mal-estar na Civilização. In: ESB. V. XXI.

FEITOSA, C. Alteridade na estética: reflexões sobre a feiúra. In KATZ, C. S., KUPERMANN, D. MOSÉ, V. (Orgs.). *Beleza, feio e psicanálise*. Rio de Janeiro : Contra Capa, 2004.

FRANÇA, M. I. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo* - São Paulo: Perspectiva, 1997.

FUKS, B. B. *Freud e a cultura*. – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2003.

GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. “O conceito de pulsão em Nietzsche”. In **MOURA, Arthur Hyppólito de** (Org.), op. cit.

GREEN, A. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994

HANNS, L. A. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. . – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, Danilo. *Dicionário de Filosofia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KAPP, Silke. “A dor dos outros”. In KEIL, I. & TIBURI, M. (orgs.). *O corpo torturado* – Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

KIRCHOF, E. R. *A Estética antes da Estética: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke* -Canoas: Ed ULBRA, 2003.

KOFMAN, S. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana.*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. *Quatre romans analytiques.* Paris : Éditions Galilée, 1973.

KON, N. M. *A viagem : da literatura à psicanálise.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LOUREIRO, I. Sobre as várias noções de estética em Freud. *In* KATZ, C. S., KUPERMANN, D. MOSÉ, V. (Orgs.). *Beleza, feio e psicanálise.* Rio de Janeiro : Contra Capa, 2004.

_____. *O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico* - São Paulo: Escuta: FAPESP, 2002.

MEZAN, R. *Freud: A trama dos conceitos.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

_____. *Freud, pensador da cultura.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia.* São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____. *F. Introdução à tragédia de Sófocles.* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *F. A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude.* – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NUNES, B. *Introdução à Filosofia da arte.* São Paulo: Ática, 2003.

PERESTRELLO, M. *Infância e juventude de Freud.* *In* PERESTRELLO, M. (org.). *A formação cultural de Freud.* – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

RANK, Otto. *Don Juan et l Double.* Paris. Petite Bibliothèque Payot, 1973.

RIVERA, T. *Guimarães Rosa e a psicanálise; ensaios sobre imagem e escrita.* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROSENFELD, A. *Letras Germânicas.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ROUDINESCO, E. & PLON, M. Dicionário de psicanálise. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUANET, Sérgio P. Os traumas da modernidade. *In* RUDGE, Ana Maria (org.). Traumas. São Paulo: Editora Escuta, 2006.

_____. Filósofos e escritores alemães. *In* PERESTRELLO, M. A formação cultural de Freud. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996

RUDNYTSKY, P. L. Freud e Édipo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SÁ, M. C. de. Da literatura fantástica (teorias e contos). 2003. Dissertação de mestrado (mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SILVA JÚNIOR, N. Trauma e fantasia, a ficcionalidade da psicanálise. Hipótese a partir do inquietante em Fernando Pessoa. *In* BARTUCCI, G (Org.). Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

SOUZA, Edson L. A. Uma estética negativa em Freud. *In* SOUZA, E. L. A. (org). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

TAVARES, B. Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente. . – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TIBURI, M. “Kant, O sublime e a natureza ou o sonho da razão”. . *In* DUARTE, R (org.) – *Belo, Sublime e Kant*, op. cit.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, K. Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. – São Paulo: Fundação da Editora da UNESP (FEU), 1999.