

Marlos Gonçalves Terêncio

**O HORROR E O OUTRO:
UM ESTUDO PSICANALÍTICO SOBRE A ANGÚSTIA
SOB O PRISMA DO *UNHEIMLICH* FREUDIANO**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Aguiar

Coorientador: Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Terêncio, Marlos Gonçalves

O horror e o outro : um estudo psicanalítico sobre a angústia sob o prisma do "Unheimlich" freudiano / Marlos Gonçalves Terêncio ; orientador, Fernando Aguiar ; co-orientador, Marco Antonio Coutinho Jorge. - Florianópolis, SC, 2013.
276 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Psicanálise. 3. Clínica da angústia. 4. "Das Unheimliche". I. Aguiar, Fernando. II. Jorge, Marco Antonio Coutinho. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. IV. Título.

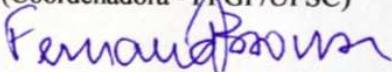
Marlos Gonçalves Terêncio

“O horror e o outro: um estudo psicanalítico acerca da angústia sob o prisma do unheimlich freudiano”

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

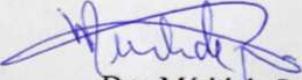
Florianópolis, 21 de outubro de 2013.

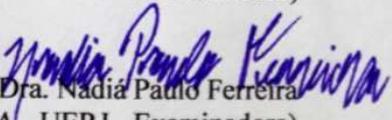

Dra. Carmen Leontina Ojeda Ocampo Moré
(Coordenadora - PPGP/UFSC)

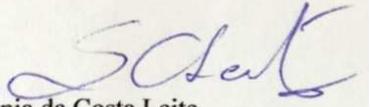

Dr. Fernando Aguiar Brito de Sousa
(PPGP - UFSC - Orientador)

Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge
(PGPSA – UERJ - Coorientador)


Dra. Louise Amaral Lhullier
(PPGP - UFSC - Examinadora)


Dra. Mériti de Souza
(PPGP - UFSC - Examinadora)


Dra. Nadiá Paulo Ferreira
(PGPSA - UERJ - Examinadora)



Dra. Sonia da Costa Leite
(PGPSA – UERJ – Examinadora)

Dra. Mara Coelho de Souza Lago
(PPGP – UFSC – Suplente)

Dr. Kleber Prado Filho
(PPGP – UFSC – Suplente)

AGRADECIMENTOS

Quero externar minha gratidão, em especial, às seguintes pessoas, em virtude do precioso apoio e inspiração para a elaboração desta tese: Fernando Aguiar, Marco Antonio Coutinho Jorge, André Moraes Souza, Fábio Eduardo De Giusti Sanson, Alberto Philippi May, Antônio Eugênio Terêncio, Valderes Maria Gonçalves Terêncio e Adriana Cândido da Silva.

De hoje até a próxima vez, peço-lhes que se dêem o trabalho de reler, com a introdução que lhes forneço, o artigo de Freud sobre a *Unheimlichkeit*. É um artigo que nunca tencionei comentar, e que ninguém parece haver sequer percebido que é o eixo indispensável para abordar a questão da angústia.

A angústia, como lhes disse, está ligada a tudo o que pode aparecer no lugar (-φ). O que nos assegura isso é um fenômeno do qual se pode dizer que foi por lhe termos dedicado muito pouca atenção que não chegamos a uma formulação satisfatória, unitária, de todas as funções da angústia no campo de nossa experiência. Esse fenômeno é o da *Unheimlichkeit*.

Lacan, 2005 (1962-63).

RESUMO

Esta tese objetivou caracterizar a importância do artigo freudiano *Das Unheimliche* (1919) para a compreensão das teorias da angústia em Freud e Lacan. Com esse enfoque, o trabalho percorreu os principais textos freudianos sobre a angústia, assim como o décimo seminário de Lacan. Os vínculos entre o *Unheimlich* (aqui traduzido como “o sinistro”) e a angústia foram desenvolvidos por meio de três grandes eixos que enfatizam a relação do sujeito com o outro especular, com a castração e com o desejo do Outro. Paralelamente, o trabalho dialogou com a ficção de horror na literatura e no cinema. As respostas encontradas demonstraram uma interpenetração dos campos da angústia e do sinistro, cujos conceitos esclarecem-se mutuamente. Em primeiro lugar, enfatizou-se a figura sinistra do duplo presente na ficção de horror como ilustração maior do caráter angustiante e ambivalente presente na relação do sujeito com o seu semelhante. Na sequência, demonstrou-se como o *Unheimlich* constitui um campo de provas privilegiado para a tese freudiana da fantasia de castração como motor fundamental da angústia. Finalmente, abordou-se, com Lacan, o *Unheimlich* como expressão fenomenológica da angústia do sujeito perante o desejo do Outro. O sinistro é, enfim, a forma paradigmática da angústia sinal primeiramente teorizada por Freud, alertando o sujeito acerca do perigo de sua posição desamparada de objeto para o desejo e para o gozo do Outro. Para produzir a passagem do tempo do gozo ao tempo do desejo na clínica psicanalítica, observa-se a necessidade da travessia do caráter sinistro da fantasia fundamental, o que leva à queda do Outro consistente ou “monstruoso”.

Palavras-chave: Psicanálise, *Das Unheimliche*, Sinistro, Angústia

ABSTRACT

This thesis aimed to characterize the importance of the freudian article *Das Unheimliche* (1919) for the understanding of the theories of anguish in Freud and Lacan. With this approach, the paper analyzed the key freudian texts concerning the anguish, as well as Lacan's tenth seminar. The links between the *Unheimlich* (translated here as "the sinister") and the anguish were developed through three major axes that emphasize the subject's relationship with the specular other, with castration and with the desire of the Other. At the same time, the work conversed with horror fiction in literature and cinema. The responses found show an interpenetration of the fields of anguish and the sinister, whose concepts illuminate each other. First, we emphasized the sinister figure of the double in horror fiction as an illustration of the anguished and ambivalent relationship of the subject with his peer. Further, it is shown how the *Unheimlich* is a favored proving ground for the freudian theory of the castration fantasy as a key driving force of anguish. Finally, along with Lacan, the *Unheimlich* is approached as a phenomenological expression of the subject's anguish in relation to the desire of the Other. The sinister is, in short, the paradigmatic form of the signal anguish first theorized by Freud, alerting the subject about the danger of his helpless position of object to the desire and the *jouissance* of the Other. To produce the passage from the time of *jouissance* to the time of desire in psychoanalytic clinic, it is necessary to cross the sinister character of the fundamental fantasy, leading to the fall of the consistent or "monstrous" Other.

Keywords: Psychoanalysis, *Das Unheimliche*, Sinister, Anguish

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira edição de <i>Das Unheimliche</i> na Revista <i>Imago</i>	61
Figura 2 – Experimento do buquê invertido de Bouasse.....	89
Figura 3 – Esquema simplificado dos dois espelhos.....	90
Figura 4 – O “esquema L”.....	92
Figura 5 – Gráfico do “ <i>uncanny valley</i> ” com objetos animados e inanimados.....	121
Figura 6 – Primeiro esquema da divisão do sujeito.....	164
Figura 7 – Esquema simplificado dos dois espelhos.....	171
Figura 8 – A angústia entre o gozo e o desejo.....	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 – FREUD E A ANGÚSTIA	
1.1. <i>Angst</i> , ou o nó górdio das traduções.....	27
1.2. As teorias da angústia em Freud	31
1.2.1. Os primórdios.....	31
1.2.2. A angústia em sonhos	35
1.2.3. Grandes casos clínicos	37
1.2.4. Primeira recapitulação.....	43
1.2.5. A grande reformulação.....	47
CAPÍTULO 2 – A FICÇÃO DE HORROR E O <i>UNHEIMLICH</i> FREUDIANO	
2.1. Sobre angústia, terror e horror	57
2.2. Ficção e horror	59
2.2.1. O horror e as artes	59
2.2.2. A ficção gótica	61
2.2.3. A ficção fantástica.....	65
2.2.4. Horror e terror	66
2.2.5. O nascimento do cinema de horror	69
2.3. Sobre o sinistro.....	71
2.3.1. É possível traduzir o <i>Unheimlich</i> ?	71
2.3.2. Jentsch e a incerteza psíquica.....	73
2.3.3. <i>Das Unheimliche (1919)</i>	77
2.4. <i>Das Unheimliche</i> e a angústia	92
2.5. A angustiante alteridade em Freud.....	94
CAPÍTULO 3 – A ANGÚSTIA, O <i>UNHEIMLICH</i> E O SEMELHANTE ESPECULAR	
3.1. O eu é um outro.....	99
3.2. Narciso reclama espaço conceitual na teoria freudiana.....	102
3.3. O enlaçamento imaginário entre o eu, o corpo próprio e o outro..	107
3.4. Agressividade e espelhamento	115
3.5. O duplo.....	122
3.5.1. Otto Rank e o duplo	125
3.5.2. O duplo na literatura fantástica	127
3.5.3. Vidas e obras enlaçadas pelo duplo	129

3.5.4. A sombra.....	133
3.5.5. O espelho	137
3.5.6. Os gêmeos.....	139
3.6. Freud e o duplo	141
3.7. O autômato sinistro.....	144
3.8. A morte e os mortos.....	149
CAPÍTULO 4 – A ANGÚSTIA DE CASTRAÇÃO E O <i>UNHEIMLICH</i>	
4.1. O complexo de castração	157
4.2. O homem da areia e o pai monstruoso.....	164
4.3. O horror à mulher	170
4.4. A sinistra visão do sexo feminino	172
4.5. O sinistro e a Medusa.....	176
4.6. O caráter apotropaico dos genitais femininos e a misoginia....	180
4.7. Angústia de castração e fim de análise na ótica freudiana.....	187
4.8. A angústia ocular	190
CAPÍTULO 5 – A ANGÚSTIA, O <i>UNHEIMLICH</i> E O DESEJO DO OUTRO	
5.1. A divisão do sujeito	197
5.2. O <i>a</i> , resto da divisão do sujeito.....	199
5.3. O louva-a-deus.....	202
5.4. Daquilo que surge onde não devia.....	206
5.5. Falta da falta	209
5.6. A castração, novamente	212
5.7. Da angústia para Lacan.....	217
5.8. O desejo do Outro.....	220
5.9. O sinistro para Lacan	224
5.10. O pesadelo e o gozo do Outro.....	232
5.11. <i>Che vuoi?</i> – O diabo como porta-voz do desejo	237
5.12. A profantasia do retorno ao ventre materno como cena primitiva da angústia.....	241
5.13. Enfrentado o horror: da angústia ao desejo.....	246
5.14. A queda do Outro monstruoso na travessia da fantasia	248
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	257
REFERÊNCIAS.....	263

O HORROR E O OUTRO: UM ESTUDO PSICANALÍTICO SOBRE A ANGÚSTIA SOB O PRISMA DO *UNHEIMLICH* FREUDIANO

INTRODUÇÃO

Entre os males da alma contemporâneos, a angústia assume posição de destaque. Em virtude da disseminação do jargão psiquiátrico, ela costuma manifestar-se na cultura com nomes como “ansiedade” e “pânico”. Observamos pessoas queixosas de ansiedade no cotidiano e nos meios de comunicação, muitas vezes associada ao ritmo acelerado da vida moderna, aos compromissos intermináveis da rotina diária, à velocidade crescente das tecnologias da informação e comunicação, aos imperativos de produtividade e ao trabalho que passa a ser levado para casa. Em consultório, novos pacientes aparecem, alguns muitos jovens e amiúde já sob o efeito de ansiolíticos, com a certeza de serem possuídos por crises de pânico sem qualquer razão aparente. Como diria Lacan, a angústia é real, ela invade o corpo e constitui para o sujeito uma certeza inexorável.

No campo da psiquiatria, a angústia é delimitada sob o amplo guarda-chuva dos “transtornos de ansiedade” (DSM-IV-TR, 2002; CID-10, 1993), os quais, ao contrário da práxis psicanalítica, são diagnosticados tão somente pela sintomatologia desvinculada da estrutura psíquica de cada sujeito. Nesse grupo encontravam-se abrangidos, ao menos até a quarta versão do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-IV-TR, 2002), classificações nosográficas já famosas como o “transtorno de pânico”, o “transtorno de estresse pós-traumático” e o “transtorno de ansiedade generalizada”, entre outros. O recém-publicado DSM-5, por sua vez, dá um tratamento bastante especial ao “ataque de pânico”: funcionando como um marcador e fator prognóstico para a severidade do diagnóstico, do curso e da comorbidade em um amplo leque de transtornos, o ataque de pânico foi elevado à categoria de especificador aplicável a todos os transtornos definidos no manual (APA, 2013). Isso parece denotar um reconhecimento tardio da onipresença da angústia nas patologias anímicas conforme, muito antes, já observara Freud. Mas o discurso psiquiátrico não a reconhece para dotá-la de uma escuta na vida psíquica – muito ao contrário, com o auxílio crescente da neuropsicofarmacologia, trata-se de tentar erradicá-la da experiência humana, esquecendo-se de que ela é parte daquilo que faz o homem

propriamente humano.

Destarte, a despeito de ser hodiernamente referida com novas nomenclaturas, a angústia acompanha a história do homem. Observam-se referências a esse afeto na filosofia clássica, como no tratado *Da tranquilidade da alma* (63 d.C.) de Sêneca, na filosofia cristã medieval por meio dos dilemas da fé, e na filosofia existencialista moderna, com autores como Kierkegaard, Heidegger e Sartre. Kierkegaard entende que a angústia surge diante do “nada”, da ausência de saber absoluto sobre o bem ou o mal; ela é vista como uma condição da liberdade humana, chegando ao *status* de experiência a ser buscada pelo homem sensível. Para Heidegger, a angústia é uma abertura para o mundo, uma experiência básica que leva o homem a uma existência autêntica ao reconhecer que a vida é uma corrida para a morte. Já para Sartre, a angústia seria fruto da consciência da responsabilidade do homem diante das escolhas no mundo, pois suas escolhas não são apenas individuais – elas envolvem os outros homens e o próprio destino da humanidade (Leite, 2011). Na perspectiva filosófica, portanto, a angústia envolve a dor propriamente humana de existir: o nada ou a ausência de um saber último que norteie a ação; a necessidade de fazer escolhas que sempre implicam em perdas; a experiência da finitude da vida humana.

Existe, então, a angústia existencial, mas também há a angústia neurótica, aquela que surge no quadro das patologias da alma. Entre as duas é localizável, por certo, uma ligação que apenas a psicanálise viria a explorar. Na época de Freud, a angústia ainda não existia enquanto categoria nosológica específica, embora constasse como um dos principais sintomas de quadros neuróticos como a histeria e a neurastenia. Foi Freud quem nela prestou destacada atenção desde os primórdios da sua psicanálise, chegando a propor, em artigo especialmente dedicado, a categoria nosológica da “neurose de angústia”. Esse quadro neurótico perdeu enfoque em sua obra posterior, porém não o afeto da angústia, que é analisado em muitos de seus textos e, inclusive, chega a ser posicionado como o fenômeno fundamental e o problema central das neuroses para a psicanálise (Freud, 1996 [1926]).

Jacques Lacan também não tardaria a endereçar-se ao problema da angústia, o que transparece ao longo de sua obra e, mormente, no seminário de 1962-63, inteiramente dedicado ao assunto. De forma irônica, dispara que em *Inibições, sintomas e angústia* (1926) – o tratado freudiano definitivo sobre a temática – “fala-se de tudo (.), exceto da angústia” (Lacan, 2005 [1962-63], p.18). Mas onde, então, Freud realmente discorre sobre a angústia? Lacan surpreende seu público ao definir um texto freudiano que pouco chamava a atenção de

psicanalistas como “o eixo indispensável para abordar a questão da angústia” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 51). Trata-se de *Das Unheimliche*, um pequeno trabalho de “psicanálise aplicada” publicado na revista *Imago* em 1919. Pois Lacan, em seu costumeiro retorno à Freud, declara mesmo ser sua abordagem da angústia feita por meio da *Unheimlichkeit* (a “estranheza” ou “inquietude”), assim como anteriormente abordara o inconsciente através do *Witz* (o chiste ou dito espirituoso).

Sem uma tradução unívoca em português, *Das Unheimliche* é compreensível como “o estranho”, “o estranho familiar”, “o inquietante” ou “o sinistro”¹, entre outros – enfim, aquilo que assusta, que provoca medo, horror, repulsa e aflição. Para Freud, sumariamente, o *Unheimlich* não assusta por ser estranho: ele é precisamente o que horroriza em virtude do caráter muito familiar, embora recalcado. Para chegar a essa conclusão, Freud recorre a uma detalhada análise linguística do termo alemão *Unheimlich*, todavia percebe ser a irrupção desse afeto peculiar amiúde melhor identificável na ficção do que na realidade, razão pela qual dedica especial atenção à literatura de horror. Nessa toada, entre os vários títulos citados *en passant*, apenas *O homem da areia* (*Der sandmann, 1816*), de E.T. A. Hoffmann, ganha do autor uma análise pormenorizada. Como diz Sladek (*apud* Tavares, 2007, p. 234), *O homem da areia* não é uma história que se lê: é um pesadelo que se sonha com o autor. É muito curioso o fato de um conto do início do século XIX ser tão capaz de assombrar – ou poderíamos dizer angustiar? – os leitores mesmo nos dias atuais.

Freud pouco se interessou em explicitar uma relação entre seu estudo sobre o sinistro – a rigor, uma psicanálise “aplicada” à cultura – e a teoria da angústia que se encontra no cerne da “neurótica” psicanalítica. Devemos a Lacan o apontamento dessa associação. Para Harari, em *Das Unheimliche* existe, embora de maneira impensada, uma teoria freudiana sobre a angústia, sob a análise “de uma modalidade particular, a do sentimento do sinistro” (Harari, 1997, p. 19-20). Por esse motivo assevera, com Lacan, que o afeto conhecido como *Das Unheimliche* deve ser incluído dentro da órbita da angústia. Mas as perguntas não cessam por aí. Que fatores fundamentam a importância do *Unheimlich* para a compreensão da angústia? Qual é exatamente o cerne dessa relação? Ela é unívoca ou possui diferentes facetas? Além do viés lacaniano, é possível pensar também numa teoria freudiana da angústia

¹ Faço minha opção preferencial de tradução por “o sinistro”, especialmente em virtude do diálogo com o campo da ficção de horror aqui proposto. Um panorama detalhado das traduções do termo *Unheimlich* é feito no capítulo 2.

baseada no sinistro? Ademais, existe uma contribuição mais ampla da ficção de horror em geral ao tema da angústia em psicanálise?

Todos esses questionamentos se aglutinam em um: qual a importância de *Das Unheimliche* para a compreensão das teorias da angústia em Freud e Lacan? Tal é a pergunta que fundamentou a construção dessa tese. Em consideração a este foco, a investigação se apoiou conceitualmente, de maneira especial e destacada, sobre *Das Unheimliche* (1919) de Sigmund Freud e *O Seminário, livro 10: a angústia* (1962-63), de Jacques Lacan. Por evidente, todos os principais textos freudianos sobre a angústia – entre casos clínicos e trabalhos metapsicológicos – também foram analisados. Trabalhando a teoria psicanalítica tanto em Freud como em Lacan, toda a análise e discussão das relações entre a angústia e o *Unheimlich* foram norteadas por três grandes eixos separados por capítulos: a relação do sujeito com o *outro especular*, com o *complexo de castração* e com o *desejo do Outro*.

Em consideração aos estudos de Freud e Lacan selecionados, grande ênfase também foi dada à literatura de E.T.A. Hoffmann e sua obra maior, *O homem da areia* (1816). Como diz Cesarotto, há uma dívida de Freud para com Hoffmann, pois “na sua obra aprendera o significado da palavra *unheimlich*” (Cesarotto, 1996, p. 152). A temática do horror ao outro foi ainda abordada com o auxílio e a inspiração – conforme a longa tradição psicanalítica – da literatura, das artes plásticas, do cinema e da mitologia.

Estudar a angústia é discorrer sobre toda a obra freudiana, uma de suas preocupações máximas, algo no centro do interesse quanto ao problema das neuroses. Implica em trabalhar a psicanálise não de forma puramente conceitual, em diálogo com os filósofos; ou somente em extensão, em diálogo com a cultura; mas da forma que Freud a via, estreitamente ligada à práxis de um analista.

Este trabalho de tese objetivou, assim, de forma específica, caracterizar a importância do texto freudiano *Das Unheimliche* para a compreensão psicanalítica da angústia no âmbito da psicanálise freudolacanianiana. De maneira secundária, por outro lado, também se pretendeu caracterizar a importância da ficção de horror como caminho para a ilustração das teorias da angústia em Freud e Lacan. Assim, mesmo com foco em *Das Unheimliche*, paralelamente foram analisadas outras vertentes do fantástico e do horror não necessariamente ali consideradas.

A despeito de sua enorme disseminação na cultura, ainda hoje é perceptível um razoável desprezo da ficção de horror no meio acadêmico e, também, no psicanalítico. Ela parece ser vista, em geral,

como uma forma de arte inferior. Todavia, pode-se objetar que constitui um campo privilegiado para expressão das fantasias inconscientes na cultura, em uma linguagem particularmente compatível com a figuração onírica, e, igualmente, para a manifestação dos dilemas subjetivos provocados pela angústia. O gênero do horror sempre capturou minha atenção como psicanalista, pois esse é o campo do *Unheimlich* freudiano por excelência.

Em relação à angústia, sabe-se que abundam estudos no enfoque psiquiátrico e nas diferentes perspectivas psicanalíticas. Esse também é o caso se delimitarmos apenas a perspectiva psicanalítica de orientação freudolacanianana. Todavia, quando examinamos esses trabalhos, a despeito da constante repetição da ideia lacianiana acerca da relação intrínseca entre a angústia e a *Unheimlichkeit*, pouquíssimos são os autores que se prestam a aprofundar essa questão. Tudo se passa como se a relação fosse algo óbvia após o mestre havê-la apontado. Mas creio que o tema pode ser ainda melhor explorado.

Meu interesse pelo assunto nasce da escuta cotidiana de pacientes em consultório, os quais ou já chegam marcados pela angústia, ou certamente deverão com ela haver-se à medida que suas análises pessoais avançam. Mas também nutro curiosidade psicanalítica pelas figuras do horror criadas no mundo da mitologia e da ficção, seja na literatura, nas artes visuais e no cinema: amiúde essas imagens parecem-me muito adequadas para ilustrar as vicissitudes da angústia neurótica, como esta tese pretende demonstrar.

De forma geral, uma tese que se propõe a enfocar a *Unheimlichkeit* e a ficção de horror não pode se furtar a trabalhar, especialmente, sobre a vertente imaginária da teorização e da clínica psicanalítica. A despeito da costumeira desvalorização do registro imaginário por analistas lacanianos, penso ser impossível desprezar a sua importância para abordar o campo do real no qual a angústia faz sua morada. Ou seja, uma coisa é afastarmos a psicanálise das intervenções eminentemente imaginárias do campo da psicoterapia, outra é reconhecer a onipresença das formações imaginárias no dia-a-dia da escuta psicanalítica. A fantasia, como diz Quinet (2004), apesar de possuir uma estrutura simbólica, aparece ao sujeito como sendo de ordem imaginária – um imaginário que resiste em virtude de conter um núcleo real ligado ao desejo do Outro.

Além disso, muito embora esse estudo tenha um viés clínico, penso que ele possibilita também a reflexão mais ampla sobre o que nos horroriza, nos angustia, no contato primordial com o Outro. Será sua semelhança ou sua diferença fundamental? Serão suas intenções, o seu

desejo? Sabemos que Freud também muito se interessava pela psicologia social, a qual ele ligou de forma irredutível à psicologia individual². Assim, o estudo da psicanálise sempre nos provê ferramentas para observar com novas lentes os dilemas da cultura ou da civilização.

Considerando a ênfase desta tese em termos usualmente polêmicos na tradução da obra de Freud ao português, como é o caso de *Angst* e *Unheimlich*³, as referências a Freud serão baseadas tanto na *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, traduzida do inglês e publicada pela Editora Imago, como na versão castelhana traduzida diretamente do alemão por José Luis Etcheverry e publicada pela Amorrortu Editores.

Via de regra, a versão brasileira da Imago (doravante mencionada como “ESB”) será utilizada sempre que a tradução não oferecer problemas graves em termos conceituais; caso contrário, a edição castelhana da Amorrortu será incluída para comparação em nota de rodapé⁴. A opção de cotejamento com a versão castelhana da Amorrortu Editores justifica-se pela qualidade e rigor dessa obra, considerada por muitos a melhor tradução disponível das obras de Freud. Contam, assim, para essa escolha, não somente sua proximidade da língua pátria, senão também o rigor de uma tradução que reúne, por assim dizer, o melhor da versão inglesa de Freud e, ao mesmo tempo, da tradição psicanalítica francesa; ou seja, a versão de Etcheverry utiliza todo o ordenamento de James Strachey ao tempo em que se pauta, para a tradução, no *Vocabulaire de la psychanalyse* de Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis⁵.

² Freud considerava artificial a oposição entre psicologia individual e social: “O contraste entre a psicologia individual e a psicologia social ou de grupo, que à primeira vista pode parecer pleno de significação, perde grande parte de sua nitidez quando examinado mais de perto” (Freud, 1996 [1921], p.81)

³ Ambos os termos são analisados pormenorizadamente nos capítulos 1 e 2.

⁴ Eventualmente, quando determinada tradução ensejar dúvidas mesmo em ambas as versões, sobretudo em relação a termos específicos, será consultada a terminologia do texto fonte em alemão, a partir das *Gesammelte Werke* ou diretamente das diferentes publicações originais de Freud. Aliás, os originais digitalizados de inúmeras publicações psicanalíticas da época de Freud, já em domínio público, encontram-se catalogados e disponíveis no *Internet Archive*, especificamente em *The Collection of the International Psychoanalytic University – Berlin*. <<http://archive.org/details/CollectionOfTheInternationalPsychoanalyticUniversityBerlin>>. Acesso em: 01/07/2013.

⁵ Apenas a tradução do termo *Verdrängung* como “repressão”, utilizado tanto na

Esta tese foi estruturada em cinco capítulos. O capítulo inicial é uma tentativa um tanto sintética de caracterizar cronologicamente o pensamento de Freud acerca da angústia a partir de textos-chave nos diferentes momentos de sua obra: começando pelos problemas de tradução do *Angst* freudiano, passando pelos textos pré-psicanalíticos e pelos sonhos de angústia na *Traumdeutung (A interpretação dos sonhos, 1900)*, detendo-se nos casos clínicos que fundamentam sua primeira teoria da angústia e finalizando com sua grande reformulação conceitual a partir dos anos 1920.

O trabalho freudiano *Das Unheimliche (1919)*, que constitui o foco dessa tese, é caracterizado em detalhes no segundo capítulo, juntamente com o estudo de Ernst Jentsch sobre o mesmo tema. Inicialmente, todavia, faz-se breve introdução à literatura fantástica e à ficção de horror em geral, passando por suas incursões no cinema, visto que exemplos do gênero são utilizados para ilustração do *Unheimlich* nas obras de Freud, Jentsch e outros autores.

O terceiro capítulo aprofunda as relações entre a angústia e o *Unheimlich* a partir da discussão sobre o contato conflituoso do sujeito com seu semelhante – o outro da díade imaginária especular. Para tanto, discute-se a formação do eu a partir do outro, com ênfase na teoria do narcisismo freudiana e no estádio do espelho lacaniano. Reflete-se igualmente sobre a agressividade surgida na relação com o semelhante. Com o auxílio de Otto Rank, caracteriza-se o duplo como um tema essencial a expressar na ficção de horror os dilemas angustiantes e sinistros da relação especular. Referências complementares ao efeito sinistro dos autômatos e da morte são também realizadas.

O quarto capítulo enfatiza a temática da castração na obra de Freud como eixo fundamental para a compreensão das relações entre o sinistro e a angústia. Assim, com base na teoria do complexo de castração, são trabalhados os desenvolvimentos primordialmente freudianos sobre o confronto do sujeito com a diferença entre os sexos, com ênfase para a figura imaginária do pai castrador, por um lado, e para aquilo que Freud qualificou como o “horror ao feminino”, por outro, com ilustrações e comentários fundamentados na mitologia, na literatura e nas artes plásticas.

O capítulo final é dedicado às contribuições ímpares de Lacan para a teoria da angústia, mormente no que tange às relações entre o

versão de Etcheverry (*repression*) como na Edição Stardard brasileira, não será aqui aproveitada. Para tanto, prefere-se a opção da tradição francesa por “recalque” ou “recalcamento” (em francês, *refoulement*).

sinistro e o conceito de desejo do Outro. Para tanto são trabalhados subtemas igualmente importantes, tal como a divisão do sujeito, o objeto *a*, o *Che vuoi?* conforme inspirado na obra de Jacques Cazotte, os pesadelos sob o prisma do gozo do Outro, o duplo real e a profantasia originária do retorno ao ventre materno, entre outros. Todo esse percurso, por certo, demanda igualmente a discussão detalhada da releitura lacaniana da castração. Encerra-se o capítulo discutindo a possibilidade de superação da angústia por meio do acesso ao desejo a partir da travessia da fantasia fundamental.

Este é, enfim, um percurso psicanalítico singular – porquanto muitos outros seriam possíveis – por um tema-chave para a clínica e a teoria psicanalítica, a angústia, em um prisma bastante específico, aquele do *Unheimlich* freudiano. O sinistro, o inquietante, a estranheza familiar – tudo aquilo pelo que podemos traduzir essa palavra alemã – está presente como fio condutor em todos os capítulos deste trabalho. Nesse sentido, advirto o leitor que fiz absoluta questão de tocar em assuntos que podem ser angustiantes e sinistros, mas considero que o psicanalista e pesquisador não pode se furtar a essa empresa.

Esta tese não deixa de ser uma homenagem singela a *Das Unheimliche*, esse pequeno texto freudiano tão absolutamente inspirador para a leitura psicanalítica da cultura e, conforme pretendo mostrar, tão igualmente essencial para a clínica psicanalítica. Ademais, a partir das coordenadas de *Das Unheimliche*, este trabalho homenageia também a literatura e o cinema de horror como metáforas da angustiante relação do sujeito com o Outro, daí o título desta tese: “O horror e o Outro”.

CAPÍTULO 1 – FREUD E A ANGÚSTIA

1.1. *Angst*, ou o nó górdio das traduções

Este subitem não indica a pretensão de adentrar a fundo essa seara; meu objetivo é apenas justificar as escolhas feitas no tangente às traduções de Freud. Poucos termos em psicanálise foram passíveis de tanta polêmica relativa às traduções como *Angst*. Em geral, sua menção só perde em magnitude para os conceitos ainda mais fundamentais como pulsão (*Trieb*) e recalçamento (*Verdrängung*). Esse problema toca, mormente, a tradicional versão brasileira de Freud, a qual, pautada na tradução inglesa de James Strachey, utiliza *ansiedade* (do inglês *anxiety*) no lugar de angústia. A acepção mais comum de *Angst*, no alemão, é “medo” ou “temor”, todavia, em diferentes momentos de sua obra, Freud fez questão de precisar seu uso, distinguindo-o de *Furcht* (receio) e *Schreck* (susto)⁶. Entre os dois primeiros termos, a principal diferença, conforme consta, por exemplo, em *Além do princípio de prazer* (1920), é a presença ou ausência de objeto para o afeto: *Angst* não requer um objeto, enquanto *Furcht* dele necessita. Nesse sentido, convencionou-se o uso de angústia ou *ansiedade* para *Angst*, e de medo para *Furcht*, especialmente porque somente o medo requer um objeto determinado⁷.

No latim, *angustia* ou *angustiae* indica a qualidade do que é estreito, a falta de largura ou espaço de um ambiente, seja no sentido geográfico (um estreito, um desfiladeiro, um istmo), no sentido temporal (limitação de tempo) ou no sentido figurado de circunstâncias restritivas, confinamento e sérias complicações ou problemas (Oxford Latin Dictionary, 1968). O dicionário *Houaiss da língua portuguesa* (2009) acompanha a acepção do latim como primeiro da ordem, indicando “estreiteza, redução de espaço ou de tempo; carência, falta”. Apenas a seguir são apresentados os sentidos relacionados à *ansiedade*: “estado de *ansiedade*, inquietude; sofrimento, tormento”. O próprio Freud, na vigésima quinta das *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (1915-16), demonstra ciência do sentido de estreitamento vinculado à *angustiae* latina, assinalando serem tanto *Angst* como *Enge* (estreiteza, em alemão) derivados dessa mesma raiz (Freud, 1996 [1915-16]). Essa afirmação é associada a uma de suas teses, a serem descritas

⁶ Essa tradução é fornecida por Luiz Alberto Hanns na nova versão brasileira das obras de Freud (Freud, 2006), pela Editora Imago.

⁷ A Edição Standard brasileira traduz *Angst*, *Furcht* e *Schreck* por *ansiedade*, *medo* e *susto*, respectivamente. A versão da Amorrortu, por sua vez, define os termos como *angústia*, *medo* e *terror*.

nesse capítulo, sobre a experiência de nascimento como modelo primordial da angústia, visto que o nascituro vivencia uma limitação respiratória⁸. Penso que essa passagem, por si só, já justificaria a escolha do termo angústia no jargão psicanalítico, em vez de ansiedade.

Sabe-se ainda que a angústia foi foco privilegiado do trabalho de grandes filósofos como Kierkegaard, Heidegger e Sartre, fato a demonstrar ser o termo preferencial à ansiedade quando se trata de referenciar o mal-estar humano frente a profundas questões existenciais⁹. Todavia, James Strachey segue um rumo cujo legado é problemático. Em seu apêndice a *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “neurose de angústia”* (1895), explica que, a despeito de *Angst* não pertencer ao vocabulário psiquiátrico¹⁰, opta por traduzi-lo como *anxiety* em virtude do consagrado uso no campo da psicopatologia. Justifica serem ambos *Angst* e *anxiety* derivados do latim *angere*, indicando estreitamento. Não obstante, sabe-se que ansiedade possui um corresponde direto no latim, *anxiētās*. Ademais, Strachey estava ciente da possibilidade de uso de *anguish*, termo que compartilha o mesmo radical com *angst* e *angustiae*. Mas decide não fazê-lo.

Conforme bem se sabe, a primeira tradução brasileira das obras completas de Freud, da Editora Imago, segue o ordenamento e a própria tradução inglesa de Strachey, em vez de buscar o texto em sua fonte alemã. Em nota de rodapé à primeira página da citada *Conferência XXV* (Freud, 1996 [1915-16]), os tradutores brasileiros justificam o uso de “ansiedade” por referir-se ao aspecto “mental” do fenômeno, ou seja, à vivência de sofrimento psíquico determinada pela presença de um conflito interno, e associam a “angústia” ao aspecto global do fenômeno – o componente psíquico acrescido das manifestações somáticas decorrentes. Estranha escolha, considerando que Freud nunca se absteve de considerar o afeto globalmente, incluindo as manifestações sintomáticas corporais como parte de sua compreensão do fenômeno,

⁸ Não seria excessivo lembrar que o nascituro também passará por um canal estreito para chegar ao mundo, ao menos no parto vaginal.

⁹ Em seu décimo seminário (1962-63), Lacan dialoga brevemente com os conceitos desses autores sobre a angústia.

¹⁰ Sabe-se que Freud utilizava amiúde a linguagem coloquial comum em suas obras, tornando seus textos ao mesmo tempo especializados e acessíveis, não sendo ao acaso seu agraciamento com o Prêmio Goethe de Literatura em 1930, assim como sua indicação, por Romain Rolland, ao Prêmio Nobel de Literatura em 1936 (<http://nobelprize.org>).

conforme se verá nesse capítulo.

Mas essa não foi a posição definitiva dos tradutores brasileiros da versão da Imago. Após décadas de críticas ao servilismo da edição nacional à versão inglesa, observa-se um trabalho de revisão, muito embora parcial pois ainda não atingira todos os volumes da Edição *Stardard*. No terceiro volume (reimpresso em 2006), o qual é preme em textos sobre a angústia, e especificamente em nota de rodapé ao supraindicado apêndice de Strachey, os tradutores brasileiros apresentam sua correção da tradução nacional do termo alemão para angústia, justificados pelas acepções latinas que correspondem ao *Angst* alemão. Ponderam, ademais, ser o termo compatível igualmente com os sentidos do verbo alemão *angstigen* (assustar, meter medo). E, surpreendentemente, posicionam-se de forma crítica em relação à opção de Strachey, cujo viés médico e cientificista não reflete as intenções explicitadas por Freud em sua obra.

Vale lembrar, Freud deixara uma pista sobre suas opções no artigo *Obsessões e fobias* (1894), escrito originalmente em francês, no qual o termo *Angstneurose* é traduzido por *névrose d'angoisse* (neurose de angústia). Por outro lado, em ao menos um ponto ele traduz *Angst* por *anxiété* (ansiedade). Na tradição psicanalítica francesa, é fato que Jacques Lacan optara por *angoisse*, e o mesmo caminho foi seguido Jean Laplanche, tanto em seu *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), em parceria com Jean-Bertand Pontalis, como, na condição de directeur scientifique, na tradução das obras de Freud – *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse* – publicada pela PUF (*Presses universitaires de France*) a partir de 1988.

Com a entrada da obra freudiana em domínio público em 2009, três grandes revisões brasileiras vêm sendo realizadas com foco no texto fonte em alemão¹¹. Conforme compara Tavares (2011), todas as três versões, a despeito de suas próprias escolhas e fundamentações terminológicas, traduzem *Angst* por medo ou angústia. A escolha por “medo”, entretanto, amplia ainda mais a celeuma das traduções brasileiras de *Angst*. Em um longo comentário acerca de suas opções a esse respeito, os tradutores da nova versão da Imago coordenada por Luiz Alberto Hanns posicionam-se em prol de uma tradução uniforme de *Angst* como medo, utilizando angústia apenas para os termos já consolidados como “neurose de angústia” e “histeria de angústia”. Nesse

¹¹ Pela Imago (RJ), a tradução é dirigida por Luiz Alberto Hanns; pela Companhia das Letras (SP), por Paulo César de Souza; pela L&PM (RS), por Renato Zwick.

sentido, expressam claramente uma posição independente tanto da tradição psicanalítica francesa (que utiliza *angoisse*, angústia) como da inglesa (pautada em *anxiety*, ansiedade) (Hanns, 2006).

Hanns compara os sentidos de angústia e ansiedade no léxico brasileiro, observando que a primeira refere-se mais a uma condição existencial, ou ainda, a um sofrimento “que se volta para o próprio sujeito” (Hanns, 2006, p. 130), enquanto a segunda tem forte acepção de uma “expectativa inquieta” por algo que ocorrerá – seja bom ou ruim. No tocante à diferenciação entre angústia e medo, objeta ser a questão fundamental não tanto o objeto temido (sua presença ou ausência) quanto o afeto envolvido, pois o medo invoca a prontidão reativa frente ao perigo, enquanto a angústia envolve “um sentimento mais perene de peso e aperto no peito, um sentimento ligado ao sofrimento e à impotência do sujeito diante do sofrimento (que na filosofia se liga ao vazio, ao nada e, eventualmente, à ausência de sentido e à morte)” (Hanns, 2006, p. 133).

Embora Hanns use essas diferenciações como justificativa para descartar tanto a “angústia” como a “ansiedade”, parece-me que elas iluminam precisamente uma escolha bem fundamentada pela “angústia” como tradução de *Angst*, pois, como se verá, esse afeto, na obra Freud, vai além da expectativa inquieta (a ansiedade) e da prontidão reativa frente ao perigo (o medo), abarcando igualmente uma condição existencial ligada ao desamparo do ser humano (*Hilflosigkeit*) e ao “estreitamento” característico da *angustiae* latina – por ele mesmo vinculada à experiência de nascimento. Acrescente-se, ainda, ser esta tese alinhada com a tradição francesa da psicanálise a partir das coordenadas de Lacan e Laplanche.

Por outro lado, em que pese toda a celeuma dos tradutores no Brasil e no mundo, não creio ser irresponsável a hipótese de que a Freud não interessava a cristalização de sua terminologia, como parecem desejar fazer, hoje, muitos psicanalistas e estudiosos da psicanálise. Deste modo, muito embora a principal escolha terminológica deste trabalho seja pela “angústia”, as ponderações de Luiz Alberto Hanns em defesa do “medo” como tradução de *Angst* são deveras úteis para se pensar, conforme meu objetivo, a importância de *Das Unheimlich* para a teorização sobre a angústia. Isso porque, como se verá em maiores detalhes adiante, Freud utilizou-se sobretudo da literatura de horror, cujo principal objetivo é a produção intencional do medo, para desenvolver suas teses acerca do sinistro. Ademais, deve-se reconhecer haver momentos em sua obra na qual a opção pelo medo parece mais clara, simples e objetiva.

1.2. As teorias da angústia em Freud

O primeiro psicanalista percebeu com avidez, desde o início de sua trajetória profissional, o papel preponderante da angústia nos transtornos neuróticos, de forma que tal afeto intrigou-o e convocou sua análise permanente, transparecendo ao longo de toda a sua obra. Costuma-se segmentar sua teorização a esse respeito em dois grandes momentos. O primeiro inicia nos idos de 1890, quando Freud correspondia-se com Wilhelm Fliess e escrevia suas primeiras publicações psicanalíticas, e segue até o início dos anos 20. O segundo momento é oficializado com a publicação de *Inibições, Sintomas e Angústia*, em 1926. As ideias contidas nesse trabalho permanecem sua derradeira contribuição sobre o assunto. No intuito de viabilizar melhor compreensão a respeito, é mister seguir cronologicamente o seu pensamento.

1.2.1. Os primórdios

De fato, a preocupação com a angústia é anterior aos textos psicanalíticos, destacando-se já nas correspondências com Wilhelm Fliess, que perpassam todo o período inaugural da psicanálise, entre 1887 e 1904. Como se sabe, Fliess, um otorrinolaringologista de sucesso em Berlim, conheceu Freud em 1887¹² ao assistir, por indicação de Josef Breuer, suas aulas de neuropatologia na Universidade de Viena. A correspondência entre ambos inicia-se alguns meses mais tarde, no mesmo ano. Já na primeira carta coletada por Jeffrey Masson¹³, de 24 de novembro de 1887, Freud relata a Fliess uma distinção necessária entre afecções orgânicas incipientes e afecções neurastênicas. Nas últimas, menciona que “a alteração hipocondríaca, a psicose de angústia¹⁴, nunca está ausente” (Freud *apud* Masson, 1986, p. 15). As neurastenias, descritas inicialmente pelo médico americano George Beard (1839-83),

¹² À época, Freud já havia retornado de seu estágio com Jean Martin Charcot em Paris. Era recém-casado com Martha Bernays e acabara de montar seu consultório clínico.

¹³ Trabalhei com a versão brasileira d’*A Correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1986)* editado por Jeffrey Masson. A tradutora da obra, Vera Ribeiro, assume textualmente sua escolha do termo angústia como correspondente ao *anxiety* do inglês, em acordo com o *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis.

¹⁴ A expressão “psicose de angústia” (*anxiety psychosis*) não é encontrada no restante de sua correspondência com Fliess ou em sua obra posterior.

designavam um quadro clínico centrado numa fadiga física de origem “nervosa” e diferentes sintomas corporais (Laplanche & Pontalis, 2001). A distinção feita por Freud é baseada no caso clínico referente à “Sra. A”, para o qual é taxativo: “Cheguei enfim à conclusão de que o caso dela não constitui uma neurose” (Freud *apud* Masson, 1986, p. 15). Levando em conta que o autor não havia ainda diferenciado a neurastenia de outras formações neuróticas, é perceptível a importância que dá à angústia como indicador certo de afecções anímicas.

O tema reaparece no *Rascunho A*, escrito provavelmente entre 1892 e 1895. Entre os “problemas” apontados, sua primeira interrogação é: “Será a angústia das neuroses de angústia derivada da inibição da função sexual ou da angústia ligada à etiologia delas?” (Freud *apud* Masson, 1986, p. 37). Nas “teses” deste rascunho encontram-se as primeiras menções aos distúrbios sexuais na base das neuroses e neurastenias. Especificamente, assegura ser a neurose de angústia¹, em parte, consequência da inibição da função sexual. No *Rascunho B*, de 8 de fevereiro de 1893, intitulado “A etiologia das neuroses”, Freud caracteriza a neurastenia masculina e feminina, bem como a neurose de angústia. Em relação à última, argumenta por sua caracterização como uma entidade clínica independente quando, na histeria ou na neurastenia, o fator “angústia” é preponderante em relação a outros sintomas. Vê duas formas² da neurose de angústia: um *estado crônico* ou uma *crise de angústia*, as quais estão interligadas, pois as crises de angústia não ocorrem sem sintomas crônicos. Entre estes, inclui a angústia em relação ao corpo (hipocondria), a angústia com foco na localização espacial — agorafobia, claustrofobia, medo de altura —, bem como a angústia em relação às decisões e à memória, com as quais relaciona a *folie du doute*³ e as rumações obsessivas. Interessante notar que subsume, neste momento, a etiologia de todas as neuroses a insatisfações da vida sexual, como a masturbação excessiva e o coito interrompido⁴.

¹ Este é o primeiro momento registrado no qual Freud usa o termo “neurose de angústia” (*Angstneurose*).

² No mesmo texto acrescenta uma terceira forma, a *depressão periódica branda*.

³ Termo relacionado hodiernamente aos “transtornos obsessivos compulsivos”.

⁴ Em suas conclusões, afirma serem as neuroses evitáveis, porém incuráveis uma vez instaladas. A tarefa do médico passa a ser a profilaxia: “A única alternativa seriam as relações sexuais livres entre rapazes e moças liberadas; mas isso só poderia ser adotado se houvesse métodos inócuos de evitar a

Faz-se importante para este trabalho analisar em minúcias o *Rascunho E*, intitulado “Como se origina a angústia”, e cuja data provável é 1894. Ali Freud relata a Fliess haver se tornado evidente a relação entre a angústia de seus pacientes e a sexualidade. Elenca então uma série de casos típicos – homens e mulheres virgens, abstinentes ou praticantes de coito interrompido – para neles isolar a abstinência sexual como fator comum. Em todos os casos, haveria um bloqueio de descarga responsável pelo acúmulo de tensão sexual. Sua conclusão é que “a *angústia* emergiu da tensão sexual acumulada, por *transformação*” (Freud *apud* Masson, 1986 [1894], p. 80). A esse respeito, explica que a tensão sexual física, quando acima de certo limiar, deve ser representada psiquicamente, ou seja, deve despertar a libido psíquica na busca de soluções específicas, como levar ao ato sexual. No caso da neurose de angústia, a ligação psíquica é insuficiente, e a tensão física, não sendo animicamente ligada, transforma-se em angústia. A prova de sua formulação é a ausência de libido psíquica, ou desejo sexual, em homens e mulheres afetados pela angústia. Veja-se aí, em 1894, um possível antecedente da formulação a ser desenvolvida por Lacan em 1962-63, acerca das relações de mútua exclusividade entre a angústia e o desejo, conforme se verá no capítulo 5 deste trabalho de tese.

Freud detalha ainda uma hipótese acerca dos motivos da transformação da tensão sexual, especificamente, em angústia. Observa de forma incisiva que os sintomas físicos da angústia como a dispneia e as palpitações são, igualmente, formações somáticas próprias ao coito e à excitação sexual quando prestes a ser psiquicamente elaborada. Na neurose de angústia, tornam-se as únicas válvulas de escape da excitação, possibilitando afirmar-se a existência de uma espécie de conversão, tal como na histeria. Neurose de angústia e histeria muitas vezes se combinam, todavia, na última é a excitação psíquica que rumo para o campo somático, enquanto na primeira acontece uma falha no processo inverso.

Já em suas primeiras obras publicadas¹, precisamente no artigo *Obsessões e fobias (1894)*, Freud observa a predominância do estado emocional da angústia nas formações fóbicas. Insistindo sobre a necessidade de delimitar a neurose de angústia como entidade clínica independente da neurastenia, afirma que as fobias “fazem parte da

gravidez” (Freud *apud* Masson, 1986 [1893], p. 43-44).

¹ As correspondências com Fliess ainda incluem outras menções à teorização sobre a angústia, sendo aplicada a casos concretos especialmente nos Rascunhos F e J.

neurose de angústia” (Freud, 1996 [1894], p. 85). Seu desejo de especificar a neurose de angústia era intenso e rende-lhe um artigo publicado à mesma época: *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “Neurose de Angústia” (1895)* – o principal pré-psicanalítico sobre o tema. Todos os componentes dessa síndrome por ele cunhada podem ser agrupados em torno da angústia enquanto sintoma principal. Sua longa sintomatologia inclui a irritabilidade geral, incluindo a hiperestesia auditiva; a expectativa angustiada, a qual, quando relacionada ao próprio corpo, merece a qualificação de hipocondria; ataques de angústia, que variam em intensidade e podem associar-se a distúrbios da atividade cardíaca e distúrbios respiratórios, entre outros; o acordar à noite em pânico (*pavor nocturnus*) em adultos e crianças; a “vertigem” ou “tonteira”, bem como os desmaios; fobias, que incluem o temor de cobras, tempestades, escuridão e vermes, assim como a agorafobia e seus acessórios. Cita, ainda, distúrbios digestivos como a náusea, o vômito e a fome devoradora; as parestesias e, finalmente, a irrupção de vários desses sintomas em uma forma crônica, que acompanham ou substituem um ataque de angústia.

Tal como já destacado no *Rascunho E*, Freud advoga serem perturbações da vida sexual os fatores etiológicos primordiais da neurose de angústia, e detém-se longamente a descrever suas principais formações em mulheres e homens. Mais uma vez, de forma sumária, enfatiza a abstinência sexual, a excitação sexual não consumada, o coito interrompido, o climatério feminino e a senescência masculina. Reforça também suas conclusões teóricas já indicadas no *Rascunho E*, muito embora, naquele, tenha-se impressão de maior objetividade e clareza, tal como o percebeu Strachey (Freud, 1996 [1895]). Aqui, mais uma vez, ele insiste na relação inversamente proporcional entre neurose de angústia e libido sexual ou desejo psíquico, para concluir que o mecanismo dessa entidade clínica consiste “numa deflexão da excitação sexual somática da esfera psíquica e no consequente emprego anormal dessa excitação” (Freud, 1996 [1895], p. 109). Salienta, outrossim, serem os sintomas da neurose de angústia formações substitutas dos sintomas físicas correspondentes ao ato sexual. Por outro lado, pergunta-se sobre os motivos de sentir-se, particularmente, o afeto da angústia. Hipotetiza que a psique comporta-se em relação à estimulação endógena (a estimulação sexual) da mesma forma como reage a perigos exógenos. Em outras palavras, seria “como se estivesse projetando tal excitação para fora” (p. 112).

Por fim, trata de esclarecer as vizinhanças dessa nova entidade

clínica com a neurastenia e a histeria. Neurose de angústia e neurastenia tem, ambas, como causas precipitantes uma excitação no campo somático; todavia, a primeira resume-se no acúmulo de excitação, enquanto a segunda no seu empobrecimento. Visualiza ainda maiores semelhanças com a histeria, pois em ambas há uma insuficiência da elaboração psíquica em razão da qual surgem processos somáticos anormais. Todavia, enquanto na neurose de angústia a excitação desviada é puramente somática, na histeria ela é psíquica em consequência de um conflito¹.

De forma geral, em todos esses primeiros trabalhos, a angústia ainda era pouco relacionada às psiconeuroses, sendo circunscrita ao campo das neuroses atuais – as quais, mais tarde, pouquíssima atenção voltariam a ganhar. É importante também perceber que a longa sintomatologia da neurose de angústia muitas vezes pode ser relacionada ao medo como afeto principal, como no caso da expectativa angustiada, da hipocondria, dos ataques de “pânico”, dos distúrbios cardíacos e respiratórios, do *pavor nocturnus* e das fobias. Há situações, contudo, em que o objeto do medo torna-se difuso, sendo exatamente o que caracteriza a angústia.

1.2.2. A angústia em sonhos²

Haveria um tema mais relacionado ao sinistro (*Das Unheimliche*) na experiência humana do que os pesadelos? Sabe-se que os mais horríveis sonhos de angústia são precisamente a maior fonte de inspiração de autores da ficção fantástica e de horror. O leitor, por seu turno, vivencia nessas histórias a sensação sinistra de reviver os seus temores e pesadelos mais recônditos. Seguindo, pois, o fio da obra freudiana, encontram-se abundantes menções à angústia n’*A interpretação dos sonhos* (1900 [1899]). A discussão aqui, como não deixaria de ser, diz respeito aos sonhos de angústia, comumente chamados de pesadelos, os quais, diz o autor, fazem mais parte da psicologia das neuroses do que propriamente do processo onírico.

Os sonhos de angústia são por ele abordados como uma modalidade especial dentro da categoria de sonhos capazes de nos

¹ Uma terceira apresentação detalhada de pontos da mesma teoria sobre a neurose de angústia é feita em *Resposta às críticas a meu artigo sobre a neurose de angústia* (1895), no qual Freud defende-se dos argumentos apresentados contra ela pelo psiquiatra alemão Leopold Loewenfeld.

² Os sonhos de angústia são retomados, sob nova luz, no capítulo final, item 5.10.

despertar em meio ao sono. Em geral, o sonhar é compatível com o dormir mesmo quando os sonhos interrompem o sono por diversas vezes durante uma noite. Nesses casos, há uma formação de compromisso entre o desejo inconsciente que demanda expressão e o desejo pré-consciente de manter o sono. Ao permitir a expressão ou descarga do desejo inconsciente por meio do sonho, e por mais que isso demande um breve despertar, o pré-consciente reassume, na sequência, o controle do sono. Isso é menos dispendioso que manter o inconsciente “na rédea curta” durante todo o sono. Freud garante: “Se é verdade que o sonhador desperta por um instante, mesmo assim ele *de fato* espantou a mosca que ameaçava perturbar o sono” (Freud, 1996 [1900], p. 607). Fazendo outra analogia, é como se um fiscal de alfândega¹ permitisse de maneira fugaz a passagem ilícita de determinada mercadoria para se ver livre de maiores animosidades com um contrabandista com o qual é obrigado a conviver diariamente.

Por outro vértice, o processo do sonho de angústia escapa dessa lógica por quebrar a aliança de compromisso entre Inconsciente e Pré-consciente. Tal como antes, a produção onírica é permitida como meio de descarga do desejo inconsciente, mas este fere o pré-consciente com tamanha violência que se torna impossível a manutenção do sono: o despertar não é breve, advém a completa vigília em virtude de intenso desprazer. Nessa situação, tudo se passa como se o “fiscal de alfândega” fosse surpreendido pela transposição de uma quantidade intolerável de mercadorias ilegais, e sua reação de alarme e descontentamento traduz-se na angústia. É de conhecimento comum que os sonhos de angústia representam a maior dificuldade para a compreensão da teoria freudiana de realização de desejos por meio do processo onírico. O leigo não compreende como um pesadelo pode representar um desejo: isso demanda a compreensão psicanalítica da divisão do psiquismo em instâncias em permanente conflito. Como diz Freud, a relação do sonhador com seus desejos é muito peculiar, pois ele os repudia e censura – “(...) realizá-los não lhe dá prazer algum, mas o contrário; e a experiência mostra que esse contrário aparece sob a forma de angústia, fato esse que ainda está por ser explicado” (Freud, 1996 [1900], p. 609).

Veja-se aqui uma mudança do foco freudiano em relação à angústia. Seus trabalhos anteriores centravam-se na explicação da neurose de angústia, na qual este afeto surge em consequência de uma

¹ No capítulo 3, item 3.6, demonstro a comparação feita por Freud entre a censura da consciência e o “fiscal de alfândega”, a partir de trecho da obra de E.T.A. Hoffmann.

sobrecarga de excitação sexual somática que não encontra caminhos para representar-se psiquicamente como libido ou desejo sexual. Nos sonhos de angústia, por outro lado, a angústia é um desprazer vivenciado quando excitações inconscientes recalçadas irrompem no sistema Pcs-Cs. Há, assim, um caminho que inicia na abordagem da angústia pela via das neuroses atuais, ligadas à super ou subestimulação sexual somática, para desembocar nas psiconeuroses, ligadas a um conflito psíquico. Mas em ambos os casos permanece presente a etiologia sexual: os sonhos de angústia revelam invariavelmente material sexual em seus pensamentos oníricos. Esse seria até mesmo o caso do terror noturno (*pavor nocturnus*) tão comum em infantes, em cuja fonte há impulsos sexuais não compreendidos e repudiados. A angústia é, portanto, analisada por Freud a partir de diferentes vias ao longo de sua obra. Outro tema digno de atenção diz respeito às fobias, as quais, mais uma vez, realçam a relação entre angústia e medo. Ainda n.^o *A interpretação dos sonhos*, Freud tem a penetrante percepção de que o sintoma fóbico é formado para evitar a irrupção de angústia, ou melhor, “a fobia se ergue como uma fortificação de fronteira contra a angústia” (Freud, 1996 [1900], p. 609).

1.2.3. Grandes casos clínicos

Essas considerações sobre os processos fóbicos são retomadas em profundidade por meio do caso emblemático do “pequeno Hans” – *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos* (1909). O garoto sofria de intenso medo quando via cavalos, especialmente os que puxavam charretes e transportavam materiais, conforme observados diariamente defronte a sua casa. Seu temor de ser mordido por cavalos, assim como de que esses animais tombassem mortos, fora interpretado por Freud respectivamente como o temor à castração e o desejo parricida, ambos ligados ao forte desejo sexual que nutria pela mãe¹. De forma sumária, toda a investigação sexual precoce de Hans centrava-se no prazer que sentia ao tocar seu pênis (seu “pipi”, *Wiwimacher*) e na atribuição universal do pênis a outros seres: pai, mãe, demais crianças e animais. Esse estágio seria mais tarde definido por Freud como do primado fálico. Aos três anos e meio, a mãe ameaça cortar-lhe fora o pênis para suprimir seu impulso pela masturbação, sem nele produzir, todavia, maiores efeitos. Ora, mais tarde, quando esclarecido sobre a não

¹ Freud identifica também impulsos sádicos dirigidos à mãe, bem como a ternura endereçada ao pai. Em outros termos, a relação com ambos os progenitores era marcada pela ambivalência.

existência de pênis nas mulheres, origina-se *a posteriori* (*nachträglich*) seu receio da castração. Em virtude do intenso desejo pela mãe e de observar o pai como um impeditivo a sua satisfação, associa este ao cavalo, o qual, como já havia observado, era um animal “com pipi grande” e capaz de morder-lhe o “dedo”.

Foge ao escopo deste estudo, ao menos por hora, adentrar nos detalhes do caso clínico, sendo mais importante destacar alguns elementos da discussão ulterior realizada por Freud. Ele reconhece dificuldades tangentes a uma classificação das fobias dentro do quadro geral das neuroses, mas sustenta não poder tratá-las como processos patológicos independentes¹. Em relação ao caso do pequeno Hans, que assumia como típico, sugeriu a denominação “histeria de angústia”² em virtude de uma semelhança completa entre as fobias e a histeria, salvo por um ponto decisivo para a diferenciação – o destino da libido desprendida das representações recalçadas. A histeria clássica seria pautada pela “conversão”, na medida em que, nela, a libido é convertida para produzir efeitos no campo somático. Por seu vértice, na histeria de angústia a libido não é convertida, senão posta em liberdade na forma de angústia. Haveria casos de uma mistura entre as duas formas de histeria, bem como os puros: histeria de conversão sem angústia ou histeria de angústia sem conversão. O último caso, que se manifesta na forma de angústia e fobias, corresponderia ao que se passa com o pequeno Hans (Freud, 1996 [1909]). Aliás, seria esse o modelo *par excellence* das neuroses da infância.

Há, por conseguinte, uma tendência das histerias de angústia a produzirem fobias. O sujeito³ tenta de todas as formas “ligar

¹ Essa ideia advém de longa data. Já em 1894, em *Obsessões e fobias* (1894), Freud entendia as fobias como manifestações comuns das neuroses de angústia, podendo, ainda, estar combinadas com obsessões que buscam aliviar a sensação de medo. Também observara a relação entre obsessões e fobias em *As neurosicosas de defesa* (1894). Um ano mais tarde, em *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “Neurose de Angústia”* (1895), menciona a existência de fobias específicas à neurose obsessiva.

² A primeira menção freudiana à histeria de angústia foi publicada no seu prefácio à obra de Wilhelm Stekel, *Nervöse Angstzustände und ihre Behandlung* (1908). Ali, declara que sua única contribuição ao livro foi precisamente sugerir o uso desse termo.

³ Faço menção ao “sujeito” e não ao “indivíduo” ao longo de toda essa tese, muito embora o conceito de sujeito em psicanálise seja algo propriamente lacaniano. Certamente a ideia de indivíduo – literalmente, aquele que não se

psiquicamente” a angústia liberada, ou melhor, deseja dela se livrar. No entanto, não pode reverter a angústia em libido sexual, nem entrar em contato com os complexos dos quais a libido provém. Sua única alternativa é bloquear as ocasiões possíveis para o desenvolvimento da angústia mediante barreiras psíquicas da ordem da precaução, inibição e proibição – as fobias são precisamente essas construções protetoras contra a angústia. Se pensarmos a angústia como medo, parece inicialmente contraditório dizer que o sujeito se protege do medo por meio de uma fobia. Mas a angústia envolve o medo generalizado, sem um objeto específico. Assim, desenvolvendo uma fobia, o medo torna-se localizado e é possível ao sujeito tentar evitá-lo ao afastar-se do objeto temido. Por óbvio, assim como no caso dos pesadelos, as fobias são outra imagem privilegiada do terrorífico, daquilo que excita o mais intenso medo e horror no sujeito. Evocam igualmente o *Unheimlich* pois, por exemplo, na ficção de horror, a evitação dos monstros e criaturas fantásticas por certo lembra a intensa reação angustiada característica das fobias.

No caminho teórico percorrido até o momento, a angústia permanece em íntima relação com a libido psíquica, ou o desejo sexual. Quando a excitação sexual somática não se transforma em libido, surge a angústia (caso da neurose de angústia, uma das chamadas “neuroses atuais”). Quando, ao contrário, a libido desprende-se de seu conteúdo representacional em virtude do recalçamento, também se produz angústia (caso da histeria de angústia ou neurose fóbica). O mesmo resultado advém quando o desejo sexual inconsciente irrompe no pré-consciente por meio dos sonhos (caso dos sonhos de angústia).

Outro pequeno avanço na discussão sobre a neurose e a histeria de angústia é feita por Freud em *Psicanálise “selvagem” (1910)*. Analisando a trágica, senão igualmente cômica, intervenção de um jovem médico em uma paciente de meia idade que sofria de angústia desde seu divórcio¹, o psicanalista rememora a classificação da

divide – é contrária aos próprios fundamentos da divisão do psiquismo descoberta por Freud.

¹ O terapeuta informara à paciente, provavelmente em uma única consulta, ser sua angústia devida à falta de satisfação sexual. Não contente, prescreve que somente recuperaria sua saúde retornando ao marido, ou tendo um amante, ou, ainda, obtendo satisfação consigo mesma. Freud esclarece que interpretações dessa monta somente podem ser realizadas após o estabelecimento da transferência e quando o próprio paciente já se encontra próximo de perceber os conteúdos recalçados – o que demanda longo período. Caso contrário, como de

neurastenia e da neurose de angústia no guarda-chuva das “neuroses atuais”, isto é, das neuroses dependentes unicamente de uma causa física e contemporânea relacionada ao fator somático da vida sexual. Aliás, confessa ainda não compreender o papel nelas desempenhado pelo psiquismo e pelo recalçamento. Por outro lado, não se pode olvidar que a presença da angústia jamais deve ser lida como um diagnóstico certo de neurose de angústia. Por óbvio, como já havia alertado no caso do pequeno Hans, existe também a histeria de angústia, com etiologia e tratamento diferenciados. Deste modo, para não desclassificar totalmente a indicação terapêutica do jovem médico pela retomada, na vida de sua paciente, de atividades sexuais com um parceiro ou via masturbação, Freud esclarece que a neurose de angústia (uma “neurose atual”), de fato, demandaria certa terapêutica “atual”. Mas tal não é o caso, e o jovem médico se esquece de prescrever à paciente, justamente, a psicanálise.

A relação entre a angústia e as fobias é mais uma vez investigada por Freud no caso clínico do “Homem dos Lobos” – *História de uma neurose infantil (1918 [1914])* – que ao mesmo tempo aprofunda e complexifica questões anteriormente abordadas no estudo sobre o “Pequeno Hans”. Mas ao contrário deste, o Homem dos Lobos é um paciente adulto cuja história da neurose infantil é talentosamente reconstruída em análise. Sua histeria de angústia começa aos quatro anos na forma de uma fobia por animais, cuja ênfase são lobos de histórias infantis. Mais tarde, a histeria se transforma em uma neurose obsessiva de forte conteúdo religioso que perdura até os dez anos. Fundamentalmente, tanto essas neuroses infantis como a neurose adulta do paciente encontram sua motivação mais profunda em um sonho de angústia recorrente iniciado aos três anos e meio, em cujo conteúdo Freud encontra o material chave para a gradual elucidação de quase todas as nuances do caso.

No sonho, era noite e o menino estava deitado em sua cama, quando a janela se abriu sozinha e ele viu, aterrorizado, seis ou sete lobos brancos sentados na grande noqueira defronte à janela de sua casa. Os lobos tinham caudas grandes, como raposas, e orelhas empinadas, como cães pastores. Com grande pavor de ser comido pelos lobos, acordou e gritou. Não seria forçado assemelhar esta cena onírica, o cenário do pesadelo, a um autêntico conto de horror. O paciente enfatiza,

fato aconteceu, o efeito produzido é a pura exacerbação do conflito psíquico e dos sintomas, com o agravante de provocar forte repulsa ao profissional e ao seu método de tratamento.

acerca do sonho, a absoluta imobilidade dos lobos, por um lado, e a atenção fixa com que olhavam para ele, por outro: “Era como se tivessem fixado toda a atenção sobre mim” (Freud, 1996 [1918], p. 41), confessa. Há um estado de intenso e paralisante medo evocado pelas imagens de diversos olhos, imóveis, centrados na observação do sujeito, espelhando o seu próprio olhar. Essa relação entre a angústia, o *Unheimlich* e o olhar deverá ser retomada adiante¹.

A interpretação psicanalítica do sonho indica-o como uma representação bastante distorcida do testemunho da cópula dos pais pelo menino em tenra idade, a chamada “cena primária”. Quem olhava com “toda a atenção”, no caso, para os pais, era ele próprio. A abertura das janelas seria a abertura de seus olhos, o despertar súbito em seu berço no leito dos pais. Já a imobilidade dos lobos representa o oposto, ou seja, o mais violento movimento, indicando também que teria presenciado um coito *a tergo*, à maneira dos animais (*more ferarum*). Mas o grande fomentador do sonho de angústia era o complexo de castração associado ao desejo sexual inconsciente que o paciente nutria por seu pai². Na cena primária, a criança teria observado os genitais da mãe (ou seja, a ausência de pênis), fato que mais tarde, após as admoestações de sua babá contra a masturbação, repercutiu-lhe em retrospectiva (*a posteriori*) como uma confirmação da possibilidade da castração. Ao mesmo tempo, o desejo que nutria pelo pai fê-lo identificar-se com a mãe na cena do coito, inferindo que para copular com o pai deveria se deixar castrar, como a mãe teria deixado. Todavia, o narcisismo ameaçado pela castração, de origem egoica, passou então a forçar o recalçamento de seus impulsos sexuais passivos perante o pai. No lugar desse desejo, doravante inconsciente, surge o temor ao pai, ou melhor, surgem a angústia e a defesa contra esta na forma de uma fobia ao lobo³.

Freud entende essa fobia, assim como no caso do pequeno Hans, o resultado de uma histeria de angústia. No caso do homem dos lobos, o vestígio do processo recalçador é a substituição do objeto

¹ Nos capítulos 4 e 5.

² A confirmação da existência do complexo de Édipo invertido ou negativo foi um dos grandes avanços propiciados à teoria psicanalítica por esse caso, sendo formalizado posteriormente no capítulo terceiro de *O eu e o isso* (1923). De toda forma, a bissexualidade constitucional do ser humano era defendida por Freud desde a época de sua amizade com Fliess.

³ Freud reconstitui o pensamento inconsciente do menino desta forma: “Se você quer ser sexualmente satisfeito pelo Pai (...) você deve deixar-se castrar como a Mãe; mas eu não quero isso” (Freud, 1996 [1918], p. 58).

temido, o pai, por outro na consciência, o lobo¹. Neste caso também há um complicador, pois a angústia é vista como resultado do recalçamento do desejo sexual passivo pelo pai. De toda forma, a produção de angústia é, primordialmente, relacionada por Freud ao complexo de castração, conforme vê-se na passagem abaixo, a qual é importante também para uma análise teórica do mecanismo da formação desse afeto:

De fato, pode-se dizer que a ansiedade [angústia] que estava envolvida na formação dessas fobias era um medo da castração. Essa afirmação não implica em contradição do ponto de vista de que a ansiedade [angústia] se originou da repressão da libido homossexual. Ambos os modos de expressão referem-se ao mesmo processo, ou seja, a retirada da libido, pelo ego, do impulso ansioso homossexual, tendo a libido, então, se convertido em ansiedade [angústia] livre e, subsequentemente, ligada a fobias (Freud, 1996 [1918], p. 119)².

De maneira esquemática, ambas as histórias clínicas do “pequeno Hans” e do “Homem dos Lobos” envolvem uma histeria de angústia infantil manifestada como fobia de animais. Outrossim, em ambos a fobia encontra sua significação mais profunda como defesa contra a angústia de castração. É fato, assim, que dois de seus grandes casos clínicos possibilitaram perceber o complexo de castração como elemento fundamental para a formação da angústia nas neuroses. Essa relação deverá ser novamente abordada nos capítulos subsequentes, e especialmente no capítulo 4. Ademais, a citação supra demonstra, mais uma vez, a ideia de uma transformação da libido em angústia e, mormente, que a angústia surge em consequência do processo de

¹ No histórico clínico, sua fobia não se contenta com esse único objeto, passando também a temer o leão e a borboleta.

² O texto da versão da Amorrortu corresponde ao seguinte: “*Puede decirse que la angustia que interviene en la formación de estas fobias es angustia ante la castración. Este enunciado en modo alguno contradice la concepción de que la angustia surgió de la represión de una libido homosexual. Ambos giros expresivos designan el mismo proceso, a saber, que el yo sustrae libido de la moción de deseo homosexual, y esa libido es traspuesta en angustia libremente flotante y luego admite ser ligada en fobias*” (Freud, 2007 [1918], p. 103).

recalcamento. A mesma ideia, conquanto ainda não tão clara, já aparece na análise do pequeno Hans¹. Isso será posteriormente revisado por Freud.

Por outro lado, é o curioso pensar a semelhança entre as fobias infantis de animais e os contos infantis, porquanto muitas dessas histórias descrevem imagens assustadoras para as crianças, como a devoração. No caso do Homem dos Lobos, foi precisamente um desses contos o vetor de sua eleição inconsciente do lobo como objeto fóbico. Os contos infantis, assim como os sonhos de angústia, têm sua base nas vivências traumáticas das crianças em relação a sua própria sexualidade. Penso que são esses contos os protótipos dos contos sinistros para adultos, os quais, como se verá no capítulo seguinte, são relacionados por Freud ao *Unheimlich*.

1.2.4. Primeira recapitulação

O estudo sobre a angústia realizado na vigésima quinta de suas *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (1916-17) é seu mais completo tratado sobre o tema antes da reformulação teórica que seria produzida cerca de dez anos mais tarde. No prefácio geral a essa publicação, afirma Freud que a maioria das conferências introdutórias nada acrescentam ao leitor familiarizado com a literatura psicanalítica, com exceção das conferências sobre a angústia e sobre as fantasias históricas, as quais apresentam material novo, até então retido. Freud inicia pelas devidas distinções entre a angústia “normal” e a angústia neurótica. Muitas vezes os termos “neurótico” (*nervös*) e “angustiado” (*ängstlich*) são tomados como sinônimos no senso comum; todavia, existem pessoas angustiadadas sem serem neuróticas, e neuróticos que padecem de muitos sintomas à exceção do estado de angústia². Pode-se

¹ Como nesta afirmação: “Uma vez que um estado de ansiedade [angústia] se estabelece, a ansiedade [angústia] absorve todos os outros sentimentos; com o progresso da repressão [recalcamento], e com a passagem ao inconsciente de boa parte das outras idéias que são carregadas de afeto e que foram conscientes, todos os afetos podem ser transformados em ansiedade [angústia]” (Freud, 1996 [1909], p. 39). Ou seja, a explanação descreve a angústia como efeito do recalcamento. Na edição da Amorrortu, lê-se: “*Una vez establecido el estado de angustia, esta última devora todas las otras sensaciones; y a medida que la represión avanza, mientras más son empujadas a lo inconsciente las representaciones portadoras de afecto que ya habían sido conscientes, todos los afectos pueden mudarse en angustia*” (Freud, 2007 [1909], p. 31).

² Na ESB a comparação faz menos sentido, uma vez que se traduz *nervös* por nervoso, irritável ou apreensivo (Freud, 1996 [1916-17], p. 394).

opor, então, a angústia realista (ou realística) à angústia neurótica. A primeira é uma legítima reação frente à percepção de um perigo exterior: está unida ao reflexo de fuga e constitui uma manifestação da pulsão de autoconservação.

Vale refletir, por conseguinte, sobre o limiar da angústia como reação adequada ao perigo, pois se ela atinge uma intensidade excessiva, paralisa toda a ação necessária. Por este viés, a angústia nunca seria adequada, e corresponde ao medo paralisante característico das fobias e dos sonhos de angústia. O sonho do homem dos lobos é precisamente deste tipo. Por outro lado, a angústia realista se caracteriza pela preparação para o perigo, exteriorizada como um aumento de atenção sensorial e da tensão motora. Vista, assim, como preparação, ela demonstra-se vantajosa. Dessa maneira, Freud acredita que quanto mais a angústia possa limitar-se a um mero sinal, mais adequada será como preparação ao perigo, sem tornar-se um empecilho¹.

Faz questão, igualmente, de distinguir angústia (*Angst*), medo (*Furcht*) e terror (*Schreck*)². Eis a famosa afirmação freudiana de que a angústia prescinde de objeto, enquanto o medo dirige a atenção, precisamente, a um objeto³. O terror, por outro lado, seria efeito de um perigo que o sujeito atravessa sem a devida preparação angustiada. Vale reter essa ideia, pois a relação entre terror, horror⁴ e angústia será importante para a discussão posterior desse trabalho. Freud também problematiza a qualificação da angústia como um afeto. Mas o que seria um afeto? É algo muito complexo que inclui determinadas inervações ou descargas motoras, bem como certas sensações: as percepções das ações motoras ocorridas e as sensações consequentes de prazer ou desprazer que dão ao afeto seu tom dominante. Mais além – ele acredita

¹ Mais tarde ele desenvolve teoricamente a ideia da angústia como sinal (Ver item 1.2.5, letra ‘d’).

² Utilizo aqui a distinção conforme a versão da Amorrortu.

³ A distinção entre *Angst* e *Furcht* é reforçada no Apêndice B de *Sintomas, Inibições e Angústia* (1926). Ali, afirma que a angústia tem “uma qualidade de indefinição e falta de objeto” (Freud, 1996 [1926], p. 160). Todavia, na frase imediatamente anterior ele assevera que a angústia é *vor etwas*, ou seja, “diante de algo”. Isso é retomado por Lacan em seu décimo seminário (1962-63), precisamente na sua tese que define o objeto *a* como o objeto da angústia por excelência. Ver, a respeito, o capítulo 5, item 5.7.

⁴ A edição da Amorrortu também traduz *Schreck* como “horror”: “*Así, podría decirse que el hombre se protege del horror mediante la angustia*” (Freud, 2007 [1916-17], p. 360). No original em alemão, lê-se: “*So daß man sagen könnte, der Mensch schütze sich durch die Angst vor dem Schreck*”.

que essa combinação é reunida pela repetição de vivências significativas na pré-história da espécie.

Essa hipótese introduz outra, especificamente sobre o afeto da angústia. Haveria uma experiência primordial que a angústia reproduz como repetição. Trata-se da experiência do nascimento, na qual se produz um agrupamento de sensações desprazerosas convertido em modelo para os efeitos de um perigo mortal e desde então repetido como o estado de angústia. Assevera, portanto, que a primeira angústia do ser humano foi uma angústia tóxica, pois o nascimento implica na interrupção da renovação sanguínea ou respiração interna, gerando uma falta de alento que o próprio nome angústia, em sua raiz latina (*angustiae*), sugere a partir da ideia de um estreitamento (em alemão, *Enge*)¹. E é igualmente significativo, mormente para a teorização sobre a angústia neurótica, que essa primeira angústia se origine na separação entre a criança e sua mãe².

No tocante à angústia neurótica, sua abordagem segue, à princípio, duas direções distintas, contrapondo a angústia “livremente flutuante” àquela que é “psiquicamente ligada”. Ressalta que elas são independentes entre si e não costumam aparecer em simultâneo. No primeiro caso, a angústia está disposta a prender-se ao conteúdo de qualquer representação passageira, fazendo o sujeito prever sempre as possibilidades mais terríveis e trágicas para as situações incertas da vida. Quando essa característica constitui um traço de caráter, chamamos tais pessoas de pessimistas. Todavia, associa esse tipo de angústia, quando muito intensa, à neurose de angústia – uma das neuroses atuais. Retomando sua teorização a respeito da frustração sexual como fator etiológico, chega a afirmar que a neurose de angústia desaparece quando se eliminam os maus hábitos sexuais, havendo amiúde uma relação entre angústia e restrição da atividade sexual. Isso corresponde a um

¹ Conforme já mencionado no primeiro item deste capítulo.

² Freud traz, inclusive, uma confissão interessante de como chegara a essa hipótese sobre a angústia. Ouvira de uma candidata a parteira, provavelmente nos idos de 1880, que o aparecimento de excrementos (mecônio) na água de nascimento significava, precisamente, “Que el niño está angustiado” (Freud, 2007 [1916-17], p. 362). Entre seus colegas médicos, apenas ele pareceu perceber a significação profunda por trás dessa opinião tão inocente e simplória. Como lembra Strachey, uma nota de 1909 n.º *A interpretação dos sonhos (1900)* é a primeira referência publicada sobre essa ideia: “*El acto del nacimiento es, por lo demás, la primera vivencia de angustia y, en consecuencia, la fuente y el modelo del afecto de angustia*” (Freud, 2007 [1900], p. 403).

entrelaçamento entre libido e angústia, sendo, na neurose, perfeitamente visível a substituição da primeira pela segunda.

Por outro lado, a angústia psiquicamente ligada é aquela vinculada a determinados objetos e situações, constituindo as fobias. Dada a enorme variedade possível de fobias, Freud tenta classificá-las em três grupos, quais sejam, a) aquelas fobias cujos objetos e situações temidas o são também, conquanto em menor intensidade, para todas as pessoas, tais como a repulsa a cobras¹; b) as fobias ligadas a situações de perigo muito embora minimizáveis para pessoas normais, como o temor de sofrer acidentes em viagens; e c) aquelas associadas a situações e objetos totalmente inofensivas a outras pessoas, como a agorafobia e o temor a animais domésticos. Por fim, associa a angústia psiquicamente ligada à histeria de angústia. Acrescenta-se ainda um terceiro grupo às formações da angústia, em cujos casos a ligação entre a angústia e o perigo ameaçador permanece pouco compreensível. Eis que falamos na forma de histeria na qual a angústia acompanha os demais sintomas histéricos, ou quando o ataque de angústia não guarda relação com qualquer condição. A angústia pode inclusive aparecer fracionada em um único sintoma, como o tremor, a vertigem, a palpitação ou a dispneia e, nesses casos, sem que o paciente reconheça o afeto angustiado.

A etiologia da angústia, quando associada às psiconeuroses (e não às neuroses atuais), invariavelmente envolve o processo de recalçamento. Como os afetos não podem ser recalçados, são substituídos pela angústia. Isso é facilmente visível na histeria, na qual a angústia substitui uma excitação libidinal ou agressiva, constituindo-se assim, como “moeda corrente universal pela qual é ou pode ser trocado qualquer impulso, se o conteúdo ideativo vinculado a ele estiver sujeito a repressão [recalçamento]” (Freud, 1996 [1916-17], p. 404)². Vê-se que a teoria da angústia como consequência do recalçamento permanece explícita nesse escrito. O resultado do recalçamento seria ou o desenvolvimento de angústia pura, ou angústia com formação de sintomas (o mais comum na neurose histérica), ou, ainda, uma formação de sintomas mais completa, sem angústia. Este último caso é exemplar

¹ Freud cita como inquietante (*ominoso* no castelhano, *Unheimliches* no alemão) a reação que todos temos a esses objetos e situações. A ESB omite esse sentido.

² A versão da Amorrortu é mais precisa: “*Esta angustia es, entonces, la moneda corriente por la cual se cambian o pueden cambiarse todas las mociones afectivas cuando el correspondiente contenido de representación ha sido sometido a represión*” (Freud, 2007 [1916-17], p. 368).

na sintomatologia da neurose obsessiva, que se constitui em uma forma de defesa contra a angústia. Logo, fica claro que, de maneira geral, os sintomas somente se formam para evitar o desenvolvimento da angústia – e isso coloca o problema da angústia no centro de interesse em relação aos problemas das neuroses.

Nessa exposição Freud sintetiza tudo que compreende a respeito da angústia neurótica, reconhecendo, todavia, ser o tema ainda nebuloso e cercado de dificuldades – “Parece ainda muito indefinido tudo isso, mas, por agora, não vejo onde prosseguir” (Freud, 1996 [1916-17], p. 405). Em suma, se a angústia realista é a reação do eu frente ao perigo e o sinal para o início da fuga, na angústia neurótica o eu busca igualmente fugir das exigências libidinais, tratando esse perigo interno como um perigo externo. E os sintomas, nessa analogia, seriam equivalentes à tentativa de luta e defesa contra tal perigo.

A última parte da conferência introduz a questão da angústia e das fobias infantis, sendo importante na medida em que estas são precondição e prelúdio das neuroses adultas. Quando uma criança se angustia na frente de estranhos, o que está em jogo não é sua inferioridade¹ ou seu desamparo, senão somente a expectativa frustrada de estar junto a sua mãe. Sua libido não pode ser investido no objeto materno, e incapaz de manter-se em suspenso, torna-se angústia. As fobias infantis do escuro e da solidão seguem a mesma significação. Isso é congruente com a ideia da angústia como repetição do afeto gerado no ato do nascimento – a separação da mãe.

1.2.5. A grande reformulação

As obras finais de Freud sobre a angústia perfazem uma significativa reviravolta teórica, tendo como fundamento a elaboração da segunda tópica psíquica em *O eu e o isso* (1923). Já ao final deste importante estudo, Freud define o eu como a única sede da angústia, esclarecendo algo que, até então, permanecia assunto nebuloso. Esse e muitos outros tópicos são discutidos em profundidade na longa e complexa obra *Inibições, sintomas e angústia* (1926), seu trabalho máximo e definitivo acerca de um tema que tanto o convocara ao longo da vida, e de vasta importância metapsicológica para a clínica psicanalítica. Como realça Strachey, um forte estímulo à escrita deste trabalho foi a publicação do livro *O trauma do nascimento* (1924), de Otto Rank, cuja ideia inicial era baseada na afirmação de Freud sobre a

¹ Freud faz questão de combater a teoria de Alfred Adler, segundo a qual o sentimento de inferioridade seria a fonte das afecções neuróticas.

experiência do nascimento como protótipo do afeto angustiado. O desenvolvimento dado por Rank à ideia, todavia, passa longe do pensamento de Freud, e este se sentiu convocado a escrever seus pontos de vista. A despeito de importantes considerações feitas às inibições¹ e sintomas nesse trabalho, seu grande foco é o reordenamento da teoria da angústia. As mesmas ideias, com pequenas variações, são retomadas em sua derradeira recapitulação conceitual, as *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (1933 [1932])*, precisamente na *Conferência XXXII – Angústia e vida pulsional*. Considerando a quantidade e complexidade dos temas tratados nestes dois textos, farei um esforço de sintetizá-los nos seguintes itens.

a. abandono da hipótese da transformação da libido em angústia

Freud menciona a necessidade de abandonar o ponto de vista de que o recalçamento seria responsável pela transformação de um afeto em angústia. Essa seria uma perspectiva puramente fenomenológica, e não metapsicológica, como agora tenta desenvolver. Confessa não haver se contentado com tal explicação, pois mesmo se a descrição é correta – há uma correspondência entre a força de um impulso recalçado e a intensidade da angústia resultante –, ela não deixa de ser somente isso: uma descrição, a qual nascera na época de seus estudos sobre a neurose de angústia, nos idos de 1890. Não obstante, há uma certa vacilação em suas afirmações. Acerca das fobias, por exemplo, assevera ser “sempre a ansiedade [angústia] do ego que é a coisa primária e que põe em movimento a repressão [o recalçamento]. A ansiedade [angústia] jamais surge da libido reprimida [recalcada]” (Freud, 1996 [1926], p. 111)². Mas um pouco adiante, mencionando as neuroses de angústia, afirma: “Talvez ainda seja verdade, portanto, que na repressão [recalçamento] a ansiedade [angústia] é produzida a partir da catexia libidinal dos impulsos instintuais [moções pulsionais]” (Freud, 1996 [1926], p. 112)³. O nó da questão é como compatibilizar a nova teoria,

¹ As inibições, tratadas somente no capítulo inicial, são esclarecidas como expressões de uma restrição do eu. Em geral, as ações são inibidas pelo eu porque ganham uma erotização muito acentuada, representando um ato sexual proibido.

² Na versão da Amorrortu lê-se: “(...) en ellas, la actitud angustiada del yo es siempre lo primario, y es la impulsión para la represión [recalçamento]. La angustia nunca proviene de la libido reprimida [recalcada]” (Freud, 2007 [1926], p. 104).

³ Na versão da Amorrortu consta: “Puede seguir siendo correcto que a raíz de la

que bem se encaixa ao caso das psiconeuroses, à velha hipótese relacionada às neuroses atuais. Chega a reconhecer, “*non liquet*” – não está claro.

A despeito de um evidente posicionamento em favor da nova teorização, o sepultamento definitivo da hipótese antiga só é declarado absoluta certeza na já aludida *Conferência XXXII*. Ali, ao mencionar a neurose de angústia, faz-se categórico: “Não mais sustentaremos ser a libido que é transformada em ansiedade [angústia], em tais casos” (Freud, 1996 [1933], p. 97)¹. A nova formulação é oposta: a angústia é anterior ao recalçamento, já estava lá; assim, é a angústia que causa o recalque.

b. desenvolvimento da hipótese do nascimento como protótipo da angústia

O primeiro psicanalista retoma sua hipótese já abordada em obras anteriores, especialmente na *Conferência XXV* (1916-17), acerca dos afetos como precipitados de experiências traumáticas primevas e, dentre as quais, o ato do nascimento seria a primeira vivência de angústia, imprimindo a esse afeto certas formas características de expressão, particularmente sobre a ação do coração e sobre a respiração. Mas essa ideia não autoriza pensar que a angústia seja sempre uma reprodução da situação de nascimento. Ademais, o feto por óbvio não possui um eu e não distingue objetos, razão pela qual não pode experimentar o nascimento como uma separação da mãe. Essa é, aliás, uma de suas objeções à teoria de Otto Rank, que pressupõe ser o feto capaz de guardar certas impressões sensoriais cuja renovação, no futuro, pode trazer à memória o trauma do nascimento e evocar a reação de angústia. Por sua vez, Freud acredita que o nascimento é marcante simplesmente em virtude do acúmulo de grande quantidade de estímulos que precisam ser eliminados: “É desnecessário supor que a criança traz mais alguma coisa com ela da época do seu nascimento do que essa maneira de indicar a presença do perigo” (Freud, 1996 [1926], p. 136). Mas a ideia freudiana de uma ordenação lógica da angústia, com início na separação da mãe e sequência na perda direta ou indireta de objetos, possui inspiração na obra de Rank.

repression [recalçamento] se forme angustia desde la investidura libidinal de las mociones pulsionales” (Freud, 2007 [1926], p. 105).

¹ Esta é a versão da Amorrortu: “Ya no afirmaremos que sea la libido misma la que se muda entonces en angustia” (Freud, 2007 [1933], p. 87)

c. revisitação dos casos clínicos: o “pequeno Hans” e o “homem dos lobos”.

O mestre vienense faz um breve comparativo entre ambos os casos clínicos, visto serem fobias infantis de animais. Aparentemente, os casos contêm poucas semelhanças, pois em Hans o conflito psíquico é gerado especialmente por um complexo de Édipo “positivo”, enquanto no menino russo é sua variante “negativa” a manifestação principal. Todavia, ambas as ideias geradoras de angústia – ser mordido por um cavalo e ser devorado por um lobo, respectivamente – eram substitutas, por distorção (ou deslocamento), do temor de serem castrados pelo pai. Em Hans, o desejo parricida manifesta-se pelo oposto, na forma de uma vingança paterna (deslocada ao cavalo) em virtude de seus desejos incestuosos pela mãe. No homem dos lobos, a devoração pelo animal indica, mormente, o desejo do menino em submeter-se de forma passiva ao pai, mas que, por outro lado, encontra forte resistência na sua revolta masculina, pois copular com a figura paterna significaria, também, ser por ela castrado. Isso evidencia que a angústia fóbica, em ambos os casos, não proveio do recalçamento, mas do próprio agente recalçador, o eu. A angústia é precisamente um medo de castração, uma angústia ante um perigo visto como real pelas crianças. Tais casos promovem mais argumentos em prol de sua nova teorização: “Foi a ansiedade que produziu a repressão e não, como eu anteriormente acreditava, a repressão que produziu a ansiedade” (Freud, 1996 [1926], p. 111)¹.

d. a angústia como sinal de perigo

Um protótipo dessa ideia já se encontrava na *Conferência XXV*. Lá Freud mencionava que a angústia, idealmente, deveria ser apenas um sinal perante o perigo, com o fito de preparar o sujeito para a fuga ou o enfrentamento. Aqui, readequando a ideia à segunda tópica, o autor indica que o eu é a fonte da angústia, sendo esta, fundamentalmente, uma reação a uma situação de “perigo interno”. Após o sinal de angústia, o eu lança mão de suas defesas² para evitar a situação ou dela

¹ Na edição da Amorrortu: “*Aquí la angustia crea a la represi3n y no —como yo opinaba antes— la represi3n a la angustia*” (Freud, 2007 [1926], p. 104). Em ambas as vers3es, leia-se recalçamento (*Verdr3ngung*) ao inv3s de repress3o (No original: “*Hier macht die Angst die Verdr3ngung, nicht, wie ich fr3her gemeint habe, die Verdr3ngung die Angst*”).

² O conceito de defesa, esquecido desde *As neuropsicoses de defesa* (1895), resurge com grande import3ncia metapsicol3gica nessa obra, na forma de nome gen3rico para as estrat3gias eg3icas no fito de proteger-se das puls3es do isso. O

afastar-se. Os sintomas, por sua vez, tentam evitar a geração de angústia, ou melhor, “seria mais verdadeiro dizer que se criam sintomas a fim de evitar uma situação de perigo cuja presença foi assinalada pela geração de ansiedade” (Freud, 1996 [1926], p. 128)¹. Deve-se acrescentar, as situações de perigo angustiantes pelas quais passa o sujeito modificam-se à medida que se desenvolve e amadurece o seu eu. O perigo de desamparo psíquico acontece quando o eu é ainda imaturo (é o caso da angústia automática, a ser vista adiante). Na primeira infância, ganha destaque o perigo da perda de objeto, começando pela mãe. Até a fase fálica, o perigo transforma-se em angústia de castração. Já no período de latência, com a dissolução do complexo de Édipo e o estabelecimento do supereu, a angústia de castração é transformada em temor de ser punido pelo supereu, ou de perder o seu amor. A transformação final seria o medo da morte enquanto temor do supereu projetado nos poderes do destino. Vale realçar, mesmo se as situações de perigo mais antigas tendem a ser abandonadas, a clínica demonstra que podem resistir lado a lado – na verdade, é assim que se comportam os neuróticos. De forma geral, na histeria a situação de perigo principal é a perda de amor; nas fobias, a ameaça de castração; e na neurose obsessiva, o medo do supereu.

e. a angústia automática, o trauma e o desamparo original

Esse conceito vem a lume para teorizar os primórdios da experiência de angústia. Tendo como protótipo a situação do nascimento, a angústia surge de forma automática quando a criança de colo sente uma crescente tensão devido a suas necessidades biológicas, e contra a qual é impotente – é a mãe quem proporciona os meios para satisfazer suas necessidades, possibilitando a descarga da tensão desprazerosa. Essa angústia é um fenômeno automático decorrente do desamparo (*Hilflosigkeit*) biológico do lactente, e prescinde de explicação em moldes psicológicos. Depende essencialmente da constatação de que o neonato está em condições de desamparo e dependência – sua existência intrauterina parece curta em comparação

recalcamento passa a ser visto como a principal defesa neurótica – a grande defesa histérica e a fonte de parte do inconsciente –, porém não a única, pois na neurose obsessiva o eu também se utiliza da regressão, da formação reativa, da anulação retroativa e do isolamento, entre outras.

¹ Na versão da Amorrortu, lê-se: “(...) los síntomas son creados para evitar la situación de peligro que es señalada mediante el desarrollo de angustia” (Freud, 2007 [1926], p. 122)

com outros animais, “sendo lançado ao mundo num estado menos acabado” (Freud, 1996 [1926], p. 151). Isso cria a necessidade de ser amada, que acompanhará a criança durante o resto de sua vida.

Em um segundo momento, a criança descobre ser a mãe um objeto externo capaz de pôr termo ao aumento da sua tensão. Desde então o conteúdo do perigo se desloca da situação econômica (aumento de tensão) para a perda de objeto (a mãe). Quando a mãe se ausenta, a criança dá o sinal de angústia antes que a situação econômica se estabeleça. A mudança da *angústia automática* para a *angústia sinal* se constitui, pois, em grande passo para a autoconservação, pois a reprodução intencional da angústia como sinal se antecipa e evita o aparecimento involuntário (automático) desse afeto em virtude do aumento das tensões. São então duas as modalidades de angústia, uma de fundamento somático, involuntária, e a outra de fundamento psíquico, produzida pelo eu. Nas palavras de Freud:

Assim atribuímos duas modalidades de origem à ansiedade [angústia] na vida posterior. Uma era involuntária, automática e sempre justificada sob fundamentos econômicos, e ocorria sempre que uma situação de perigo análoga ao nascimento se havia estabelecido. A outra era produzida pelo ego logo que uma situação dessa espécie simplesmente ameaçava ocorrer, a fim de exigir sua evitação (Freud, 1996 [1926], p. 157-8)¹.

Importa agora trazer mais um elemento a essa trama, a situação traumática. Ela se caracteriza por uma situação de desamparo efetivamente vivenciada, seja desamparo físico quando o perigo é real (gerador da angústia realista) ou desamparo psíquico quando o perigo é pulsional (gerador da angústia neurótica²). A angústia automática é uma

¹ Na versão da Amorrortu está publicado o seguinte: “*Así se atribuían dos modalidades al origen de la angustia en la vida posterior: una involuntaria, automática, económicamente justificada en cada caso, cuando se había producido una situación de peligro análoga a la del nacimiento; la otra, generada por el yo cuando una situación así amenazaba solamente, y a fin de movilizar su evitación*” (Freud, 2007 [1926], p. 151-2).

² Na *Conferência XXXII*, Freud revisa o dualismo angústia realística *versus* angústia neurótica e acrescenta um terceiro tipo, a angústia moral. Elas correspondem, respectivamente, às três relações de dependência mantidas pelo eu – com o mundo externo, com o isso e com o supereu.

reação somática ao desamparo vivenciado, enquanto a angústia sinal é a expectativa gerada pela situação de perigo, precisamente antes que a experiência traumática de desamparo volte a acontecer. Logo, o eu é capaz de repetir ativamente, em versão enfraquecida, a angústia vivenciada no trauma, na expectativa de poder evitá-lo. Isso é análogo às brincadeiras dos infantes, cuja repetição tem o fito de dominar ativamente experiências aflitivas originalmente vivenciadas de forma passiva - como Freud apontou em *Mais além do princípio de prazer* (1920). Para o psicanalista, as psiconeuroses se relacionam à angústia como sinal, ou seja, nelas ocorre algo no isso que ativa uma situação de perigo para o qual o eu, por sua vez, emite o sinal de angústia no intuito de que a defesa se processe. Já a neurose de angústia se encaixa ao modelo da angústia automática, cuja reação não demanda uma explicação psíquica, apenas somática. Aqui, uma situação análoga ao trauma do nascimento se estabelece no isso, seguindo-se a reação automática de angústia. Nesse caso específico, o eu fica reduzido ao desamparo em face de uma tensão libidinal excessiva, o que gera o afeto da angústia.

f. o complexo de castração como o grande perigo na angústia neurótica

Assim como nas fobias infantis – histerias de angústia –, também na neurose obsessiva o motor das defesas egoicas (regressão e recalçamento) é o complexo de castração. Em homens, é interessante notar que, precisamente no interesse da masculinidade ameaçada pelo medo da castração, toda atividade pertencente à masculinidade é paralisada. A angústia de castração está presente até mesmo no temor ao supereu, pois o castigo temido não deixa de ser uma extensão do castigo de castração: o supereu representa o pai e o castigo da castração transforma-se em angústia social ou moral indefinida. De forma geral, conforme fica claro para Freud, tanto nas fobias, na histeria de conversão e na neurose obsessiva, a força motora de oposição do eu é o temor à castração, ainda que esse medo surja com mais clareza apenas nas fobias. O autor hipotetiza que o eu foi preparado para esperar a castração a partir das perdas de objeto constantemente repetidas ao longo da vida: perda do seio da mãe, perda das fezes, etc. Tal como nesses casos, a angústia de castração representa uma reação a uma perda, a uma separação.

Mas é importante ponderar sobre a situação feminina, e nesse quesito Freud titubeia, incerto de estar sobrestimando o complexo de castração. As mulheres, de fato, também atravessam um complexo de

castração, mas fica difícil defender a existência nelas de uma angústia a esse respeito. Como sustentar isso, se na fantasia infantil feminina seu corpo já foi castrado? Inicialmente fica-se com a impressão de que Freud irá recuar e relativizar a importância do complexo de castração. Mas não é esse o caso. Ora, precisamente em virtude dessa elaboração fantástica (a ideia de haver sido castrada) é que na mulher a situação de perigo da perda de objeto parece haver seguido de maneira mais efetiva. Ou seja, o temor à castração é ainda mais forte, porém, manifesta-se de outras formas, em especial, como medo da perda de amor. Com isso em mente, o primeiro psicanalista não mais teme fazer uma afirmação fundamental para a clínica psicanalítica: “Vemos agora que não há perigo algum em considerarmos a ansiedade [angústia] de castração como a única força motora dos processos defensivos que conduzem à neurose” (Freud, 1996 [1926], p. 141)¹. Isso vale, portanto, para homens e mulheres. Assim, ainda que a obra mencione os perigos antecedentes do complexo de castração – o nascimento, a perda da mãe –, bem como os perigos a ele posteriores – a perda de amor do supereu, a morte –, o temor a castração é definido, sem sombra de dúvida, como a grande motivação dos processos defensivos do eu que desencadeiam a neurose.

Interessa notar, como observa Assoun (2008), que a castração não era, de início, mais que um entre outros temas da angústia. Todavia, sendo a angústia situada no lado do recalçamento (que se alimenta do complexo de Édipo), seria fatal reconhecer, com a ideia do complexo de castração como um correlato do complexo de Édipo, que existe uma angústia de castração crucial. A partir de então, a castração se impõe “*como o centro e o motor do drama da angústia*”² (Assoun, 2008, p. 48).

Percebe-se da leitura deste capítulo que a obra de Freud não deixa de ser um longo percurso de indagações e desenvolvimentos sobre este afeto central para a práxis analítica. Seja na clínica das neuroses atuais ou das psiconeuroses, encontrou ele invariavelmente esse “algo” (um algo que toca o registro do real, na terminologia lacaniana) expresso de maneiras à primeira vista tão diversas como a dispneia, arritmias, expectativas ansiosas, fobias, ataques de “pânico”, terrores noturnos e pesadelos. Tudo, enfim, o que se convencionou classificar sob o âmbito

¹ Na versão da Amorrortu, lê-se: “*Ahora vemos que no corremos el peligro de declarar a la angustia de castración como el único motor de los procesos defensivos que llevan a la neurosis*” (Freud, 2007 [1926], p. 135).

² “*comme le centre et le moteur du drame de l’angoisse*”.

abrangente da angústia. A questão tem sua primeira abordagem no campo das neuroses atuais com a corajosa proposição de um quadro clínico específico (a neurose de angústia) e desemboca no âmbito das psiconeuroses, por onde duas hipóteses são sucessivamente encampadas: da angústia como resultado do recalçamento passa-se à ideia de ser esse afeto um sinal de alarme que põe em marcha o processo recalcador. E na fonte da angústia, suas derradeiras investigações conduziram-no ao tema perturbador da fantasia de castração. Como abordar um tema tão inquietante mesmo para psicanalistas? Pois um artigo aparentemente despretenso, escrito com meros fins de “aplicação da psicanálise às humanidades”, veio a abrir um rumo inusitado e absolutamente profícuo para o estudo da angústia até os tempos hodiernos: passemos então à análise de *Das Unheimliche*.

CAPÍTULO 2 – A FICÇÃO DE HORROR E O *UNHEIMLICH* FREUDIANO

Este capítulo se propõe a apresentar em detalhes o texto que constitui o foco de minha tese. *Das Unheimliche* é a prova documental do interesse freudiano pela literatura fantástica e pela possibilidade profícua de relacionar o horror literário a sua teorização sobre a angústia. Também Jacques Lacan, em seu décimo seminário (1963-64), opta por abordar a angústia pela via do *Unheimlich*, justificando ser tal conceito a dobradiça absolutamente indispensável para pensar esse afeto em psicanálise. Antes de analisar esse texto freudiano, contudo, é importante introduzir elementos da ficção fantástica e de horror com a qual o próprio Freud e outros autores dialogam, assim como o conhecido texto de Ernst Jentsch que o antecede na abordagem da mesma temática.

2.1. Sobre angústia, terror e horror

Para tanto, é inicialmente importante esquadrihar algumas relações possíveis entre a angústia, tema maior desse trabalho, e o âmbito do terror e horror pertencentes ao campo do sinistro no mundo da ficção. Em *Além do princípio de prazer* (1996, [1920])³, ao analisar as neuroses traumáticas, Freud retoma suas distinções entre os afetos de angústia (*Angst*), medo (*Furcht*) e terror (*Schreck*). Conforme já o fizera na *Conferência XXV* (1916-17), define o primeiro como um estado de expectativa e preparação frente a um perigo desconhecido. Já o medo requer um objeto determinado para ser sentido. O terror, por seu turno, é o estado daquele que corre um perigo sem estar preparado para tanto, destacando-se aí o fator surpresa da situação.

No caso das neuroses traumáticas e das neuroses de guerra, é comum a vida onírica reconduzir o sujeito à situação angustiante, da qual ele desperta com renovado terror. O doente está, por assim dizer, fixado psicicamente no trauma. Para o mestre, o terror noturno tão característico das neuroses traumáticas é um indicativo claro do mais além do princípio de prazer, na medida em que tal produção onírica não atende à função elementar, por ele magistralmente esclarecida, de apresentar desejos como realizados (Freud, 1996 [1900]). Sua nova hipótese, ao contrário, é que tais sonhos “esforçam-se por dominar

³ Este texto, conforme esclarece Strachey, teve sua escrita concomitante a *Das Unheimliche* (1919), o qual já esboça resumidamente suas teses principais sobre a compulsão à repetição.

retrospectivamente o estímulo, desenvolvendo a ansiedade [angústia] cuja omissão constituiu a causa da neurose traumática” (Freud, 1996 [1920], p. 42)⁴. Ou seja, a neurose traumática advém justamente do fator surpresa perante o qual o aparelho psíquico não pôde lançar mão da angústia como proteção psíquica. Por outro lado, o que realmente interessa nessa definição é a relação entre angústia e terror – o terror noturno seria um estado exacerbado de angústia, a qual não apareceu na situação original⁵.

Se, nesse raciocínio, o terror relaciona-se à intensificação do afeto angustiado, ao horror deve-se acrescentar mais um aspecto: a repulsa. As menções freudianas são claras nesse sentido. Em *Totem e tabu* (2008, [1912-13]), dedica toda a primeira parte do estudo ao que intitula “horror ao incesto” (*Die Inzestscheu*). Neste caso, o termo tem a acepção de algo que a cultura e o aparato da consciência ojerizam precisamente em virtude das moções primitivas contrárias advindas do inconsciente – em linhas gerais, refiro-me ao complexo de Édipo.

Acepção análoga do horror como repulsa ao desejo aparece em sua conhecida análise do “homem dos ratos”, quando o paciente descreve, com forte resistência, uma memória marcante em sua vida⁶, e sobre cuja reação Freud comenta: “eu só podia interpretá-la como uma face de horror ao prazer todo seu do qual ele mesmo não estava ciente” (Freud, 1996 [1909], p. 150). Por outro lado, em outros trabalhos Freud também descreve o horror como uma espécie de formação reativa da criança e do adulto em relação ao erotismo anal, ou melhor, aos impulsos coprofilicos comuns ao *infans*⁷.

Todavia, a principal acepção do horror desenvolvida pelo primeiro psicanalista não é senão aquela relacionada ao complexo de castração, ou seja, ao horror em relação àquilo que o infante interpreta, na percepção da diferença entre os sexos, como a mutilação dos genitais

⁴ Na versão da Amorrortu a frase figura como: “*buscan recuperar el dominio {Bewältigung} sobre el estímulo por medio de un desarrollo de angustia cuya omisión causó la neurosis traumática*” (Freud, 2007 [1920], p. 31).

⁵ Pode fazer mais sentido, aqui, falar simplesmente em medo, e não em angústia. Ou seja, o medo seria uma proteção psíquica contra o susto ou terror. Esse é um exemplo do problema maior com a versão da Amorrortu das obras de Freud: traduz *Angst* indiscriminadamente por angústia, mesmo quando medo seria mais apropriado.

⁶ Tratava-se do testemunho de uma forma de tortura na qual ratos eram inseridos no ânus da vítima.

⁷ Ver a respeito, por exemplo, *Sobre as teorias sexuais infantis* (1996, [1908]) e *Da história de uma neurose infantil* (1996, [1918]).

femininos, situação descrita em *Sobre as teorias sexuais infantis* (1996, [1908])⁸, entre muitos trabalhos subsequentes.

Ademais, o horror ganha foco especialíssimo de Freud em seu estudo sobre a estética do “estranho” ou “inquietante” (*Das Unheimliche*, 1919) – aquilo que assusta, que provoca medo, horror, repulsa e aflição. Sua tese, claramente, advoga que o sinistro assusta não por ser desconhecido mas, ao contrário, por sua condição deveras familiar: eis aquilo que angustia pela qualidade de um conteúdo recalcado que retorna. Isso será analisado no item 2.3. Por hora vale demonstrar que, assim como no caso do terror, Freud igualmente relaciona horror e angústia – e especialmente no caso do *Unheimlich*⁹. Dito isso, partirei provisoriamente da premissa de que a angústia está na base do terror e do horror, porém ao último termo deve-se acrescentar igualmente um caráter repulsivo. A literatura, em especial, tem muito a contribuir ao tema, inclusive por tentativas de definição desses afetos.

2.2. Ficção e horror

2.2.1. O horror e as artes

Objetiva-se aqui apenas fazer uma pequena introdução ao assunto, sem qualquer pretensão de completude ou abrangência. A expressão artística do horror se perde no tempo; todavia, já podemos encontrar seus alicerces na cultura helênica clássica, na qual, por exemplo, sob a pena de Hesíodo, são descritos os horrores do mundo subterrâneo do Hades em que heróis como Ulisses e Enéas se aventuram. Bem lembra Humberto Eco (2007) ser a mitologia clássica um catálogo interminável de crueldades, como nas histórias de Saturno a devorar seus próprios filhos, de Medéia a massacrá-los para vingar-se do marido infiel, de Tântalo a cozinhar o filho Pélops para servir sua carne aos deuses, entre muitos outros. E não se pode olvidar de Édipo que, mesmo não sabendo, comete tanto o parricídio como o incesto e, em consequência, arranca os próprios olhos. Nesse universo grego vagam,

⁸ Citemos, como exemplo, uma passagem emblemática, a primeira que faz referência ao complexo de castração: “As lendas e os mitos atestam o transtorno da vida emocional e todo o horror ligado ao complexo de castração, complexo este que será subsequentemente lembrado com grande relutância pela consciência. Os genitais femininos, vistos mais tarde, são encarados como um órgão mutilado e trazem à lembrança aquela ameaça, despertando assim horror, em vez de prazer, no homossexual” (Freud, 1996 [1908], p. 197). Essa questão é aprofundada no capítulo 4.

⁹ Ver, sobre isso, a primeira nota de rodapé do item 2.3.1.

ainda, seres assustadores como, em Homero, as Sereias, os monstros marinhos Cila e Caríbdis, o ciclope Polifemo, o monstro híbrido Quimera; e em Virgílio, o terrível cão Cérbero e as aves Harpias, a Esfinge, as deusas Erínias, os Centauros, o Minotauro e as Górgonas – incluindo a figura tenebrosa de Medusa, sobre a qual me detenho no capítulo 4.

Na Idade Média – momento histórico cujas intensas crises sociais acabaram por demarcar uma mudança radical na maneira do homem lidar com a sua morte –, situações como a peste, a fome, as cruzadas e a Inquisição provocaram óbitos em massa, impossibilitando a ilusão de um controle mágico da vida conforme tempos anteriores (Kastenbaum; Aisenberg, 1983). A temática da morte, do Apocalipse, do inferno e do diabo foram significados artisticamente em conteúdos perversos e macabros capazes de atravessar os tempos e adquirir permanência nas fantasmagorias da civilização moderna, como, por exemplo, nas telas de Hieronymus Bosch e Matthias Grünewald. Outrossim, as representações artísticas da Idade Média na arquitetura, escultura e pintura – a posteriori batizados de “góticos” –, expressavam igualmente a fé católica e o sentimento da presença divina, mesmo que incorporando algum simbolismo pagão. Procurava-se criar um efeito sobrenatural e mágico no espectador, evocando-lhe o terror e a vulnerabilidade diante de Deus.

Já no século XVIII, no tempo em que o romance se estabelecia como forma literária, houve, por parte de alguns autores, um interesse por tradições mais antigas e orais, com ênfase na literatura da Idade Média, como reação contra os ideais do Iluminismo. Note-se, a propósito, que muito do imaginário a constituir a literatura gótica já estava presente nos elementos sobrenaturais das baladas e nos excessos dos romances de cavalaria medievais (Punter, 1996). Na primeira metade desse século surge, assim, a *Graveyard School of Poets*, composta por poetas como Thomas Parnell, Thomas Gray e Edward Young. Seus longos poemas meditativos sobre a morte e a imortalidade da alma lançaram algumas das sementes do movimento gótico e do romantismo. Os principais elementos poéticos destes autores eram os cemitérios, a noite, as ruínas, as almas penadas e a morte – todos futuros temas do romance gótico.

O romantismo nascente, como movimento artístico, dava preferência ao esplendor, ao pitoresco, à felicidade dos tempos passados, ao sublime espetáculo da natureza, à paixão e à beleza extraordinária. Validavam-se as fortes emoções como fontes autênticas da experiência estética, colocando nova ênfase na reverência e na admiração, bem

como nos sentimentos de apreensão, horror e terror, especialmente no tocante à sublimidade do mundo natural indomado¹⁰. Como vertente do romantismo, o gótico aprofundava o fascínio pelo horrível, pelo repelente, pelo grotesco e sobrenatural, pelas atmosferas de mistério e suspense, pelo medieval (Punter, 1996). A junção desses elementos faz com que surja o romance gótico. O século XVIII foi, assim, o século da revivência gótica, primeiro na arquitetura e jardinagem, e posteriormente na literatura.

A palavra “gótico” tem origem nos “godos”: denominação genérica das tribos germânicas (visigodos e ostrogodos) que invadiram o Império Romano e precipitaram sua queda, possuindo grande importância na emergência da Europa medieval. Esta palavra passa a significar “medieval” somente *a posteriori*, no Renascimento e no Iluminismo – gótico passaria a representar tudo o que dizia respeito à Idade Média, vista como a Idade das Trevas e associada à brutalidade, ao barbarismo, às superstições e ao feudalismo. Em suma, até o século XVIII, a palavra era usada de forma depreciativa, significando igualmente o obsoleto, antiquado ou estrangeiro (Punter; Byron, 2004; Hogle, 2002).

2.2.2. A ficção gótica

A expressão “ficção gótica” comporta uma contradição em termos, visto não ser um fenômeno *gótico* no sentido de *medieval*: “Ela é um fenômeno inteiramente pós-medieval e mesmo pós-Renascença”¹¹ (Hogle, 2002, p. 1). *The Castle of Otranto, a gothick story* (1764), escrito por Horace Walpole (1717-1797), é a obra seminal que marca o uso do termo “gótico” em literatura. O romance, apesar de todas as suas inverosimilhanças, teve grande influência cultural. A partir dele se começa a utilizar o terror, o sobrenatural e o macabro como possíveis fontes de ficção. O uso do termo gótico deve-se à sua preocupação em reconstituir ambientes e a própria atmosfera medieval, lançando mão da superstição, de lugares misteriosos e situações terríficas.

¹⁰ É paradigmática do romantismo a tela de Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [O andarilho sobre o mar de neblina] (1818), a qual retrata um homem em pé sobre um precipício rochoso, de costas ao espectador, observando uma vasta paisagem coberta por forte camada de névoa. A reverência à natureza chama a atenção na imagem, porém também a aura de mistério destacada pela neblina – o que entrevê uma das fontes do estilo gótico.

¹¹ No original: “*It is an entirely post-medieval and even post-Renaissance phenomenon*”.

Na sua essência, este tipo de obra é, primeiramente, um romance sentimental no qual intervém o sobrenatural. Seu esquema fundamental implica em personagens estereotipados como a donzela virtuosa, o herói apaixonado e um vilão que ignora os meios para obter os seus fins. A isso se acrescentam as forças ocultas do sobrenatural e um ambiente tenebroso, assim como fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens. Walpole, por exemplo, foi um erudito, um diletante e um entusiasta da idade medieval. O interesse do autor por assuntos medievais se manifesta nas descrições meticulosas do cenário, já que a narrativa investe na representação de átrios, pórticos, abóbadas, criptas e galerias, sendo precisamente essas características arquitetônicas que conferem o status de “gótico” ao romance. Dos acontecimentos de inspiração sobrenatural desta obra derivará a tradição gótica inglesa com nomes como Ann Radcliffe, Charles Maturin, Mary Shelley e Bram Stoker; seguidos por todo o imaginário gótico anglo-americano do século XIX, nomeadamente, dos contos de Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e, no século XX, de H. P. Lovecraft; assim como as histórias de suspense, de detetives, romances policiais e *thrillers* contemporâneos (Punter, 1996).

Mais detalhadamente, a voga em torno da obra de Walpole não se desenvolve senão a partir dos anos 1790 na Europa e mesmo nos Estados Unidos recém-independentes, inspirando muito autores e vindo a tornar-se um estilo literário – ainda que controverso – dentro do período Romântico na literatura europeia. Nessa primeira fase destaca-se, por exemplo, *Frankenstein: ou o Moderno Prometeu* (1818) de Mary Shelley. Nos idos de 1890 assiste-se a outra ressurgência da ficção gótica, particularmente na prosa narrativa, por meio de obras hoje clássicas como *O retrato de Dorian Gray* (1890-91) de Oscar Wilde, *Drácula* (1897) de Bram Stoker e *The turn of the Screw* (1898) de Henry James¹. Já no século XX, a ficção gótica adentra a cena cinematográfica cinematográfica nascente em uma quantidade de obras que continua a crescer até hoje (Clery, 2002). Dessarte, como ressalta Hogle (2002), não há dúvidas que o estilo, seja na narrativa em prosa ou versos, seja no teatro ou no cinema, “tornou-se um reino simbólico duradouro e maior, embora amplamente variável, na cultura ocidental moderna e mesmo pós-moderna, por mais arcaico que o rótulo Gótico possa fazê-lo parecer”² (Hogle, 2002, p. 2).

¹ Esta obra de Henry James é conhecida em português como *Calafrio*. Sua mais conhecida adaptação ao cinema é *The innocents* (1961), de Jack Clayton.

² “(...) has become a long-lasting and major, albeit widely variable, symbolic

Como melhor definir a ficção gótica? Consoante Hogle (2002), um conto gótico usualmente se passa (mesmo que parcialmente) em um lugar antiquado dentro do qual estão escondidos alguns segredos do passado que assombram os personagens, física ou psicologicamente. Essas assombrações tomam diferentes formas, tal como a de fantasmas, espectros ou monstros, e manifestam crimes ou conflitos não resolvidos e que não mais podem permanecer ocultos. Sugere o autor que muitas características do gótico, especialmente as praticadas por Edgar Allan Poe nos Estados Unidos da metade do século dezenove e pelos *romans frénétiques* franceses, eventualmente se tornaram uma base para noção freudiana *fin de siècle* do inconsciente como um repositório profundo de impulsos recalcados desde a tenra infância.

Todavia, para o autor, ao mesmo tempo, o gótico pode ser analisado pelo ângulo de um “segundo inconsciente” – este relacionado aos dilemas históricos e sociais. A ficção gótica, sem dúvidas, se endereça e ao mesmo tempo disfarça importantes desejos, dilemas e fontes de angústia, desde as mais individuais até aquelas amplamente coletivas na história da cultura ocidental a partir do século XVIII. Na opinião de Hogle (2002), as características da ficção gótica europeia e norte americana ajudaram, até mesmo, a prefigurar e moldar a noção psicanalítica do complexo de Édipo na família de classe média moderna. Isso porque muitas dessas histórias relatam dilemas de filhos amedrontados e culpados pelo desejo parricida. Ademais, considera que o gótico disfarçadamente expressa um desejo de retorno ao materno – o que, em termos freudianos, corresponde à fantasia primordial do retorno à vida intrauterina¹. O personagem Victor Frankenstein do romance que leva seu sobrenome, por exemplo, deseja reunir-se à sua falecida mãe para, por meio dela, criar vida artificial (uma fantasia incestuosa, diga-se de passagem).

Por outro lado, o gótico possibilita ao sujeito o *insight* de serem as monstruosidades nada mais que partes dele mesmo, ao mesmo tempo em que lhe permite afastar de si esses “desvios” ou “anormalidades”. O gótico sobrevive, dessa monta, em virtude de mecanismos simbólicos que permitem ao sujeito, ao mesmo tempo, tanto evitar como também enfrentar suas contradições anímicas por meio do recurso ao irreal, alienígena, antigo ou grotesco. Em alguns contos góticos como *Frankenstein* e *Drácula*, esse recurso atingiu uma ressonância

realm in modern and even postmodern western culture, however archaic the Gothic label may make it seem”.

¹ A ser retomada no capítulo 5, item 5.12.

persistente na cultura, de tal forma que suas histórias permanecem sendo reinventadas até hoje. Curiosamente, o gênero nasce das misturas entre a escrita culta (épica, romances em versos, tragédias) e a popular (comédias dos servos, folclore supersticioso, ficção em prosa da classe média). Nenhuma outra forma de escrita é tão insistente em justapor e confrontar o revolucionário e o conservador, seja a respeito de gênero, sexualidade, etnia ou classe; bem como o colonizador *versus* o colonizado, o físico *versus* o metafísico, o anormal *versus* o normal. A irrealidade hiperbólica do gênero, ou até seu surrealismo, são essenciais à capacidade de reunir contradições culturais e psicológicas para que o espectador possa encará-las ou evitá-las. Suas imagens são distanciadas o suficiente da realidade para serem “prazerosas em seu terror”. Nesse sentido, Hogle menciona um poder sublimatório do gênero, transformando o que seria inaceitável à consciência em figuras inofensivas.

Figuras como Frankenstein, Drácula e Mr. Hyde¹ possuem essa característica contraditória de serem profundamente familiares mas, também, não humanas e abjetas. O abjeto, ao mesmo tempo, assusta e atrai o sujeito. O gênero gótico, em suma, apresenta um mecanismo simbólico a possibilitar a interpenetração de oposições diversas, as quais ameaçam o sujeito com a chance e o perigo da dissolução das identidades que ele clama possuir. O gênero permanece necessário à nossa cultura porque possibilita confrontar as abjeções inquietantes. E tudo isso em uma atividade cultural que se reinventa com o passar do tempo, alterando seus fantasmas² para se endereçar aos mais atuais desejos e temores psicológicos e culturais.

Em outras palavras, o gótico provê os melhores exemplos daquilo que Freud viu como figuras do *Unheimlich* em seu conhecido trabalho de 1919. No início do século XIX, o gênero sucumbiu perante a sua própria extravagância, mas os mecanismos e o imaginário góticos continuaram a assombrar a ficção moderna. Do gótico no século XVIII passa-se à literatura fantástica do século XIX.

¹ Da obra de Robert Louis Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), conhecida no Brasil como *O médico e o monstro*.

² Como será mencionado ao longo dessa obra, o morto-vivo ou zumbi é uma figura monstruosa relativamente recente e com crescente apelo dentro da cultura.

2.2.3. A ficção fantástica

Na visão de Tavares (2007), a ficção fantástica inclui qualquer modalidade não-realista de narrativa, como a fantasia, os contos de fada, o sobrenatural, a ficção científica, os relatos alucinatórios ou absurdistas, entre outros. Tem forte relação com a linguagem onírica, permitindo a livre associação, os deslocamentos e condensações de cenas ou imagens, os paradoxos do tempo e do espaço. Não é uma fuga ou recuo diante do Realismo, mas um passo além, ultrapassando as limitações autoimpostas deste.

Italo Calvino pondera que o conto fantástico, além de muito característico na narrativa do século XIX, é um dos mais significativos para nós em vista dos sentidos que o sobrenatural ocupa ainda hoje na cultura, “como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional” (Calvino, 2004, p.9). O conto fantástico surge no terreno da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX, tendo por tema a relação entre a realidade cotidiana e aquela do mundo do pensamento. O ponto alto é o questionamento da *realidade daquilo que se vê*, pois há coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas pela mente, e “coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora” (Calvino, 2004, p.9).

Assim como o "conto filosófico" setecentista foi a expressão paradoxal da razão iluminista, o conto fantástico iniciou-se com o romantismo alemão do século XIX, embora alguns temas já fossem explorados na segunda metade do século XVIII pelo romance gótico inglês. De acordo com Calvino, o conto fantástico nasceu “como o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos” (2004, p.10-11). Ao menos na primeira metade do século XIX, “conto fantástico” seria sinônimo de “conto *a la Hoffmann*”: nesse momento histórico, o autor de *Der Sandmann* é o grande destaque e influência no fantástico europeu, seguido posteriormente por Edgar Allan Poe.

O traço mais marcante do conto fantástico – seja entre autores da França, Rússia, Alemanha ou Inglaterra – é colocar em primeiro plano uma sugestão visual. Seu verdadeiro tema é a realidade daquilo que se vê. Pretende-se “dar a ver”, de maneira que “o que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e

insólita” (Calvino, 2004, p.13). Esta seria, na tipologia de Calvino, a vertente *visionária* do conto fantástico. Todavia, há também a vertente dos contos em que o sobrenatural permanece invisível, mais intuído do que propriamente visto – refere-se ao fantástico *mental, abstrato, psicológico* ou *cotidiano*. Historicamente, Calvino argumenta haver uma transformação gradual do fantástico, que se inicia no tipo *visionário* e finaliza no plano *abstrato*, havendo, pois, uma interiorização do sobrenatural. Destarte, no final do século XIX, o conto fantástico mais uma vez se torna conto filosófico.

Também Todorov (2008) faz um estudo minucioso sobre a literatura fantástica. Em sua análise o coração do fantástico é a incerteza, a dúvida ou ambiguidade entre a realidade e a fantasia, a verdade e a ilusão¹. O fantástico é a própria vacilação que o personagem e o próprio leitor experimentam frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. Tem como condição fundamental que o leitor considere o mundo dos personagens como real e, na sequência, vacile entre uma explicação natural e outra sobrenatural dos acontecimentos evocados. O fantástico é, portanto, evanescente, não dura mais que o tempo dessa hesitação. Opcionalmente, o leitor poderá igualmente identificar-se com os personagens. E finalmente, sua interpretação do texto não deverá ser nem alegórica, nem poética.

Quando as histórias fantásticas conduzem o leitor à explicação sobrenatural dos fatos narrados, Todorov classifica-as no campo do “maravilhoso”, cujas variedades mais conhecidas são o conto de fadas e a ficção científica. Quando, ao contrário, o leitor é conduzido a explicações racionais, a história adentra o campo do “estranho”. Nesse caso o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a experiências prévias, ao passado. Por esse motivo ele encaixa sua definição no próprio *Unheimlich* freudiano, o qual, como veremos, é explicado em termos de um evento familiar pregresso. Para Todorov, o estranho envolve geralmente o medo, e por isso considera que a pura literatura de horror pertence a essa categoria.

2.2.4. Horror e terror

Uma vertente do conto fantástico é justamente a do horror e do terror, que implicam necessariamente na evocação do medo. O mestre do horror estadunidense H. P. Lovecraft (1890-1937) inicia seu

¹ O autor exemplifica a questão com a obra mais conhecida de Jaques Cazotte, *O diabo enamorado* (1772). Esse romance é analisado em maiores detalhes no capítulo 5, item 5.11.

Supernatural horror in literature (2008 [1927]) com marcante afirmação: “A mais antiga e mais forte emoção da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido”² (Lovecraft, 2008 [1927], p.15). Em sua opinião, poucos psicólogos refutariam tal afirmação, o que estabelece um caráter digno e genuíno ao conto de horror (*Weirdly horror tale*) como uma forma literária. Demarca ainda que o gênero sobreviveu e se desenvolveu a despeito de todas as formas de criticismo negativo, mas reconhece ser o apelo do macabro geralmente limitado, pois demanda do leitor certo grau de imaginação e capacidade de desligar-se provisoriamente da vida cotidiana.

Na ficção fantástica há uma aparente dicotomia entre os conceitos de terror e horror. Ambas arrepiantes, ambas controversas. Parece haver a necessidade de se optar por uma delas quando a pretensão é escrever para o gênero. Em dicionários da língua portuguesa (Ferreira, 1999; Houaiss, 2009), as definições parecem convergir às sinonímias de grande medo, temor, pavor e espanto. Porém ao horror acrescenta-se uma acepção – aquela de repulsa, aversão e ódio. O horror se aproxima, logo, do intolerável, e aglutina as dimensões do pavor, da aversão e da ojeriza. Conforme se viu, tal distinção foi perfeitamente capturada por Freud em alguns de seus trabalhos.

Na literatura, uma das primeiras a pensar esses conceitos foi a escritora inglesa do gênero gótico, Ann Radcliffe (1764-1823). Seu artigo *On the supernatural in poetry* (1826) apresenta uma discussão fictícia entre duas personagens acerca do poder de influência do sobrenatural no leitor, amparando-se em exemplos da obra de Shakespeare (por exemplo, o fantasma de Hamlet) e Milton. Em dado momento, argumenta-se por uma oposição entre terror e horror: “Terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um alto grau da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila”³ (Radcliffe, 1826, p. 149). O terror desperta as faculdades anímicas e as expande, enquanto no horror observa-se um congelamento e contração da alma, o que se coaduna mais com a experiência da angústia neurótica como um “estreitamento”, como algo que asfixia e aniquila o sujeito. O argumento de Radcliffe continua por mencionar

² “*The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown*”.

³ “*Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them*”.

que o terror presta-se melhor como origem do sublime, pois a incerteza, o mistério e a obscuridade excitam a imaginação do leitor.

Para Hogle (2002), as duas categorias dividem a ficção gótica. No terror, os personagens e o leitor são colocados em uma expectativa ansiosa acerca de ameaças à sua vida, segurança ou sanidade. Essas ameaças permanecem largamente ocultas ou apenas sugeridas a partir de um passado escondido. Observe-se que a “expectativa ansiosa” é a própria definição do suspense. Aliás, a etimologia dessa palavra (suspense) indica sua origem inglesa, definida como um “estado do que está suspenso ou duvidoso; incerteza, hesitação; ansiedade⁴” (Houaiss, 2009, s/p). No horror, por outro lado, as personagens são confrontadas com a violência bruta da dissolução física ou psicológica, explicitamente abalando as normas assumidas da vida cotidiana por meio de consequências chocantes ou revoltosas. Assim, enquanto o terror explora o indizível, o que inquieta e se oculta, o horror sangra, causa repugnância, nojo e pavor. O terror é a incerteza, a expectativa ansiosa de esperar pelo que vem depois do corredor escuro. Já o horror *revela* ao homem o que se esconde, expondo à luz o monstruoso⁵. Não por acaso, podemos identificar uma raiz latina comum na etimologia da palavra “monstro” (*monstrum*) e do verbo “mostrar” (*monstro*) (Oxford Latin Dictionary, 1968).

Ambos, terror e horror⁶, costumam ser indicativos de uma exacerbação do medo. Todavia, a partir das considerações supra, têm-se a definição do terror mais próxima de uma expectativa relacionada à ansiedade, ou à angústia realista definida por Freud – aquela que aguça os sentidos, deixando o sujeito em prontidão contra um perigo anunciado, porém incerto. Por seu vértice, o horror denota uma

⁴ Como já dito, a ansiedade é relacionada por Hanns (2006) à expectativa de uma situação vindoura.

⁵ Com simplicidade, Penner, Schneider e Duncan (2012) esclarecem: “Qual a diferença entre ‘horror’ e ‘terror’? O horror vem depois. Terror é o suspense, o medo. (...) Terror é o que está espreitando por detrás da porta – a promessa da dor. E o horror é o seu medo realizado. O horror é a promessa cumprida [*What’s the difference between ‘horror’ and ‘terror’? Horror comes after. Terror is the suspense, the fear. (...) Terror is what’s lurking behind the door – the promise of the pain. And the horror is your fear realized. Horror is the promise fulfilled*]” (2012, p. 6).

⁶ No Brasil, parece-me que terror e horror costumam ser vistos como sinônimos enquanto gêneros da ficção fantástica. No entanto, utiliza-se terror com maior frequência. Assim, é comum ver a dicotomia terror *versus* horror ser nomeada como suspense *versus* terror.

contração ou congelamento anímico muito assemelhado ao efeito asfíxiante (do latim *angustiae*) da angústia neurótica. No horror, a exemplo da definição de literatura fantástica, há algo pavoroso e repulsivo que se dá a ver, ele traz a certeza de uma constatação visual. Vale reter esse ponto, pois há uma associação intrínseca entre a angústia e a pulsão escópica, a qual convoca a temática da castração. Ver-se-á sobre isso no capítulo 4.

2.2.5. O nascimento do cinema de horror

O cinema de horror nasce profundamente inspirado pela literatura gótica, conforme evidente em uma breve exposição cronológica (Hutchings, 2008) de suas obras mais marcantes (Penner; Schneider; Duncan, 2012). Nos primórdios do cinema mudo, *Frankenstein* de Mary Shelley fora homenageado com um curta-metragem já em 1910 (dirigido por J. Searle Dawley) e, pouco tempo depois, surge *O estudante de Praga* (*Der student von Prag*, 1913, dirigido por Paul Wegener), uma história de horror sobre o duplo inspirada em obras de Alfred de Musset e Edgar Allan Poe. Este filme será focado no capítulo 3, tendo em vista que Otto Rank dedicou-lhe uma longa análise em estudo sobre o duplo publicado no ano seguinte na revista *Imago*. Logo após, Wegener filma duas versões do mito do golem⁷, respectivamente, em 1915 (*Der Golem*) e 1920 (*Der Golem, wie er in die Welt kam*). Debutando o cinema expressionista alemão, Robert Wiene roda o clássico *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919).

Em 1920, duas versões da história de Stevenson, *O médico e o monstro*, ganham a grande tela: uma nos Estados Unidos, dirigida por John S. Robertson (*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), e uma versão não autorizada intitulada *A cabeça de Janus* (*Der Januskopf*), com direção de F. W. Murnau. Este diretor hoje aclamado lança, em 1922, *Nosferatu, uma sinfonia de terror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) – a mais sinistra versão de *Drácula* de Bram Stoker já realizada, embora seja também uma versão não autorizada. Em 1925, Rupert Julian roda *O fantasma da Ópera* (*The phantom of the opera*) baseado na obra de Gaston Leroux. Já em 1926, Murnau filma *Fausto* (*Faust*) e Paul Wegener lança nova versão de *O estudante de Praga*. A primeira versão de *A queda da casa de Usher* de Edgar Allan Poe⁸ é filmada por Jean Epstein em 1928 (*La chute de la Maison Usher*).

⁷ O mito do golem é retomado no capítulo 3, item 3.7.

⁸ As mais conhecidas adaptações cinematográficas de obras de Poe foram

Mas os filmes de horror renasceriam nos anos 30 com o advento do cinema sonoro nos Estados Unidos, especialmente por meio da Universal Studios: 1931 foi o ano marcado pelo lançamento de *Drácula*, dirigido por Tod Browning e estrelando Bela Lugosi, e *Frankenstein*, dirigido por James Whale e contando com Boris Karloff no elenco. Ambos os filmes possuem inúmeras sequências e refilmagens feitas nos anos e décadas seguintes. Fugiria de meu foco continuar essa exposição histórica: basta dizer que, a partir de então, o horror cinematográfico cresceu exponencialmente até os dias de hoje, conquanto tenha tido fases muito diferentes, bem como “altos” e “baixos” em popularidade, a cada nova década.

Na introdução da obra *Horror film and psychoanalysis* (2004), Wood pondera sobre a importância da psicanálise para o entendimento do cinema de horror. Em sua visão, ainda que algumas teses freudianas possam hoje ser refutadas, a noção de retorno do recalçado permanece central para uma análise dessa estética da sétima arte. Assim, o monstro sob quaisquer de suas formas – aquilo que assusta, provoca horror e insistentemente persegue o sujeito com finalidades hostis – representaria o desejo inconsciente, agora retornando, não sem violência, para o limiar da consciência. O recalçado é que temos de mais íntimo e, paradoxalmente, mais desconhecido.

Nesse esteio, Wood (2004) entende que o clássico de F. W. Mornau, *Nosferatu* (1922), feito “à sombra de Freud”, teria todos os elementos-chave para uma leitura da figura do vampiro como “retorno do recalçado”, ainda que a conclusão da obra nos leve a crer que o conteúdo proibido (o recalçado, o mostro) é novamente colocado, metaforicamente, abaixo do limiar da consciência. A analogia psicanalítica se mantém para o *Frankenstein* (1931) de James Whale, contudo, sugere Wood (2004) que na maquiagem, vestimentas, gestos e performances de Boris Karloff, nós podemos também visualizar igualmente a classe trabalhadora – os pobres, os sem-teto, os despossuídos – possibilitando um paralelo entre a repressão em nível psicológico e a opressão em âmbito sociológico.

Apesar de a psicanálise haver nascido juntamente com o cinema, Freud jamais escrevera ou se interessara pela sétima arte (Rivera, 2008). Jones descreve o primeiro contato do mestre com o

realizadas entre 1959 e 1964 pelo diretor Roger Corman. São filmes de baixo orçamento, ou filmes “B”, quase sempre estrelados por Vincent Price. No Brasil, em 2013, Fernando Meirelles dirigiu a série *Contos do Edgar*, adaptando os contos de Poe à vida contemporânea nos subúrbios paulistas.

cinema em 1909, quando passeava em Nova Iorque antes de proferir suas afamadas palestras na *Clark University*. Tratava-se de uma projeção primitiva de imagens em movimento retratando corridas e perseguições. Na situação, a excitação infantil de Ferenczi contrastava com a reação de Freud, o qual “não fez mais que se divertir tranquilamente”⁹ (Jones, 1957, p. 56). Homem de gosto austero, era apaixonado pela arte clássica e não dera atenção, inclusive, ao movimento surrealista nascente que se afirmava absolutamente inspirado em sua invenção. Disso se compreende porque, mesmo publicada em 1919, *Das Unheimliche* é fundamentada tão somente no horror literário.

Ao longo desta tese faço algumas menções, especialmente em notas de rodapé, a filmes de horror de diferentes épocas que podem ser úteis para ilustrar as diferentes relações entre o sinistro e a angústia aqui abordadas. As escolhas feitas são baseadas puramente em meu conhecimento acerca desse gênero cinematográfico.

2.3. Sobre o sinistro

Tecidos alguns elementos introdutórios acerca da ficção de horror, importa agora aprofundar os caminhos da angústia traçados por Freud em seu texto *Das Unheimliche* (1919). A primeira tarefa de investigação, a exemplo do realizado acerca do termo *Angst*, é refletir brevemente sobre a tradução desse título.

2.3.1. É possível traduzir o Unheimlich?

Das Unheimliche é outra dentre as expressões utilizadas por Freud para a qual não há uma tradução consensual, seja em português ou em outras línguas. O artigo fora traduzido para o inglês por Alix Strachey em 1925 como *The uncanny*, e assim ficara estabelecido na edição *Stardard* inglesa. James Strachey reconhece, em nota de rodapé (Freud, 1996 [1919]), que a palavra alemã *Unheimlich* seria traduzível, literalmente, como *unhomely*, ou seja, o que “não é doméstico” ou “caseiro”, de maneira que o termo *uncanny* não é um equivalente exato do alemão. A significação de *Unheimlich* relacionada ao “não familiar” é importante na sequência do artigo freudiano, quando analisa as

⁹ Cito a passagem completa: “*Luego fuimos a un cine, donde vimos una de estas primitivas películas de la época, con abundancia de carreras y persecuciones. Ferenczi, con su manera infantil, se mostró muy excitado. Freud, en cambio, no hizo más que divertirse tranquilamente. Era la primera vez que ambos veían una película*”.

diferenças e semelhanças com a palavra *Heimlich*. Todavia, já no segundo parágrafo do texto, o primeiro psicanalista faz questão de precisar seu significado abrangente¹⁰. O termo se relaciona ao assustador ou terrífico (*Schreckhaften*), isto é, com o que provoca *medo* ou *angústia* (*Angst*) e *horror* (*Grauerregenden*). Como a palavra não tem um sentido claramente definível, tende a coincidir com o que desperta *medo* ou *angústia em geral* (*Angsterregenden*). Freud declara ainda que gostaria de localizar o núcleo especial dessa palavra, de maneira a poder distinguir claramente o *amedrontador* ou *angustioso* (*Ängstlichen*) daquilo que é *Unheimlich*.

Os esclarecimentos de Freud parecem nos trazer mais problemas que soluções. Por um lado, fica evidente uma forte relação entre *Unheimlich* e *Angst*. Mas *Angst* parece ter, ao menos a princípio, uma acepção mais voltada ao medo puro do que à angústia, pois também o terror e o horror são acepções mencionadas. Por outro vértice, o autor intui que os termos não são sinônimos, e gostaria de encontrar o ponto central da definição de *Unheimlich* para diferenciá-lo de *Angst*. Há todo um caminho necessário a percorrer, junto com Freud, para verificar se isso é possível ou não. A despeito dessa definição, também se deve ponderar que há fenômenos *Unheimlich* descritos por Freud em seu artigo, tal como a repetição e as coincidências, que não necessariamente provocam medo, senão somente efeitos de estranheza, inquietude ou perturbação.

De volta às traduções, a versão castelhana da Amorrortu Editores usa *ominoso*¹¹, enquanto a tradução de Luis Ballesteros (Biblioteca Nueva) prefere o termo *siniestro*. Em francês, a despeito da renomada versão estabelecida por Laplanche utilizar *inquiétant*, a expressão mais estabelecida é *L'inquiétante étrangeté*, conforme originalmente proposta pela princesa Marie Bonaparte em sua tradução

¹⁰ O que segue teve por base a comparação das versões brasileira (ESB) e da Amorrortu com o original em alemão (Freud, 1919). Na versão da Imago a definição do termo relaciona-se “com o que é assustador — com o que provoca medo e horror” (Freud, 1996 [1919], p. 237). Já na edição castelhana lê-se: “*No hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror*” (Freud, 2007 [1919], p. 219). Entre as duas traduções, a maior diferença permanece sendo em relação a *Angst*, usado como medo na ESB, ou como angústia na castelhana. Por sua vez, a tradução de Paulo César de Souza tem maior proximidade com a versão castelhana: “Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (Freud, 2010 [1919], p. 329).

¹¹ A palavra *ominoso* também existe em português e significa agourento, funesto, nefasto (Houaiss, 1999).

de *Das Unheimlich*¹². Já em nossa língua, a tradução estabelecida pela edição *Standard* traduziu *uncanny* por “estranho”, aludindo ao estrangeiro, esquisito, misterioso, excêntrico e desconhecido. Em nota, os tradutores da versão brasileira (Freud, 1996 [1919]) reconhecem a vagueza e imprecisão do termo, todavia justificam que “estranho” é o único a combinar as conotações de “fantástico”, “misterioso” e “sinistro”. Duas das novas traduções, a de Paulo César de Souza (Companhia das Letras) e Renato Zwick (L&PM), utilizam, respectivamente, “inquietante” e “sinistro” (Tavares, 2011).

Cesarotto (1996), em obra dedicada ao assunto, opta pelo termo “sinistro”, que alude, como adjetivo, a “funesto, de mau presságio, ruim” e, como substantivo, a “desastre, ruína, prejuízo”. Por outro lado, também considera traduções alternativas como “lúgubre”, “sombrio”, “nefando”, “terrorífico”, ou ainda, “inquietante”, “espantoso”, “apavorante”, “horrível”. Tavares (2007), não obstante, objeta que o “sinistro” implica sempre uma ameaça, enquanto o *Unheimlich* se caracteriza também pelo estranhamento, a anormalidade, a inquietação. Por fim, em nossa língua, também o significante “insólito” compartilha alguns sentidos com o “estranho” (Ferreira, 2009), sendo outra possibilidade de tradução.

Vê-se que as alternativas são muitas, e cada qual acaba por enfatizar uma vertente das acepções de *Unheimlich*. Tendo em vista o diálogo com a ficção de horror aqui proposto, estabelecemos o sinistro como escolha principal de tradução. Ademais, uma das acepções do sinistro parece particularmente compatível com a própria definição do *Unheimlich* estabelecida por Freud, ou seja, ele se relaciona com aquilo “que se deve temer; assustador, temível” (Houaiss, 2009). Por outro lado, como todas as traduções propostas são necessariamente parciais, também opto por mencionar diretamente o termo original em alemão, como já realizado pelo próprio Lacan em seu décimo seminário (1962-63).

2.3.2. *Jentsch e a incerteza psíquica*

Logo nos primeiros parágrafos de seu artigo, Freud lamenta o desinteresse da estética pelo tema do aberrante e do repulsivo. À época, não havia literatura a esse respeito senão pelo trabalho de Ernst Anton Jentsch, *Sobre a psicologia do sinistro* (1906)¹³. Nascido em 1876,

¹² Em: *Essais de psychanalyse appliquée*, avec M^{me} E. Marty. Paris: Gallimard, 1933.

¹³ No original, “Zur Psychologie des Unheimlichen”, publicado em

Jentsch era médico e escreveu diversos livros sobre psicologia e patologia, incluindo um estudo sobre o humor (*Die Laune*, 1902) e um trabalho sobre música (*Musik und Nerven*, 1904-11)¹⁴. É relevante desenvolver uma breve análise de seu estudo como prelúdio e contraponto ao pensamento de Freud. Jentsch inicia seu artigo comentando o termo alemão *Unheimlich*, sugerindo nele uma falta de orientação (na tradução inglesa, *lack of orientation*) que acompanha a impressão sinistra de uma coisa ou incidente. Por outro lado, não tenta definir sua essência senão pela investigação de situações em que a sensação surge. Comenta sobre o misoneísmo humano, ou seja, o fato de que as pessoas sempre encaram o novo e o fora do comum com desconfiança e mesmo hostilidade, ao passo que o familiar torna-se auto evidente.

Nessa senda, sua tese principal localiza a fonte do *Unheimlich* na incerteza psicológica acerca de fenômenos da realidade cotidiana, razão pela qual a ignorância dos homens “primitivos”, bem como das crianças, torna mesmo as coisas simples em fenômenos inexplicáveis. Essa incerteza pode ser facilitada pela disposição afetiva das pessoas, seja em virtude de insuficiente desenvolvimento psíquico (o caso das crianças), seja no caso de transtornos mentais. Em todo caso, na segunda parte de seu artigo, Jentsch relata uma situação de incerteza psíquica a produzir um efeito de estranheza particularmente regular e poderoso: a dúvida se algo está realmente vivo, assim a incerteza em relação à situação oposta. Essa é uma das situações a chamar a atenção de Freud. Jentsch acrescenta, mais precisamente, que o sinistro é avivado quando tal dúvida é apenas subliminar na consciência, subsistindo até que o caráter duvidoso se dissolva.

Segue, entretanto, lembrando a sensação sinistra causada em muitas pessoas quando visitam coleções de figuras de cera, sendo-lhes difícil distinguir um ser humano de um boneco em tamanho real: “Para muitas almas sensíveis, tal figura também tem a habilidade de manter seu caráter desprazeroso após o indivíduo haver tomado a decisão quanto ao mesmo ser animado ou não”¹⁵ (Jentsch, 1996 [1906], p. 12).

Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 8.22-23 (1906), p. 195-98, 203-05. Utilizei aqui a versão traduzida para o inglês por Roy Sellars (Jentsch, 1996).

¹⁴ Jentsch chegou a editar um estudo de Havelock Ellis em língua alemã (*Die krankhaften Geschlechtsempfindungen auf dissoziativer Grundlage*, 1907), bem como outro do criminologista italiano Cesare Lombroso (*Studien über Genie und Entartung*, 1910).

¹⁵ “For many sensitive souls, such a figure also has the ability to retain its

Uma de suas hipóteses a esse respeito é interessante: provavelmente seria o caso de “dúvidas secundárias semi-conscientes” (*semi-conscious secondary doubts*) repetida e automaticamente renovadas sempre que se olha tais figuras em maiores detalhes. Pondera o autor, nesse caso, que a “verdadeira arte”, em sábia moderação, evita a completa imitação da natureza e dos seres vivos, uma vez que tal *mimesis* pode facilmente causar o efeito sinistro.

Se figuras estáticas de cera são capazes de produzir esses efeitos, o que dizer daquelas que aparentam possuir atividades anímicas e corporais? Tal seria o caso dos autômatos que realizam tarefas complexas, tocam trompetes, dançam e assim por diante. E Jentsch, nesse ponto, salienta o uso que a literatura faz dos autômatos para deliberadamente provocar o *Unheimlich*. Está se referindo, com propriedade, ao horror literário: “O horror é uma excitação que com cuidado e conhecimento especializado pode ser bem usado para aumentar efeitos emocionais em geral – como é a tarefa da poesia, por exemplo”¹⁶ (Jentsch, 1996 [1906], p. 13). Em passagem ulteriormente citada por Freud, descreve o artifício literário em que o escritor deixa seu público na incerteza sobre o caráter de um personagem – seria humano ou um autômato? A incerteza deve manter-se fora do foco principal do leitor por um tempo. Para Jentsch, E. T. A. Hoffmann teria usado tal artifício com sucesso, e repetidamente, em suas obras. “O homem da areia” não é mencionado pelo autor, mas teria essa referência incitado o interesse de Freud pela obra de Hoffmann?

Inversamente, os caminhos da fantasia humana, ao atribuir vida a seres inanimados (animismo), seriam também responsáveis por um efeito perturbador. O fantasiar, aqui, é associado ao enfraquecimento do senso crítico. Jentsch lembra a possibilidade de que o homem, projetando seus conteúdos nas coisas exteriores, sente-se aterrorizado e incapaz de exorcizar tais espíritos criados por sua própria psique. Adiante, cita o efeito sinistro causado pela visão de pessoas com transtornos psíquicos, como, por exemplo, os epiléticos. O observador desavisado percebe “processos mecânicos” tomando conta do que era antes visto como uma psique unificada. Não seria ao acaso que a epilepsia é chamada de *morbus sacer*, ou seja, uma doença sagrada, não derivada do mundo humano, porquanto seus espasmos característicos

unpleasantness after the individual has taken a decision as to whether it is animate or not”.

¹⁶ “*Horror is a thrill that with care and specialist knowledge can be used well to increase emotional effects in general – as is the task of poetry, for instance*”.

mostram o corpo humano como um “mecanismo imensamente complicado e delicado”, não mais funcionando em acordo com as direções da consciência. Aparenta, assim, um “efeito demoníaco” naqueles que assistem. Por outro lado, mesmo se os espasmos de histéricos não provocam o mesmo efeito – é possível entrever nessas pessoas uma consciência latente que os previne de se machucarem –, seus movimentos amiúde nos lembram da existência de “processos psíquicos ocultos”. Pode-se refletir, a partir do escrito, que o efeito sinistro relaciona-se, nesse ponto, ao aparente “automatismo psíquico” em clara contradição com a ideia de vontade livre, conforme advogada pela psicologia da consciência. Jentsch, por óbvio, não é capaz de relacionar a questão com o psiquismo inconsciente, coisa que Freud realizará em seu artigo com toda a propriedade.

No tocante ao horror causado pela visão de defuntos e esqueletos, Jentsch sugere pensamentos latentes relacionados a serem, estes, animados. Tais pensamentos provocariam a incerteza no espectador, em maneira semelhante ao ocorrido em relação a imagens de cera e autômatos. Sua intuição seria confirmada por Freud. Em sua conclusão, Jentsch reforça sua tese destacando a força do desejo humano pela mestria e certeza intelectual. Em suas palavras: “A certeza intelectual provê abrigo psíquico na batalha pela existência”¹ (Jentsch, 1996 [1906], p. 15). Tal certeza significa uma posição defensiva contra o ataque de forças hostis, e a incerteza é equivalente à ausência de proteção na guerra eterna em prol daquilo pelo qual “(...) os mais fortes e impenetráveis bastiões da ciência foram erguidos”² (Jentsch, 1996 [1906], p. 15).

Com tal finalização, vê-se que para o autor a incerteza intelectual não é somente a razão maior do efeito sinistro – trata-se do mal maior contra o qual luta a civilização por meio das ciências. Em todo o seu trabalho, figura uma noção do *Unheimlich* como resultado de uma ausência de saber a respeito do mundo, cujo paradigma é a inexperiência da criança e a ignorância dos povos ditos primitivos. A impressionabilidade, os estados emotivos e mesmo os transtornos mentais também criariam o solo fértil para o *Unheimlich*. Não por acaso, pensa o autor que o conhecimento, o intelecto, o hábito e a experiência seriam suficientes remédios contra as mazelas do sinistro. Interessa notar, por outro lado, que Jentsch toca repetidamente em algo “mais

¹ “*Intellectual certainty provides psychical shelter in the struggle for existence*”.

² “(...) *the strongest and most impregnable bastions of science were erected*”.

além” da psicologia da consciência, pois o sinistro se produz pela via de pensamentos latentes ou “semiconscientes”. Nesse sentido, refere-se inclusive a processos psíquicos “ocultos” e “automáticos”. A despeito disso tudo, sua tese sobre a motivação do *Unheimlich* pela via da incerteza intelectual – trevas cujo remédio maior é o conhecimento pelo qual lutam os bastiões da ciência – permanece fidelíssimo à psicologia da consciência.

Freud, a respeito do sinistro, não somente introduz o inconsciente, como também torce a proposição de Jentsch: o *Unheimlich* é desconhecido somente na superfície da consciência – sob a mesma, constitui-se em um antigo saber, porém pouquíssimo tolerável.

2.3.3. Das Unheimliche (1919)

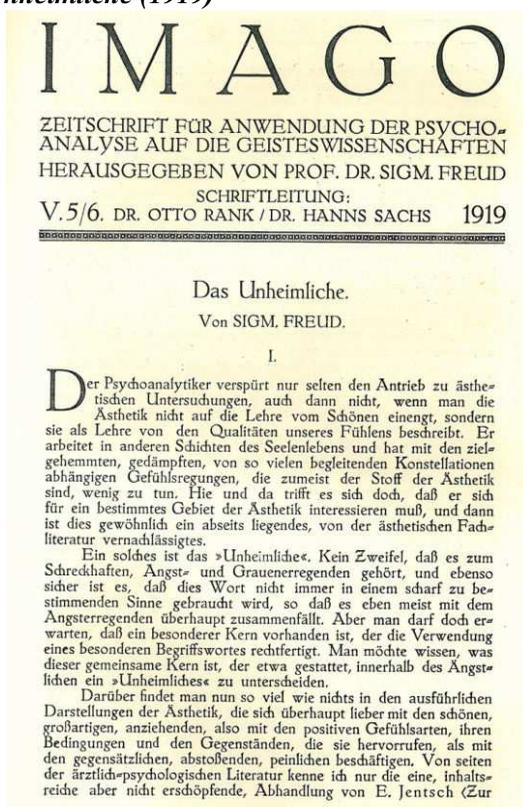


Figura 1 – Página inicial da primeira edição de *Das Unheimliche*

na Revista Imago, v. 5, nos 5-6, 1919¹.

Em 1919, Freud relatara a Ferenczi haver desenterrado um velho texto para reescrevê-lo. Em seu comentário a respeito, Strachey acredita que o tema já era pensando por Freud à época de *Totem e Tabu* (1913); todavia, fora reformulado em 1919, pois o artigo final já contém um resumo de sua tese a ser publicada um ano mais tarde em *Além do Princípio de Prazer* (1920)². *Das Unheimliche* foi originalmente impresso na Revista Imago em 1919 (figura 1).

a. Uma palavra sobre a psicanálise aplicada

A Imago³ havia sido criada por Freud em 1912, sendo por ele dirigida juntamente com Hanns Sachs e Otto Rank. Seu subtítulo, *Revista para a aplicação da psicanálise às ciências do espírito (Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften)*, dá plena noção do objetivo da publicação: ser uma mídia devotada à divulgação da “psicanálise aplicada” (*angewandte Psychoanalyse*). Sob esse nome figurava um amor antigo de Freud, já manifesto nas cartas a Fliess e nas reuniões da Sociedade Psicológica das Quartas-feiras. Amor, no entanto, marcado pela ambivalência: a Imago fora o veículo de publicação de *Totem e Tabu* (1913) e de *O Moisés de Michelangelo* (1914), sendo este último considerado por ele, ao mesmo tempo, um “filho do amor” e um “filho não analítico”. Acerca da Imago, confessa Freud em correspondência a Karl Abraham ser difícil escapar do diletantismo nos trabalhos ali publicados (Roudinesco; Plon, 1998).

É certo que a *angewandte Psychoanalyse* permanece polêmica até a atualidade. Os psicanalistas de orientação lacaniana tendem a rejeitar violentamente a psicanálise aplicada a partir de determinados posicionamentos de Jacques Lacan que diferenciam a psicanálise como

¹ Documento disponível em: <http://archive.org/details/Imago-ZeitschriftFuumlRAnwendungDerPsychoanalyseAufDie_464> Acesso em 20/12/2012.

² Na verdade, segundo Strachey, ele chegara a escrever ambos os artigos concomitantemente, porém somente publicara o último em 1920.

³ O título da revista advém do romance homônimo de Carl Spitteler (1845-1924). O livro foi tão inspirador à comunidade psicanalítica que acabara transformado em um conceito de Carl Jung (Roudinesco; Plon, 1998). É o protótipo inconsciente de personagens, elaborado a partir das primeiras relações intersubjetivas, que orienta a forma como o sujeito apreende o outro (Laplanche; Pontalis, 2001). Mais tarde, o conceito fora utilizado também por Jacques Lacan, por exemplo, em sua teorização sobre o estágio do espelho.

tratamento, aplicável somente a um sujeito, do método psicanalítico¹. Dessa maneira, muitos entenderam que a prática proposta pela psicanálise aplicada, para longe de atuar no registro simbólico, “só poderia sê-lo, num sentido figurado, isto é, imaginário, baseado na analogia e, como tal, desprovido de eficácia” (Roudinesco; Plon, 1998, p.608). Ademais, Roudinesco afirma que muita tolice haveria sido escrita na França sob a rubrica da psicanálise aplicada, o que desmoralizou a psicanálise para o grande público.

Não posso mais que pincelar aspectos dessa polêmica – para aprofundá-la seria necessário um estudo à parte. Como também realçam Milloja-Mellor (2004) e Aguiar (2006), entendo que os estudos “aplicados” de Freud, tal como aqueles dedicados a Leonardo da Vinci e a Michelangelo, tiveram eficácia no avanço da própria teoria psicanalítica, sendo, portando, um ledor engano desprezá-los. Nesse raciocínio, o estudo de produções da cultura desenvolve e coloca à prova o método psicanalítico: “Ela o impele aos limites de sua compreensão, mas também o torna mais facilmente comunicável que um caso clínico, por definição, apenas conhecido pelo analista que fala dele” (Mijolla-Mellor, 2004, p. 45).

Por esta razão, entre outras, Mijolla-Mellor prefere o termo “interações da psicanálise” a “aplicações” da psicanálise. A ideia de “interação” denota que, antes de interessar os outros campos do saber ou da cultura, a própria psicanálise tem interesse nesses campos, pois que eles são parte constitutiva dela própria. Aguiar arremata: “Tomada assim, a aplicação da psicanálise fora do campo do tratamento não é uma ocupação estéril ou um exercício arriscado e perigoso no qual não se encontraria nada além do já posto desde o início” (Aguiar, 2006, p. 126).

Posicionamento semelhante é o de Telles (2003) que, fundamentado na conferência de Jacques Derrida *Estados da alma da psicanálise* (2001)², acredita mesmo ser possível “desconstruir” (usando

¹ Como este, no escrito *Juventude de Gide ou a letra e o desejo* (1958), “A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve. Fora desse caso, só pode tratar-se de método psicanalítico, aquele que procede à decifração dos significantes, sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado” (Lacan, 1998, p. 758).

² Conferência realizada no evento *Estados Gerais da Psicanálise* realizado em Paris, em julho de 2000. Para um público de 1.250 psicanalistas de diversos países, Derrida conclamou a psicanálise a deixar de “resistir a si mesma” e reengajar-se na análise das manifestações culturais da crueldade, pois nenhum

a terminologia derridiana) e superar a dicotomia entre psicanálise “pura” e “aplicada”. Lembra Telles que até mesmo textos analíticos fundamentais como *A interpretação dos sonhos* (1900), *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901), *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), entre outros, não derivam da experiência clínica direta como convencionalmente concebida. Além disso, também rebate o argumento de que a psicanálise aplicada não possui interlocutor, pois se deve lembrar que os trabalhos com enfoque na cultura não estão cercados pelo sigilo do material clínico e podem ser amplamente seguidos por leitores capazes de constatar a força ou debilidade da argumentação.

Como se observa em detalhes no capítulo 5, foi o próprio Lacan quem reconheceu amplamente a importância de um texto analítico puramente aplicado à cultura, *Das Unheimliche*, para a compreensão do afeto da angústia. Se é que, de fato, esse texto freudiano pode iluminar a clínica psicanalítica da angústia, creio estar definitivamente caduca a pertinência de muitos dos argumentos contrários à valorização das “aplicações” ou “interações” da psicanálise. A questão é retomada na conclusão dessa tese.

b. Introduzindo a obra

Retomando nosso foco, consoante já relatado, em *Das Unheimliche* Freud menciona a timidez de suas incursões no ramo da estética, a qual, aliás, não costuma interessar-se senão pelas variedades do sentimento perante o belo. Seu enfoque, é claro, seria totalmente oposto: o estudo do sinistro, definido como o pertencente ao ramo do assustador ou terrificante, aquilo que gera medo, angústia e horror. Como a estética não costuma ocupar-se do sinistro, não é fácil para Freud localizar bibliografia a respeito. Desculpa-se por sua impossibilidade de pesquisar a fundo o tema em literatura internacional, fazendo alusão às dificuldades geradas pela recém-finalizada Primeira Guerra Mundial. Descobre, a despeito disso, o trabalho de Jentsch já aludido, o qual considera fértil, porém não exaustivo.

Freud estava correto acerca do desinteresse da estética nessa temática. Humberto Eco, em sua *História da feiúra* (2007), confirma a preferência da estética em definir o feio (que abrange o grotesco, o horrível e o inquietante¹) tão somente em oposição ao belo, sendo difícil

outro saber estaria tão habilitado para investigar esse fenômeno.

¹ Eco demonstra que os sinônimos de “feio” implicam sempre “uma reação de nojo, senão de violenta repulsa, horror ou susto” (2007, p. 19). Não é difícil

encontrar tratados sobre o tema para além de menções parentéticas e marginais. Dessa forma, uma história da feiura se obriga a buscar seus próprios documentos nas “representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas percebidas de alguma forma como ‘feias’” (Eco, 2007, p. 8). Aliás, Eco localiza uma obra em língua alemã não mencionada por Freud. Trata-se da *Estética do feio* (*Aesthetik des Hässlichen*, 1853) do filósofo Karl Rosenkranz (1805-1879), que traça uma analogia entre o feio e o mal moral, analisando várias formas de feiura, inclusive o repugnante, o horrível e o satânico¹. Contudo, especificamente sobre o *Unheimlich*, a obra de Jentsch permanece a mais antiga que conhecemos.

Freud desenvolve dois caminhos para o estudo do tema: um se destaca pela análise etimológica da palavra alemã *Unheimlich* e pela comparação com outras línguas; o outro, por óbvio, consiste em verificar as diversas situações permeadas pelo sinistro e descobrir seus pontos em comum. Inicia pelo primeiro caminho mas confessa que, em seus estudos, a análise idiomática foi a última etapa trilhada, a qual buscou apenas para corroborar o estudo de situações concretas. A leitura dessa primeira parte do texto é amiúde considerada difícil em virtude de extensas citações de dicionários – mesmo Strachey, em seu comentário, convoca o leitor a ultrapassar esse obstáculo inicial em vista do interessante conteúdo seguinte, o qual “vai muito além dos tópicos simplesmente linguísticos” (Freud, 1996 [1919], p. 235). Cesarotto (1996) comenta a leitura de Strachey como exemplo da falta de percepção, nos redutos oficiais “porém esclerosados” da psicanálise, de que o inconsciente freudiano não é senão estruturado como uma linguagem: “Para não desencorajar, esta verdade *unheimlich* foi logo dispensada” (1996, p. 157). Ao longo de todo o trabalho, chama à atenção a abordagem intertextual usada para fundamentar as teses expostas. Como destaca Cesarotto (1996), Freud utiliza uma sorte de colagem teórica, na qual à perspectiva psicanalítica são incorporadas citações literárias, evocações mitológicas, alusões à prática clínica, experiências pessoais e, ainda, uma dimensão linguística.

c. Entre Heimlich e Unheimlich

Em suma, sabe-se que *Unheimlich* (o *un* corresponde ao prefixo

relacionar isso ao sinistro ou inquietante, e seu estudo possui, inclusive, um capítulo inteiramente dedicado ao assunto.

¹ Ainda antes, em 1827, Victor Hugo realizara uma exaltação do feio, sob o nome de “grotesco”, em seu prefácio à peça Cromwell.

de negação) significa algo oposto ao *Heimlich* (“íntimo”), *Heimisch* (“doméstico”) e *Vertraut* (“familiar”). Nesse raciocínio, seria tentador concluir que o sinistro deve-se ao fato de não ser conhecido ou familiar. Jentsch chegou até esse ponto com sua hipótese sobre a incerteza intelectual. O psicanalista de Viena duvida dessa relação simplista e inicia sua análise – com auxílio reconhecido de Theodor Reik – a partir das traduções do *Unheimlich* a outras línguas, tal como o latim, o grego, o inglês, o francês, o espanhol, o árabe e o hebreu. Em relação ao italiano e ao português, curiosamente qualifica as traduções como circunlóquios, talvez querendo afirmar a ausência de palavras correspondentes e específicas nessas línguas.

Partindo, então, do dicionário da língua alemã de Daniel Sanders, *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1860), Freud procede a um estudo pormenorizado dos vários sentidos de *Heimlich*, os quais, em um primeiro agrupamento, circulam por: pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso, alegre e disposto. Em um segundo grupo de acepções, todavia, chega-se a escondido, oculto da vista e sonogado aos outros. Por sua vez, os significados de *Unheimlich* começam por misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor, porém terminam em uma acepção específica e ilustrada por uma frase de Schelling: “‘*Unheimlich*’ é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz”¹ (Freud, 1996 [1919], p. 242).

Dessa forma, fica demonstrado que, em última análise, uma das acepções de *Heimlich* vem a coincidir com seu oposto, o *Unheimlich*. Ou seja, *Heimlich* é ambíguo, indicando desde o familiar e agradável até o oculto, não familiar e fora da vista. Por outro lado, Schelling traz um sentido novo ao *Unheimlich* – refere-se a tudo o que deveria ter permanecido secreto, mas acabou por ser revelado. Para arrematar as dúvidas sobre a questão, Freud recorre ao dicionário da língua alemã de Grimm (1877), no qual, mais uma vez, observa-se que *Heimlich* indica não apenas o familiar, amistoso e íntimo, mas também algo escondido, secreto e, até mesmo, místico, alegórico, inconsciente, oculto e perigoso. O autor conclui que *Unheimlich*, assim, pode ser considerado uma subespécie de *Heimlich*. Em nota de rodapé, o psicanalista localiza também no inglês uma ambiguidade similar entre as palavras *canny* e

¹ Na versão da Amorrortu, lê-se: “‘*Se llama unheimlich a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz*’ (Schelling)” (Freud, 2007 [1919], p. 224). A tradução de Paulo César de Souza não traz nenhuma diferença significativa.

uncanny por meio do *Oxford English Dictionary*: *uncanny* é a mais exata tradução inglesa do *Unheimlich*, todavia os sentidos de *canny* variam desde “confortável” até chegar a “dotado de poderes mágicos e ocultos”, exatamente como no caso de *Heimlich*¹.

Na abertura da segunda parte de seu trabalho, Freud retoma uma das hipóteses de Jentsch acerca do efeito sinistro gerado por figuras de cera, bonecos e autômatos que engendram dúvidas sobre serem realmente inanimados. Como vimos, foi Jentsch quem citou E.T.A. Hoffmann como mestre na descrição de tais situações como artifício literário. Freud definitivamente concorda, mas quem foi, então, este autor hoje apenas conhecido entre os amantes do gênero fantástico?

d. Sobre E. T. A. Hoffmann

Nascido em 1776 na cidade de Königsberg, antiga Prússia, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann foi o terceiro filho varão de Christoph Ludwig Hoffmann e Louise Albertine Doerffer. O irmão mais velho, Johann Ludwig, nasceu em 1768 e morreu pouco tempo depois; o outro irmão, Carl Wilhelm Phillip, o precedia em três anos. O pai era Procurador do Tribunal da Corte Prussiana. Apesar de zeloso no cumprimento do dever, era também, como afirma Cesarotto (1996), bonachão, um tanto desorganizado e um grande beberrão. Quando as crianças ainda eram pequenas, separou-se em definitivo da família, levando consigo apenas o filho mais velho. Em nota de rodapé a *Das Unheimliche* (1919), Freud comenta esse episódio, ressaltando que “a relação do escritor com o pai foi sempre assunto dos mais delicados para aquele” (Freud, 1996 [1919], p. 250). Hoffmann viveu então com a mãe na casa da avó e, quando ambas faleceram, foi acolhido por um casal de tios. Otto, seu tio e tutor, é descrito como frio na relação com o menino: não compreendia sua maneira de ser aérea e idealista. Aos dezesseis anos ingressa na Universidade de Königsburg para estudar Direito, mas era, por outro lado, interessado pela pintura e absolutamente fascinado pela música. O talento para a escrita já era visível a partir da troca de cartas com os amigos, nas quais se colocava como um personagem ao descrever com exagero retórico o seu cotidiano – era como se já escrevesse literatura (Cesarotto, 1996).

¹ Sua descoberta remonta àquela publicada em *A significação antitética das palavras primitivas* (1910), baseada em artigo homônimo do filólogo Karl Abel (1884), segundo o qual, em muitas línguas, oposições são expressas com a mesma palavra. Nessa estrutura Freud observa um paradigma para o funcionamento do inconsciente.

Hoffmann tornou-se advogado, mas nesse ramo de atividade teve uma carreira conturbada e frustrante. Morou em Berlim e, pouco mais tarde, foi nomeado assessor da Corte Suprema em Posen (Polônia). Lá, em virtude de fazer algumas caricaturas desrespeitosas de oficiais prussianos, foi exonerado do cargo e conduzido à Plock, onde viveu com muitas privações. Nesse período casou-se com Maria Thekla Michalina Trzcinska e tem sua única filha, a qual morreria de forma súbita em 1807. Logo fica claro que sua principal atividade seria a música: começou a dar aulas de piano, solfejo e canto, além de compor canções e peças curtas. Seu grande ídolo não era menos que Mozart, e chegou a render ao mestre uma significada homenagem: de Ernst Theodor Wilhelm, se autotrozou Ernst Theodor Amadeus Hoffmann¹.

Mas a música apenas o conduziu à forma de arte pela qual ficaria eternizado. Foi como diretor e regente do teatro da cidade de Bamberg que começou efetivamente a dedicação à escrita. Ali rascunhou *O cavaleiro Gluck* (1809) e *Don Juan* (1812). Em seus contos posteriores, o tema do duplo, do desdobramento da personalidade e as distorções da identidade são frequentes e fundamentais, figurando por excelência em *Os elixires do Diabo* (1815-16), *A mulher da máscara* (1819) e *O duplo* (1821). Esse assunto *Unheimlich* receberá uma atenção especial no capítulo 3. Era deveras preocupado com a demência, fato que transparecia em suas obras, como no próprio *O homem da areia*. De fato, ele mantinha-se a par do discurso da medicina em relação às doenças mentais, e muitos de seus personagens parecem saídos de clássicos de psiquiatria. Hoffmann era atraído por fenômenos adscritos ao poder da psique, muito embora não explicáveis pela ciência: a telepatia, o mesmerismo, o sonambulismo, as premonições, as aparições e as alucinações (Cesarotto, 1996).

É certo que a saúde de Hoffmann sempre fora muito delicada. Desde a adolescência tinha distúrbios funcionais e somáticos. Quando adulto era conhecido pela afinidade com excessos alcoólicos, razão pela qual condenou seu fígado à cirrose. Em seus últimos anos tivera uma paralisia geral progressiva, condenando-o a permanecer acamado até a morte. Nem por isso deixa de produzir, ditando seus contos a um

¹ A esse respeito, Cesarotto (1996) comenta o caráter curioso de sua nomeação. Theodor significa “dádiva de Deus”, e Amadeus, “amado de Deus”. Assim, além de invocar Mozart, colocava-se por duas vezes objeto do amor divino. Curiosamente, Natanael, o protagonista *d'O homem da areia*, em hebraico, corresponde a “presente de Deus”, o que demonstra certo caráter autobiográfico em sua obra.

escriba. Morreria em Berlim, em 25 de junho de 1822. Como diz Cesarotto, neste dia “as trevas o envolveram para sempre” (1996, p. 108).

Seus inúmeros contos foram escritos em um período relativamente curto, entre 1809 e 1821. Não é excessivo supor que conhecia de perto os estados de angústia e pavor que descrevia em seus livros. *O homem da areia* (*Der Sandmann*) foi publicado em 1816 no primeiro volume de suas *Peças noturnas* (*Nachtstücke*). Acerca deste conto, Calvino (2004) considera-o não só o mais representativo do maior autor fantástico do século XIX, mas inclusive o mais rico de sugestões e o mais forte em valor narrativo. E acrescenta, “A descoberta do inconsciente ocorre precisamente aqui, na literatura romântica fantástica, quase cem anos antes que lhe seja dada uma definição teórica” (Calvino, 2004, p. 49). Talvez seja excessiva essa afirmação, mas é certa a influência do romantismo em Freud.

Retornando a *Das Unheimlich*, Freud comenta, citando o trabalho de Jentsch, o efeito inquietante e sinistro de autômatos precisamente com o exemplo de Olímpia, a linda boneca mecânica do conto *O homem da areia*, também presente no primeiro ato da ópera de Offenbach, *Contos de Hoffmann*¹. O psicanalista faz, então, sua leitura da mais conhecida ficção de Hoffmann. Sem mais prolegômenos, importa agora adentrar nos detalhes da obra.

e. O homem da areia (Der Sandmann, 1816)

Deste conto utilizarei duas versões traduzidas ao português², fazendo dele um breve resumo, não mais detalhado que o de Freud em seu trabalho. Hoffmann, exímio contador de histórias, inicia a narrativa pelo recurso de imergir o leitor em três correspondências trocadas entre o protagonista Natanael, sua noiva e irmão dela – Clara e Lotário, respectivamente. Somente mais tarde os eventos passam a ser narrados por um amigo de Lotário. O narrador deixa claro que a história trágica e

¹ A ópera de Jacques Offenbach estreou em Paris em 1881. Dividida em três atos, é baseada em alguns dos contos mais famosos de Hoffmann, sendo ele mesmo o protagonista a contracenar com seus próprios personagens. Chegou a ser apresentada em Viena nos anos seguintes. A ópera foi adaptada para o cinema mudo alemão em 1916, sob a direção de Richard Oswald. A versão cinematográfica mais conhecida é de Michael Powell e Emeric Pressburger, *The tales of Hoffmann* (1951).

² A primeira, traduzida por Ricardo Ferreira, foi publicada em Cesarotto (1996). A segunda encontra-se em Calvino (2004).

sinistra de Natanael não poderia melhor ser iniciada senão pelo recurso a tais cartas. Esse conto é, como sublinha Cesarotto (1996), uma forma híbrida na prosa hoffmanniana, ao misturar narrações em primeira e terceira pessoa.

Nas correspondências endereçadas a Lotário, Natanael – que estuda na cidade de G. e encontra-se afastado do primeiro e de Clara – descreve sem rodeios seu pavor em relação à aparição, em sua casa, do vendedor de barômetros italiano Giuseppe Coppola, o qual, crê piamente, seria na verdade o *alter ego* de uma figura pavorosa nunca mais avistada desde sua tenra infância, o homem da areia. Quando criança, Natanael ouvia de sua mãe e da babá a história fantástica desse ser monstruoso que roubava os olhos das crianças para alimentar seus filhotes na Lua¹. A mãe acrescentava, para seu espanto, ser o próprio homem da areia quem costumava visitar o pai de Natanael à noite, razão pela qual ele e os irmãos eram sempre conjurados a dormir cedo. Sem mais suportar tamanha curiosidade, certa noite Natanael esconde-se no escritório do pai e descobre ser o homem da areia, na verdade, o advogado Coppelius – um homem asqueroso que gostava de assustar as crianças. Hoffmann não deixa claro se o que segue seria real ou simples delírio do menino: ao ser descoberto por Coppelius no escritório, o advogado interessa-se por roubar seus olhos, sendo, no entanto, desencorajado por seu pai. Por outro lado, Natanael relata que Coppelius teria “desatarraxado” seus pés e mãos, “tornando a recolocá-los ora aqui, ora ali” (Hoffmann, 1996 [1816], p. 23). Após o quê, desmaia, mas não sem notar que o pai e Coppelius trabalhavam sob a chama de um estranho fogareiro.

Recuperado ileso desse confronto, Natanael relata que Coppelius não mais teria visitado seu pai senão um ano mais tarde, situação na qual há uma explosão no escritório e o pai é encontrado morto, enquanto Coppelius foge sem deixar rastros. O menino torna-se homem, porém com a certeza constante de ser Coppelius o homem da areia – assassino de seu pai. Após o relato perturbador feito a Lotário e Clara, Natanael passa alguns dias na companhia deles ao voltar para a casa de sua mãe. Fica aí óbvia a obsessão do rapaz pela história sinistra do homem da areia, quem, ele crê, será capaz de separá-lo de sua amada.

¹ Consoante o comentário de Freud, histórias sobre o homem da areia eram comuns em diferentes culturas europeias, sempre no intuito de induzir as crianças ao sono. Para anunciar que o homem da areia se aproxima, em alemão diz-se: “*Der Sandman kommt!*”; em inglês, “*The Sandman is about!*”, e em francês, “*Le marchand de sable passe!*”.

Isso, de fato, começa a acontecer à medida que Clara torna-se cada vez mais aborrecida e entendiada com os temores de seu noivo.

De volta a seus estudos na cidade de G., Natanael aproxima-se do professor Spallanzani e, mormente, de sua estranha porém encantadora filha Olímpia, a qual ele passa a observar compulsivamente com binóculos comprados do vendedor de barômetros italiano Giuseppe Coppola. Havia, nesse período, abandonando a crença de ser Coppola o homem da areia.

Após um baile na casa do professor Spallanzani, Natanael aproxima-se de Olímpia e torna-se perdidamente apaixonado pela moça, a despeito de seu comportamento passivo e absolutamente silencioso. Esquece completamente Clara e planeja desposar a curiosa filha do professor. Contudo descobre, certo dia, Spallanzani e Coppola lutando pela posse do corpo da bela rapariga. Dá-se conta – somente nesse momento – que a maravilhosa Olímpia era apenas um autômato. Entrementes, percebe ser Coppola, sim, o advogado Coppelius, ou seja, o homem da areia. E mais: ele avista, horrorizado, Olímpia sem os olhos, os quais jazem sangrentos no chão. Quando, ato contínuo, Spallanzani joga o olhos no peito de Natanael, sugerindo que os mesmos foram dele roubados, o rapaz imediatamente tem um ataque delirante cujo conteúdo verbal “Gira, roda de fogo... gira, bonequinha de pau” fazia referência à chama observada durante seu primeiro ataque de loucura na casa do pai, quando ainda menino.

De volta à casa da mãe, Natanael retoma sua vida normal na companhia de Clara e Lotário. Certo dia, passeando com a noiva nas ruas da cidade, resolvem subir ao alto da torre da Prefeitura para apreciarem a vista. Lá no alto, Clara chama a atenção de Natanael para um objeto estranho que se movia na rua. Nesse momento o rapaz é tomado, mais uma vez, pela loucura, gritando “Gira, bonequinha de madeira” e tentando jogar Clara do alto da torre, o que aconteceria não fosse Lotário aparecer para salvá-la. Lá embaixo, junto à multidão aglomerada para observar a estranha cena, estava o advogado Coppelius. Natanael, avistando-o, grita “Ah! Olhos belli” (em referência aos óculos de Coppola) e joga-se das alturas para a morte, enquanto Coppelius desaparece na multidão.

Seguindo o fio do raciocínio freudiano, o efeito de estranheza do conto pouco está relacionado com a incerteza intelectual de Jentsch. Em minha opinião, todavia, Jentsch não estava de todo equivocado, uma vez que durante a maior parte da história ficamos marcados pela dúvida em relação à humanidade de Olímpia e, principalmente, em relação à identidade secreta entre Coppola, Coppelius e o homem da areia.

Hesitamos também entre a loucura de Natanael e a existência sobrenatural do homem da areia, sendo essas vacilações, como diz Todorov (2008), características fundamentais do conto fantástico. Freud lembra, contudo, que o efeito perturbador da história não se desfaz quando Hoffmann explicitamente dissolve tais incertezas. A questão vai além – é atribuída, por exemplo, ao desejo e à crença infantil de que suas bonecas e brinquedos tenham vida. Nesse caso, por óbvio, o sinistro não se origina em um temor, mas precisamente em um desejo pueril reativado no adulto quando da leitura dessa história.

Por outro lado, o grande fundamento *Unheimlich* dessa história seria de outra ordem, relacionado não à Olímpia, mas ao temor ao homem da areia expresso pelo protagonista Natanael. Sem delongas, o psicanalista não hesita em assegurar que o ponto sinistro chave tem suas fontes na angústia de castração, ou seja, no horror da perda do órgão genital masculino, o qual, no entanto, é deslocado na história para o medo de perder os olhos. Freud chega a essa relação a partir do estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos, nos quais é comum, a partir da clínica psicanalítica, observar-se que o temor de perder a visão é um substituto disfarçado para o horror de ser castrado. Ou seja, não se nega que os olhos são suficientemente importantes para serem valorizados e guardados por um medo proporcional; todavia, a análise de pacientes neuróticos bem demonstra que a ameaça de ser castrado excita uma emoção “particularmente intensa e obscura” (Freud, 1996 [1919], p. 231), a qual empresta, por sua vez, um colorido intenso à ideia de perder outros órgãos.

O complexo de castração também é reativado quando lemos histórias sobre outras formas de desmembramentos corporais, incluída a decapitação. Ademais, explica Cesarotto que membros separados e cabeças decepadas são sinistros por quebrarem a unidade narcísica, despertando um terror profundo. E não só: quando “utilizadas como um dispositivo apavorante pela literatura de ficção, multiplicam seu poder amedrontador quando aparecem dotadas de atividade independente” (Cesarotto, 1996, p. 119). Em *Das Unheimliche*, o exemplo citado por Freud é da obra de W. Hauff, *História da mão cortada* (1869). A relação entre o sinistro e a angústia de castração é pormenorizada no capítulo 4.

f. A repetição é sinistra

Situações de repetição involuntária também são evocadas pelo mestre como produtoras de efeito sinistro ou inquietante¹. Cita, nesse

¹ Nesse caso em particular, o *Unheimlich* é melhor traduzido como

sentido, diferentes exemplos de coincidências estranhas, como perder-se de um caminho e andar “em círculos”, retornando sempre ao mesmo lugar¹, ou ainda deparar-se com o mesmo número ou nome várias vezes no curso de um curto período². É sempre tentador, nesses casos, atribuir um significado especial ao evento³. Em suma, sente-se como inquietante tudo aquilo que recorda a “compulsão à repetição”, visivelmente presente já na criança por meio de suas brincadeiras. Freud alude aqui ao trabalho que havia concluído na mesma época, *Além do princípio de prazer* (1920)⁴, por meio do qual sustenta que o princípio de prazer⁵ não impera soberano sobre os processos anímicos, pois que outras forças ou constelações o contrariam.

Como já aludido, esse é o caso das neuroses traumáticas e das neuroses de guerra, em que a vida onírica costuma reconduzir o sujeito à situação original e produtora de intensa angústia. Nas neuroses de transferência, igualmente, há a repetição de toda sorte de ocasiões indesejadas e situações afetivas dolorosas. Em vista desses exemplos, Freud ousa supor a existência de uma compulsão à repetição na vida anímica, mais além do princípio de prazer. Em todos os casos, as pessoas parecem experimentar passivamente algo subtraído de seu poder, vivenciando o “eterno retorno do igual”. Dessa forma, *Das*

“inquietante”, “estranho familiar” ou “inquietante estranheza”, entre outros, na medida em que o efeito está menos relacionado ao medo.

¹ O exemplo utilizado advém de sua própria experiência, quando numa tarde quente de verão, em uma pequena cidade italiana, Freud vê-se perdido pelas ruas e acaba por retornar, estranhamente, por três vezes ao bairro de prostituição.

² Mais uma vez, o exemplo utilizado – o número 62 – advém de sua experiência. Esta era sua idade à época.

³ Em nosso país, sabe-se que os mais supersticiosos atribuem significado muito especial à percepção repetida de números e outros símbolos, inclusive quando figuram no conteúdo manifesto de seus sonhos, e geralmente se sentem motivados a “tentar a sorte” em “jogos de azar” (a contraposição entre sorte e azar foi intencional).

⁴ Hertz (1985), em seu estudo *Freud and the sandman*, sugere mesmo que o impulso de Freud em publicar *Das Unheimlich* pode ter sido tanto o desejo de testar a validade da teoria sobre a compulsão à repetição, como também sua resposta exclamatória (“*Unheimlich!*”) à estranheza provocada pela teoria.

⁵ O princípio de prazer indica a tendência do aparelho anímico em manter o mais baixo possível, ou ao menos constante, a quantidade de excitação nele presente. Desta forma, o princípio de prazer se deriva do princípio de constância, sendo o desprazer correspondente a um aumento na quantidade de excitação, e o prazer a sua diminuição.

Unheimlich tem uma função de dobradiça: ele encerra a década de 1910 e toda uma etapa teórica marcada pelo tema do narcisismo, cujo pano de fundo era primeiro modelo pulsional e, por outro lado, projeta-se no futuro próximo ao prenunciar *Tanatos* (Cesarotto, 1996).

g. A onipotência dos pensamentos e outras situações sinistras

Outra espécie de estranha coincidência, conforme relatada com frequência por pacientes obsessivos, refere-se aos pressentimentos tornados realidade ou, no mínimo, às situações nas quais se pensa em algo que, algum tempo depois, efetivamente acontece sem a participação direta do pensador. Deve-se atribuir o efeito perturbador do ocorrido ao que Freud batizou como “onipotência dos pensamentos”, referida como a sobrestimação narcisista dos próprios processos anímicos. O assunto foi tema de *Totem e Tabu* (1913), obra na qual, em nota de rodapé, o autor já mencionava a relação entre tal fenômeno, o animismo e o sinistro¹.

Destarte, o animismo, a magia, os poderes mágicos (*mana*), tudo isso se relaciona ao “narcisismo irrestrito” de crenças antigas da humanidade. Essas, a despeito de superadas, continuam presentes nas crianças e também nos adultos dentro dos mais variados graus. O sinistro acontece quando eventos reativam esses resquícios de atividade animista em nosso espírito. Ou seja, “a onipotência das ideias e do pensamento, feitos tipicamente infantis, adquirem caráter sinistro se seu *revival* confirma sua existência, evidenciando a perenidade de crenças que se supunham ultrapassadas pelo juízo racional” (Cesarotto, 1996, p. 117). Vale dizer, a onipotência dos pensamentos também é responsável pelo temor do “mau olhado”: teme-se a inveja alheia como resultado da projeção no outro da inveja que o sujeito teria sentido em seu lugar.

Freud também cita como sinistras outras duas situações já comentadas por Jentsch, a observação da epilepsia e da loucura. Ambos concordam que inquieta o leigo a percepção de forças estranhas animando seus semelhantes; forças que, vagamente, intui existirem em si mesmo. Mas Freud vai além ao dizer que sua invenção ocupa-se justamente em revelar tais forças ocultas, sendo por isso mesmo a psicanálise, ela própria, *Unheimlich* para muitos.

¹ Na ESB, a nota faz referência a um efeito “misterioso” relacionado à onipotência dos pensamentos e ao animismo (Freud, 1996 [1913], p. 97). A versão da Amorrortu menciona o efeito como “ominoso”, que é a própria tradução escolhida por Etcheverry para o *Unheimlich* (Freud, 2007 [1913], p. 89-90).

h. A tese de Das Unheimliche

De forma sumária, o sinistro é relacionado pelo psicanalista à onipotência dos pensamentos, à relação ambivalente com a morte¹, à repetição não deliberada e ao complexo de castração. Tendo em vista os inúmeros exemplos e discussões citadas, a tese principal de Freud acerca do sinistro resume-se em duas formulações complementares. Em primeiro lugar, o *Unheimlich* é assustador precisamente em virtude de algo recalcado que retorna. Ora, se o sinistro fundamenta-se no retorno do recalcado, na verdade ele nada tem de “estranho” ou “não familiar”. Daí a segunda formulação: o sinistro é familiar e há muito estabelecido no psiquismo, porém cedeu ao recalçamento. Isso, finalmente, clarifica a torção do sentido de *das Heimliche* (familiar) em *das Unheimliche* (estranho), bem como a definição de Schelling, segundo a qual o sinistro corresponde ao que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz.

Freud também tenta distinguir o efeito *Unheimlich* segundo sua fonte de motivação: *complexos infantis recalcados* ou *crenças primitivas superadas*. No entanto, acaba por reconhecer que estão intimamente relacionadas. Logo, de forma geral, o sinistro é evocado quando os *complexos infantis recalcados* – o complexo de castração, a protofantasia de retorno ao útero materno, etc... – reativam-se, mesmo que por um momento, por meio de alguma impressão, ou quando *crenças primitivas já superadas* – a onipotência dos pensamentos, a pronta realização de desejos, os maléficos poderes secretos e o retorno dos mortos – parecem outra vez confirmar-se. Confirma Cesarotto: “Aquilo que, por familiar e íntimo, era preciso apagar, é reativado por um fato extrínseco, para ser projetado além da subjetividade e percebido como alheio” (1996, p. 117), tendo por efeito o sinistro. Mas o problema não acaba por aí. Com muita sensatez, Freud pergunta-se sobre toda uma série de histórias literárias em que, a despeito de abordarem temas como o retorno dos mortos à vida, órgãos desmembrados e magia, entre outros, o efeito estranho não é produzido no leitor. Fica claro, dessa forma, que nem tudo o que evoca desejos recalcados e modos superados de pensamento é sinistro. Isso é patente, por exemplo, nos contos de fada.

Em tais situações, a chave é precisamente o elemento ficcional dessas histórias. Pois quando a intenção do escritor criativo é colocarnos em um mundo à parte, pautado na imaginação, aceitamos a proposta

¹ O efeito sinistro da morte e dos mortos é abordado no capítulo seguinte, item 3.8.

de bom grado, mas deixamos de ser afetados pelo fator sinistro. Em outros termos, a ligação com a vida real é importante para a produção do *Unheimlich*. Essa distinção, aliás, como vimos com Todorov (2008), seria aquela entre o “estranho” e o “maravilhoso” no campo do fantástico. Freud sintetiza o raciocínio afirmando: “ *muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real*” (Freud, 1996 [1919], p. 266). De fato, um conto de fadas pode não afetar o leitor, mas basta que a história seja pretensamente pautada na realidade comum para a situação mudar de figura. Nesse caso, a narração de eventos desconcertantes pode não apenas evocar o sinistro, mas ampliar-lhe o efeito que teria na realidade comum, porquanto o escritor tem a licença para produzir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem na vida real. A esse respeito, Freud complementa asseverando “*que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real*” (Freud, 1996 [1919], p. 266). Sua longa menção à obra de Hoffmann não era, portanto, ao simples acaso.

2.4. Das Unheimliche e a angústia

Ficamos agora autorizados a iniciar maiores reflexões sobre as relações entre o sinistro e a angústia, ou melhor, a adentrar o campo da pergunta desta tese, acerca da importância do *Unheimlich* para a teorização sobre a angústia. Mencionou-se anteriormente (item 2.3.1) a relação de vizinhança entre *Unheimlich* e *Angst* indicada por Freud já no início de seu artigo. Considerando a vizinhança ali delineada também com o terror e o horror, podemos supor que no caso em tela a melhor acepção de *Angst* seria medo, ou seja, sinistro seria tudo que provoca medo. Mas viu-se, por outro lado, que nem todo efeito sinistro relaciona-se ao medo, como no caso das repetições involuntárias, das coincidências e de algumas formas de crenças primitivas já superadas. Nessas situações, podemos falar de um efeito perturbador muito mais próximo da angústia como temor difuso e indefinido, ou seja, sem objeto.

Ademais, Freud também questiona, de início, se seria possível localizar o núcleo do sinistro para melhor distingui-lo da angústia. Sua resposta surge precisamente em uma passagem que, segundo Assoun (2008), constitui o esforço freudiano em conectar o *Unheimlich* às suas reflexões sobre a angústia em geral:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua

espécie, transforma-se, se reprimido [recalcado], em ansiedade [angústia], então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido [recalcado] 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 (Freud, 1996 [1919], p. 258)¹.

Estamos em 1919, sua tese fundamental sobre a angústia como efeito do recalçamento ainda não passara pela grande reformulação – isso só teria início a partir de 1923, com a criação da segunda tópica em *O eu e o isso*. Por conseguinte, é da primeira teoria da angústia que o sinistro se nutre: toda angústia advém do recalçamento, sendo que há um grupo, em especial, no qual a angústia se produz a partir do retorno do recalcado. Diz Assoun (2008) que, se esta fórmula parece um pouco confusa, é porque ela traduz o esforço de Freud por operar uma genealogia entre a “angústia-mãe” e o *Unheimlich*². O sinistro seria, na linha de raciocínio de Assoun, um “filho” da angústia.

De acordo com a citação freudiana supra, o *Unheimlich* é um caso *sui generis* dentro do campo da angústia neurótica: ele somente surge como resultado de uma vivência que reativa o complexo recalcado, mesmo que fugidamente. Poderíamos, então, pensar no sinistro como um conceito de transição entre a primeira e a segunda teoria da angústia. A derradeira contribuição de Freud coloca a angústia no patamar de um sinal de perigo emitido pelo eu contra um “perigo interno”. Essa angústia não é consequência de um recalçamento, ao contrário, é ela a ignição para o processo recalçador. Nesse raciocínio, não seria o *Unheimlich*, também, o sinal de um perigo, em vista da

¹ Na versão da Amorrortu, lê-se: “*Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún outro afecto*” (Freud, 2007 [1919], p. 240-41).

² No original: “*Si la formule semble quelque peu embarrassée, c’est qu’elle traduit l’effort de Freud pour opérer une généalogie entre l’angoisse-mère et l’Unheimliche*” (p. 50).

reativação de um complexo há muito recalçado? Esse sinal sinistro, emitido pelo eu, seria responsável pela reativação do processo de recalçamento, no sentido de devolver às trevas aquilo que, ao menos fugazmente, “veio à luz” – para usar a metáfora de Schelling.

Por ora, vale realçar a ênfase freudiana colocada sobre *O homem da areia*. Analisando em pormenores esse conto, conclui ser o efeito sinistro mais prevalente aquele causado pelo complexo de castração. Mesmo que outros complexos e crenças infantis sejam citados ao longo da obra, é manifesta a ênfase posta na relação entre o sinistro e a angústia de castração. Acerca desse texto, confirma Cesarotto: “Os raciocínios de Freud grifam a castração como eixo e divisor de águas” (1996, p. 117). Isso retoma a proeminência do complexo de castração no problema da angústia neurótica, tal como mostrado no caso do “homem dos lobos” publicado apenas um ano antes da obra em foco. Mais uma vez, portanto, *Das Unheimliche* atua como um trabalho de transição no pensamento freudiano sobre a angústia, pois o complexo de castração voltaria a ganhar grande importância em 1926, em *Inibições, Sintomas e Angústia*. Essas relações são trabalhadas em detalhes no capítulo 4.

2.5. A angustiante alteridade em Freud

Discorrer sobre a importância de *Das Unheimliche* para a teoria da angústia obriga-nos, outrossim, a inaugurar um novo olhar ao tema, até agora pouco explorado. Eis a questão da angústia frente à alteridade, ou seja, da angústia do sujeito em relação ao outro. Esse outro não é apenas o seu semelhante, o outro especular, mas também, como diz Lacan, trata-se do Outro enquanto tesouro dos significantes, ou ainda, enquanto aquele que introduz o sujeito ao mundo da linguagem.

Em Freud, a teoria da angústia neurótica pode conotar um viés, por assim dizer, um tanto solipsista, ao definir-se como um sinal do eu frente a um perigo interno. Dito dessa forma, tudo se passa como um fenômeno puramente intrapsíquico³. O fato é que esse perigo, em última instância, sempre depende da maneira como o sujeito constitui-se e posiciona-se em relação ao Outro. Por certo, é Lacan quem desenvolve essa constatação pungente de ser a angústia sempre relacionada ao desejo do Outro. Isso ganha uma ênfase especial em seu décimo seminário, e será prudente analisar alguns de seus tópicos nesta tese, especialmente no último capítulo. Todavia, não podemos dizer que a

³ Em seu décimo seminário, Lacan critica a ideia de perigo interno formulada por Freud. Isso é abordado no capítulo 5.

obra de Freud foi refratária ao tema da alteridade, pois, admiravelmente, pode ser encontrado já em suas primeiras reflexões publicadas – as quais, diga-se de passagem, deram grande estofamento para o pensamento de Lacan. Considerando a necessidade de aprofundar o angustiante na relação com o outro, cabe precisar os primórdios da relação do sujeito com a alteridade na obra freudiana.

O *Projeto para uma psicologia científica* (1895)⁴ – obra inacabada e mesmo posteriormente desdenhada pelo autor – assumiu importância após a morte do mestre, visto abarcar os embriões de ideias ulteriormente desenvolvidas. A esse respeito, percebe-se que suas concepções sobre o desejo e sobre a primeira experiência de satisfação já estão ali esboçadas, sendo pouco mais tarde complementadas em *A interpretação dos sonhos* (1900). Desamparado e prematuro, o bebê humano precisa da figura de um outro a assumir seus cuidados primordiais – seria esta a “ajuda alheia” (1996 [1895], p. 370) mencionada por Freud no *Projeto...* A primeira experiência de satisfação, que só se localiza em um tempo mítico da vida do infante, deixa um traço mnêmico no aparelho anímico ligando a satisfação à imagem/percepção do objeto que a proporcionou⁵. Quando a tensão pulsional reaparece, ela reinveste o traço mnêmico e gera, num primeiro momento, uma satisfação alucinatória, pois a criança confunde o objeto representado psiquicamente com o objeto real. A distinção somente advirá aos poucos, passando a representação psíquica do objeto a servir como referência para sua busca na realidade. Importa destacar, após a primeira experiência de satisfação – totalmente inesperada –, não se pode mais falar em necessidade pura, uma vez que toda busca pulsional posterior pela satisfação só se fará mediada por uma representação. Está aí o protótipo do desejo freudiano, nascido do reinvestimento psíquico de um traço mnêmico de satisfação ligado à identificação de uma

⁴ O original não foi intitulado, Freud citava-o apenas como sua “psicologia” em correspondências a Fliess.

⁵ No *Projeto...*, esse processo é descrito como investimentos neuronais sobre a percepção de um objeto, ou seja, “*se genera en el manto la investidura de una neurona (o de varias), que corresponden a la percepción de un objeto (...). Entre estas investiduras y las neuronas del núcleo se forma entonces una facilitación.*” (Freud, 2007 [1895], p. 363). Na ESB lê-se: “produz-se no *pallium* a catexização de um (ou de vários) neurônio que corresponde à percepção do objeto (...). Estabelece-se então uma facilitação entre as catexias e os neurônios nucleares” (Freud, 1996 [1895], p. 370).

excitação pulsional⁶.

Ainda na primeira parte do seu *Projeto para uma psicologia científica*, encontra-se uma descrição do contato primordial do ser humano com seu próximo, evento intitulado complexo do “próximo” (*Nebenmensch*). No décimo sétimo item do texto (“Recordar e julgar”), Freud cita a hipótese de surgir no campo perceptivo da criança algo não coincidente com a imagem mnêmica por ela desejada. Como o infante reagirá a isso que não se encaixa nos moldes do já investido por sua memória? Conforme ele escreve, surge inicialmente no sujeito um interesse em conhecer essa imagem perceptiva, no intuito de encontrar um caminho entre ela a imagem mnêmica desejada (1996 [1895]). Encontrando algo não propriamente novo, haverá a recordação e a revivescência de uma imagem perceptiva mnêmica com a qual coincida ao menos parcialmente. Por outro lado, as partes da imagem não coincidentes com a memória também vão despertar seu interesse. O mestre avança mais um passo em suas formulações – supõe que o estranho objeto em questão se pareça com o próprio indivíduo: tratar-se-ia de outro ser humano, um próximo. Nesses casos, os complexos perceptivos emanados da estranha criatura assumirão duas facetas. Serão em parte novos e incomparáveis como, por exemplo, os traços percebidos na esfera visual e, em outra parte, coincidirão com a lembrança de impressões análogas (tal como o movimento das mãos, o grito de dor, etc) emanadas do próprio corpo do infante.

Freud conclui, cabalmente, que o “complexo do próximo” se divide, assim, em dois componentes. Um deles pode ser reconhecido por meio da atividade da memória, na medida em que se assemelha às percepções e experiências do sujeito com seu próprio corpo. Podemos identificar essa dimensão do outro como o próximo, o semelhante ou, ainda, o outro do espelhamento imaginário conforme definiu, mais tarde, Lacan. Freud destaca que esse objeto semelhante foi, ao mesmo tempo, o primeiro objeto de satisfação do sujeito, assim como seu primeiro objeto hostil, além de sua única força auxiliar em vista da condição de desamparo. A relação com esse semelhante é carregada, pois, de ambiguidade desde o princípio. O outro componente produz

⁶ Freud assim se refere ao estado de desejo: “*Del estado de deseo se sigue directamente una atracción hacia el objeto de deseo, respectivamente su huella mnémica*” (Freud, 2007 [1895], p. 367). Na ESB lê-se: “O estado do desejo resulta numa atração positiva para o objeto desejado, ou mais precisamente, por sua imagem mnêmica” (1996 [1895], p. 374). Seria essa a atração de desejo primária.

uma impressão por sua estrutura constante e permanece unido “como uma coisa” (1996 [1895], p.384)⁷. Ele não é reconhecível, e passa a constituir o protótipo da alteridade e da exterioridade. É o Outro em sua dimensão incomparável, inominável, estranha (*Fremde*), estrangeira ao si mesmo. Essa “Coisa”, “o Outro absoluto do sujeito” (Lacan, 1997 [1959-60], p. 69), será retomada por Lacan, em *O Seminário, livro 7* (1959-60), como *das Ding*, o objeto último do desejo: ao mesmo tempo intensamente desejado e evitado, pois, caso fosse obtido, aspiraria o sujeito. No pensamento lacaniano, *das Ding* pode ser encarnado pela mãe tomada como o Outro primordial, a mãe monstruosa cujo desejo é reintegrar sua prole.

Por hora, vale apenas reter que toda relação do sujeito com o outro vai ser balizada por esses dois componentes: o outro é semelhante mas, ao mesmo tempo, é alteridade radical, é Outro. E ambos, o outro do espelho e o Outro inacessível ou “Coisa”, possuem aspectos que tanto seduzem como também angustiam o sujeito. Este trabalho se orientará, nos próximos capítulos, na elaboração sobre essas faces do outro para avançar a compreensão das relações entre o sinistro e a angústia.

⁷ Na edição da Amorrortu lê-se: “*Y así el complejo del prójimo se separa en dos componentes, uno de los cuales impone por una ensambladura constante, se mantiene reunido como una cosa del mundo, mientras que el otro es comprendido por un trabajo mnémico, es decir, puede ser reconducido a una noticia del cuerpo propio.*” (Freud, 2007 [1895], p.377).

CAPÍTULO 3 – A ANGÚSTIA, O *UNHEIMLICH* E O SEMELHANTE ESPECULAR

O que angustia e inquieta o sujeito na relação com seu semelhante?

Certa vez, Freud viajava de trem, sozinho em seu camarote, quando uma forte trepidação provocou a abertura da porta do banheiro. Diante de si observou, surpreso, um senhor de idade, de roupão e boné de viagem. Como o banheiro era situado entre dois camarotes, supôs que o ancião adentrara no seu por engano. Todavia, quando se levantou para adverti-lo, deu-se conta, atônito, de que o intruso era sua própria imagem projetada sobre o espelho da porta de comunicação. Confessa Freud: “Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência”⁸ (Freud, 1996 [1919], p. 265). Sua experiência insólita atesta a vivência do sinistro quando o outro, o semelhante, é percebido como a imagem de si mesmo. Isso demonstra o vínculo intrínseco entre o eu e o outro desde os primórdios da constituição anímica, e é nesse caminho que podemos responder a pergunta inaugural do capítulo.

3.1. O eu é um outro

Assim, falar sobre o outro exige inicialmente discorrer sobre o eu – a representação de uma organização coerente dos processos anímicos em uma pessoa. Coerente mas não necessariamente consciente: conforme se depreende da segunda tópica freudiana (*O eu e o isso*, 1923), há algo de inconsciente no próprio eu. Se todo recalcado é inconsciente, o contrário não é necessariamente verdadeiro. Em acordo com a segunda tópica, é o *isso* a instância psíquica original, e sobre ela o eu gradualmente se assenta como uma superfície desenvolvida desde o sistema P (percepção), que constitui o seu núcleo. O eu não envolve o isso por completo, senão somente na extensão em que a percepção forma a sua superfície, “como o disco germinal repousa sobre o óvulo” (Freud, 1996 [1921], p.37). Por outro lado, o eu conflui com o isso em sua parte inferior.

Em outros termos, o eu é a parte do isso alterada pela influência do mundo exterior, com a mediação do sistema percepção-consciência. É uma continuação da diferenciação das superfícies. Sua função é tentar substituir o princípio de prazer que rege o isso pelo princípio de

⁸ Na edição da Amorrortu: “*Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo*” (Freud, 2007 [1919], p. 247).

realidade⁹. O eu, por outro lado, é igualmente mencionado por Freud como um precipitado de identificações, uma sedimentação de investimentos objetivos abandonados que contém a história dessas escolhas de objeto (Freud, 1996 [1923]; 2007 [1923]). Pode o eu adotar essas eleições de objeto como identificações, ou delas defender-se.

Conforme Lacan, o eu, a despeito de ser o núcleo da consciência, é opaco à reflexão e revela-se “marcado por todas as ambiguidades que, da complacência à má-fé, estruturam no sujeito humano a vivência passional” (Lacan, 1998 [1948], p.112). Difere, em seu ensino, do sujeito do inconsciente, sendo marcado pelo artificialismo e pelo desconhecimento (*méconnaissance*)¹⁰. Entre os registros psíquicos lacanianos, é o imaginário que lhe provê sustentação. O eu constitui uma função imaginária, como esclarece o psicanalista: “Utiliza-se o eu como o Bororo utiliza o papagaio. O Bororo diz [eu] sou um papagaio, nós dizemos [eu] sou um eu. Isto tudo não tem a menor importância. O importante é a função que isto tem”¹¹ (Lacan, 2010 [1954-55], p. 59). E para o psicanalista, sua função é de desconhecimento, pois o eu não é senhor em sua própria casa a despeito de assim conceber-se.

Até a modernidade, o eu era visto como central, a própria base do psiquismo. Nesse sentido, Lacan define a descoberta freudiana como um descentramento análogo ao trazido pelo heliocentrismo descoberto por Copérnico. “Ela se expressa bastante bem na fulgurante fórmula de Rimbaud – os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros – [Eu] é um outro” (Lacan, 2010 [1954-55], p. 17). O poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) define, assim, em uma frase de apenas cinco palavras – “*Car Je est un autre*” - todo o núcleo da problemática do eu conforme somente a psicanálise iria, porém muito mais tarde, anunciar. A afirmação integra

⁹ Em outros termos, trata-se de regular o princípio de prazer, de forma que a busca de satisfação não se efetiva pelos meios mais curtos, mas faz desvios e adia o seu resultado em função das condições impostas pelo mundo exterior (Laplanche; Pontalis, 2001).

¹⁰ “(...) esse [eu] que, por confessar seu artificialismo à crítica existencial, opõe sua irredutível inércia de pretensões e desconhecimento à problemática concreta da realização do sujeito” (Lacan, 1998 [1948], p.112).

¹¹ A afirmação refere-se ao comentário do antropólogo Lucien Lévy-Bruhl (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* [1910]), por sua vez baseada no relato de Karl von den Steinen a propósito dos índios Bororo do Brasil, os quais, segundo o último, afirmavam serem papagaios vermelhos e orgulhavam-se disso.

uma de suas “cartas do vidente” (*Lettres du Voyant*), esta endereçada à Paul Demeny em 15 de maio de 1871, e em cujo teor conclamava os poetas a se tornarem videntes. A vidência de Rimbaud é o desregramento dos sentidos, o padecer de todos os sofrimentos no intuito de chegar ao desconhecido. Por via deste método apreende as nuances da alma humana para além do possível ao homem comum. Sugere o poeta não só a identidade entre eu e outro, mas a possibilidade de intercâmbio entre suas posições. Lacan (2010 [1954-55]) faz sua interpretação de Rimbaud: “O sujeito está descentrado em relação ao indivíduo, ao seu eu. É isso o que [*Eu*] é um outro quer dizer” (p. 19). Delineia, assim, a diferença entre o sujeito do inconsciente (*je*) e o eu (*moi*), porém igualmente demarca que o sistema do eu não é concebível sem o sistema do “outro lado”. O psicanalista é claro: “O eu é referente ao outro. O eu se constitui em relação ao outro. Ele é o seu correlato” (p. 72). Eu e outro são como faces da mesma moeda, são pares antitéticos.

O eu é uma formação tardia advinda do delineamento provido pelo outro. Em *O mal-estar na cultura* (1996 [1930]), Freud assegura que o narcisismo primário egóico originalmente inclui tudo, só diferenciando-se do exterior mais tarde. O recém-nascido não distingue mundo interno e externo; é aos poucos que separa as fontes de excitação corporais, sempre disponíveis, das fugidias como o seio da mãe. Em sua formação o eu é, assim, contrastado por objetos exteriores que somente ressurgem por meio de ações especiais, como o choro (Freud, 1996 [1930]; 2007 [1930]). A repetição das superposições entre o grito e o seio, de tempos em tempos, é apontada como responsável por um circuito de alternância entre a presença e a ausência, a qual abre uma lacuna onde se alojará o objeto – lacuna que fundamenta o “fora” e, por isso mesmo, confere a perspectiva de um “dentro”.

Lacan complementa que o eu primitivo (*Ur-Ich* ou *Lust-Ich*) se constitui pela clivagem, pela distinção em relação ao mundo exterior: “o que está incluído dentro distingue-se do que é rejeitado pelos processos de exclusão, *Aufstossung*, e de projeção” (2009 [1953-54], p. 108-9). Não por acaso ele aproxima o funcionamento egoico daquele característico à psicose paranoica, conforme ideia nascida já muito antes e publicada em sua tese de doutorado¹². Freud e Lacan asseveram, em suma, que o eu humano advém de um investimento libidinal específico, gradualmente surgindo a partir de um estado caótico e indiferenciado no qual as pulsões parciais imperam. Será o conceito de narcisismo o principal instrumento teórico psicanalítico a dar conta desse processo.

¹² *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade* (1932).

3.2. Narciso reclama espaço conceitual na teoria freudiana

Ovídio é um dos primeiros a narrar a história de Narciso em seu livro terceiro das *Metamorfoses* (8 d.C.). Filho do deus-rio Céfiso e da ninfa Liriope, Narciso era desejado por homens e mulheres, porém ninguém o atraía em virtude de sua intensa soberba. Tirésias fora consultado para revelar se o jovem viveria até a senectude: “Se não se conhecer” foi a resposta (*apud* Carvalho, 2010, p. 100)¹³. Até mesmo a bela ninfa Eco, apaixonada, é por ele desprezada¹⁴. Um dos jovens não correspondidos, injuriado, reza aos céus por vingança, conjurando para que Narciso seja também desconsiderado por quem ele ama - “Que ele ame e quiçá não possua o amado!” (*apud* Carvalho, 2010, p. 102). Seu pedido é ouvido por Nêmesis¹⁵, deusa da vingança, tornando-o loucamente apaixonado pela imagem de um rapaz em uma fonte cristalina. Transtornado pela dor de não poder senão contemplá-lo, logo percebe estar amando a si mesmo e, desesperado, golpeia-se violentamente até a morte. No lugar de seu corpo, mais tarde, encontra-se apenas uma flor - “cróceo broto entre pétalas brancas” (2010, p. 105) -, a primeira flor de narciso¹⁶.

Tributário de Havelock Ellis e Paul Näcke, o *narcisismo* ou *narcismo* é introduzido por Freud em sua psicanálise como conceito que reclama espaço dentro da vida sexual comum do ser humano, ao contrário de uma perversão conforme o sentido anteriormente atribuído por aqueles autores. Em sua *Introdução ao narcisismo* (1996 [1915]),

¹³ Utilizo nesta tese a tradução poética de Carvalho (2010) para os cinco primeiros livros das *Metamorfoses* de Ovídio.

¹⁴ Ignorada por Narciso, Eco esconde-se em uma caverna até seu corpo e ossos definharem de amor. Só lhe sobra, então, a voz que apenas repete o final das frases ditas por outrem.

¹⁵ Nêmesis era também chamada Ramnúsia, deusa de Ramnunte (Rhamnous), ao norte de Maratona, na costa do estreito que separa a Ática de Elêusis, onde possuía um santuário.

¹⁶ Usou-se o livro 3 das *Metamorfoses* de Ovídio como a versão mais clássica do mito, a qual descreve igualmente a paixão frustrada de Eco por Narciso. Recentemente fora identificada uma versão mais antiga (por volta de 50 a.C.) do mito entre os papiros de Oxirrincos (Egito) atribuída a Partênio de Nicéia; nela descreve-se a morte de Narciso como suicídio (Keys, 2004). A versão de Conon, mitógrafo contemporâneo de Ovídio, também termina em suicídio, conforme suas *Narrações*. Maior variação encontra-se na *Descrição da Grécia* (cerca de 160 d.C.) do geógrafo Pausânias, em cuja história Narciso apaixona-se por sua irmã gêmea em vez de si mesmo.

esse seria o complemento libidinal do egoísmo inerente à pulsão de autoconservação, sendo, portanto, inerente ao ser humano. O mestre de Viena percebe-o nos parafrenicos – como no caso do presidente Schreber¹⁷ – em virtude de seus delírios de grandeza e da ausência de qualquer interesse nas pessoas e coisas do mundo exterior. Também o histérico e o neurótico obsessivo retiram seu interesse da realidade, a despeito de conservarem seu interesse erótico na fantasia, em uma forma de introversão da libido. Ou seja, o sujeito encontra-se fixado libidinalmente em fantasias inconscientes, sobrando-lhe poucos recursos para o investimento amoroso em objetos do mundo.

O narcisismo é um processo secundário, pois o eu não existe na origem, ele tem de se desenvolver, muito ao contrário das pulsões autoeróticas já presentes no neonato. Algo se agrega ao autoerotismo para que o narcisismo se constitua: justamente o investimento libidinal na instância egóica. O narcisismo é deveras visível na vida anímica das crianças e dos povos “primitivos”. Estes sobrestimam o poder de seus desejos e pensamentos – a “onipotência dos pensamentos” – e creem na força das palavras sobre o mundo exterior – a magia. Assim, por meio das crianças percebe-se a existência de um investimento libidinal originário no eu que, mais tarde, cede parcialmente aos objetos do mundo. No entanto, o narcisismo persiste, agindo com os objetos como uma ameba emitindo seus pseudópodes: quanto mais se investe nos objetos, menos se investe no eu, e vice-versa. Esse narcisismo nascido da retirada do investimento objetual é um narcisismo secundário, edificado sobre outro, de ordem primária.

Freud considera o estudo sobre o narcisismo esclarecido de forma patente por meio da consideração a três fenômenos comuns: a enfermidade orgânica, a hipocondria e a vida amorosa em ambos os sexos. O enfermo retira seu interesse libidinal dos objetos antes queridos, cessando provisoriamente de amá-los. Na doença incidem no próprio eu os investimentos libidinais, os quais retomam o interesse mundano somente após a cura. Há, pois, um notório egoísmo desencadeado pela enfermidade.

Nesse raciocínio, até mesmo o sono implica na retirada narcísica das posições libidinais, as quais recaem sobre o eu. Cede-se, nessa situação que vivenciamos dia após dia, exclusivamente ao desejo de dormir, sendo o evidente egoísmo dos sonhos uma prova desse narcisismo. Com o nascimento, para Freud, passa-se de um narcisismo

¹⁷ O caso foi descrito por Freud em *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)* (2007 [1911]).

autossuficiente à percepção de um mundo exterior bastante variável e ao início da procura por objetos. Todavia, salienta ele, nenhum ser humano suporta esse novo estado de maneira permanente, necessitando, por meio do sono, regressar à ausência de estímulos e evitação objetal (Freud, 1996 [1921]; 2007 [1921]). Também no caso da hipocondria, retira-se o interesse e a libido dos objetos do mundo para concentrá-los sobre o órgão afetado, com a diferença de não haver alterações orgânicas constatáveis neste órgão. De fato, a psicanálise demonstra ser a erogeneidade uma propriedade geral de todos os órgãos, ou seja, todos podem comportar-se em maneira análoga aos genitais, enviando à vida anímica estímulos de excitação sexual.

Ainda na esteira desse raciocínio, vale questionar por que motivo o eu necessita ceder parte da libido aos objetos: “Um egoísmo forte constitui uma proteção contra o adoecer, mas, num último recurso, devemos começar a amar a fim de não adoecermos, e estamos destinados a cair doentes se, em consequência da frustração, formos incapazes de amar” (Freud, 1996 [1915], p. 92). A história trágica de Narciso exemplifica a afirmação freudiana. Sob a pluma de Ovídio, veja-se as palavras do protagonista quando percebe ser sua a imagem pela qual cai em paixão no reflexo do lago:

Esse sou eu! Sinto; não me ilude a imagem dúbia.
Ardo de amor por mim, faço o fogo que sofro.
Que faço? Rogo ou sou rogado? A quem rogar?
Quero o que está em mim; posse que me faz
pobre.
Oh! Se eu pudesse separar-me de meu corpo!
Desejo insólito: querer longe o que amamos!
Já a dor me tira a força, resta-me de vida
pouco tempo e na minha mocidade expiro.
A morte não me pesa, alivia-me as dores.
Este que amo queria que vivesse muito.
Agora, os dois concordes, morreremos juntos
(*apud* Carvalho, 2010, p. 104)

Narciso conclui que sua riqueza, a libido investida totalmente em si, é exatamente aquilo que o empobrece. Gostaria de abandonar o investimento em seu próprio corpo, desejando que o ser amado dele se apartasse, o que representa a necessidade do investimento objetal. Incapaz de amar a outrem, cai enfermo nas vias da morte. A história trágica do mito é paradigmática do dilema humano em amar o outro, demonstrando a face mortífera do narcisismo. Apesar de estrutural, o

narcismo revela igualmente uma face hedionda, pela qual não sobra espaço ao desejo – o sujeito se basta a si mesmo. Conforme a clínica analítica demonstra, toda afecção neurótica possui uma forte dimensão narcísica pela qual o sujeito se vê impedido de amar. Ao contrário da beatitude, o que isso provoca é a pura angústia. Vale reter a frase de Narciso: “Desejo insólito: querer longe o que amamos”, pois o desejo é precisamente esse “querer longe”, o abrir espaço para uma falta, segundo Lacan. Quando a “falta falta”, surge a angústia. Esse raciocínio é desenvolvido no capítulo 5.

De toda forma, como indica Freud e lembra Lacan, mesmo na mais ardente paixão amorosa aquilo que o sujeito investe é um objeto que atua como seu ideal de eu¹, ou seja, todo investimento objetual não disfarça um profundo fundamento narcísico (Lacan, 2009 [1953-54]). De fato, até mesmo a atitude terna dos pais em relação a seus filhos representa o renascimento e a reprodução do narcisismo próprio há muito abandonado. Neste caso, são patentes a sobrestimação das qualidades da prole, bem como o encobrimento de seus defeitos². Assim, Assim, o ponto mais crucial do narcisismo próprio – a crença inconsciente na imortalidade do eu – ganha sua segurança refugiando-se na criança. O amor parental não é outra coisa senão o narcisismo próprio transformado em amor de objeto, mas não sem revelar sua pristina natureza.

Lacan, em suas considerações sobre o assunto, considera intrínseca a relação entre o narcisismo e a função do registro imaginário desenvolvido em sua tópica ternária. Para o autor, o caráter profundamente ilusório e fictício do eu faz dele a própria base do registro imaginário, composto de identificações e idealizações

¹ O ideal do eu é a instância do aparelho psíquico para a qual o narcisismo infantil e as identificações parentais convergem, sendo um modelo ao qual o sujeito procura conformar-se (Laplanche; Pontalis, 2001).

² Freud anuncia, quase profeticamente, a sobrestimação filial cujos efeitos mórbidos assistimos horrorizados hodiernamente: “A doença, a morte, a renúncia ao prazer, restrições à sua vontade própria não a atingirão; as leis da natureza e da sociedade serão ab-rogadas em seu favor; ela será mais uma vez realmente o centro e o âmago da criação – ‘Sua Majestade o Bebê’” (Freud, 1996 [1914], p. 98). Strachey sugere que a referência usada por Freud seria o quadro da época eduardiana exposto na *Royal Academy of Arts* de Londres – *His Majesty the Baby*. Seu autor, não indicado por Strachey, é Arthur Drummond (1871-1951). A tela retrata um policial londrino sinalizando a parada do tráfego de carruagens para permitir a passagem de uma senhora e uma menina pequena que caminha elegantemente trajada.

inarticuladas. Ademais, também a pulsão libidinal está centrada na função do imaginário (Lacan, 2009 [1953-54]). Na esteira de Freud, proclama duas formas de narcisismo cuja base é mesma: ou a libido investe o eu, ou investe um objeto que, constituindo o ideal do eu, em todo caso é uma imagem de si. Assim, “o próprio da imagem é o investimento pela libido” (Lacan, 2009 [1953-54], p.188). Quando um objeto real coincide em lugar com um objeto imaginário ligado à estruturação do corpo próprio, tem-se aí o investimento de libido objetual, a qual apenas disfarça sua origem narcísica. Não há dúvidas: “é o seu próprio eu que se ama no amor, o seu próprio eu realizado ao nível imaginário” (2009 [1953-54], p.189). Mas nesse processo, o imaginário é mediado pelo registro simbólico, bem como pelo real, na medida em que um objeto real precisa coincidir em lugar com o objeto imaginário.

Na ficção de horror, os dilemas do narcisismo são muito evidentes, por exemplo, na obra do gênero gótico tardio *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Apaixonado pela própria beleza, o protagonista Dorian vende sua alma¹ em troca da juventude eterna, fazendo com que seu retrato envelheça em seu lugar. Gradualmente, contudo, ele se horroriza com a vida plenamente hedonista que leva, o que é representado pelo seu retrato cada mais senil e desfigurado. Dorian pode ser visto como uma espécie de Narciso moderno, cujo intenso amor por si próprio acaba por conduzir inevitavelmente à morte trágica.

O narcisismo relaciona-se, dessa maneira, aos impasses do investimento libidinal na alteridade. A formação do eu, apesar de amparada no outro como modelo, deve-se fundamentalmente ao investimento em sua própria imagem, sendo todo investimento no outro, em última análise, também narcísico, contingente e transitório. Provisoriamente, podemos pensar essa questão como uma das fontes da angústia no contato com o semelhante: sob o ponto de vista econômico, quanto mais se ama menor a quantidade de libido disponível para alimentar a imagem de si mesmo. Por outro lado, quanto menos se ama maior o ensimesmamento do sujeito, levando à angústia. Mas o tema merece maiores esclarecimentos com Lacan, que aprofunda o conhecimento psicanalítico acerca dos primórdios do eu e seu respectivo narcisismo.

¹ O tema da venda da alma é certamente inspirado no mito de Fausto, cujo pacto com o demônio rende-lhe o conhecimento ilimitado.

3.3. O enlaçamento imaginário entre o eu, o corpo próprio e o outro

A relação entre o eu e a corporeidade não passou despercebida a Freud: chega a mencioná-lo como um “eu corporal”. Em nota que não figura na edição alemã, esclarece que o eu deriva de sensações corporais, principalmente da superfície do corpo – é a projeção psíquica dessa superfície (Freud, 1996 [1923], p.39). Trata-se de tema-chave para Lacan, que ingressa efetivamente na psicanálise analisando a formação do eu a partir da imagem do corpo próprio – o estádio do espelho. Em seu seminário inédito *O ato psicanalítico* (1967-68), aula de 10 de janeiro 1968, ele confessa ser o estádio do espelho a “vassourinha” graças à qual ele entrara na psicanálise. Ingresso difícil: sua primeira apresentação do artigo, no congresso de Marienbad em 1936, foi interrompida por Ernest Jones na condição de presidente do evento (Lacan, 1998 [1946]). Por muito tempo depois o artigo permaneceu esquecido pelo próprio autor, restando dele as versões de 1938, 1949 e 1966¹.

Desde já, deve-se dizer, com Dufour (1999)², que o estádio do espelho também é tributário das ideias neodarwinistas de Henri Wallon (1879-1962) desenvolvidas em *Les origines du caractère chez l'enfant* (1934), as quais mencionam a captação especular da criança, reconhecendo e unificando seu eu [*moi*], como o último ato de maturação natural e o primeiro ato cultural a precipitar o sujeito no mundo humano. Lacan veio a reconhecer sua dívida para com Wallon em 1948, no trabalho *A agressividade em psicanálise* (1948). Consoante seu estudo – *O estádio do espelho como formação da função do eu* (1998 [1949]), entre outros que Lacan desenvolve na mesma época, o eu se constrói invariavelmente a partir de uma exterioridade: reflexo da imagem do semelhante ou espelho concreto que projeta virtualmente sua imagem própria. E isto o leva a uma conclusão fundamental, de que o

¹ Tal como indicado por Dufour (1999), a versão de 1938 está no verbete sobre “la famille” da *Encyclopédie française* (reeditada como *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu*); a de 1949 foi apresentada no 16º Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique e publicada nos *Escritos* em 1966.

² Em interessante trabalho, Dufour (1999) localiza ao menos cinco importantes fontes em que Lacan, direta ou indiretamente, teria bebido para desenvolver sua teoria do estádio do espelho. Além da obra de Wallon, cita a teoria do narcisismo de Freud, o conceito de neotenia de Louis Bolk, os estudos dos gestaltistas, a filosofia de Hegel e, até mesmo, a teosofia mística de Jacob Boehme.

“eu” se constitui em uma “identidade alienante” (Lacan, 1998 [1949], p. 100), vez que é “no outro que o sujeito se identifica e até se experimenta a princípio” (Lacan, 1998 [1946], p. 182).

Desse modo, a inteireza e substancialidade do eu não passam de ficções, miragens tão ilusórias como a própria imagem do espelho que lhe deu sua primeira base. A forma percebida pela criança na imagem especular “situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado” (Lacan, 1998 [1949], p.98). Situado nessa linha imaginária que aliena o sujeito, a função do eu é puro *méconnaissance*, ou desconhecimento¹. Essa *função de desconhecimento* caracteriza o eu em todas as suas estruturas; por tal motivo Lacan desaconselha pensá-lo, com Freud, como situado no centro do sistema percepção-consciência, ou mesmo organizado pelo princípio de realidade. Aqui se apreende a função da “vassourinha”, como sugere Porge (2006): ela limpa a casa de Freud ao situar o eu no lugar oposto a um aparelho de conhecimento. Defendendo-se da dimensão desejante advinda do isso, o eu não faz senão desconhecer o que lhe é mais íntimo, por isso diz Lacan que a *Verneinung* (negação), representa sua forma patente (1998 [1949])².

Em seu artigo, Lacan recorda que o filhote do homem, em uma idade na qual sua inteligência instrumental é brevemente superada pela do chimpanzé, é, não obstante, capaz de reconhecer sua imagem no espelho. Esse acontecimento pode se produzir a partir dos seis meses, tal como quando um bebê, mesmo sem controle de sua marcha e da postura ereta, sustenta momentaneamente o tônus diante de seu reflexo, em uma “azáfama jubilatória”. Este estádio, cujo prosseguimento comum vai aos dezoito meses³, representa uma identificação com a *imago*⁴ da forma humana, constituindo a matriz imaginária do eu antes de ele identificar-se com o outro e antes mesmo que a linguagem lhe traga sua função de sujeito. Lacan descreve esse momento como um drama cujo impulso

¹ O autor assevera: “Função de desconhecimento, é o que ele [o eu] é na análise, como aliás, numa grande tradição filosófica” (Lacan, 2009 [1953-54], p. 88).

² Insto a observar que o “não” representa para Freud a prova mais certa da revelação de conteúdos inconscientes em seus analisantes. Isso é apresentado, por exemplo, em seu artigo *A negação* (1925).

³ Não se deve ater estritamente a periodizações, todavia vale especificar que em *O estádio do espelho...* (1949) Lacan refere-se ao término do estádio aos dezoito meses de vida, enquanto no texto *A agressividade em psicanálise* (1948) ele faz menção aos dois anos e meio.

⁴ Ver nota sobre o conceito de *imago* no capítulo 2, item 2.3.3, letra a.

interno “precipita-se da insuficiência para a antecipação” da coordenação motora do infante, pois a pura vista da forma do corpo humano “dá ao sujeito um domínio imaginário do seu corpo, prematuro em relação ao domínio real” (1998 [1949], p. 109). Ver-se, refletir-se e se conceber a partir de um corpo outro que não ele mesmo é uma dimensão essencial do humano – ela estrutura toda a vida fantasística do sujeito e permite à criança situar, inicialmente, o pertencente ou não ao eu (Lacan, 2005 [1962-63]).

É um fenômeno de *Gestalt* a percepção precoce da forma humana desde os primeiros meses. Nesse estágio, a forma total do corpo aparece ao sujeito congelada, invertida e oposta à turbulência de seus movimentos. Segundo Lacan, tal *Gestalt* simboliza, em virtude desses aspectos, “a permanência mental do [eu], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante” (1998 [1949], p. 98). A respeito dos estudos gestaltistas, o autor pauta-se em experimentos que demonstraram, até mesmo em animais, os efeitos formadores sobre o organismo de uma boa forma visual baseada na *imago* do semelhante. Lacan cita, entre outros, a fêmea do pombo que, isolada dos seus congêneres de quaisquer sexos, não ovula, bastando sua simples reflexão em um espelho para gerar nela efeitos fisiológicos.

Na conclusão do estágio do espelho, identifica-se o sujeito com a *imago* do semelhante e ingressa no drama do ciúme primordial. O eu liga-se a situações socialmente elaboradas e o sujeito é mediatizado pelo desejo do Outro. Logo, deve-se lembrar que a formação imaginária do eu é apenas um primeiro passo na constituição da subjetividade. É a ascensão à simbolização que irá fundar o sujeito propriamente dito, o que se dá por meio da metáfora paterna.

A imagem própria no espelho seduz e apaixona mas ao mesmo tempo assusta, assim como Dorian Gray acaba por se horrorizar diante do seu retrato. Quantas vezes, como Freud na citada experiência do vagão de trem, não tomamos nosso eu por outro diante dessa enigmática superfície? Nessas fugazes e sinistras experiências, entrevemos o fato de ser o eu um outro – a experiência do “duplo”¹ –, ou ainda, a alienação fundamental do sujeito no eu, cuja existência fictícia se faz a partir de uma exterioridade.

A teoria da angústia lacaniana, como se verá no capítulo 5, possui uma ampla referência ótica cuja fonte advém dos estudos iniciados em torno do esclarecimento do estágio do espelho. Em seu primeiro seminário, *Os escritos técnicos de Freud* (2009 [1953-54]),

¹ Investigada no item 3.5.

Lacan pauta-se em um experimento óptico¹ para apresentar o citado estádio.

O experimento do buquê invertido de Bouasse² (figura 2) seria, para ele, algo notável advindo do tempo em que se produzia Física “divertida”, a “verdadeira Física”³. Refere-se a um vaso posicionado sobre uma caixa, estando ambos em frente a um espelho côncavo, exatamente na altura de seu eixo e na distância equivalente a seu centro de curvatura. A caixa é aberta para o lado do espelho e em seu interior encontra-se um buquê de flores pendendo para baixo. Um observador posicionado em uma área cônica atrás e acima do centro de curvatura observará a formação de uma imagem “real” – a imagem real do buquê é projetada por sobre o gargalo do vaso, pois todo objeto colocado sobre o centro de curvatura produz uma imagem invertida, real e com o mesmo tamanho do original.

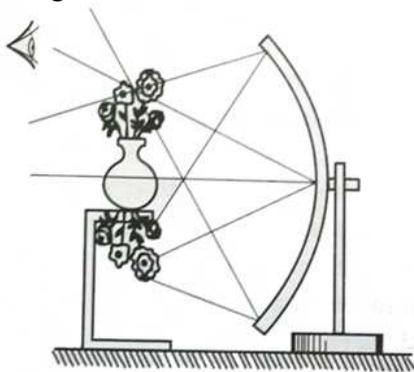


Figura 2 – Experimento do buquê invertido de Bouasse (Lacan, 2009 [1953-54], p. 107).

¹ A óptica ou ótica é a parte da física que estuda as leis relativas às radiações luminosas e aos fenômenos da visão.

² O experimento do buquê invertido é citado por Lacan a partir da obra *L'Optique et photométrie dites géométriques* (1947), de Henri Bouasse (Lacan, 1998 [1960], p. 679).

³ Servindo-se nesse momento da ótica, Lacan propõe um paralelo entre a Física e a Psicanálise “divertidas”: “Quanto mais próximos estamos da Psicanálise divertida, mais se trata da verdadeira Psicanálise.” Profetiza ele, entretanto, que isso mudaria mais tarde, pois não se compreenderá mais o que se faz em psicanálise assim como não há necessidade de compreender ótica para fazer um microscópio. “Regozijemo-nos pois; ainda fazemos Psicanálise” (Lacan, 2009 [1953-54], p. 106).

Importa comentar o efeito absolutamente intrigante das imagens reais para o olho humano. Imagens virtuais são formadas pelo prolongamento dos raios luminosos refletidos, como quando estamos diante de um espelho plano. Já as imagens reais são obtidas mediante o encontro dos próprios raios luminosos refletidos, algo possível por meio do uso de espelhos côncavos ou convexos. As chamadas miragens também se baseiam nas imagens reais, muito embora elas demandem igualmente outros fenômenos óticos, como a refração da luz.

Tal como confessa Lacan, o experimento de Bouasse seduz pela sua inocência e até pelos detalhes contingentes, o vaso e o buquê. Imagine-se agora, no entanto, uma pequena inversão de fatores: o vaso é posicionado, invertido, dentro da caixa, enquanto o buquê encontra-se acima, solitário. Nesse caso, será a imagem real do vaso a surgir misteriosamente do lado de cima, “abraçando” o buquê. Lacan indica ser a imagem corporal exatamente como o vaso imaginário contendo o buquê de flores real: “Se o olho se acomoda ao nível das flores que dispusemos, verá a imagem real do vaso vir envolver o buquê, e lhe dar estilo e unidade – reflexo da unidade do corpo” (2009 [1953-54], p. 167). Para ele, é possível assim representar o surgimento do eu. Neste caso, o buquê são “instintos e desejos, os objetos do desejo que passeiam” (2009 [1953-54], p. 110), ou ainda, o buquê representa o campo errático das pulsões parciais, do autoerotismo anterior ao narcisismo primário. A imagem do corpo dá-lhe uma unidade, a qual nunca deixará de ser uma miragem, um objeto que parece consistente, porém desfaz-se quando nos aproximamos e tentamos tocá-lo.

Outrossim, nota-se que a percepção da imagem real, seja do vaso ou do buquê, depende de uma certa posição do olhar no experimento, a qual costuma ser ilustrada, na ótica, por um olho¹. No esquema lacaniano, esse olho vem a representar a posição do sujeito. De maneira análoga, na relação entre o imaginário e o real, “e na constituição do mundo tal como ela resulta disso, tudo depende da situação do sujeito” (2009 [1953-54], p. 111). E essa situação, por seu turno, depende do lugar que ele assume no mundo simbólico.

Diga-se a propósito, em que pese a ênfase aqui endereçada ao registro do imaginário, serem as simbolizações aquelas a determinar uma posição inicial para que o sujeito possa fazer agir o imaginário e o

¹ Isso desvela outro tema, sobre o qual Lacan insistiu em seu ensino, a respeito da exclusão do sujeito pelo discurso do mestre, da ciência: “Toda ciência repousa sobre o fato de que se reduz o sujeito a um olho” (Lacan, 2009 [1953-54], p. 110).

real, o que só ocorre quando ele se integra ao sistema simbólico, ao mundo das palavras. Ainda no seminário inaugural, Lacan avança seu ensino ao esquema dos dois buquês (figura 3) para exemplificar a relação reflexiva com o outro. Partindo do experimento anterior, acrescenta-se um espelho plano e altera-se a posição do observador, agora próximo ao espelho côncavo (posição S). O sujeito perceberá primeiramente sua própria face atrás do espelho, como imagem virtual (posição SV). Vislumbrará igualmente, em um ponto simétrico ao ponto onde estava a imagem real do primeiro experimento, o vaso e o buquê: “vou ver aparecer essa imagem real como imagem virtual” (2009 [1953-54], p. 168).

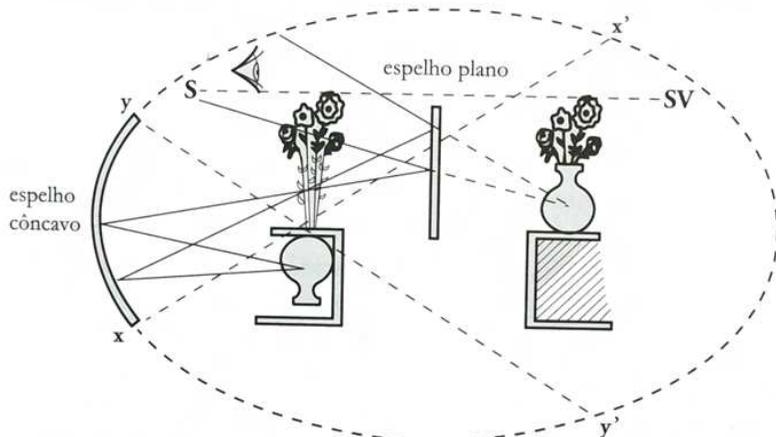


Figura 3 – Esquema simplificado dos dois espelhos
(Lacan, 2009 [1953-54], p. 185).

Lacan sustenta que esse esquema não passa de uma elaboração muito simples do estágio do espelho. Há um primeiro narcisismo relacionado à imagem corporal refletida no espelho, que faz a unidade do sujeito: “Esse primeiro narcisismo se situa, se vocês quiserem ao nível da imagem real do meu esquema” (2009 [1953-54], p. 169). Todavia essa reflexão no espelho introduz um segundo narcisismo cujo padrão fundamental é a relação ao outro – o *alter ego* do sujeito que se confunde com o seu ideal do eu (*Ich-Ideal*). A identificação narcísica, aquela do narcisismo secundário, é uma identificação ao outro, o que permite ao homem precisar sua relação imaginária e libidinal com o mundo em geral: “Está aí o que lhe permite ver no seu lugar, e estruturar, em função desse lugar e do seu mundo, seu ser. (...) O sujeito

vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro, isto é, em relação ao *Ich-Ideal*” (2009 [1953-54], p. 169). Segundo Freud e Lacan, conforme já dito, também o objeto amado é, no investimento amoroso, estritamente equivalente ao ideal do eu. Ao mesmo tempo, pode-se supor um espectador situado para além do espelho plano, no próprio lugar onde o sujeito vê sua imagem. Este espectador seria o sujeito virtual (SV), tal como ilustra o esquema da figura 3. O sujeito virtual é o reflexo do olho mítico, ou seja, é “o outro que somos”, colocado “lá onde vimos inicialmente nosso ego – fora de nós, na forma humana” (2009 [1953-54], p. 186). Nossa impotência primitiva liga-se ao fato de que o homem não vê sua forma a não ser fora de si, em uma situação que configura a possibilidade da experiência horrífica e angustiante do “duplo”, como visto no item 3.5.

Nesse experimento óptico, a inclinação do espelho plano dita a perfeição em que se visualiza a imagem virtual. Basta incliná-lo um pouco para se ver mal. Isso representa a difícil acomodação do imaginário no homem: sua regulação depende de algo transcendente, além do estádio do espelho, qual seja, a relação simbólica que ata os seres humanos – “É a palavra, a função simbólica que define o maior ou menor grau de perfeição, de completude, de aproximação, do imaginário” (2009 [1953-54], p. 187). Assim, vale supor que a inclinação do espelho é ditada pela voz do outro. A troca de símbolos permite a cada um situar-se em relação aos outros – “você é você, Mannoni, e eu, Jacques Lacan” (2009 [1953-54], p. 187). Por tal razão, em *Observação sobre o relatório de Daniel Lagache* (1998 [1960]), Lacan retoma o experimento dos dois espelhos, realçando que o campo do Outro – tesouro dos significantes – é o espaço no qual se superpõem as imagens virtuais que surgem por trás do espelho plano, agora chamado de *A* como menção ao Outro. Afirma que o Outro (maiúsculo) está presente na relação do sujeito com o outro (minúsculo), o semelhante da díade imaginária. O Outro está sempre lá, ainda que latente, e até mesmo na relação especular em seu momento mais puro.

Em seu segundo seminário (2010 [1954-55]), Lacan ainda introduz a diferença entre o *a* minúsculo – o outro semelhante – e o *A* maiúsculo – aquele de que se trata na função da fala. Tal distinção é esclarecida pelo “esquema L” (figura 4).

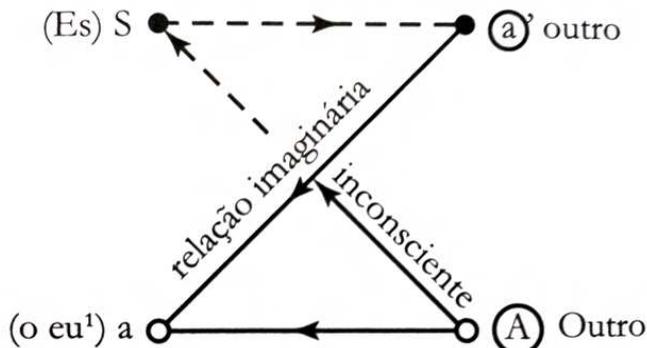


Figura 4 – O “esquema L” (Lacan, 2010 [1954-55], p. 330).

No esquema, há o sujeito S que se observa em a , e por tal motivo ele possui um *eu*. Este eu, a , vê seu semelhante sob a forma do outro especular a' – forma que tem a mais estreita relação com o eu. O plano $a-a'$ é o plano dos “eus”, plano do espelhamento, plano dos outros homogêneos. Já o plano perpendicular é o muro da linguagem, o qual permite que o imaginário tome sua falsa realidade. Falsa porque, quando o sujeito fala, fala no discurso comum que considera os “eus” imaginários como reais. O outro sujeito, A , está do lado oposto do muro da linguagem – não o alcanço. Deste modo, endereço-me ao sujeito com a fala, mas alcanço apenas a', a'' , por reflexão. Diz Lacan, por conseguinte, que visamos ao verdadeiro sujeito, mas precisamos nos contentar com as sombras. Além disso, em virtude da relação especular, o que pertence ao eu é sempre percebido e apropriado por intermédio do outro¹.

O conjunto da discussão supra – a respeito do narcisismo e do estádio do espelho – provê estofô para pensar as relações entre a angústia e o *Unheimlich* como decorrentes da alienação fundamental do eu em relação ao outro: uma situação inescapável, constitutiva do humano. Isso deverá culminar no tema sinistro do duplo. Antes, porém, é importante delinear a rivalidade e a agressividade na relação especular.

¹ Lacan também usa o esquema L para realçar a importância de uma psicanálise que avance para além da relação especular, ou seja, para além de um processo cujo modelo seja o eu do analista. Muito ao contrário é o ideal da análise: “Se se formam analistas é para que haja sujeitos tais que neles o eu esteja ausente” (Lacan, 2010 [1954-55], p. 333).

3.4. Agressividade e espelhamento

O eu só se constitui, diz Lacan, a partir de um fundamento fantasístico muito peculiar, sobre o qual podemos fundar algumas figurações humanas da angústia e do sinistro: o corpo despedaçado (*morcelé*). Sob sua pluma: “Para o sujeito, um corpo despedaçado é uma imagem essencialmente desmembrável do seu corpo” (Lacan, 2009 [1953-54], p. 198). A coerência egoica por meio da *imago* humana seria, por conseguinte, uma defesa contra as fantasias de uma imagem despedaçada do corpo, conforme explícitas nas brincadeiras infantis, nos sonhos e, inclusive, na psicose². Esta imagem é fonte das figurações mais arcaicas do horror e da agressividade, da qual a cultura se nutre:

Esse corpo despedaçado [...] aparece, então, sob a forma de membros disjuntos e de órgãos representados em exoscopia, que criam asas e se armam para perseguições intestinas como as perenemente fixadas, através da pintura, pelo visionário Hieronymus Bosch, na escalada que elas tiveram, no século XV, para o zênite imaginário do homem moderno (Lacan, 1998 [1949], p. 100).

Pouco se sabe da vida do pintor neerlandês Hieronymus Bosch (1450-1516)³ e estudiosos ainda hoje debatem sobre as origens de sua singular inspiração artística: seria religiosa ou herética (Bruno, 2011)? Seu mundo visionário, prenhe de sonhos e pesadelos – como em *A tentação de Santo Antônio* (tríptico, 1501), *O jardim das delícias* (tríptico, 1480-1490), *O juízo final* (1482), *Visão do além* (1490), entre outros –, foi influência certa para os surrealistas, os quais tiveram importância na formação de Lacan (Roudinesco, 2008). Sua obra é também um importante marco histórico nas representações artísticas do horror e do sinistro.

Em *A agressividade em psicanálise* (1998 [1948]), Lacan, do mesmo modo, discorre sobre as obras de Bosch. Afirma que nelas estão todas as imagens agressivas que atormentam os homens: demônios

² Por outro lado, Harari (1997) esclarece que essa *imago* não é nenhuma fase inicial, pois é somente a partir da unificação determinada pelo espelho que se pode imaginarizar, por retroação, uma eventual fragmentação.

³ Filho de pintor, Bosch ganhou notoriedade na Europa somente após sua morte. Filipe II da Espanha comprou muitas de suas telas e, como resultado, a maior parte de suas obras encontra-se hoje no Museu do Prado em Madri.

feitos da autoscopia primitiva dos órgãos orais e derivados da cloaca; precipícios que figuram a angústia de nascimento; a estrutura narcísica nas esferas de vidro em que se acham aprisionados os parceiros exaustos d'*O jardim das delícias*. Lembra ainda, mais uma vez, serem essas fantasmagorias reencontradas com frequência nos sonhos. De fato, uma das teses defendidas por Lacan em seu artigo é que a agressividade na experiência psicanalítica surge como intenção de agressão e como imagem de desmembramento corporal. Os vetores eletivos das intenções agressivas são: as imagens de castração, emasculação, mutilação, desmembramento, desagregação, eventração, devoração, explosão do corpo – em suma, todas *imagos* do corpo despedaçado (1998 [1948]).

A esse respeito, como já mencionado, em *Das Unheimliche* (1919) Freud atribui ao complexo de castração o caráter sinistro obtido quando a literatura fantástica alude a membros arrancados e cabeças decepadas, e especialmente quando se mostram capazes de atividade independente. No meu entendimento, ambos, a *imago* do corpo despedaçado e o complexo de castração, são explicações plausíveis ao efeito sinistro nesses casos, porém a fantasia do corpo despedaçado, conforme apontada por Lacan, é ainda mais primitiva no psiquismo.

Para Lacan, a agressividade estabelece uma relação do homem com seu próprio corpo que é expressa igualmente em práticas sociais, como a tatuagem, a incisão e a circuncisão nas sociedades primitivas e contemporâneas, até a arbitrariedade da moda – a qual desmente o respeito pelas formas naturais do corpo. Mas demonstra-se com evidência ímpar na infância: “Basta escutar a fabulação e as brincadeiras das crianças, isoladas ou entre si, entre os dois e os cinco anos, para saber que arrancar a cabeça e furar a barriga são temas espontâneos de sua imaginação, que a experiência da boneca desmantelada só faz satisfazer” (Lacan, 1998 [1948], p. 108). Todos esses exemplos tão comuns na vida infantil e social levam-no a concluir pela existência de uma “*Gestalt* própria da agressão no homem e ligada ao caráter simbólico, não menos do que ao cruel refinamento das armas que ele fabrica, pelo menos no estágio artesanal de sua indústria” (1998 [1948], p. 108).

Na esteira das conhecidas considerações freudianas sobre a irreduzível agressividade humana, Lacan menciona “os instintos de destruição, ou até mesmo de morte” (1998 [1948], p.102) que se destacam da libido narcísica em qualquer relação com o outro, “nem que seja a da mais samaritana ajuda” (p. 102). De fato, para o psicanalista, o sentimento altruísta não seduz nem convence, na medida em que se pode perceber a agressividade subjacente à ação do filantropo, do idealista, do

pedagogo ou do reformador.

A agressividade, para o psicanalista francês, é correlata ao modo de identificação narcísico, e determina a estrutura formal do eu do homem. Baseia-se, pois, na experiência de si próprio da criança de tenra idade, conforme referida ao semelhante e iniciada na indiferenciação. Já por volta dos oito meses, nos confrontos entre infantes, veem-se atos em que o sujeito acompanha o esforço imperfeito do gesto do outro, confundindo sua aplicação distinta. Trata-se do conhecido transitivismo infantil: “A criança que bate diz que bateram nela, a que vê cair, chora” (1998 [1948], p.116). São as sincronias da captação especular, que se antecipam à coordenação dos aparelhos motores. Para Freud, já era clara a agressividade infantil manifesta mesmo nos jogos. Ele observa como o *infans* repete em brincadeiras tudo que lhe causa grande impressão na vida: dessa forma ab-reage⁴ a intensidade da impressão e assenhora-se da situação. Se, por exemplo, é impressionada por uma operação ou uma consulta médica, essa vivência passará também ao jogo. No entanto, nesse caso, além de trocar a passividade do vivenciar pela atividade do brincar, ele inflige ao colega a ação desagradável que antes sofreu passivamente, vingando-se na pessoa desse “sósia” (Freud, 2007 [1920], p.17)⁵. Por outro lado, seus jogos estão presididos pelo desejo de crescer e fazer o que os adultos são capazes.

Consoante Lacan, as retaliações de tapas e socos observáveis nessa etapa do desenvolvimento infantil não são apenas manifestações lúdicas – essa agressividade está numa ordem que subordina as funções fisiológicas a uma relatividade social, a qual Wallon indicou como constitutivo das emoções humanas. A ambivalência do sujeito humano – presença simultânea de amor e ódio em relação ao mesmo objeto – é, desta forma, estrutural, tendo suas bases nesse momento peculiar da infância. Do mesmo modo, “é numa identificação com o outro que ela [a criança] vive toda a gama das reações de imponência e ostentação, cuja ambivalência estrutural suas condutas revelam com evidência, escravo identificado com o déspota, ator com o espectador, seduzido com o sedutor” (1998 [1948], p. 116). A ambivalência citada por Lacan cristaliza-se em uma tensão conflitiva interna ao sujeito, que determina o despertar de seu desejo pelo objeto do desejo do outro. Surge daí uma

⁴ A ab-reação corresponde a uma descarga emocional ou catarse pela qual o sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático, evitando que ele se torne patogênico (Laplanche; Pontalis, 2001).

⁵ A palavra “sósia” é trabalhada no item 3.5, razão porque se preferiu à tradução oficial brasileira: “substituto” (Freud, 1996 [1920], p. 28).

concorrência agressiva, nascendo dela a tríade do outro, do eu e do objeto, a qual fende a comunhão especular: desde a origem o *eu* se afigura marcado por essa relatividade agressiva.

Tema hegeliano fundamental, Lacan assevera que o desejo do homem é o desejo do outro⁶. Aliás, “é exatamente isso que está expresso no modelo pelo espelho plano” (2009 [1953-54], p. 195), pois, conforme ali indicado (figura 3), o espelho plano exemplifica a forma como o sujeito vê seu eu formado a partir de outro lugar, o lugar do outro. O desejo, ele também, é apreendido no outro: “A relatividade do desejo humano em relação ao desejo do outro, nós a conhecemos em toda relação em que há rivalidade, concorrência (...)” (p. 196). Assim, o sujeito localiza e reconhece o desejo por meio da própria imagem e também do corpo do seu semelhante. As relações intrínsecas entre o corpo despedaçado, a transitividade infantil, a agressividade e desejo do outro são muito bem resumidas por Lacan em seu terceiro seminário, *As psicoses* (2008 [1955-56]):

O que se passa entre criancinhas comporta esse transitivismo fundamental que se exprime no fato de que uma criança que bateu numa outra pode dizer: o outro me bateu. Não que ela minta – ela é o outro, literalmente. (...) É que o eu humano é o outro, e que no começo o sujeito está mais próximo da forma do outro do que do surgimento de sua própria tendência. Ele é originariamente coleção incoerente de desejos – aí está o verdadeiro sentido da expressão *corpo despedaçado* – e a primeira síntese do ego é essencialmente *alter ego*, ela é alienada. O sujeito humano desejante se constitui em torno de um centro que é o outro na medida em que ele lhe dá a sua unidade, e o primeiro acesso que ele tem do objeto, é o objeto enquanto objeto do desejo do outro (Lacan, 2008 [1955-56], p. 51-52).

A agressividade nasce desse ponto fundamental, pelo qual se apreende que o primeiro acesso ao objeto, no homem, é marcado pelo desejo do outro – fato a retomar os estudos de Hegel sobre a luta por

⁶ Assunto retomado no capítulo 5 como desejo do “grande Outro”, com maiúscula. Aqui, com base no Seminário 1 (1953-54), Lacan ainda se refere mormente ao desejo do semelhante, o “pequeno outro”.

reconhecimento entre duas consciências. Para Lacan, Hegel forneceu a teoria perene da função da agressividade na ontologia humana, deduzindo todo o progresso subjetivo e objetivo da história a partir do conflito entre o Senhor e o Escravo⁷. Ali, a satisfação do desejo humano só é possível se mediatizada pelo desejo e pelo trabalho do outro.

O filósofo expõe sua dialética na primeira seção do quarto capítulo da *Fenomenologia do Espírito* (1807). As figuras do Senhor e do Escravo representam o drama atravessado pela consciência humana para se reconhecer como singularidade frente a outra singularidade. No encontro entre duas consciências, ambas pressentem seus desejos ameaçados pela interposição do desejo do outro. A única solução é uma luta mortal travada de forma diversa por cada uma das partes: um tornar-se-á Senhor ao aceitar a luta como necessária e desejar levá-la até o fim; o outro se tornará Escravo ao temer a morte, fazendo-se render. O vencedor não mata o prisioneiro, ao contrário, conserva-o cuidadosamente como testemunha e espelho de sua vitória – tal é o escravo ou “servus”, aquele que, literalmente, foi conservado.

O Senhor distancia-se dos rigores da materialidade, uma vez que interpôs um escravo entre ele e o mundo. Também esse Senhor, porquanto lê o reconhecimento de sua superioridade no olhar submisso de seu escravo, é livre, ao passo que o último se vê despojado dos frutos de seu trabalho em absoluta submissão. Esse Senhor passa, portanto, a ser reconhecido em seu *status*, realidade e dignidade humana pelo Escravo, porém o último não é senão reconhecido como “coisa” pelo Senhor. Isso torna a condição do Senhor trágica para Hegel, pois ele não poderia, de fato, ser reconhecido por uma “coisa”, somente por um outro como ele. Por conseguinte, a situação se reverte dialeticamente na medida em que a posição do Senhor abriga uma contradição interna: o Senhor só o é em função da existência do Escravo, que condiciona a sua. Ou seja, sua existência como Senhor depende do reconhecimento pela consciência do Escravo e também depende do trabalho desse Escravo. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o Senhor é, na verdade, uma espécie de “escravo de seu Escravo”. O Escravo, por outro lado, aprende a vencer a natureza ao utilizar as leis da matéria, recuperando uma certa forma de liberdade (o domínio da natureza) por intermédio de seu

⁷ Consoante Roudinesco (1998), Lacan seguia assiduamente o seminário sobre Hegel ministrado por Alexandre Kojève entre 1934 e 1937, pretendendo, inclusive, com ele desenvolver um ensaio confrontando os pensamentos de Freud e Hegel. Dufour (1999) enxerga em Hegel uma das grandes fontes de inspiração para a teoria do estágio do espelho.

trabalho. Hegel conclui: “como a dominação mostrava ser em sua essência o inverso do que pretendia ser, assim também a escravidão, ao realizar-se cabalmente, vai tornar-se, de fato, o contrário do que é imediatamente” (2007 [1807], p. 149). Assim sendo, por uma conversão dialética exemplar, o trabalho servil devolve-lhe a liberdade.

“Hegel demonstrou que a realidade de cada ser humano está no ser do outro” (2010, p. 103) – Lacan apoia-se no filósofo, deste modo, não somente para refletir sobre a agressividade original do eu para com o outro, mas também para enfatizar a dependência do eu (formado a partir do outro) e indicar uma analogia entre a reversibilidade das posições do Senhor e do Escravo e aquela da relação primordial entre o eu e o outro. Aliás, Dufour (1999) advoga que a chave hegeliana do estádio do espelho não se concentra no conhecido quarto capítulo de sua *Phänomenologie des Geistes* (1807), no qual o filósofo desenvolve a dialética do Mestre e do Escravo, senão nos anteriores, com ênfase ao conceito do “Um, dividido em si mesmo”, cuja lógica remete a um jogo de espelhamento no qual, “com efeito, o segundo está no um, o outro está em si” (Dufour, 1999, p. 26).

Por outro lado, o psicanalista igualmente exemplifica a situação estrutural da agressividade humana, pautada no ciúme e na inveja correspondentes a desejar o objeto de desejo do outro, por meio do relato de Santo Agostinho – o qual se antecipa à psicanálise – em suas *Confissões* (397-398): “Vi com meus olhos e conheci bem uma criancinha tomada pelo ciúme: ainda não falava e já contemplava, pálida e com uma expressão amarga, seu irmão de leite” (Lacan, 1998 [1948], p. 117)⁸. Refere-se Santo Agostinho à primeira infância, anterior à articulação da fala, o que remete à situação da absorção especular. Estando pálida, evidencia a reativação das imagens da frustração primordial. Por outro lado, sua “expressão amarga” seria sinal evidente da agressividade original.

Não é demais acrescentar aqui o horror de Santo Agostinho ao perceber essas “más inclinações” pueris: “será inocente a criança

⁸ Trata-se do livro I, capítulo VII, dessa obra. Em uma tradução para o português fala-se não em ciúme, mas inveja. “Assim, a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças. Vi e observei uma, cheia de inveja, que ainda não falava e já olhava, pálida, de rosto colérico, para o irmãozinho colado” (Santo Agostinho, 1999 [397-8], p. 45). No latim, *invidia* possui ambos os sentidos (Oxford Latin Dictionary, 1968, p. 959). *Invidia*, em espanhol, e *jaalousie*, em francês, igualmente têm ambos os sentidos de ciúme e inveja.

quando não tolera junto de si, na mesma fonte fecunda do leite, o companheiro destituído de auxílio e só com esse alimento para sustentar a vida?” (1999, p.45). Tranquiliza-se ao lembrar que tais inclinações só são indulgentemente permitidas por que hão de desaparecer com o passar dos anos.

Em *Das Unheimliche* (1919), Freud já demonstrava intuição acerca do jogo de espelhamento (ou mesmo o transitivismo) presente na relação entre a inveja e o “mau-olhado”, pois neste último caso, tal como já mencionado, teme-se a inveja alheia como resultado da projecção no outro da inveja que o sujeito teria sentido em seu lugar. Também percebe o ressentimento infantil por meio do jogo de seu neto, “*Fort-Da*”, que lhe possibilitava uma renúncia pulsional ao admitir a partida da mãe sem maiores protestos. O jogo repete uma experiência desprazerosa, todavia permite-lhe um papel ativo. Jogar o carretel era a satisfação de um impulso, uma vingança dirigida à mãe que parte: “Pois bem, então: vá embora! Não preciso de você. Sou eu que estou mandando você embora” (Freud, 1996 [1920], p. 27). Em outra situação, agora em relação ao pai, jogava irritado um brinquedo ao chão, dizendo-o para ir à frente de batalha. Seu pai encontrava-se na guerra, e o menino não tinha a menor intenção em ser perturbado em sua posse exclusiva da mãe. Aliás, em toda a obra de Freud há exemplos da agressividade infantil e, em especial, a respeito da rivalidade entre irmãos, que competem apaixonadamente pelo amor dos pais⁹.

Lacan inclina-se, ainda, a perceber uma agressividade em todas as regressões e recusas do desenvolvimento típico do sujeito, nas grandes fases da vida humana como o desmame, a puberdade, a maturidade e a maternidade. A via para superação parcial dessa agressividade constitutiva costuma ser a identificação ao outro: “Ao invés de partir a cabeça do outro, que se acha diante dele, o sujeito se identifica, e volta contra si próprio, esta doce agressividade (...)” (2010 [1954-55], p. 314). Seria, assim, a identificação edipiana aquela a possibilitar que o sujeito transcenda a agressividade constitutiva da primeira individuação. Ela instaura uma distância – uma passagem do imaginário ao simbólico – que possibilita algum sentimento de respeito e a assunção afetiva do próximo¹⁰.

⁹ Um exemplo interessante e pouco comentado de suas interpretações a tal respeito encontra-se em *Uma recordação de infância de Dichtung und Wahrheit* (1917), no qual analisa uma lembrança autobiográfica de Goethe.

¹⁰ Para além da rivalidade imaginária, vale lembrar, igualmente, que Lacan estava bem ciente dos caminhos da agressividade formulados por Freud a partir

Não é à toa, então, a possibilidade sempre presente de sentir-se a presença do semelhante como algo sinistro e angustiante. O outro é minha fôrma, mas é igualmente meu adversário implacável, aquele que funda e direciona meu desejo ao mesmo tempo em que me priva do objeto desejado. Sem o outro não existo como eu, porém invejo-o e gostaria de vê-lo morto, ou melhor, despedaçado. Mas seus pedaços são os meus. Toda essa ambiguidade que o sujeito vivencia em sua relação com o semelhante aglutina-se, na cultura, em uma figura ímpar para se pensar a angústia e o sinistro: o duplo.

3.5. O duplo

As figurações da angústia e do *Unheimlich* no campo do espelhamento imaginário conduzem inexoravelmente ao tema do duplo. De forma genérica, o duplo é qualquer modo de desdobramento do ser que mantém alguma identificação com seu gerador, porém desenvolve uma existência relativamente autônoma ao dele se destacar. Após gerado, o duplo não se confunde como o “original”; “possui uma existência própria e se assume necessariamente como ‘outro’” (França, 2009, p. 8). Por outro lado, nunca abandona sua condição de simulacro, de sombra, de *alter ego*, de *mimesis* do indivíduo que lhe deu origem, não possuindo, pois, o mesmo *status*. Como explica França (2009), o aparecimento do duplo pode se relacionar com o despertar da autoconsciência do sujeito. Nesse sentido, haveria eventualmente um caráter benéfico em sua aparição, ao revelar aspectos do próprio sujeito até então desconhecidos – seja pela via da semelhança ou da diferença. Todavia o processo pode suscitar o horror, desvelando um mal identificado não com suas diferenças, “mas com algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade” (França, 2009, p. 8). Eis o “estranho familiar” – a própria definição do *Unheimlich*.

A ideia do duplo acompanha os primórdios do homem. Faz-se presente inclusive em narrativas míticas e religiosas, como nos mitos de Prometeu, de Narciso e de Pigmalião e Galateia. A separação entre corpo e alma nas religiões segue a mesma ideia de uma natureza dupla no homem. Suas manifestações iniciam nas *personas* ou máscaras para desempenhar papéis, passando por representações especulares – a extensão, a sombra, o fantasma do sujeito – até adquirir o caráter de outro ser. Alguns *motifs* comuns são os espelhos, sombras, fantasmas,

de *Além do princípio de prazer* (1920). Para o psicanalista francês, “a vida não quer sarar (...) a vida só pensa em descansar o mais possível enquanto espera a morte” (2010 [1954-55], p. 315).

aparições, retratos, gêmeos e sócias. Na literatura o tema é vasto, presente desde a Antiguidade até os tempos hodiernos. Encontra-se em Aristóфанes, Plauto, Shakespeare, Lope de Vega, Corneille e Molière, entre muitos outros.

Como não poderia ser diferente, o tema é matéria prima notória da literatura fantástica e de horror, sendo patente em obras capitais como *Der Sandmann* (1816) e *Die Elixiere des Teufels* (1815), de E.T.A. Hoffmann, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *The story of the late Mr. Elvesham* (1896), de H.G. Wells, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *The picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, entre muitos outros.

Vale realçar o termo alemão específico para referência ao duplo, à alma gêmea ou a projeções fantasmagóricas – *Doppelgänger* –, introduzido na crítica literária no final do século XVIII. A expressão se origina da fusão entre palavras *doppel* (duplo, réplica ou duplicata) e *gänger* (andante, ambulante, aquele que vaga). Na cultura, um *Doppelgänger* é percebido como uma forma sinistra de bilocação – por exemplo, ilustra a sensação de haver-se observado fugidamente não como mero reflexo, e por vezes indicativa de má sorte: ver o duplo de um amigo ou parente é sinal de doença ou perigo, ao passo que ver seu próprio duplo é profecia certa da morte. Veremos os fundamentos dessa crença sinistra adiante.

Lacan delineou, com precisão cirúrgica, as origens do duplo na boa forma humana (*Gestalt*) conforme originada no estádio do espelho. Essa *Gestalt* gera as correspondências que unem o eu às figurações do duplo, como “à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam”, e também “ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação” (1998 [1949], p. 98). Não por acaso, os autômatos são figuras comuns na literatura de horror e, como se viu, mesmo Freud a eles dedicou algumas linhas de seu estudo sobre o sinistro¹¹.

De fato, para Lacan, a imagem especular seria o próprio limiar do mundo visível, o que é indicado pela pregnância da *imago do corpo próprio* na alucinação e no sonho, seja em seus traços individuais ou suas projeções objetais. Destaca nessa *imago*, ainda, a possibilidade de “observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do duplo em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas” (1998 [1949], p. 98). Uma das mais populares figurações do duplo na

¹¹ O item 3.8 é dedicado aos autômatos.

cultura foi destacada por Lacan em seu segundo seminário – *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (2010 [1954-55]). Refiro-me ao sósia da lenda de *Anfitrião* (194 a.C.): “Se há algo que nos mostra da maneira mais problemática o caráter de miragem do eu, é justamente a realidade do sósia, e sobretudo, a possibilidade da ilusão do sósia” (Lacan, 2010 [1954-55], p. 349). Como fica o eu perante a identidade imaginária entre dois objetos reais? Trata-se do que Lacan objetiva problematizar a partir desse personagem.

Na comédia do dramaturgo romano Tito Mácio Plauto, Sósia era um escravo de Anfitrião, marido de Alcmena. Ambos, senhor e escravo, estiveram na guerra e faziam seu caminho de volta para Tebas. Nesse ínterim, o deus Júpiter, disfarçado como Anfitrião, dormia com Alcmena. No intuito de ganhar-lhe algum tempo antes do retorno do verdadeiro Anfitrião, seu filho Mercúrio disfarça-se de Sósia para vigiar o portão – situação em que agride fisicamente o verdadeiro Sósia quando chegava em casa antes de seu mestre. Júpiter consegue abandonar a casa antes da chegada de Anfitrião, mas este desconfia da fidelidade de sua esposa e seguem-se confusões, as quais só são dirimidas, finalmente, pelo próprio Júpiter, que explica seus atos a Anfitrião. Muito embora traído, este se sente honrado em haver compartilhado sua mulher com um deus. Alcmena dá a luz a gêmeos: um é filho do verdadeiro Anfitrião, o outro é o semideus Hércules, filho de Júpiter.

A história, cujo estranho magnetismo seduziu alguns escritores a produzirem suas versões¹², sedimenta na cultura o termo “anfitrião” como “aquele que recebe em casa”. O mesmo ocorreu com sósia, definido como “cópia humana”. Em uma analogia metapsicológica, Sósia pode visto como o eu humano. Quando, em Molière (1668), ele encontra a si mesmo diante da porta de casa (Mercúrio sob disfarce), faz-se um diálogo que interessa a Lacan:

- Quem vem lá?
- Eu.
- Eu, quem?
- Eu. Coragem, Sósia.

¹² Lacan refere-se principalmente à peça homônima (1668) de Molière, mas a influência da comédia de Plauto estende-se a autores como Luís de Camões em *Anfitriões* (1587); Jean Rotrou em *Os sócias* (1636); Jean Giraudoux em *Anfitrião* 38 (1929); e mesmo o brasileiro Guilherme Oliveira de Figueiredo em *Um deus dormiu lá em casa* (1949).

- Qual é tua sina? Diga-me.
 - De ser homem e de falar.
 - És amo ou criado?
 - Como me apraz.
- (*apud* Lacan, 2010 [1954-55], p. 359)¹

Lacan observa na história, entre outras coisas², justamente a reversibilidade das posições de amo e criado, tal como destacada por Hegel e aplicável à problemática do eu e do outro, pois “a posição fundamental do eu frente à sua imagem é efetivamente esta inversibilidade imediata da posição de amo e de criado” (2010 [1954-55], p.359). Ademais, a sina de Sósia converge à sina do eu, qual seja, a de encontrar diante de si seu reflexo que o despoja de tudo que deseja alcançar – só posso supor meu sósia como um outro terrível que deseja sobre mim triunfar, transformando-me em seu escravo e tomando para si os objetos de meu desejo. Aliás, é exatamente essa sina sinistra que inúmeras histórias fantásticas relatam por meio da figura do duplo.

3.5.1. *Otto Rank e o duplo*

Em *Das Unheimliche* (1919), Freud faz sua análise do duplo, porém não sem antes mencionar a qualidade de estudo prévio realizado por Otto Rank. Seu texto, *Das Doppelgänger* (1914)³, é um minucioso tratado sobre o tema dentro da ótica psicanalítica, ao tempo em que realiza um panorama bastante abrangente das relações entre o duplo e a literatura. Todavia, seu ponto de partida e eixo condutor é uma obra cinematográfica de 1913, *Der Student von Prag*⁴, um emblemático título

¹ Na peça original: “*MERCURE: Qui va là? / SOSIE: Moi. / MERCURE: Qui, moi? / SOSIE: Moi. Courage, Sosie! / MERCURE: Quel est ton sort, dis-moi? / SOSIE: D'être homme, et de parler. / MERCURE: Es-tu maître ou valet? / SOSIE: Comme il me prend envie. (...)*” (Molière, 1775 [1668], p.11).

² Um sentido do mito, para Lacan, é que a situação de um casal precisa ser triangular e na presença de um deus, pois o amor da mulher se dirige ao homem universal.

³ Apoiei-me na versão francesa da obra (Rank, 1973) que reúne também seu estudo sobre Don Juan. Após a escrita desta tese, tive ciência do lançamento de uma tradução ao português diretamente do texto fonte alemão: RANK, Otto. *O duplo*. Tradução coordenada por Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

⁴ Os créditos do filme são divididos entre Stellan Rye, Hanns Heinz Ewers and Paul Wegener. Wegener, que atua como protagonista, mais tarde dirigiu e atuou em *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), outro dos primeiros filmes de

título do expressionismo alemão e do cinema mudo no então nascente gênero de horror.

Frouxamente inspirada em *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, a história inicia narrando os eventos acontecidos ao protagonista Balduin, estudante da cidade de Praga e exímio esgrimista, quando é visitado por um misterioso ancião, Scapinelli. Caminhando pela floresta na companhia deste, Balduin salva a jovem Condessa de Schwarzenberg em um acidente de charrete. Enamorado, percebe, não obstante, a impossibilidade de impressioná-la em virtude de sua condição financeira arruinada. É quando Scapinelli reaparece e faz-lhe a proposta a definir os rumos da história: entregar-lhe-á uma fortuna em dinheiro se, em troca, Balduin deixar-lhe escolher qualquer coisa de sua pobre habitação. Com grande alegria o protagonista aceita o pacto, apesar de surpreso com a estranha escolha do ancião – o que ele leva embora consigo é o reflexo de Balduin que assume vida própria e caminha para fora do espelho.

Sem dar maior atenção ao estranho ocorrido, Balduin torna-se rico e elegante, e prontamente procura a Condessa. Ela aceita secretamente suas investidas amorosas a despeito de estar noiva do seu primo, o Barão Waldis Schwarzenberg. O que se segue são apavorantes aparições do duplo de Balduin, as quais curiosamente acontecem, em especial, nos momentos de intimidade entre o protagonista e a Condessa. No clímax do horror gerado pela história, Balduin vê-se literalmente perseguido por seu duplo – não há lugar onde ele possa se esconder ou fugir da imagem autônoma de si mesmo. É quando então dispara sua arma contra a figura, somente para perceber que o ferimento atingiu, também, seu próprio corpo. A última cena do filme – fúnebre e sinistra como poucas na história do cinema – mostra o túmulo de Balduin, sobre o qual está sentado seu duplo com um corvo negro sobre o ombro (o corvo era o fiel companheiro de Scapinelli). Finaliza-se a história com os mesmos versos do poeta Alfred de Musset (1810-1857) usados no início da película: “Onde tu fores, lá eu estarei sempre / Até o último de teus dias / Onde irei me assentar sobre teu túmulo”¹.

Rank salienta que o duplo interrompe justamente as cenas de

horror do cinema mudo.

¹ No original: “Où tu vas, j’y serai toujours / Jusques au dernier de tes jours / Où j’irai m’asseoir sur ta pierre” (Musset, 1866 [1835], p. 126-7). Extraído do poema *La nuit de décembre* (1835), no qual Musset, revisitando sua infância e adolescência, revela a experiência de possuir um duplo ao mesmo tempo estranho e íntimo.

amor entre Balduin e a condessa, o que vem demonstrar a impotência do protagonista em amar. Isso é confirmado igualmente pela presença, na película, da personagem Lyduschka, uma dançarina francamente apaixonada por Balduin, embora seja por ele rejeitada durante toda a história. Por outro lado, Balduin seria literalmente assombrado por seu passado encarnado na figura do duplo. Antes de desenvolver essas interpretações, todavia, vale conhecer outras obras literárias em que o tema é explorado.

3.5.2. *O duplo na literatura fantástica*

E. T. A. Hoffmann é um dos grandes poetas clássicos do duplo, pois o tema é repetido em muitas de suas obras, em especial n' *A história do reflexo perdido* (1815), cujo protagonista é Érasme Spikher. Como Rank observa, em comum aos personagens de diferentes histórias e autores, Balduin, Spikher e também Peter Schlemihl¹ venderam suas almas ao diabo, e em todos os casos a catástrofe acontece na presença da mulher amada.

Na literatura, além do duplo misterioso tornado autônomo ao se separar do eu, como no caso da sombra e do reflexo, há também a figura do sócia, aquele que se parece extraordinariamente com o sujeito, com o qual se encontra e se opõe, como no caso da história de Anfitrião. Exemplo claro do sócia encontra-se no primeiro romance de Hoffmann, *Os elixires do diabo* (1815). Conforme sugere Rank, Hoffmann teria uma tendência impulsiva a tratar do duplo em suas obras, como em *O duplo* (1819-21), *Opiniões do Gato Murr* (1820), *Princesa Brambilla* (1821), *O coração de pedra* (1817), *A escolha da noiva* (1819-21) e *Os autômatos* (1819-21). O duplo está presente, igualmente, em sua mais conhecida obra, *O homem da areia* (1816), nas figuras de Coppelius e Coppola.

Para Otto Rank, exerceram forte influência sobre Hoffmann as obras do escritor alemão Jean Paul, como *Titan* (1802) e *Siebenkäs* (1796). Este último romance conta a vida de Firmian Stanislaus Siebenkäs, o qual, infeliz no casamento, é orientado por seu *alter ego* ou duplo a fingir sua própria morte no intuito de começar uma nova vida. Dostoïewsky, por sua vez, trata o tema de maneira impressionantemente aprofundada sob o prisma psicológico em seu romance da juventude, *O*

¹ Peter Schlemihl é o protagonista do romance homônimo (1814) de Adelbert von Chamisso. Na história, Schlemihl vende sua sombra ao diabo por uma carteira “sem fundo”. Sua amada o rejeita e ele passa o restante da vida vagando pelo mundo em explorações científicas.

duplo (*Dvojník*, 1846). Rank chega a qualificar a obra como uma “descrição absolutamente objetiva de um estado paranoico em que nenhum traço é omitido”¹ (Rank, 1973, p. 22). Na história, o duplo surge como gêmeo do protagonista Goliádtkine, porém com características psicológicas opostas às suas. Em um primeiro momento se estabelece grande intimidade e amor entre eles, para mais tarde imperar a inimizade e o ódio. Também nesta obra o catastrófico se aproxima na presença de uma mulher.

Muitos românticos, mesmo os tardios, teriam tratado do tema do duplo de uma maneira ou de outra. Já mencionamos *O retrato de Dorian Gray* (1890), no qual Oscar Wilde – influenciado pelo romantismo e pelo gótico – relata a vida de um homem que vende sua alma em troca da beleza, juventude e hedonismo, ao preço de que apenas seu retrato envelheça. A visão do retrato na parede (o duplo) serve-lhe como lembrança constante dos efeitos de seus atos sobre sua alma – a imagem torna-se progressivamente envelhecida e desfigurada. Decidido a aniquilar este último traço de sua própria consciência, Dorian Gray esfaqueia seu retrato, somente para ser encontrado, mais tarde, morto e envelhecido com o punhal no peito, ao passo que o retrato retoma sua forma original.

Final trágico análogo encontra-se em *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, em cuja história um personagem é perseguido por um sócia homônimo que o atrapalha em diversas situações. Por fim, repleto de ódio, o protagonista fere mortalmente o sócia para, ato contínuo, perceber-se moribundo e coberto de sangue, enquanto ouve de seu nêmesis a frase: “Venceste e eu sucumbo. Mas, doravante também estás morto, morto para o mundo, para o céu e para a esperança! Em mim existias; e, agora, olha para a minha morte, vê nesta imagem, que é a tua, como te assassinaste a ti próprio!”². A cena é certa inspiração para o final trágico de *O estudante de Praga*.

O duplo como um invisível tirano perseguidor é criado em *O Horla* (*Le horla*, 1887) de Guy de Maupassant³. Nesse conto, o narrador descreve a presença física, porém invisível, de um ser que ele

¹ No original: “(...) description absolument objective d'un état paranoïaque où pas un trait n'est omis »

² Tradução livre de “You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou has murdered thyself” (Poe, 1984, p. 170).

³ Seu conto *Lui?* (1883) seria uma espécie de esboço de *Le Horla*.

batiza como “le Horla”¹, o qual estaria progressivamente dominando seus pensamentos e minando sua sanidade. Convence-se de que o ser em questão é uma espécie de vampiro a alimentar-se da vida dos humanos enquanto dormem. Aos poucos se sente angustiado ao ponto de matar o Horla ou a si mesmo. As obras citadas, argumenta Rank, sempre mostram *motifs* análogos na representação do duplo. Observa-se, em geral, um *Doppelgänger* assemelhado fielmente ao protagonista em trejeitos, nome, voz e vestimentas. Este sócia contraria as ações do protagonista, com destaque para os fracassos no contato com mulheres amadas. Por outro lado, as semelhanças com estados paranoicos são também louváveis.

3.5.3. *Vidas e obras enlaçadas pelo duplo*

Não é o foco deste estudo realizar psicobiografias, sempre polêmicas, dos autores dessas obras para procurar-lhes o fundamento criativo². Todavia, Rank já era pioneiro nessa modalidade de trabalho com seu estudo *O artista (Der Künstler, 1907)*, e desenvolve análise semelhante em relação tema do duplo. Vale comentar seu esforço, conquanto deva-se evitar esse tipo de abordagem como única linha interpretativa para o assunto.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) teria escolhido ficar registrado na história como compositor, sendo o interesse pela literatura e o imenso sucesso de seus textos junto ao público da época, na verdade, um imprevisto na vida do autor. Segundo Rank, na vida pessoal, Hoffmann, filho de uma “mãe histérica”, era conhecido como nervoso, excêntrico e lunático. Sofria de obsessões e alucinações, as quais fazia questão de descrever em seus contos. Receava tornar-se louco e acreditava haver visto seu duplo e outros espectros disfarçados. Acreditava de tal maneira na realidade dessas visões que, trabalhando à

¹ O nome *Horla* parece criado pela contração de “*hors*” e “*là*”, podendo indicar “aquele lá fora”.

² As psicobiografias baseiam-se na consideração da obra como expressão da subjetividade de seu autor, analisando as ligações entre os temas artísticos e os dados biográficos. Freud aventurou-se nessa senda nos trabalhos *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910) e *Moisés de Michelangelo* (1913). O estudo de Marie Bonaparte sobre Poe (*A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica*, 1933) segue o mesmo caminho. Como lembra Rivera (2005), essa abordagem ainda persiste com autores como René Held, que analisa o artista belga René Magritte em seu livro *L'oeil du psychanalyste, Surréalisme et surréalisme* (1973).

noite e paralisado de medo, muitas vezes acordava sua esposa no intuito de mostrar-lhe tais fantasmas. Teria escrito certa vez, após embriagar-se: “Atormentado por ideias de morte. O duplo” (*apud* Rank, 1973 [1914], p. 29). Conta Cesarotto (1996) que, já nas suas primeiras narrações, quando ainda jovem, colocava-se ele como o tema de sua prosa. Quando, mais tarde, a escrita tornou-se seu ofício principal, em muitos contos igualmente colocava-se como elemento central, tal como em *O cavaleiro Gluck*, *Igreja dos jesuítas de G.* e *A aventura da noite de São Silvestre*. Aliás, o convívio com espelhos não parecia ser-lhe estranho, pois desenhara um sem-número de autorretratos ao longo da vida. Conclui o psicanalista: “Do que se infere uma aguda pregnância narcisista, decorrente do fascínio pela imagem, sua duplicação fundamental e primeva” (Cesarotto, 1996, p. 94). Morreu aos 47 anos por razões pouco esclarecidas, descritas como coreia¹ ou paralisia geral. Rank assevera que sua morte foi resultado de seu estado nevropático.

A respeito de Jean Paul (1763-1825)², Rank se apoia nas biografias escritas por Ferdinand Josef Schneider para iluminar a relação entre doenças de sua alma com as produções literárias. Desde jovem o autor tinha visões do seu eu autônomo que o obsediavam como um espectro terrificante nos seus anos de estudante. Escreve em seu diário no ano de 1819: “À noite em Leipzig, depois de uma conversação com Oerthel, eu o observo, ele me observa também e ambos temos horror de nosso Eu”³. Em suas obras, há uma ideia ameaçadora do eu que se intensifica gradualmente.

A vida de Edgar Allan Poe (1809-1849), como se sabe, foi tão excêntrica quanto sua obra. Perdeu pai e mãe aos dois anos e foi criado por parentes. Durante a adolescência padeceu de uma melancolia grave após a morte da mãe de um de seus amigos, pela qual nutria profunda admiração. Por volta dessa época começou a beber e, mais tarde, tornou-se igualmente adicto de ópio. Aos vinte e sete anos casou-se com a prima que completava quatorze; ela logo morreria de tuberculose. Pouco depois teve sua primeira crise delirante. Seu segundo casamento não

¹ Síndrome aguda ou crônica caracterizada por movimentos involuntários típicos, breves, rápidos, irregulares, especialmente na base dos membros, como no ombro e no quadril.

² Jean Paul, ou Johann Paul Friedrich Richter, foi um escritor do romantismo alemão.

³ “*La nuit à Leipzig, après une conversation avec Oerthel, je le regarde, il me regarde aussi et tous deux nous avons horreur de notre Moi*” (*apud* Rank, 1973 [1914], p. 29).

aconteceu: não conseguiu manter a promessa feita à noiva, Sarah Helen Whitman, de manter-se sóbrio até a cerimônia. Pouco antes de sua morte retomou o relacionamento com uma mulher mais velha e viúva, falecendo aos quarenta anos em um acesso de delírio nunca explicado. Além do alcoolismo e da epilepsia, Poe tinha ideias obsessivas, como o pavor de ser enterrado vivo¹ e a tendência de procurar minuciosamente o motivo para todas as coisas (evidente em suas obras). Para Rank, o conto *William Wilson* é uma confissão autobiográfica do autor, na medida em que descreve a vida de um homem arruinado pelo alcoolismo e que termina no suicídio, apesar dos esforços de seu “melhor eu”.

O próprio Freud dedicou-lhe algumas linhas por meio do pequeno prefácio escrito em 1933 à obra de Marie Bonaparte, *A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica*². Refere-se ao artista como um “grande escritor de tipo patológico” (Freud, 1996 [1933], p. 252), e cuja análise por Bonaparte permitiria compreender em que medida as características da sua obra são determinadas pelas peculiaridades do autor. Por outro lado, Freud é consciencioso e adverte que tais investigações não se destinam a explicar o gênio do poeta, somente mostram as forças motrizes que o despertaram e o material oferecido pelo seu destino. Finalmente, refere-se ao fascínio psicanalítico de estudar as leis da vida anímica a partir de indivíduos excepcionais.

Se os excessos de Poe são relacionados ao álcool, os do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893), todavia, advêm de uma intensa vida amorosa. Aos 28 anos era um homem vigoroso, são, aventureiro, com uma potência de trabalho impressionante. Não obstante, a partir dos trinta anos começam-lhe os sintomas de paralisia geral. Passa a produzir suas obras sob a influência de narcóticos. Tal como Poe, Hoffmann e Baudelaire, sofria de alucinações e ilusões que

¹ Em *Das Unheimliche* (1919), Freud relaciona claramente essa fantasia angustiante com uma das protofantasias ou fantasias originárias (*Urphantasien*), qual seja, a de retornar ao útero materno. Esse assunto é analisado no capítulo 5, item 5.12.

² No original em francês, *Edgar Poe, étude psychanalytique* (1933). Roudinesco e Plon (1998) citam este trabalho como um exemplo de uma série de ensaios cuja “leviandade” ajudou a provocar, na França, a perda de respeitabilidade pela psicanálise aplicada (p. 608). Contudo, em outro verbete o livro sobre Poe é mencionado como “monumental”, uma exceção ao conjunto da obra de Bonaparte que seria “bastante medíocre” (p. 82).

eram descritas em seus trabalhos. Mais tarde é acometido por ideias de grandeza e delírios persecutórios: estas o conduziram até mesmo a uma tentativa de suicídio. Lutava, assim, contra um “inimigo íntimo” magistralmente retratado em obras como *Le horla* e *Lui?* – as quais podem ser consideradas autobiográficas. Rank considera-o egocêntrico como Poe. Apesar da vida sexual intensa, nunca teria conhecido a felicidade no amor – toda tentativa de relacionamento com mulheres o fazia sentir-se incapaz de uma entrega verdadeira, situação que remete ao pequeno conto *Solitude* (1884). Mas se nesta história o seu ‘eu’ o impede de uma aproximação à mulher, em *Lui?* é justamente na figura feminina que tenta refugiar-se do duplo terrível. Tal fissura em sua alma, pondera Rank, faria sua imaginação fatalmente representar a figura do duplo, a qual, inclusive, ter-lhe-ia surgido como uma alucinação ao menos em uma ocasião na vida.

Outrossim, não se pode olvidar as graves afecções mentais de Fiódor Dostoiévsky (1821-1881). Sua personalidade era tímida, reservada e desconfiada. Tinha, assim como Poe, crises de epilepsia e igualmente nutria o terror de ser enterrado vivo. Para Rank, ao contrário da ideia comum, seus transtornos se desencadearam antes dos anos de exílio e, poder-se-ia dizer, o encarceramento livrou-o da loucura, uma vez que a punição expiou um sentimento inconsciente de culpa surgido em sua tenra infância: tinha ataques maníaco-depressivos e sentia-se um criminoso, como se uma grave falta, ainda que desconhecida, pesasse sobre si. Excêntrico como Poe, tinha-se também na mais alta estima, com incomensurável amor próprio e uma ambição sem limites. Estes traços claramente têm ressonância com seu personagem paranoico Goldiádtkine, em cuja história o próprio Dostoiévsky aparentava reconhecer um caráter de confissão.

Como visto, a principal relação apontada por Rank entre as histórias de vida desses escritores e os heróis de suas estórias¹ estaria em uma clara impotência para amar – incapacidade para o investimento objetual nessas figuras “prisioneiras do amor por si-mesmo”. Ou seja, como traço comum, haveria nesses autores uma forte afirmação do “complexo do eu”. Esta disposição corresponde a um interesse anormalmente intenso por sua própria pessoa, seus estados de ânimo e seus destinos. Conduz-se a um comportamento característico que circula entre dois polos: ou incapacidade absoluta de amar, ou hipertensão do

¹ Rank faz notar, também, a relação entre a vida de Adelbert von Chamisso (1781-1838) e aquela do protagonista de sua mais conhecida obra, *Peter Schlemihl* (1814).

desejo amoroso, ambos originados de uma disposição intensamente introspectiva. Isso explicaria, em parte, o interesse de todos pelo tema do duplo. Nesse viés, tanto as vidas como as obras indicam ser o duplo um representante do intenso amor narcísico por si mesmo. Poderíamos analisar então, ao menos provisoriamente, duas faces complementares do efeito sinistro do duplo enquanto faceta da angústia¹. Por um lado, representa a angústia perante a possibilidade de investimento amoroso no outro, pois nos contos é sempre o narcisismo quem vence, e não o amor objetal. Nesse caso, teme-se ser sugado ou esvaziado de libido pelo outro². Por outro lado, o duplo angustia precisamente por mostrar ao sujeito seu alto grau de ensimesmamento. Em uma terminologia lacaniana, ele representa o gozo mortífero do neurótico que não cede ao desejo – é quando “a falta falta”³.

Mas Rank, por motivos óbvios, não traz à baila estas curtas análises biográficas como forma cabal de explicar a disposição dos autores pelo duplo e, acima de tudo, o efeito sinistro que o tema suscita no leitor. Propõe-se, assim, a analisar o assunto nas tradições etnográficas, no folclore e na mitologia, escolhendo com precisão três recorrentes aspectos do duplo: a sombra, o reflexo e os gêmeos.

3.5.4. A sombra

Para tecer suas relações entre o duplo, a sombra e o reflexo, Rank baseia-se destacadamente nos estudos do escocês Sir James George Frazer (1854-1941), um precursor da antropologia social britânica. Seu tratado *The golden bough: a study of magic and religion*, cujos doze volumes foram publicados entre 1890 e 1915, teve grande impacto cultural na época, ajudando a sedimentar a antropologia como disciplina científica ao tratar da mitologia e da religião em um viés de estudos culturais comparativos, incluindo, para escândalo de muitos, o próprio cristianismo. Diga-se a propósito, Freud bebeu intensamente em dois trabalhos de Frazer – *Totemism* (1887) e *Totemism and exogamy* (1910) – para realizar seu *Totem e tabu* (1913)⁴. Rank, por seu turno,

¹ Lembremos que o sinistro, para Freud, é uma modalidade particular de angústia que acontece em face do retorno do recaiado.

² Freud observara esse temor masculino, por exemplo, na relação sexual com mulheres. Isso é analisado no próximo capítulo. Também no capítulo 5 a mesma questão é abordada em uma leitura lacaniana.

³ Esse raciocínio é esclarecido no capítulo 5.

⁴ Bocchi, Gewehr e Oliveira (2011), por exemplo, salientam que Freud cita Frazer cerca de 80 vezes em *Totem e Tabu*, fazendo o estudo parecer uma longa

ampara-se, sobretudo, no terceiro volume de *The golden bough*, “*Taboo and perils of the soul*” (1911), com ênfase ao capítulo “*The soul as a shadow and a reflection*”.

Há, pois, estranhas superstições relacionadas à sombra humana em diversas culturas, desde os povos europeus até os ditos primitivos. Rank cita uma série de tabus relacionados à sombra entre os últimos. Crê-se, por exemplo, que todo mal feito a uma sombra atingirá inevitavelmente o seu dono. Evita-se que os outros caminhem por sobre a própria sombra e teme-se a de certas pessoas, sobretudo aquelas de mulheres grávidas e as das madrastas. Em comum a muitas superstições ocidentais e a tabus de povos primitivos, está a relação entre a ausência de sombra e a morte, a sombra “pequena” e a doença, enquanto a sombra “forte” prediz a saúde. Em uma palavra, a saúde, a vitalidade e a força de um homem aumentam ou diminuem proporcionalmente a sua sombra.

A base dessas crenças está na consideração da sombra como equivalente à alma humana, de maneira que sua “perda” poderia levar à morte. Não por acaso, é comum em diferentes culturas aborígenes que “alma” e “sombra” sejam referidas pela mesma palavra, o que indica sua indiferenciação. E, por vezes, mesmo o reflexo entra nesta série. A primeira concepção da alma surge, assim, de um monismo primitivo – ela seria a própria imagem do corpo. De tal forma, a sombra inseparável de um homem se torna a primeira objetivação da alma, pois é o meio pelo qual inicialmente se observa o corpo próprio muito antes de se contemplar a autoimagem em um espelho. A visão da sombra seria, dessa forma, um válido complemento à teoria lacaniana do estádio do espelho, enquanto primitiva visão da *imago* humana. Já na antiguidade grega, a crença em uma alma (*psyché*) era a mais antiga hipótese para explicar o sonho, a síncope e a visão extática, pois se fazia intervir um ator de natureza externa nesses estados. Com Homero, a alma se torna uma pura abstração – o homem tem uma vida dupla, sendo a primeira sua face perceptível e a segunda sua face invisível e só liberta após a morte. Seu outro eu, o duplo, vive como *psyché* no reino dos sonhos.

Se os defuntos não projetam sombras, sua alma liberta-se após a morte. A constatação primitiva de que o cadáver deitado ao chão não projeta sombra provaria que sua alma haveria partido. Na literatura, a ideia da ausência de sombra está presente no Purgatório descrito na *Divina comédia* (1308-1321) de Dante Alighieri, bem como em *Drácula*

(1897) de Bram Stoker¹. Na ideia popular também o diabo não teria sombra (da mesma forma que outros seres espirituais como elfos, espectros e feiticeiros), razão pela qual é tão ávido pela sombra do homem, tal como no conto *Peter Schlemihl* de Chamisso, e no filme *O estudante de praga* (1913). A sombra significa a morte e a vida, duas significações que repousam sobre a crença primitiva na dualidade da alma.

Essa dualidade da alma, dividida em uma parte mortal e outra imortal, certamente se origina no pavor da morte. Rank (1973) ventila que nessa concepção ingênua da sobrevivência do próprio eu, a continuação da vida por meio da criança não assume papel algum. Ou melhor, ela é mesmo negada e vai surgir somente mais tarde, em uma nova fase cultural, com a ideia do renascimento dos pais por meio dos filhos. Em sua opinião, “a crença totêmica na alma constitui a transição entre a crença ingênua, egoísta, em um Eu corporal imortal e a aceitação da continuação genésica dos pais por meio dos filhos”² (Rank, 1973, p.45). Na crença totêmica, a ideia de uma sobrevivência individual da alma é abandonada em favor de uma ideologia coletiva segundo a qual as almas dos mortos penetram, geralmente por meio de um animal, no corpo feminino – situação a partir da qual eles renascem. O totemismo seria, então, uma primeira forma de dúvida em relação à imortalidade pessoal³.

Sendo a crença na imortalidade inconciliável com o fato da procriação, o homem procurou manter, tanto quanto possível, a convicção no nascimento da criança como independente do ato sexual,

¹ Stoker quase publicou seu romance com outro título, *The Un-Dead*, associando o vampiro a uma criatura que, apesar de morta, se comporta como viva. Com a popularização do personagem no cinema, a presença do vampiro passou a ser indicada pela ausência de reflexo no espelho, o que, como se vê no próximo item, possui significação análoga à ausência de sombra.

² “(...) *la croyance totémique de l'âme constitue la transition entre la croyance naïve, égoïste, d'un Moi corporel immortel et l'acceptation de la continuation génésique des parentes par les enfants*”.

³ A mais original invenção do cinema nacional no gênero fantástico e do horror, o personagem “Zé do caixão” de José Mojica Martins, debate-se justamente entre a crença popular em uma alma imortal e ideia secular de uma perpetuação “pelo sangue” ou pela descendência, razão pela qual sua sina é encontrar a mulher para gerar-lhe o filho perfeito, sem medir os meios para esse fim. Personagem dividido e contraditório, considera-se um ateu cético e debocha da crença cristã popular, conquanto tem crises e alucinações com a vingança do mundo espiritual e a expiação de seus pecados no inferno.

sendo a fecundação da mulher realizada pelo espíritos. Trata-se de uma ideia comum aos mitos de diversas culturas e religiões, mantendo-se mesmo no cristianismo de nossos dias. Por outro lado, se inicialmente o duplo tinha por função negar a morte, garantindo a imortalidade do eu, a visão do duplo como presságio de morte aparece em uma fase mais avançada da crença na alma, na qual a invencibilidade da morte é finalmente reconhecida. A crença, então, cinde-se: de um lado a sombra passa ao *status* de mensageira da morte, de outro ela torna-se uma sombra fecundante.

A sombra se relaciona, assim também, com a potência viril de um homem, sendo sua ausência ou fraqueza um sinal de impotência sexual. Mas essa associação também vale para a mulher pois, como lembra Rosset (2008), na ópera de Richard Strauss *A mulher sem sombra* (1919), a ausência de sombra é ligada à falta de fecundidade de uma princesa: ela não pode ser mãe.

Outrossim, já citamos a relação entre o tamanho da sombra e a saúde de um homem. Neste ponto, o tema da sombra e do duplo tocam nas fantasias de rejuvenescimento por meio da troca de corpos com um duplo mais vigoroso, tal como na história d’*O retrato de Dorian Gray*, ou ainda, nas manifestações culturais relacionadas aos avatares. No Hinduísmo, um avatar representa a manifestação corporal e terrena de uma divindade, como Vishnu. Na literatura fantástica, o conto *Avatar* (1856) de Théophile Gautier relata uma história em que dois sujeitos trocam de corpos. A cultura ocidental gradualmente incorporou o termo *avatar* como sinônimo de *alter ego* de um sujeito, tal como em títulos do cinema recente e, mormente, nos “perfis” das redes sociais da internet.¹

Finalmente, continua Rank, a superstição da sombra se transformou lentamente na crença no anjo da guarda, a qual tem íntima ligação com o duplo. A sombra que sobrevive à morte se torna um duplo nascido com cada bebê. Todavia, este anjo guardião que assegura ao homem sua imortalidade é pouco a pouco transformado em um espectro terrível que o persegue e o martiriza até a morte. É o anjo da morte, ou o diabo tornado duplo, como se vê na obra-prima de Dostoiévsky, *Os irmãos Karamazov* (1881). A ideia do diabo é, assim, a última emanção

¹ Aliás, é interessante pensar tais perfis do “mundo virtual” como manifestações contemporâneas da sedução do duplo: a rede social *Facebook* anunciou haver atingido a marca de um bilhão de usuários mensais ativos em outubro de 2012. Fonte: < <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/10/facebook-atinge-1-bilhao-de-usuarios-ativos-mensais.html>>. Acesso em 03/01/2013.

religiosa da constatação da morte. Em suma, o duplo é, num primeiro momento, um eu idêntico ao do sujeito (sombra ou reflexo), possibilitando sua sobrevivência pessoal no futuro. Mais tarde se torna um eu anterior que conserva seu passado e sua juventude, da qual o homem atual não deseja se desligar. Finalmente, o duplo se torna um eu oposto que, tal como o diabo, representa a parte perigosa, mortal e absolutamente repudiada da personalidade atual.

3.5.5. *O espelho*

Rank demonstra que o tema do reflexo especular, símbolo do narcisismo, é cercado das mais diversas superstições em diferentes culturas, pois mais uma vez simbolizam o pavor humano em relação à morte. Em alguns países europeus acredita-se que a alma dos finados é presa nos espelhos, e bastaria fixar a visão nessas superfícies para ver seus espíritos. Alimenta-se também o receio de perder o próprio reflexo ao olhar para espelhos. Na Alemanha, as superstições ditam que deixar um espelho cair ou quebrá-lo seria sinal de morte próxima e, não por acaso, mesmo no Brasil encontramos a crença comum em sete anos de azar como consequência de tal acidente.

Interessante realçar, e aqui Rank apoia-se em Negelein (1902)¹, que haveria na cultura popular igualmente um tabu de deixar crianças pequenas mirarem-se no espelho – o que as exporia a toda forma de má sorte, como tornarem-se orgulhosas, magras e mesmo doentes. Relacionando essa crença ao estágio do espelho lacanianiano e aos mitos já expostos, pode-se hipotetizar uma intuição popular acerca do estágio do espelho e do narcisismo infantil, bem como acerca do “mal” (muito embora necessário) que esse processo constitui. Nesse sentido, é evidente o receio de que a criança “defínhe” enamorada pela imagem própria, a exemplo de Narciso.

Assim como no caso da sombra, o reflexo também, segundo Frazer em *The golden bough* (1911), é associado à alma para os povos primitivos. Não por acaso, é deveras comum o medo de ser fotografado, significando a perda da alma e sua posse por mãos inimigas. Por outro lado, também há associações mitológicas entre o reflexo, a fecundidade e a criação. Um dos mitos de Dionísio assevera que ele haveria fitado sua imagem em um espelho criado por Hefesto e, seduzido pelo reflexo, teria criado todos os objetos mundanos em acordo com sua própria imagem. Esse mito da criação do mundo encontra ressonância com a

¹ NEGELEIN, J. “Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben [Imagem, espelho e sombra na crença popular]” *Archiv für Religionswissenschaft* (1902).

cosmogonia hindu segundo a qual o reflexo do primeiro ser é causa do mundo material. Há ideia semelhante entre os neoplatônicos e os gnósticos. O mundo seria, assim, uma criação de autoadmiração de um deus olhando-se no espelho. Todas essas ideias alimentam-se da intensidade do narcisismo humano.

Vale salientar que o próprio estádio do espelho lacaniano parece beber dessas ideias. É Dufour (1999) quem localiza uma fonte que, a despeito de ser, quiçá, apenas indireta influência sobre Lacan, merece nota. Eis que se refere à teosofia mística de Jacob Boehme. Sua hipótese alimenta-se da amizade filosófica entre Lacan e Alexandre Koyré, cuja tese – *La Philosophie de Jacob Boehme* – havia sido publicada em 1929 e, muito provavelmente, conhecida pelo psicanalista. No centro da obra boehmiana, bem como da tese de Koyré, encontra-se o tema do espelho, usado como recurso para escapar da impossibilidade de descrever a divindade (a teologia negativa ou apofática). Para Boehme, Deus corresponde ao Nada da mística alemã, tal como na obra de Mestre Eckhart. Todavia Ele só pode se conhecer opondo-se a Si-Mesmo: Ele se exprime no homem, criado à sua imagem. E seria por meio do espelho – “espelho sofiânico” – que Deus passa do indizível e invisível ao múltiplo visível do mundo. O espelho é olho da sabedoria divina contendo as imagens de todos os seres individuais.

Em outros termos, o “Um divino” demanda o outro do espelho para se expressar, levando Koyré a uma formulação cujo parentesco reconhecemos facilmente em Lacan: “O *um* só pode chegar a ser exprimir e a se manifestar no *outro* e pelo *outro*” (*apud* Dufour, 1999, p. 38)¹. Dufour tem a ousadia de concluir: “O que Lacan encontra em Hegel via Koyré e Kojève são, essencialmente, esquemas boehmianos” (1999, p. 47). Em sua suposição, enfim, o caráter tão inédito do espelho lacaniano – ineditismo que se mantém em nossos dias – deve-se ao fato de reintroduzir em pleno século XX um esquema de pensamento antes considerado irracional, mágico ou barroco, “um *hiatus irrationalis* oriundo do misticismo especulativo e teosófico” (1999, p. 50).

Falar sobre o espelho também convoca novamente a história de Narciso, o grande mito do enamoramento pela própria imagem. Rank

¹ Ou melhor, este seria um raciocínio visível já na própria *Fenomenologia do espírito*, de modo que este tema, durante muito tempo, pensou-se advir de Hegel. Isso é confirmado por Dufour, desde que lembremos haver Hegel os recebido do próprio Boehme, a quem o primeiro presta elogios em suas *Lições sobre a história da filosofia (Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, 1837)*, reconhecendo-o como “o primeiro filósofo alemão”.

aventa que o mito origina-se da superstição de morte iminente após a visão do próprio reflexo, adquirindo um caráter poético somente mais tarde. Da mesma forma, o apaixonar-se pela própria imagem seria um aspecto posterior do mito. De todo modo, o mito dá conta da relação íntima entre o narcisismo e a significação mortal do duplo. Como já vimos, o paralelismo entre o horror ao duplo e o narcisismo é também patente na obra máxima de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*.

Psicanaliticamente, para Rank, essas várias estórias do duplo testemunham um mecanismo de defesa no qual o herói se separa da parte intensamente narcísica de seu eu, contra a qual luta e foge. Seria esse o caso d’*O estudante de Praga*, no qual o duplo, representante do amor narcísico, se opõe ao amor por uma mulher. Esses personagens se amam acima de tudo, mas também nutrem uma revolta contra tal narcisismo expressa no temor pela própria imagem. Todavia, o duplo se fortalece nesse processo, passando a perseguir seu original. Lembremos aqui de outra obra clássica a revelar tal peleja, *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Rank dá um tiro certo em sua análise, pois a luta entre os protagonistas dessas histórias e seus duplos tem forte analogia com o conflito psíquico de um sujeito neurótico contra seu próprio gozo narcísico. Na clínica, frequentemente observamos as queixas daqueles que gostariam de amar outro alguém, mas inconscientemente fazem todo o possível para que isso não aconteça. Nos relatos da repetição dos fracassos, tudo se passa como se “algo” além do controle do sujeito assumisse o controle de seus atos.

3.5.6. Os gêmeos

Finalmente, Rank apoia-se nos estudos de James Rendel Harris¹, segundo o qual o “culto aos gêmeos” faz parte das profundas raízes do desenvolvimento da cultura e da religião. De acordo com o autor, nos povos primitivos observa-se um tabu severo em relação aos gêmeos, ao passo que o movimento contrário – uma idolatria ou culto – aparece somente entre povos civilizados. Em ambos os casos, atribui-se aos gêmeos um poder super-humano. Harris visualiza, portanto, que primitivamente se assassinava os gêmeos (assim como sua mãe) e, somente aos poucos, esse costume ter-se-ia modificado até chegar ao seu oposto, o culto aos gêmeos. Rank vê nisso a ação própria do

¹ Harris (1852-1941) foi um estudioso inglês de textos bíblicos e curador de manuscritos. Rank menciona seus textos *Dioscurie in the christian legends* (1903), *Cult of the heavenly twins* (1906) e *Was Rome a twin-town?* (1927).

processo civilizatório. Todavia, o psicanalista assevera: o culto aos gêmeos apoia-se na crença em uma alma (o duplo), e não o inverso, como entende Harris.

O nascimento dos gêmeos já foi, assim, considerado fato sobrenatural e suspeito, um malefício a atingir o resto da população; por tal motivo eram essas crianças expulsas, colocadas em quarentena e, até mesmo, imoladas. Não obstante, mesmo quando sacrificados, os gêmeos eram também venerados por representarem um poder de procriação super-humano. Algumas vezes lhes era atribuído poder divinatório e capacidade para ver os espíritos dos mortos – fato que marca a ligação entre o culto gemelar e a crença na alma. Desta feita, o nascimento de gêmeos parece haver sido para os antigos uma prova cabal de sua crença na dualidade da alma e na imortalidade: os gêmeos seriam sujeitos com um duplo visível. Por tal idiosincrasia eram vistos como seres com forças sobrenaturais e possivelmente nocivas. Na Grécia antiga, os gêmeos Castor e Pólux eram venerados como filhos do cisne e de Leda¹. Já na antiguidade romana, a loba é venerada como mãe e lactante dos gêmeos Rômulo e Remo. Nesses exemplos observa-se a relação entre o culto gemelar e a domesticação de certos animais. Muito além disso, os gêmeos são artesãos que contribuíram para o progresso da cultura: inventores do jugo e do arado, construtores de navios e criadores de cidades.

Rank relaciona esses poderes a uma crença na autocriação dos gêmeos – eles representam a alma imortal, independente da figura materna. São, assim, patronos da navegação por estarem acima de todos os perigos de morte, inclusive do afogamento. E não por acaso, entre os espartanos, os gêmeos seguiam à frente da tropa nas batalhas. São, outrossim, fundadores de cidades por manifestarem a independência de seus pais a partir de seu poder de autocriação (a cidade seria um símbolo por excelência do ventre materno).

Por outro lado, em histórias como a de Rômulo e Remo, Anfão e Zeto, Caim e Abel, tem-se em comum o assassinato de um dos gêmeos, enquanto o outro assume responsabilidade pela fundação de uma cidade – fato a sugerir que o sacrifício é estímulo necessário à civilização. Nos mitos, eles não dependem senão de si mesmos, e sua força está no duplo de tal maneira que, se um morre, o outro perde poderes, tornando-se humano e mortal. Por conseguinte, haveria nessas

¹ Segundo o mito, Zeus transformou-se em cisne para seduzir Leda, esposa do rei Tíndaro. Os gêmeos nasceram de ovos chocados por Leda, todavia apenas Pólux era filho de Zeus, Castor era filho de Tíndaro.

histórias uma espécie de intuição popular a respeito do sacrifício da autoimagem narcísica como necessário para o investimento libidinal nos objetos da cultura – *conditio sine qua non* da civilização¹.

3.6. Freud e o duplo

Em seu artigo *Das Unheimliche*, mesmo após deter-se longamente em *O homem da Areia*, Freud não abandona tão cedo E. T. A. Hoffmann, considerado “o mestre incomparável do estranho na literatura” (Freud, 1996 [1919], p. 251). Menciona também o romance *Os elixires do Diabo*, em cuja história salta aos olhos a insistência do tema do duplo. O *Doppelgänger* horroriza o sujeito não por lhe ser-lhe estranho, mas ao contrário, pelo seu caráter sobremaneira familiar, trazendo à tona a antiga crença infantil na imortalidade. O duplo condensa toda a ambivalência perante o outro que nos serviu de molde, esse pequeno outro contra o qual dirigimos nossa agressividade estrutural e cujo objeto de desejo invejamos sem cessar. Ademais, como Rank (1973 [1914]) frisa em todo o seu estudo, o duplo representa a instância narcísica que, a despeito de todos os esforços em contrário, impedem o sujeito de amar, de investir libidinalmente os objetos do mundo – tal como a clínica psicanalítica atesta diariamente.

Acerca do assunto, Freud reconhece sua dívida ao trabalho de Otto Rank, mas acrescenta, por outro lado, que a ideia do duplo também se relaciona com a instância psíquica destinada a observar e criticar o eu, exercendo sobre ele uma censura: seria essa nossa “consciência moral”, noção do senso comum que o psicanalista articularia melhor, poucos anos mais tarde, na forma do supereu (*O eu e o isso*, 1923). O homem é, pois, capaz de auto-observação, e a similaridade entre o duplo e a função da consciência faz-se evidente nos também delírios de ser observado. Vale ressaltar que Freud refletira sobre a função da consciência a partir, justamente, de um trecho de *Os Elixires do Diabo* em uma breve nota publicada no mesmo ano em *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*. Intitulada “E.T.A. Hoffmann

¹ No filme *Gêmeos: mórbida semelhança* (*Dead Ringers*, 1986), o mestre canadense do horror David Cronenberg explora a face sinistra da relação gemelária, descrevendo entre os personagens uma intensa simbiose especularizada cujo corte, não surgindo pela via simbólica, é expressa no real do corpo, por meio de uma “cirurgia de separação” que assassina um dos personagens. Como o próprio filme indica, o tema tornou-se comum na literatura médica do século vinte por meio das cirurgias de separação de gêmeos siameses ou xipófagos.

sobre a função da consciência”¹, a nota faz citação de um trecho do romance no qual a consciência é comparada a um coletor de impostos ou um fiscal de alfândega, que cuidadosamente proíbe a exportação de produtos de um país. Além de uma bela ilustração da função censora da consciência, percebe-se aqui o destacado interesse do autor em Hoffmann e, ademais, o quanto via a literatura como capaz de iluminar sua psicanálise² (e vice-versa).

A ideia do duplo sinistro como representante do supereu tem forte ressonância com teoria da angústia em Freud e também em Lacan. Como diz Quinet (2004, p. 110), “a angústia é o indício de que o supereu está de olho no sujeito”. Lembremos que um dos avatares da angústia para Freud é o temor da perda do amor do supereu. O supereu severo observa o sujeito como um duplo sinistro, vigiando-o como o pai castrador de *Totem e Tabu* (1913), encontrado na clínica do obsessivo e no delírio de observação do psicótico.

Por outro lado, Freud também associa o duplo às alternativas de vida que fantasiámos a partir de atos de vontade suprimidos ou de escolhas não realizadas. Ou seja, ele personifica a fantasia de uma “vontade livre” segundo a qual o homem supõe que poderia haver agido ou escolhido de outro modo. Não por acaso, a ficção científica é prenhe de histórias pautadas nessa ideia a partir das “viagens no tempo”. Nesses casos, há sempre a possibilidade de encontrarmos nosso duplo advindo do futuro. Freud exemplifica a situação com um trecho do filme *O estudante de Praga* analisado por Rank: quando o herói promete a sua amada não matar seu desafiante em um duelo, logo descobre que o duplo que já havia assassinado o rival. Isso seria interpretável como a expressão fantasiosa de um desejo frustrado. Em sua *Psicopatologia da*

¹ A nota original em alemão pode ser visualizada na íntegra em versão digitalizada:

<http://archive.org/stream/InternationaleZeitschriftFuumlRPsychoanalyseBandV1919Heft4/IZ_V_1919_Heft_4_k#page/n77/mode/2up>.

² Em *Moisés e o monoteísmo* (1939), ele chegar a mencionar que a descoberta da importância das vivências precoces da criança para sua vida posterior, atribuível à psicanálise, fora antecipada por Hoffmann: “(...) fico contente em indicar que essa nossa incômoda descoberta foi antecipada por um escritor imaginativo, com a audácia que é permitida aos poetas. E.T.A. Hoffmann costumava fazer remontar a riqueza das figuras que se lhe punham à disposição para seus escritos criativos a imagens e impressões mutantes que experimentara durante uma viagem de algumas semanas, numa carruagem de correio, quando ainda era um bebê ao seio da mãe” (Freud, 1996 [1939], p. 140). Strachey não soube indicar de qual obra Freud retirara essa referência.

vida cotidiana (1901), Freud já denunciara a vontade livre como uma ilusão que escamoteia o determinismo psíquico inconsciente em todas as nossas escolhas de vida.

Mas o que, afinal, torna o duplo tão sinistro? De maneira geral, Freud compartilha com Rank sua visão sobre o tema. O duplo nasceria do amor próprio ilimitado que domina o psiquismo infantil e, absolutamente, não aceita a morte. Quando superado o narcisismo primário, no entanto, transforma-se o duplo, de anjo guardião, em anunciador da morte, “tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios” (Freud, 1996 [1919], p. 254). Sua conclusão assevera que a *Unheimlichkeit* gerada pelo duplo advém, deste modo, de seu caráter antigo e já superado no psiquismo do adulto. Importa lembrar, a duplicação como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem onírica, que costuma representar a castração pela multiplicação do símbolo fálico. Isso é mencionado por Freud, por exemplo, no pequeno artigo *A cabeça de medusa* (1940). Cesarotto comenta a esse respeito: “Aqui, o corpo como um todo seria repetido, assimilado ao genital por coincidência. Como no efeito produzido pela visão horrorosa da Medusa, o espectador, paralisado e transformado em pedra, mimetiza um membro em ereção. Rígido como uma estátua, é seu próprio sócia” (1996, p. 122)¹.

Diga-se de passagem, Ernest Jones (1955), em sua conhecida biografia do mestre, relata episódio em que Freud, ele próprio, teria avistado seu duplo: “No fim de agosto de 1902 (...) planejou uma visita a Nápolis e seus arredores. É ali onde se encontrou, segundo nos relata, com seu duplo (...), e em um de seus momentos de superstição perguntava: ‘Isso significa *Vedere Napoli e poi morire?*’. A ideia da morte estava raramente longe de seus pensamentos” (Jones, 1957, p. 23)². A passagem sugere que mesmo Freud não estava imune à ideia supersticiosa do mortífero encontro com o *Doppelgänger*. O duplo adquire, assim, seu caráter “estranho familiar” em virtude de ser formação oriunda das épocas primordiais e superadas da alma. Já fora

¹ As relações entre a figura da Medusa, a angústia e a castração são desenvolvidas no próximo capítulo.

² No original: “*A fines de agosto de 1902, envalentonado por su triunfo sobre el calor de Roma el año anterior, planeó una visita a Nápoles y sus alrededores. Es allí donde se encontró, según nos relata, con su doble (“otro Nuevo, no Horch”), y en uno de sus momentos de superstición preguntaba: “Significa esto vedere Napoli e poi morire?”. La idea de la muerte raras veces se hallaba lejos de sus pensamientos*” (Jones, 1957, p. 23).

benigno, porém mais tarde torna-se terrífico, o próprio mensageiro da morte. Essa ideia condiz perfeitamente com o estágio do espelho laciano: num primeiro momento a imagem do outro do espelho é benigna, capaz de provocar a “azáfama jubilatória” da criança. Na sequência, porém, torna-se o rival imaginário. Retomando a história contada no início desse capítulo, quando Freud demora a perceber que a imagem na porta do camarote do trem é ele mesmo, há um profundo desgosto envolvido. Ele se indaga: esse sentimento não é um vestígio da reação arcaica que pressente o duplo como algo sinistro? Esse parece mesmo ser o caso.

3.7. O autômato sinistro

Importa agora analisar uma derivação não menos sinistra do tema do duplo. Eis os autômatos – máquinas criadas para seguir automaticamente uma sequência predeterminada de operações e, em geral, modeladas à imagem de seres humanos ou animais. Há registros escritos sobre a construção de autômatos na antiguidade e na era medieval, todavia a arte da criação de autômatos floresce mesmo no início da era moderna, sendo considerado um símbolo da Era da Luzes e da racionalidade. Descartes influenciou renovado interesse nos autômatos ao sugerir que os organismos vivos não eram senão máquinas complexas. Essa figura paradoxal, assim, ensejou debates filosóficos sobre a liberdade e o determinismo que perduram até os dias atuais, especialmente no campo da ficção científica. Em livro dedicado exclusivamente ao assunto, Minsoo Kang (2011) reafirma o poder simbólico do autômato na Europa iluminista como uma representação do mundo-máquina e do corpo-máquina. Todavia, pergunta-se como, na virada do século XIX, o autômato estranhamente deixa de simbolizar a racionalidade e a mecanicidade para figurar, na literatura romântica germânica, “como uma entidade sinistra de natureza misteriosa que desconfortava e assustava as pessoas, às vezes até a loucura” (Kang, 2011, p. 187)¹.

De fato, no século XIX os autômatos excitaram o imaginário cultural e tornaram-se tema de escritores da literatura fantástica, como Hoffmann. Em seu conto *Os autômatos* (Hoffmann, 1996 [1819]), por exemplo, o autor cria atmosfera de grande inquietação ao descrever um autômato turco capaz de responder perguntas tal qual um oráculo, ao ponto de profetizar a morte do protagonista da história. À época de

¹ “(...) as an uncanny entity of mysterious nature that unsettled and frightened people, sometimes to the point of madness”.

Jentsch e Freud, autômatos ainda eram uma relativa novidade. Hodiernamente, não há como escapar à crescente influência de máquinas assemelhadas a seres humanos no imaginário cultural – os robôs, os andróides e os ciborgues¹.

Acredita-se que o termo “robô” tenha sido cunhado pelo escritor tcheco Karel Čapek (ou pelo seu irmão), figurando no título de sua peça *Robôs Universais Rossum – R.U.R.* (1920). A expressão nasce do substantivo tcheco *robota*, que significa trabalho, ou trabalho forçado. Na peça de Čapek, a sigla indica o nome de uma empresa que cria homens artificiais para substituírem os seres humanos em tarefas monótonas e repetitivas. Os robôs acabam se revoltando e exterminam a humanidade. Também no consagrado filme *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, a andróide Maria é uma entidade maléfica, que seduz os homens e provoca uma revolta operária na cidade do futuro². Na ficção científica, hoje, seja na literatura ou no cinema, o tema é bastante comum: o robô, inicialmente criado pelo homem para auxiliá-lo, torna-se um ser maldito que deseja exterminar a humanidade.

De onde viria essa relação imaginada entre os autômatos e a maldade? Uma fonte de inspiração longínqua dos autômatos e robôs são as lendas judaicas sobre o “golem”, sendo a mais conhecida “o golem de Praga”. Segundo a lenda, o golem é uma criatura antropomórfica feita de argila por um rabino. Ele ganha vida com a missão de proteger o gueto judeu de ataques antisemitas, todavia acaba virando-se contra seu próprio criador e seu povo³. O golem teria sido então desativado e guardado até a atualidade na “Sinagoga Velha Nova” de Praga, a mais antiga em atividade na Europa. O mito remonta à lenda de Prometeu, punido pelos Deuses ao apropriar-se de um conhecimento proibido acerca da criação da vida⁴.

¹ Andróides são robôs desenhados especificamente para assemelham-se a seres humanos. Ciborgues indicam um ser híbrido, criado a partir de fontes orgânicas e robóticas (daí o nome, organismo cibernético ou *CYBernetic ORGANISM*).

² Na obra de Isaac Isamov, importante autor do gênero da ficção científica, é central o questionamento da possibilidade de que robôs causem malefícios a seres humanos.

³ Paul Wegener, coautor e protagonista da película *O estudante de Praga* (1913) estudada por Otto Rank, também realizou uma trilogia de filmes sobre a lenda do golem, da qual apenas um sobreviveu: *The Golem: How He Came into the World*, de 1920.

⁴ Aliás, *Frankenstein*, cujo subtítulo é *O moderno prometeu* (1818), bebe, por óbvio, na mesma fonte grega. E assemelha-se igualmente ao mito judeu por

É interessante notar que o aspecto desconcertante e maléfico do autômato cresce em intensidade em função de sua semelhança com o ser humano. Tal questão tem capturado a crescente atenção de estudiosos fora do campo psicanalítico e mesmo das humanidades. Em 1970, o especialista em robótica japonês Masahiro Mori desenvolveu interessante hipótese a esse respeito em artigo conhecido na língua inglesa como *The uncanny valley*¹. Em um estilo bastante objetivo, Mori descreve uma percepção pitoresca em seu ofício de assemelhar robôs a seres humanos: quanto mais parecidos à imagem humana, maior afinidade² temos com eles, todavia há um limiar a partir do qual a afinidade decai abruptamente e cede lugar ao sinistro. No gráfico de uma função simples onde o eixo x é a semelhança ao ser humano (*human likeness*) e o eixo y a afinidade sentida (*affinity*), a afinidade resulta em uma função crescente em relação ao nível de semelhança obtido, porém decai em uma região muito próxima à imagem humana real. No gráfico, a depressão formada exatamente antes de chegar-se à imagem real do ser humano é batizada *uncanny valley* – o vale sinistro ou inquietante.

Mori argumenta que o *design* de robôs industriais é claramente baseado em sua funcionalidade, razão pela qual a semelhança com humanos é pequena e nossa afinidade com eles é mínima. A situação já é diferente com robôs de brinquedo, os quais, dispendo minimamente de uma cabeça, tronco, braços e pernas, suscitam forte apego das crianças. Observe-se, todavia, o caso de mãos protéticas, cuja tecnologia recente simula até mesmo rugas, veias, unhas e impressões digitais, tornando-as visualmente idênticas aos membros reais. Esperar-se-ia forte reação de afinidade a tais próteses, porém se uma pessoa apertar tal mão em um cumprimento, por exemplo, se assustará com a estrutura sem ossos, com a textura e a temperatura estranhas. Nesse caso, tem-se a reação

colocar criatura contra criador.

¹ O artigo *Bukimi No Tani*, traduzível como “O vale sinistro”, foi publicado originalmente na revista japonesa *Energy* (v.7, n.4, pp.33-35). Trabalhei com a tradução ao inglês publicada em 2012 por Karl F. MacDorman e Norri Kageki, autorizada e revisada pelo próprio autor (Mori; MacDorman; Kageki, 2012).

² O termo japonês *Shinwakan* é traduzido por *Affinity*. Todavia, os tradutores lembram que a significação do termo desliza também por familiaridade e nível de conforto, ou o momento em que se sente sincronia na presença de outro ser humano. Já “*Shinwakan* negativo” é associado ao inquietante (*uncanny*). Fonte: <<http://www.livescience.com/20909-robotics-uncanny-valley-translation.html>>. Acesso em 08/09/2013.

inquietante ou, nos termos de Mori, cai-se no *uncanny valley*.

O autor sublinha também a importância do movimento, que acentua tanto a reação de afinidade como a de repulsa a determinados objetos, tornando as curvas do gráfico mais acentuadas (Figura 5). As próteses são ainda mais sinistras ao mover-se de forma autônoma, como no caso de mãos mioelétricas (*myoelectric hand*). Mori argumenta que se as próteses em movimento já produzem esse efeito, muito maior seria o de um boneco inteiro em movimento: “Se os manequins começassem a se mover, seria como uma história de horror” (Mori, 2012 [1970], p. 100)¹. Mori também usa o gráfico para ilustrar nossa reação perante os defuntos. A morte enrijece, esfria e empalidece o corpo, provocando uma reação que inicia na maior afinidade (de *healthy person* ou pessoa saudável) para descer quase ao fundo do “vale sinistro”, tal como indica a seta na figura 5 (até *corpse* ou defunto). Não obstante, a maior de todas as reações de estranheza e repulsa seria no caso de um defunto em movimento – aliás, é isso que o cinema de horror explora com veemência na figura dos “zumbis” (no gráfico, *zombie*) ou “mortos vivos” (ver, a respeito, o item seguinte).

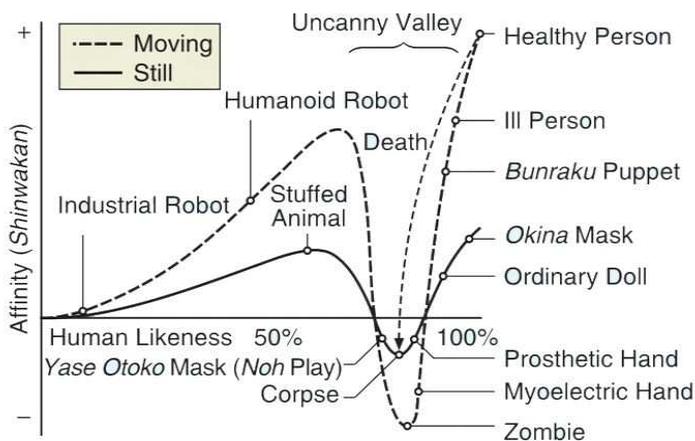


Figura 5 – Gráfico representando o “uncanny valley” com exemplos de objetos animados e inanimados

Após citar outros exemplos, Mori conclui por recomendar *designers* a buscar, na criação de robôs, apenas um grau moderado de

¹ “If the mannequins started to move, it would be like a horror story”.

semelhança com o ser humano. Na verdade, ele mesmo prediz “que é possível criar um nível seguro de afinidade por deliberadamente perseguir um *design* não-humano” (Mori, 2012 [1970], p. 100)¹. A recomendação traz à memória o comentário formulado por Jentsch, em 1906, acerca do *Unheimlich* produzido por imagens humanas de cera: “Incidentalmente, é de considerável interesse ver nesse exemplo [das figuras de cera] como a verdadeira arte, em sábia moderação, evita a imitação absoluta e completa da natureza e dos seres vivos, bem sabendo que tal imitação pode facilmente produzir inquietação” (Jentsch, 1996 [1906], p. 12)². Finalmente, Mori se questiona acerca das razões do efeito sinistro, advogando que a reação seria parte integral de nosso instinto de autopreservação. Arrisca dizer que este instinto protege-nos de fontes próximas de perigo, como de cadáveres e de membros de outras espécies.

O ensaio de Mori recebeu pouca atenção nos anos subsequentes, todavia, recentemente, o conceito de *uncanny valley* atraiu amplo interesse na robótica³ e até na cultura popular. Alguns pesquisadores têm explorado suas implicações para a interação entre humanos e robôs, outros para a animação computadorizada no cinema⁴, ou ainda para suas raízes biológicas e sociais. O interesse no tema deve crescer à medida que a tecnologia desenvolve robôs e simulações computadorizadas mais semelhantes à imagem do homem.

De maneira geral, o tema entrevê a reação desconcertante do sujeito à medida que o robô, sua própria criação, torna-se semelhante ao criador. Há algo disso que toca, como diria Freud, no desejo infantil recalçado e abandonado de dar vida a seus bonecos. Por outro lado, o

¹ “(...) *that it is possible to create a safe level of affinity by deliberately pursuing a nonhuman design*”.

² “*Incidentally, it is of considerable interest to see in this example how true art, in wise moderation, avoids the absolute and complete imitation of nature and living beings, well knowing that such an imitation can easily produce uneasiness*”.

³ Em 10 maio de 2013, a cidade de Karlsruhe na Alemanha sediou uma conferência internacional sobre robótica e automação intitulada “*Art and robotics: Freud's Unheimlich and the Uncanny Valley*”, reunindo especialistas em robótica especificamente para discutir o “*uncanny valley*” à luz do *Unheimlich* freudiano. *Link* para o site do evento: <http://uncannyvalley_icra2013.sssup.it>. Acesso em 11/09/2013.

⁴ Argumenta-se que alguns filmes recentes caem acidentalmente no “*uncanny valley*”, ou seja, provocam o efeito sinistro nos espectadores em virtude do alto grau de semelhança dos personagens animados com figuras humanas reais.

autômato também remete ao campo da agressividade primitiva perante o outro – situação na qual a criança, ao tempo em que reconhece no semelhante a *imagem* da forma humana, também vê nele o rival a privá-la de seu objeto de desejo. Ademais, a partir de certo limiar de semelhança, o robô transforma-se no duplo, assumindo todo o aspecto terrificante e angustioso já aludido.

3.8. A morte e os mortos

Na última parte de seu estudo, Otto Rank interroga o ponto nodal da crença no duplo, qual seja, a relação do homem com sua própria morte. Observa-se, por exemplo, que muitas histórias sobre o duplo, a exemplo do mito de Narciso, terminam em suicídio. Mas não seria a si mesmo que o protagonista deseja eliminar, senão somente aquela parte assustadora que recusa em sua personalidade. Em função do narcisismo estrutural, não é à vida que o homem se apegua na eterna batalha contra a morte, é a si mesmo – ama profundamente seu próprio eu ao ponto de nutrir verdadeiro horror à morte.

Na segunda parte do estudo *Reflexões para os tempos da guerra e da morte* (1996 [1915]), Freud é certo ao asseverar que o homem se comporta como se a morte não existisse. E não a morte de qualquer pessoa, mas apenas a sua. Isto é, “(...) no fundo ninguém crê em sua própria morte”, ou melhor, “no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (Freud, 1996 [1915], p. 299). O homem não pode conceber a morte própria: tão logo tenta, lá figura-se imaginariamente como observador, ou seja, vivo. O inconsciente se conduz como se fora imortal: não conhece a negação e os opostos coincidem em seu interior. Nada do pulsional demanda a crença na morte. O heroísmo seria, destarte – longe da nobreza e do altruísmo –, uma atitude de extremo narcisismo na qual prevalece a crença inconsciente na imortalidade.

O homem evita falar da morte dos outros e destaca as razões fortuitas para os falecimentos a fim de rebaixá-los a uma mera contingência. Em geral, a atitude de negação da morte empobrece a própria vida, pois se evita inúmeras atividades consideradas perigosas. Os riscos, por sua vez, são levados ao campo da ficção, onde se tem direito a inúmeras vidas, tantas quanto necessário¹. Para auxiliar sua investigação, Freud dedica-se a analisar a atitude do homem pré-

¹ Freud mencionava, sobretudo, a literatura. Hodiernamente, observamos o mesmo fenômeno no cinema e na mais nova expressão da fantasia humana: os jogos eletrônicos.

histórico em relação à morte. Frente ao estranho, ao inimigo, tinha ele uma atitude radicalmente diversa da relação com a morte própria. O homem primevo era um assassino, matava de bom grado. A morte do outro era-lhe justa, “ela significava o aniquilamento de alguém que ele odiava, e (...) não tinha quaisquer escrúpulos em ocasioná-la” (Freud, 1996 [1915], p.302). Mostrava-se um ser passional ao extremo, mais cruel e maligno que outros animais.

Mas a morte de pessoas queridas impunha-lhe outra sorte de desafios. Por um lado, percebia a realidade do falecimento, pois cada um desses entes amados era um fragmento de seu amado eu. Por outro, também eram estranhos e inimigos, despertando-lhe sentimentos hostis. Este conflito afetivo – a ambivalência – colocou em marcha a investigação humana¹. Nós, homens modernos, à diferença do homem primordial que levava a cabo seu intento, nos contentamos em desejar a morte do estranho e do inimigo, mesmo sem consciência disso: “Em nossos impulsos inconscientes, diariamente e a todas as horas, nos livramos de alguém que nos atrapalha, de alguém que nos ofendeu ou nos prejudicou” (Freud, 1996 [1915], p. 307). E vale dizer – até mesmo por pequenos motivos, tal como a velha legislação ateniense de Drácon que desconhece outro castigo para crimes senão a morte. Segundo Freud, há nisso certa congruência, pois qualquer mal realizado contra nosso eu onipotente e despótico é, no fundo, um crime de *laesae majestatis*.

A julgar, assim, pelas moções inconscientes, os seres humanos da atualidade são, tal como os homens primordiais, “una malta de assassinos” (Freud, 1996 [1915], p.307). Temos, como o homem primordial, duas atitudes contrapostas frente à morte. Uma a admite como aniquilação da vida, a outra a desmente como irreal. Trata-se também do caso dos entes queridos, que são, por um lado, componentes de nosso próprio eu, e por outro, também em parte estranhos e inimigos. Vale dizer, tal ambivalência remete às duas faces do *complexo do próximo* definido por Freud em seu *Projeto para uma psicologia científica* (1895). Esta ambivalência gera a neurose, sendo comum encontrar o desejo de morte por trás de extremos cuidados com alguém, ou no caso de autocensuras infundadas quando morre uma pessoa amada. É até mesmo lícito dizer que as mostras mais bonitas de nossa vida afetiva são reações contra o impulso hostil que carregamos no peito. Resume sua tese, cabalmente: “nosso inconsciente é tão

¹ “A psicologia foi primeiro rebento desse conflito de sentimento” (Freud, 1996 [1915], p. 303).

inacessível à ideia de nossa própria morte, tão inclinado ao assassinato em relação a estranhos, tão dividido (isto é, ambivalente) para com aqueles que amamos, como era o homem primevo” (Freud, 1996 [1915], p.309). A respeito das crianças e dos homens primitivos, Rank (1973) pensa que nem se pode falar em uma crença, a princípio, na imortalidade – o que se verifica inicialmente é uma ignorância total a respeito da morte. O pavor da morte em virtude do narcisismo é, pois, para o psicanalista, o fundamento último das aparições do duplo. Sua tese é clara:

Parece assim evidente que é o narcisismo primitivo, sentindo-se particularmente ameaçado pela destruição inevitável do Eu, que criou como primeira representação da alma uma imagem tão exata quanto possível do Eu corporal, isto é, um verdadeiro duplo para *fazer assim um desmentido da morte pelo desdobramento do Eu sob a forma de sombra ou de reflexo* (Rank, 1973 [1914], p. 74-5)¹.

O duplo surgiria, na história da civilização, como um desmentido da morte motivado pelo narcisismo primordial. Resumindo sua tese, Rank afirma que a concepção de alma evoluiu de uma alma dualista para uma unitária (a *psyché*). Da mesma forma o duplo evoluiu de anjo guardião para o anjo da morte. Tal é o caso do diabo, Lúcifer, em cujo histórico sabemos haver sido um anjo que ulteriormente “cai” para o submundo das trevas. O narcisismo humano, tão intenso, fundamenta inclusive as teorias da criação do mundo, sistemas filosóficos assentados sobre o eu, mostrando que o homem não consegue perceber a realidade circundante senão como reflexo ou parte de sua própria imagem. Observa-se isso no próprio “espelho sofianico” de Jacob Boehme e, conforme afirma Dufour (1999), foi Lacan quem reintroduziu em pleno século XX tal esquema de pensamento, porém, à

¹ “*Il apparaît donc avec évidence que c'est le narcissisme primitif, se sentant particulièrement menacé par la destruction inévitable du Moi, qui a créé comme toute première représentation de l'âme une image aussi exacte que possible du Moi corporel, c'est-à-dire un véritable Double pour donner ainsi un démenti à la mort par le dédoublement du Moi sous forme d'ombre ou de reflet*”.

luz da psicanálise de Freud, transformando-o no estádio do espelho¹.

A consideração ao horror ao semelhante não se completaria sem a apreciação da relação humana com os mortos, cuja reação evoca o sinistro com grande intensidade. O *Unheimlich* é experimentado, por muitos, em relação à morte, aos cadáveres, ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas. Para Freud, esses exemplos oferecem alguma dificuldade para análise, pois estão contaminados e parcialmente encobertos pelo que é “puramente horrível” ou horripilante. Como já mencionara alhures (Freud, 1996 [1915]), a questão toda é influenciada por nossa atitude perante a morte, a qual teve mínima variação desde os tempos primordiais.

Se o homem contemporâneo, em geral, continua agindo em relação à morte como os homens primitivos – a cultura é prenhe de exemplos demonstrando a intensidade do desejo humano pela imortalidade sua alma –, não cabe maravilhar-se que o temor primitivo frente ao morto seja ainda tão potente e prestes a exteriorizar-se. Acrescente-se a isso a velha crença de que “o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência” (Freud, 1996 [1919], p. 259). Como no caso do mau-olhado, há aqui uma inversão, pois o homem, não admitindo sua agressividade em relação ao defunto², projeta-a neste. Ou seja, a ambivalência primitiva em relação ao cadáver é responsável pela inquietante estranheza que sentimos, sendo a grande responsável pelo imaginário fantástico relacionado aos fantasmas e também aos demônios³.

A noção perturbadora de que os mortos possam retornar à vida e nos ameaçar vem sendo explorada desde os primórdios do cinema de horror por meio de criaturas como o vampiro, a múmia e o fantasma.

¹ Em suma, para Dufour (1999), este esquema lacaniano que afirma a parte da ficção na constituição da realidade humana foi transportado do misticismo de Boheme a um novo ambiente de pensamento por Koyré e, em seguida, deslocado por Lacan da deidade para o próprio sujeito. Sua audácia foi tomar uma forma tão antiga de pensamento como sendo mais moderna que as formas modernas da racionalidade, concedendo-lhe um lugar de destaque.

² Como se diz no Brasil, “melhor ele morto do que eu”.

³ A transformação dos falecidos em demônios é comentada por Freud em *Totem e tabu* (1913), no item relacionado ao tabu dos homens primitivos em relação aos mortos. Um exemplo cinematográfico excelente do imaginário sinistro que vincula o espírito dos mortos a demônios encontra-se em *O iluminado* (*The shining*, 1980), de Stanley Kubrick. Mas o demônio ou diabo como arquimimigo de Deus possui outra significação – ver sobre isso o capítulo 4, item 4.2.

Entre estes, porém, o “zumbi” ou “morto-vivo” representa a forma mais crua e brutal de retorno à vida. Fisicamente repugnante pela deterioração corporal e sem funções psicológicas superiores, “ele oferece um espetáculo da morte que não é mitigado pela atratividade ou carisma possuído por alguns outros monstros” (Hutchings, 2008, p.345).

Tributária ao *Frankenstein* (1816) de Mary Shelley, a figura do “morto-vivo” merece uma atenção especial. Isto porque ela encarna, com um vigor sem precedentes no imaginário ocidental, a figura do outro com todo seu caráter de ambiguidade: por um lado, fantástico, enigmático e curioso, e doutro vértice, absolutamente repugnante e ameaçador, merecedor de todos os empenhos humanos para seu isolamento ou extermínio.

Algumas ideias que, originalmente, fomentaram a criação do morto-vivo advêm das práticas religiosas ligadas ao vodu, especialmente do Haiti. Nesse contexto cultural, acredita-se ser possível trazer um falecido de volta à vida, sendo o zumbi, neste caso, uma entidade sem qualquer vontade própria que se submete ao total controle de um feiticeiro ou mestre. Em 1929, a imagem do zumbi haitiano foi apresentada a um público mais amplo por meio do livro *The magic island* (1929), de W. H. Seabrook, não tardando fomentar a gravação da primeira película sobre o tema, *White Zombie* (1932), de Victor Halperin, tendo Bela Lugosi no elenco. A partir de então, entre os anos 30 e 40, alguns outros filmes foram produzidos, possuindo em comum uma ênfase racial (ainda que apenas subentendida): as histórias centravam-se nas experiências de turistas ou colonos brancos que travavam contato com culturas “exóticas”. Era o morto-vivo, nesse contexto, uma forma de escravo, pois há sempre um mestre que o controla. Importante enfatizar que, dos anos 30 até meados da década de 60, a figura do morto-vivo tinha uma importância menor dentro do gênero do horror.

Foi apenas no fim dos anos 60 que a figura do morto-vivo ganhou forte renovação e novo *status*, justamente a partir do filme *debut* da carreira de George A. Romero¹, *Night of the living dead* (1968). Com esta obra, o autor inaugura novas regras para o subgênero, desligando-o

¹ O autor é reconhecido não somente por criar as regras para o “filme de zumbi moderno”, mas, principalmente, por usar seus mortos-vivos como metáforas para trabalhos subliminares de crítica social em relação ao racismo (*Night of the living dead*, 1968), ao consumismo (*Dawn of the dead*, 1978), à Guerra Fria (*Day of the dead*, 1985), à política de guerra ao terrorismo norte-americana (*Land of the dead*, 2005), etc.

de suas origens no vodu de terras estrangeiras para aloca-lo no centro da sociedade norte-americana. Sua filmografia retrata um período pós-apocalíptico em que os seres humanos lutam pela sobrevivência em um mundo hostil dominado pelos mortos. Estes se comportam de forma instintiva, não são capazes de comunicação, seu único objetivo é alimentar-se dos vivos em situações explícitas de canibalismo, evisceração e desmembramentos. Assim, além do caráter “puramente horrível” já destacado por Freud, os mortos-vivos condensam elementos do *Unheimlich* a partir de vários elementos. São estranhamente familiares e retornam de suas tumbas para levar consigo os vivos. O canibalismo e os desmembramentos resultantes evocam de forma certa o complexo de castração e, também, a *imagem* do corpo despedaçado destacada por Lacan. Esses monstros representam tanto o desejo humano pela imortalidade como a agressividade que depositamos inconscientemente na figura do morto. Ademais, expressam de maneira ímpar a angústia perante o desejo do Outro – questão que recebe ampla atenção no capítulo 5.

Esse capítulo destacou, em suma, um conjunto de relações que aproximam a experiência do sinistro com a angústia do sujeito no contato com o semelhante especular. A consideração ao narcisismo e ao estádio do espelho demonstram a forte ambiguidade na qual o sujeito constrói sua relação com o outro. A pergunta angustiante não cessa – “O que esse outro quer de mim?” –, e a resposta quase sempre é pessimista: supõe-se, em franca projeção, que o outro quer tão somente o mal do sujeito, como mata-lo ou no mínimo despossuí-lo do objeto de seu desejo. E mais, o duplo, para além de um representante da morte, é a imagem por excelência do gozo mortífero pautado no narcisismo. Ele age exatamente como a angústia sinal, surge quando menos se espera para evitar o amor objetual e anunciar o perigo do ensimesmamento.

Rosset (2008) considera, entretanto, que a tese rankiana acerca do duplo como desmentido da morte seria, quando muito, um diagnóstico superficial da questão. Para o filósofo, o que angustia o sujeito no contato com o duplo, muito mais que a proximidade da morte, é a evocação da não-realidade de seu próprio ser. Em outras palavras, o malefício associado ao duplo é a percepção sinistra de que o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: “não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*” (Rosset, 2008, p. 88). O verdadeiro estaria sempre do outro lado, pondo em dúvida a substancialidade do eu¹. Isso retoma precisamente a tese lacaniana do eu

¹ Acerca das aparições do duplo nos romances e nos filmes de terror, Rosset

como instância fictícia que faz sua morada no registro do imaginário, ou ainda, da função alienante e de desconhecimento relacionada a essa instância psíquica, cujo arremedo de substancialidade pode apenas ser buscada no outro especular que lhe dá a sua forma.

Ainda mais, o duplo representa, para o neurótico incapacitado de amar, uma regressão ao narcisismo precisamente em virtude da angústia evocada perante o desejo do Outro. Esse é um viés propriamente lacaniano para a questão. Como salientado no *Seminário 10* (1962-63) e esclarecido mormente no capítulo 5, avistar o duplo é perceber-se exclusivamente como objeto para o desejo do Outro, o que não é senão sinistro para o sujeito. Isso provê outra chave interpretativa para as aparições do duplo nos momentos de contatos amorosos dos protagonistas das histórias de horror.

Por outro lado, a angústia, dizia Freud, é sentida quase invariavelmente como angústia de castração. Aliás, tanto na sua derradeira teorização sobre a angústia como em *Das Unheimliche*, o psicanalista reforça a importância do complexo de castração. Como o sinistro permite abordar essa questão? É o que importa investigar agora.

completa: “Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada” (Rosset, 2008, p. 92).

CAPÍTULO 4 – A ANGÚSTIA DE CASTRAÇÃO E O *UNHEIMLICH*

A castração é o eixo fundamental da angústia para Freud. É também, por meio do destaque concedido ao conto d’*O homem da areia*, o fundamento mais sublinhado para o sinistro em *Das Unheimliche*. Esse capítulo aprofunda a importância do sinistro para a compreensão da angústia de castração. Como se verá a seguir, essa é uma das grandes figuras do horror na teoria freudiana, senão a maior, razão pela qual o grande acento desse capítulo será ilustrar a imensa dimensão do *Unheimlich* ligado à castração na cultura, com ênfase na mitologia, nas artes e na antropologia. Importa esclarecer desde já que esse assunto demanda focar em fantasias imaginárias acerca da genitalidade e, mormente, da diferença anatômica entre os sexos, ficando para o próximo capítulo as elaborações lacanianas que reelaboram a teoria da castração sob um prisma eminentemente simbólico.

4.1. O complexo de castração

Ora, o complexo de castração diz respeito à descoberta freudiana de uma resposta universal ao enigma que a diferença anatômica entre os sexos – precisamente a presença ou ausência do pênis – impõe à criança. Em um exercício de imaginação proposto em *Sobre as teorias sexuais infantis* (1908), Freud introduz essa questão afirmando que, caso fôssemos seres de outros planetas sem corporeidade humana, nada chamaria mais nossa atenção que a existência de dois sexos em nossa espécie, os quais, “embora tão semelhantes em outros aspectos, assinalam suas diferenças com sinais externos muito óbvios” (Freud, 1996 [1908], p. 193). Interessante notar seu grifo sobre a *semelhança na base das diferenças*, ideia a ser desenvolvida em obras posteriores. Podemos pensar inclusive nesta frase como precursora do conceito de “narcisismo das pequenas diferenças”: como Fuks (2007) observou, figura em *O tabu à virgindade* (1918) a primeira menção explícita de Freud a esse respeito.

Essa menção, por sua vez, é claramente inspirada no trabalho do antropólogo britânico Alfred Ernest Crawley (1869-1924) intitulado *The mystic rose: a study of primitive marriage and of primitive thought in its bearing on marriage*, publicado em 1902. Chama a atenção de Freud uma das principais ideias de *The mystic rose*, descritas numa linguagem “que difere apenas ligeiramente da terminologia habitual da psicanálise” (Freud, 1996 [1918], p. 206). Segundo o antropólogo, cada indivíduo se separa dos demais mediante um “tabu de isolamento pessoal” (*taboo of*

personal isolation), sendo justamente em suas pequenas diferenças, não obstante a semelhança em todo o restante, que se fundam os sentimentos de estranheza e hostilidade mútuos¹.

A esse respeito, revela Freud: “Seria tentador desenvolver essa ideia e derivar desse ‘narcisismo das pequenas diferenças’ a hostilidade que em cada relação humana observamos lutar vitoriosamente contra os sentimentos de companheirismo e sobrepujar o mandamento de que todos os homens devem amar ao seu próximo” (Freud, 1996 [1918], p. 206-7). De fato, o inventor da psicanálise é seduzido pela ideia – a noção freudiana referente ao narcisismo das pequenas diferenças será desenvolvida anos mais tarde em *Psicologia de grupo e análise do eu* (1921) e n’*O Malestar na cultura* (1930). Mas se nesses trabalhos o conceito relaciona-se às mais variadas formas de intolerância ao outro, é revelador pensar que a ideia nasceu da diferença sexual, sendo plenamente observável no período de latência, em que meninos e meninas costumam declarar um amplo desprezo uns pelos outros. Por conseguinte, pode-se entrever as bases do narcisismo das pequenas diferenças precisamente na diferença entre os sexos, a qual, a despeito de “pequena”, é socialmente exacerbada de maneira a preservar o sentimento de separação mútua.

Os comentários acima introduzem uma constatação: a diferença sexual é absolutamente marcante e enigmática para as crianças, motivando suas primeiras investigações sexuais. As teorias sexuais de meninos em tenra idade fazem, claramente, questão de negar tal diferença, atribuindo a todos os seres humanos, inclusive as mulheres, um pênis. Esse órgão é, já para o garoto, a principal zona erógena e o mais importante objeto sexual autoerótico. Nesse sentido, “o alto valor que o menino lhe concede reflete-se naturalmente em sua incapacidade

¹ Crawley defende que este tabu é evidente inclusive nas culturas ditas primitivas, contrapondo-se à ideia de que essas sociedades teriam um caráter “comunístico” ou “socialístico”: “Os mesmos resultados do tabu do isolamento pessoal é constante em todos os estágios da cultura. A série inteira de fenômenos, em ultimo caso, ajuda a refutar a ideia comum que a sociedade precoce possuía um caráter comunístico e socialístico. Os ‘direitos’ do indivíduo em propriedade, casamento e todo o resto, nunca foram mais claramente definidos do que pelo homem primitivo [*The same results of the taboo of personal isolation are constant in all stages of culture. The whole series of phenomena, lastly, helps to disprove the common idea that early society possessed a communistic and socialistic character. The “rights” of the individual in property, marriage, and everything else, were never more clearly defined than by primitive man*]” (Crawley, 1902, p. 147).

de imaginar uma pessoa semelhante a ele que seja desprovida desse constituinte essencial” (Freud, 1996 [1918], p. 196). Se o garoto chega a ver os genitais de uma irmãzinha, esforça-se em desmentir² sua percepção, como dizendo: “O dela ainda é muito pequeno, mas vai aumentar quando ela crescer” (Freud, 1996 [1918], p. 196). Isso se tornou muito claro a partir do caso do pequeno Hans.

A tal respeito, lembra o autor da força da representação da mulher com pênis: chega a figurar-se em sonhos eróticos de adultos, ainda que normalmente a visão do membro feminino interrompa a experiência onírica e a excitação. Os numerosos hermafroditas da Antiguidade clássica são fiel reflexo desta representação infantil, e por mais que ela seja tolerável à maioria dos homens normais, é certo que as formações reais da genitalidade hermafrodita “despertam sempre o maior asco”³ (Freud, 1996 [1918], p. 196). Freud não menciona, mas é interessante pensar a atração sexual de muitos homens pela figura do travesti – literalmente, uma mulher com pênis – como fundamentada no complexo de castração. O travesti pode representar a mãe fálica e, não por acaso, sabe-se que muitas fantasias masculinas em relação a ele são passivas.

A fixação desta representação da mulher com pênis no psiquismo infantil seria a responsável, neste momento de sua obra, pela homossexualidade masculina, pois nela o homem não renuncia à presença do pênis em seu objeto sexual. Neste ponto Freud detém-se a esclarecer o “complexo de castração”: o menino sente, desde cedo, excitação na estimulação de seu pênis, todavia é interrompido em suas explorações pelas admoestações parentais ou de seus cuidadores, que amiúde o aterrorizam com a ameaça nada sutil de lhe cortar o estimado membro⁴.

² O termo alemão *Verleugnung* também é traduzível por rejeição, renegação ou recusa (este último proposto por Laplanche e Pontalis [2001] a partir do termo francês *deni*). Posteriormente, Freud especifica o uso do termo como característico do fetichismo (1927). Para Lacan, o desmentido é definido como o mecanismo príncipes da estruturação perversa, em contraposição ao recalçamento da estrutura neurótica e à forclusão da psicose.

³ Na versão da Amorrortu: “(...) *casi siempre excitan el máximo horror*” (Freud, 2007 [1918], p. 193). Venho ressaltando algumas dessas traduções para demonstrar o uso do significante “horror” como reação ao encontro com a mulher.

⁴ Em *O sepultamento do complexo de Édipo* (1924), Freud acrescenta que a ameaça muitas vezes se expressa como a eliminação de sua mão – ativamente pecaminosa. Também se ameaça a criança em virtude da enurese noturna,

De fato, em algumas formas de homossexualidade masculina os genitais de uma mulher seriam percebidos como mutilados, despertando horror em vez de prazer ao reativarem a ameaça de castração. Todavia, se Freud anuncia o complexo de castração, neste primeiro momento, apenas em relação ao homem homossexual, mais tarde afirmará ser o complexo observável em todos os homens, estando aí a base para o horror à mulher saliente em *O tabu da virgindade* (1918). A ignorância infantil acerca da existência da vagina vai possibilitar inclusive outras teorias sexuais infantis, tal como a crença no parto pelo ânus e no coito parental como ato sádico de violência.

Freud aprofunda suas considerações sobre o complexo de castração e o horror à mulher no trabalho que dedica como agregado aos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), a saber, *A organização genital infantil* (1923). Ali esclarece a diferença entre a organização genital das crianças e aquela do adulto. Na medida em que somente o genital masculino cobra papel para meninos e meninas, não se pode falar propriamente em primado genital, senão em um *primado do falo*. Nele se desenvolve uma oposição não entre masculino e feminino, mas entre presença ou ausência (por castração) do pênis/falo⁵. Acrescenta, todavia, serem suas descrições válidas apenas para o menino. Este percebe diferenças entre homens e mulheres mas não as relaciona com uma diversidade dos genitais. Pressupõe que todos os seres vivos – e até menos as coisas inanimadas – possuem, como ele, um pênis. Como antes mencionado, sua reação frente à diferença sexual feminina é notória: percebe tão somente a falta do pênis e desmente essa percepção, acreditando que o órgão ainda é pequeno mas crescerá (como no caso do “pequeno Hans”). Mais tarde conclui, pouco a pouco, que o órgão esteve presente, todavia fora retirado. Em *O sepultamento do*

podendo-se presumir uma relação entre esta e a poluição noturna adulta.

⁵ O uso do termo “falo” é pouco usual na obra freudiana, pois sua grande ênfase na análise do complexo de castração é em relação ao órgão masculino em sua realidade anatômica, o pênis. Todavia, refere-se à organização genital infantil como uma primazia do falo (1923). Também em textos como *A interpretação dos sonhos* (1900) e *As transformações da pulsão exemplificadas no erotismo anal* (1917) figura a ideia de que o pênis se inscreve numa série de termos substituíveis uns pelos outros como “equações simbólicas”, cuja característica comum é serem destacáveis do corpo e circuláveis entre pessoas. Em *O fetichismo* (1927), a menção ao falo como símbolo é mais clara, pois no fetiche escolhem-se órgãos ou objetos como “símbolos do pênis” (Freud, 1996 [1927], p.157). É Lacan quem posteriormente dará toda a ênfase ao falo em sua dimensão simbólica, como significante da falta e do desejo.

complexo de Édipo (1924), Freud acrescenta que a ameaça de castração obtém seu efeito *a posteriori* (*nachträglich*), ou seja, a ausência do órgão é vista como uma castração e, por um efeito *a posteriori* nascido das variadas admoestações verbais ao seu onanismo, impõe-se ao menino a referência à castração em sua própria pessoa. O complexo de castração efetua-se, pois, em duas etapas, sendo a primeira auditiva e a segunda visual. A significação do complexo só é apreciável de forma correta ao identificar sua gênese na fase do primado do falo.

No tocante ao horror à mulher, afirma o mestre vienense: “Sabemos também em que grau a depreciação das mulheres, o horror a elas e a disposição ao homossexualismo derivam da convicção final de que as mulheres não possuem pênis” (Freud, 1996 [1923], p. 160). Contudo, inicialmente o menino crê na castração apenas de pessoas depreciáveis do sexo feminino, como as outras crianças provavelmente culpáveis pelas mesmas moções proibidas que ele sente (relacionadas ao complexo de Édipo). Pessoas respeitáveis como sua mãe seguem conservando o órgão. Somente quando percebe serem a gravidez e o parto capacidades exclusivas das mulheres é que abandona a ideia de um pênis materno. Todavia, não identifica os genitais femininos e teoriza que o parto acontece pelo ânus.

A fase fálica no menino, ou fase do primado fálico, é contemporânea do complexo de Édipo. Ambos se dissolvem em virtude do complexo de castração. Esta é a tese de *O sepultamento do complexo de Édipo* (1924): instala-se um conflito entre o interesse narcisista no próprio pênis e o investimento libidinal nos objetos parentais, de maneira que o primeiro costuma triunfar. Nesse processo, os investimentos objetivos são substituídos por identificações, sendo a autoridade e a severidade paternas formadoras do núcleo do supereu. As aspirações libidinais pertencentes ao complexo de Édipo são em parte dessexualizadas e sublimadas, e em parte inibidas em suas metas, transformadas em moções ternas. O processo salva seus genitais da castração fantasiada, mas também suspende a sua função sexual – assim se inicia o período de latência. Nesse sentido, a castração é mais do que a fantasia de uma ameaça à integridade física do sujeito. Sendo parte do complexo de Édipo, ela emerge como um princípio organizador da vida psíquica que atua para separar o sujeito da figura materna, possibilitando a individuação e o processo secundário; enfim, ela denota o sacrifício pulsional necessário ao estabelecimento da cultura.

Ainda sobre o tema, em *Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos* (1925), Freud acrescenta que, após instalado o complexo de castração, duas reações podem fixar-se no

homem, as quais, separadas ou unidas, determinarão de forma duradoura a sua relação com a mulher: “horror da criatura mutilada ou desprezo triunfante por ela” (Freud, 1996 [1925], p. 281). Um dos últimos aprofundamentos do assunto é realizado em *O fetichismo* (1927), em cujo mecanismo Freud vê a prova mais cabal da existência do complexo de castração. Ali assevera com inigualável clareza ser o fetiche, sempre, o substituto de um pênis, porém não de qualquer um, senão somente do falo da mãe – aquele a que o menino não deseja renunciar. O fetiche é uma formação de compromisso nascida do conflito entre a percepção desagradável e a força do desejo infantil. A partir do desmentido (*Verleugnung*), o fetichista ao mesmo tempo aceita e nega a realidade da ausência de pênis na mulher, cindindo seu eu. Ou seja, a crença no pênis foi substituída por um objeto que o simboliza e herda o interesse destinado ao primeiro. Acrescente-se que esse interesse aumenta sobremaneira, pois o fetiche erige-se como um monumento recordatório do horror à castração.

A aversão aos genitais femininos não escapa a nenhum fetichista. Por outro lado, mais uma vez Freud advoga um terror claramente universal entre homens: “Provavelmente a nenhum indivíduo humano do sexo masculino é poupado o susto⁶ da castração à vista de um órgão genital feminino” (Freud, 1996 [1927], p. 157). Ademais, o fetiche geralmente é um objeto ou órgão localizado a meio caminho, na recordação infantil, da impressão traumática referente à visão da ausência de pênis materno. Seria esse o caso do pé ou do sapato (pois a criança olha de baixo para cima), ou ainda das peles e veludos (símbolos dos pelos pubianos) e das peças de roupa íntima (as últimas a velarem a genitália). Nesse sentido, “é como se a última impressão antes da *estranha* e traumática fosse retida como fetiche” (Freud, 1996 [1927], p. 157, grifos meus). Freud advoga que a impressão é estranha, literalmente *Unheimlich*⁷.

Como visto no capítulo 2, a teoria da angústia freudiana é quase totalmente fundamentada nessa questão, pois toda angústia seria, em última análise, angústia de castração. É isso precisamente que ele observou em sua clínica e, acredito, mesmo as manifestações contemporâneas da angústia, tal como a famosa síndrome do pânico, não escapariam dessa orientação interpretativa. É fato, porém, que este

⁶ A versão da Amorrortu usa o termo “terror” (Freud, 2007 [1927], p.149).

⁷ O uso do termo *Unheimlich*, no original em alemão, é salientado entre colchetes na versão da Amorrortu da mesma citação (Freud, 2007 [1927], p. 150).

fundamento das neuroses é inconsciente e pode levar anos de análise para ser percebido e elaborado pelo sujeito⁸.

Considerando a ênfase aqui dentro da obra de Freud, importa também compará-la à contribuição de Lacan sobre o mesmo tema. Isso tem absoluta importância para se pensar a angústia e o *Unheimlich*. Na concepção lacaniana, a castração não se define somente pela ameaça de mutilação do órgão peniano do menino, nem pela constatação de uma falta na origem da “inveja do pênis” na menina.

Em um primeiro momento da obra lacaniana, muito visível, por exemplo, em *O Seminário 5, As formações do inconsciente* (1957-58), ela se define em sua releitura estrutural do complexo de Édipo, demarcada fundamentalmente pela separação entre a mãe e a criança, isto é, como o corte que dissocia o vínculo imaginário e narcísico entre a mãe e o filho. A mãe coloca seu filho no lugar de falo imaginário e ele, por sua vez, identifica-se com esse lugar para preencher o desejo materno. Ou seja, a criança aloja-se na falta ou desejo insatisfeito do Outro materno. O ato castrador incide, então, não exclusivamente sobre a criança, mas sobre o vínculo entre ambos. O agente dessa operação de corte é, em geral, o pai, que representa a lei da proibição do incesto e castra a criança de qualquer pretensão de ser o falo para a mãe. A palavra paterna encarna a lei simbólica e consome uma castração dupla: impede o Outro materno de ter o falo e a criança de ser o falo. Em

⁸ Mas nem sempre os vestígios do complexo de castração são tão ocultos. Considerando que Freud sempre advogou a universalidade de suas teses no psiquismo humano, vale uma breve digressão sobre um fenômeno deveras curioso – o *koro*. No *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – DSM-IV-TR* (2002), o termo é descrito como um “episódio de ansiedade súbita e intensa de que o pênis (ou, em mulheres, a vulva e os mamilos) irá retrair-se e penetrar no corpo, talvez causando a morte” (2002, p. 840). O manual cita sua ocorrência no sul e leste da Ásia, especialmente na China⁸ e na Tailândia, com episódios esporádicos no Ocidente. Pode manifestar-se ainda como uma epidemia localizada. Epidemias de “roubo de pênis” foram documentadas na Nigéria, Singapura, Tailândia, Índia e China. Na Nigéria, em situações banais – caminhando na rua, em ônibus – homens repentinamente sentem o sumiço ou a redução de seus genitais após um breve contato com algum estranho. Em pânico, gritam em alto e bom som que tiveram o órgão sexual roubado, quando então uma população enfurecida persegue o suposto “ladrão de pênis” para linchá-lo (Bures, 2008). A psiquiatria vem definindo a síndrome como “relacionada à cultura”. Em um viés freudiano, não é difícil supor que a cultura, nesse caso, possibilitou uma expressão bastante direta, com poucos disfarces, de um temor profundamente enraizado no psiquismo.

outros termos, a lei paterna de interdição do incesto é consubstancial às leis da linguagem, sendo a castração o corte necessário para a transformação do *infans* – até então um “pedaço de carne” absolutamente cativo do desejo materno – em um sujeito desejante para sempre mergulhado no mundo da cultura⁹.

A castração é simbólica, marcada por um significante – o Nome-do-pai –, e seu objeto, o falo, é imaginário. Sua operação, a metáfora paterna, substitui o desejo da mãe pela lei do pai. Nessa teorização, nunca se pode olvidar que o pênis não é o falo¹⁰, e que este, na obra lacaniana, assume uma vertente imaginária e outra simbólica. Enquanto imaginário ($-\phi$, “menos-fi”), o falo é o próprio órgão visado pela castração, e, na forma simbólica (Φ , “mais-fi”), representa a lei que efetua a castração. Em outros termos, o pênis real, por estar investido, existe apenas como falo imaginário; o falo imaginário, por seu turno, quando visto em sua qualidade de objeto permutável, só existe como falo simbólico; e o falo simbólico, enfim, é o significante do desejo, confundindo-se com a lei separadora da castração. Mas as dimensões da castração para Lacan são retomadas sob novas coordenadas no seu seminário sobre a angústia (1962-63), como será explanado no capítulo seguinte.

4.2. O homem da areia e o pai monstruoso

Estamos agora autorizados a retomar a análise d’*O homem da areia* de E.T.A. Hoffmann com novos elementos. Em *Das Unheimliche* (1919), ao ligar o medo de perder os olhos ao complexo de castração, Freud provê imediata inteligibilidade a uma série de elementos da história que, de outra forma, permaneceriam sem sentido. Trata-se da relação entre esse temor e a morte do pai de Natanael e, mormente, do motivo pelo qual o homem da areia aparece sempre como um

⁹ Não se pode dizer que essa forma de pensar a castração estivesse ausente em Freud, pois ela provoca termo ao complexo de Édipo para o aparecimento do seu herdeiro, o supereu, que por sua vez possibilita o acesso do ser humano à dimensão da cultura em troca de ampla renúncia pulsional. Essas vicissitudes do processo “civilizatório”, por assim dizer, são justamente o objeto de suas reflexões no magistral *O mal-estar na cultura* (1930).

¹⁰ O falo, como representação do pênis no psiquismo, tem sempre a qualidade de um objeto destacável: “*El órgano, el pene en sentido biológico, forma parte del cuerpo en tanto que organismo. Pero, una vez que el organismo fue atravesado por el significante, el falo como órgano está separado, cortado de la imagen especular del cuerpo*” (Rabinovich, 1993, p. 73).

perturbador do amor, separando Natanael de Clara, sua noiva; do melhor amigo, Lotário; e também de seu segundo grande amor, Olímpia. É, sobretudo, ao avistar o homem da areia que o protagonista se conduz ao suicídio quando tudo parecia ir bem em sua relação com a amada Clara. Todos esses exemplos tornam-se compreensíveis se substituirmos o homem da areia “pelo pai temido, de cujas mãos é esperada a castração” (Freud, 1996 [1919], p. 249). No conto, o homem da areia chega ao ponto de assassinar o pai real, sendo o único a influenciar o rapaz a partir de então. A análise de sujeitos neuróticos bem demonstra a existência da dimensão imaginária do pai – terrível e onipotente, relacionável ao pai da horda primeva do mito freudiano de *Totem e Tabu* (1913). Esse é o pai que a criança fantasia poder castrá-la em virtude do interesse adquirido pela masturbação e, acima disso, pelo desejo intenso de ter a mãe somente para si, entrando em uma rivalidade imaginária com o primeiro.

Em nota de rodapé, Freud faz seu esclarecimento da questão citando a dicotomia entre Coppelius e o pai como obra da ambivalência a segmentar a *imago* paterna em uma face boa e outra má. Deslocamento maior ocorre, por obra do recalçamento, em relação ao desejo parricida: neste caso, é o pai bom quem morre, e por obra de Coppelius. Na biografia posterior de Natanael, a cisão entre o pai bom e o pai mau é assumida, respectivamente, pelo Professor Spalanzani e o óptico Coppola. Estes também possuem relações ocultas na história, pois se reuniram para criar Olímpia. A experiência analítica permite supor que um jovem inconscientemente fixado no complexo de castração será, tal como Natanael, incapaz de amar uma mulher¹¹: sem haver sepultado o complexo de Édipo, todas as suas investidas amorosas terão, em maior ou menor grau, o colorido afetivo de investimentos incestuosos sobre a mãe que, por sua vez, em virtude do intenso temor da vingança do pai terrível (por meio da castração), deverão ser mais cedo ou mais tarde abandonados. O sujeito encontra-se preso, deste modo, em uma fantasia trágica edípiana, resumível em uma frase do tipo “Quero tê-la, mas nesse caso serei castrado por ele”. A sina de Natanael bem ilustra esse dilema, pois sempre que se envolvia amorosamente, sentia-se também ameaçado em sua integridade física pelo espectro do

¹¹ “A verdade psicológica da situação, em que o jovem, fixado no pai pelo seu complexo de castração, torna-se incapaz de amar uma mulher, é amplamente provada por numerosas análises de pacientes cuja história, embora menos fantástica, dificilmente é menos trágica do que a do estudante Nataniel” (Freud, 1996 [1919], p. 250).

representante da castração, neste caso, o homem da areia. Ademais, de forma geral, a nota sugere, implicitamente, uma relação entre a obra e a vida de Hoffmann, pois ambas confluem para uma problemática relação do sujeito com a figura paterna.

Citando o momento deveras estranho em que Coppelius, convencido pelo pai de Natanael a não ferir seus olhos, decide “desatarrachar” os braços e pernas do garoto, Freud observa a ação do advogado como um mecânico lidando com seus bonecos, fato que liga Coppelius a Spalanzani e, em especial, à criação da boneca Olímpia. Aliás, o ato de “desatarrachar” os membros de Natanael, que adquire um colorido *non-sense* dentro do quadro da história, introduz outro equivalente da castração. Neste caso, o perigo a ameaçar o órgão genital é transferido ao corpo todo, indicando uma operação simbólica que iguala o corpo ao falo. Como se viu no capítulo anterior, essa operação é característica da tópica do imaginário, pois o eu enquanto imagem devolvida pelo espelho se constitui em uma completude ilusória. A angústia surge se essa unidade for ameaçada: “Desmembrar e castrar são dois verbos assimilados pela sua ação, na medida em que trincam, localizada ou globalmente, o narcisismo. Em ambos os casos, se a unidade for atingida, surge a angústia como sinal de alarme” (Cesarotto, 1996, p. 150). Nesse sentido, importa lembrar que a angústia remete tanto ao Édipo quanto aos estágios mais rudimentares da evolução do psiquismo. Aqui, o que ameaça não é somente a castração edipiana, mas igualmente aquela que pode fazer o sujeito desaparecer na fragmentação do corpo despedaçado, o que seria “o *unheimlich* por excelência” (Cesarotto, 1996, p. 150).

Por sua vez, a interpretação dada por Freud ao autômato Olímpia é bastante peculiar: ela representaria a atitude feminina de Natanael em relação a seu pai na infância. A afirmação de Spalanzani de que haveria roubado os olhos de Natanael para usá-los na boneca confirma a identidade entre os dois. Essa seria, segundo o psicanalista, a razão para o intenso amor narcísico de Natanael por Olímpia, cuja força fê-lo renunciar ao amor objetal representado por Clara. Parece-me, nesse ponto, haver em Freud uma forte inspiração no caso do “Homem dos lobos” publicado um ano antes e por meio do qual, como já visto, o psicanalista pôde melhor desenvolver a ideia de um complexo de Édipo negativo. Assim, a castração nessa passagem seria evocada pela lógica segundo a qual copular com o pai equivale a ser castrado por ele como, na fantasia do garoto, teria acontecido à mãe.

A despeito das diferentes razões subjacentes, há aqui uma incapacidade para o amor objetal semelhante à descrita nas aparições do

duplo mencionadas no capítulo anterior. Lá era o *Doppelgänger*, representante da libido narcísica, o perturbador do amor; aqui, é o representante do pai imaginário terrível quem cumpre essa missão. De todo modo, pode-se agora desenvolver a conexão essencial entre o amor narcísico representado pelo duplo (no caso da história de Hoffmann, o autômato Olímpia) e o complexo de castração: quando fixado no drama edipiano, o sujeito tende a regredir ao amor narcísico como defesa contra o perigo imaginário de ser castrado. Ao menos no desenvolvimento psíquico do menino, sabemos ser o complexo de castração o fator preponderante a impulsioná-lo para fora do drama edipiano; quando isso falha, porém, o neurótico vê-se impossibilitado de amar uma mulher, regredindo ao amor por si mesmo.

A fantasia sinistra do pai monstruoso foi bastante elaborada por Freud a partir da teorização do complexo de Édipo, sendo precisamente a dimensão paterna que Lacan categorizou mais tarde como a do “pai imaginário”. Como dito antes, ela foi ilustrada no mito freudiano do pai da horda primeva de *Totem e tabu* (1913). Baseado em Charles Darwin, o psicanalista formula a hipótese de um agrupamento dirigido por um pai violento e ciumento que guarda todas as mulheres para si e expulsa os filhos à medida que crescem. Esse pai não pode senão provocar o intenso temor e também a inveja dos filhos, exatamente como acontece no drama edipiano. No mito elaborado por Freud, os filhos coléricos terminam por assassinar e devorar o pai terrível. Veja-se que o inverso está presente na mitologia, pois Saturno (ou Cronos), no intuito de evitar a profecia de que seria sobrepujado por seus filhos, decide por devorar cada um deles¹².

Por outro lado, Freud também identificou no diabo uma forte representação da *imago* terrífica e malévola do pai. Isso é bastante claro no seu estudo *Uma neurose demoníaca do século XVII* (1923), originalmente publicado na revista *Imago*. A curiosa história do pintor bávaro Christoph Haizmann aguçou o interesse de Freud pelo caráter histórico das neuroses a partir da influência de seu mestre Jean Charcot, que observara traços da histeria nos retratos artísticos de possessões e êxtases. Ademais, a história tem ampla ressonância com o mito de Fausto e não passaria despercebida pelo primeiro psicanalista, que citara a obra máxima de Goethe ao longo de toda a sua produção

¹² Este ato sinistro do pai monstruoso é figurado nas telas homônimas de Peter Paul Rubens (1636) e Francisco de Goya (1819-23) – *Saturno devorando seu filho*.

escrita¹³.

Haizmann procurara os padres da cidade de Mariazell (Áustria) em 5 de setembro de 1677, admitindo que, nove anos antes, em virtude de não conseguir desenvolver sua arte e estar incapacitado de se sustentar, realizara um pacto com o demônio, assumindo o compromisso de pertencer-lhe em corpo e alma após nove anos – o que aconteceria em poucos dias. Haizmann arrependera-se do pacto e acreditava que somente a Mãe de Deus de Mariazell¹⁴ poderia convencer o diabo a liberá-lo do compromisso maldito¹⁵.

É curioso, no entanto, que o pacto de Haizmann não parece indicar o que ele ganharia em troca do diabo por meio da entrega de seu corpo e alma¹⁶. Como a razão mais provável do desalento do pintor, à época do pacto, era uma melancolia gerada pela perda recente do pai, Freud supõe que o ganho do pintor era precisamente ter, por meio do demônio, uma figura paterna. Se deus é uma representação idealizada do pai tal como presente na primeira infância, o diabo é uma representação análoga, porém na qual impera a atitude de ódio, temor e recriminações contra o pai. Isso se encaixa com a hipótese da melancolia, pois esta somente surge do luto quando o sujeito é profundamente ambivalente em relação à pessoa perdida¹⁷. Também Ernest Jones, em seu estudo *On*

¹³ Leite (1991) faz uma análise detalhada do interesse de Freud não somente por Fausto, mas também em relação à demonologia e ao fenômeno da caça às bruxas, os quais lhe teriam orientado para a evidência de uma divisão da psique. O amor de transferência freudiano por Goethe alimentou sua imaginação em quase todos os níveis de sua obra e possibilitou-lhe, especificamente por meio de *Fausto* (1808-1832), o uso da metáfora da exploração do psiquismo inconsciente como sendo a exploração do inferno (Leite, 1991, p. 78). Aliás, essa metáfora também é patente já na epígrafe da obra inaugural da psicanálise propriamente dita, a *Traumdeutung* (1900): “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”, retirada da *Eneida* (século I a.C) de Virgílio.

¹⁴ Na Basílica de Mariazell encontra-se, ainda hoje, uma famosa estátua da virgem Maria, a *Magna Mater Austriae*, datada do século XIII. A imagem de Maria é protegida por uma cela – o que teria originado o próprio nome da cidade.

¹⁵ O tema do pacto com o diabo nos remete não somente ao mito de Fausto eternizado por Goethe, mas também a *O diabo enamorado* (1772) de Jacques Cazotte. Ver, a esse respeito, o capítulo 5, item 5.11.

¹⁶ O pintor teria assinado duas versões do pacto, a primeira a tinta e a segunda com sangue. Na segunda versão, lê-se: “Christoph Haizmann. Assino um compromisso com este Satã, de ser seu filho obrigado e, no nono ano, pertencer-lhe em corpo e alma” (Freud, 1996 [1923], p. 97).

¹⁷ Tal como Freud esclarecera em *Luto e melancolia* (1917).

the nightmare (1931)¹⁸, declara que a crença no demônio representa uma exteriorização de dois conjuntos de desejos recalcados, ambos derivados do complexo de Édipo: o desejo de imitar certas características do pai e, por outro lado, o desejo de desafiar o pai, expressando hostilidade para com ele.

Mas a questão vai além. Pois a insistência do artista em relação ao número nove (o diabo tentara-lhe nove vezes; o pacto é válido por nove anos), assim como suas pinturas nas quais o diabo é representado com atributos femininos (dois pares de seios), seriam igualmente expressões de sua atitude feminina perante o pai. Explique-se: o número nove representa a gravidez, sugerindo o desejo de ter um filho com o pai. Mas esse desejo, intensamente repudiado pelo eu, alimenta a ambivalência em relação à figura paterna, cuja expressão é a fantasia inversa de transformar o pai em uma mulher.

Como já vimos, a atitude feminina do filho em relação ao pai (ou o complexo de Édipo “negativo”) fora aprofundada por Freud por meio do caso do “homem dos lobos” (Freud, 1918). Fora igualmente confirmada pela análise da obra de Daniel Paul Schreber, *Memórias de um doente dos nervos* (1903)¹⁹, na qual o autor, evidentemente paranoico, confessa que Deus decidira emasculá-lo, transformando-o numa mulher para gerar nele uma nova raça de homens. Finalmente, com base na hipótese do Édipo “negativo”, a recusa de Haizmann a se entregar ao diabo procederia da teoria sexual infantil correspondente: copular com o pai demanda ser por ele castrado, de forma que “o repúdio da atitude feminina é, assim, o resultado de uma revolta contra a castração” (Freud, 1996 [1923], p. 106). Em última análise, assim, apesar de ser uma face do pai deveras amado, o diabo era para Haizmann, mormente, uma representação do pai odioso e castrador. Isso também esclarece porque motivo ele abandona seu anseio pelo pai e volta-se para a figura da mãe – a virgem de Mariazzell.

A despeito de todo o poder amedrontador do diabo, o próprio Freud lembrou-se, em *A cabeça de Medusa* (1940), que há algo temido até mesmo pelo Senhor das Trevas. O que afugenta o diabo é precisamente a mulher. Cabe agora discorrer sobre a vertente sinistra do feminino a partir das coordenadas do complexo de castração.

¹⁸ Ver mais sobre o assunto no capítulo 5, item 5.10.

¹⁹ O caso é analisado por Freud no seu artigo *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides)* (1911).

4.3. O horror à mulher

O texto *O tabu da virgindade* (1996, [1918]) tem importância para uma apreciação psicanalítica do fenômeno da angústia e do sinistro na relação com o outro, em que pese não ser a temática desta obra freudiana, à primeira vista, relacionada ao assunto da presente investigação²⁰. Nesse ensaio, Freud dedica-se a analisar o pitoresco contraste entre a vida sexual do europeu e a dos povos ditos primitivos no tangente à virgindade feminina no ato do casamento. Nos costumes europeus do início do século XX, a virgindade ainda era exigência matrimonial, como uma espécie de extensão ao passado do direito exclusivo de propriedade do varão sobre a mulher desposada. Claro é, sob o ponto de vista do noivo, o interesse em ser o primeiro homem na vida sexual de sua mulher. Freud relaciona, a princípio, vantagens evidentes para isso, vez que essa primeira experiência tenderia a estabelecer na mulher as bases para uma relação duradoura cuja possibilidade já nenhum outro homem teria – seria este o estado de “sujeição sexual”, termo cunhado por Krafft-Ebing, em que uma pessoa adquire um grau insolitamente alto de dependência e heteronomia em relação àquela com quem se relaciona sexualmente.

Não obstante, Freud contrapõe a isso interessantes relatos antropológicos, com destaque para os oriundos da já referida obra *The mystic rose* (1902) de Alfred Ernest Crawley: em variadas culturas evita-se que a primeira relação sexual de uma mulher seja com seu próprio esposo. O psicanalista esclarece a motivação deste tabu peculiar – a defloração de uma mulher não tem por consequências somente a sujeição sexual, poderá também desencadear uma reação hostil, de caráter narcísico, dirigida ao varão, de forma que justamente o futuro marido tem todas as razões para evitar-lhe. Esta hostilidade se exterioriza muitas vezes em fenômenos inibitórios da vida sexual, sendo a provável razão pela qual as segundas núpcias de uma mulher são costumeiramente mais felizes que as primeiras.

Para além dessa explicação, Freud atém-se também à ideia preferida por Crawley, segundo a qual o tabu abrange não só a primeira relação sexual, mas toda e qualquer relação sexual com uma mulher. Conclui: “Quase se pode dizer que a mulher inteira é tabu” (1996 [1918], p.205). O tabu ao feminino é patente em situações como a

²⁰ A obra constitui o terceiro e último volume dos escritos agrupados por Freud com o subtítulo “Contribuições à psicologia do amor”, ainda que, como lembra Strachey, este texto também possa ser considerado um agregado ao segundo ensaio de *Totem e Tabu* (1913).

menstruação, a gravidez, o parto e o puerpério, porém se estende da mesma forma a toda uma série de costumes da vida cotidiana em que há uma inequívoca tendência à separação entre os sexos. Segundo Freud, toda vez que um homem “primitivo” erige um tabu é porque teme um perigo, de forma que na base de tantos preceitos de evitação se exterioriza “um receio generalizado das mulheres”²¹ (Freud, 1996, p. 206). Talvez isso se funde no fato de ser a mulher tão diferente do homem, parecendo incompreensível e misteriosa, alheia e hostil. Nesse caso, o homem teme ser debilitado por ela, contagiado por sua feminilidade.

Por outro lado, também se pode levar em conta o efeito adormecedor após o coito e a elevada consideração que a mulher obtém do homem a partir da relação sexual, ou seja, o esvaziamento do investimento libidinal narcísico em prol do investimento objetal. Como analisado no capítulo anterior, uma das funções do duplo na literatura, enquanto representante do narcisismo, é justamente afastar o homem da mulher amada, fato a demonstrar a ameaça que o enamoramento pode significar para o sujeito. Há uma fantasia, por assim dizer, de uma espécie de vampirismo efetuado pela figura feminina²². E mesmo se Freud inicia toda a consideração sobre o horror à mulher com exemplos da vida de outros povos, reconhece ao final que a situação é totalmente atual e compatível com a vida do homem ocidental. Não há nada obsoleto, “nada que não permaneça ainda vivo em nós mesmos” (Freud, 1996 [1918], p.206). E ainda em referencia ao assunto, acrescenta: “A psicanálise acredita que descobriu grande parte do que fundamenta a rejeição narcísica das mulheres pelos homens, a qual está tão entremeada com o desprezo por elas, ao chamar a atenção para o complexo da castração e sua influência sobre a opinião em que são tidas as mulheres” (Freud, 1996 [1918], p. 207). É sobre isso que iremos nos deter.

²¹ Na versão da Amorrortu lê-se “*un horror básico a la mujer*” (Freud, 2007 [1918], p. 194).

²² Muitos exemplos poderiam ser dados no campo do cinema de horror. Cito um exemplo pouco usual, o filme de Tobe Hooper, *Life force* (1985) ou *Força sinistra*. A história destaca uma atraente mulher encontrada no espaço sideral que, quando trazida à Terra, demonstra-se capaz de exaurir completamente a vida do corpo dos humanos. Eis um vampirismo levado ao extremo, no qual não se suga o sangue e sim a “força vital” da vítima. Hooper dirigiu filmes considerados *cult* no gênero do horror, como *The Texas chainsaw massacre* (1974) e *Poltergeist* (1982).

4.4. A sinistra visão do sexo feminino

Em *Das Unheimliche* (1919), Freud já citava uma experiência extraída do trabalho psicanalítico que corrobora cabalmente a sua concepção sobre o sinistro: “Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos” (Freud, 1996 [1919], p. 262). A vulva é a entrada do lugar em que cada um morou um dia, no começo da vida. Este é mais um caso em que o familiar de longa data sucumbiu ao recalçamento e tornou-se sinistro. Conforme o dito popular, “O amor é a saudade de casa”; logo, quando se sonha com um lugar ou paisagem familiar, está-se autorizado a substituí-lo pelos genitais do corpo materno. Por outro lado, a despeito de não haver sido mencionado por Freud, pode-se pensar que o fator sinistro, nesse caso, é ainda mais premente em relação ao complexo de castração.

O impacto da visão dos genitais femininos é sugerido pela mitologia. O quinto hino de Calímaco (310-240 a.C.), “O banho de Palas [Atena]” (*in* Mair, 1921), tem interesse nesse sentido ao descrever a cegueira do jovem Tirésias e sua transformação em visionário²³. Segundo o hino, a deusa Atena banhava-se no monte Helicon juntamente com a mãe de Tirésias, a ninfa Chariclo. Ele, passando pelo local, observou o proibido: o corpo nu da deusa. Como punição, foi imediatamente cego por Atena e lá permaneceu, sem palavras. A mãe de Tirésias, em revolta, dirige duras palavras à deusa, crente que a punição foi desmedida. Atena explica-lhe não ser sua a responsabilidade pela cegueira de Tirésias, mas sim das leis de Cronos (Zeus), as quais prometem punição a quem olhar os imortais quando estes não desejam ser vistos. Em compensação, Atena declara que fará de Tirésias um vidente capaz de muitas profecias e com longa vida (Mair, 1921). A relação entre a história e o complexo de castração pode facilmente ser constituída. Olhando para o corpo nu da figura materna representada por Atena, o menino é impactado pela ausência inesperada do membro viril. E é a lei do pai, de Zeus, aquela a ditar em sua fantasia a punição pela

²³ Trata-se de história menos conhecida que aquela descrita por Ovídio em suas *Metamorfoses*, segundo a qual Tirésias foi cego por Hera como punição por haver revelado a enorme magnitude do gozo sexual feminino em comparação ao masculino. O mito bem ilustra o tema da infabilidade do gozo feminino, cujo exemplo maior seria o gozo dos místicos, comentado por Lacan em seu vigésimo seminário – *Mais ainda* (1972-73). Esse assunto é desenvolvido em detalhes em outro trabalho (Terêncio, 2011).

castração, aqui deslocada aos olhos, como caso da história d’*O Homem da areia*²⁴. Aliás, é o próprio Freud quem identifica Atena à imagem da mãe em seu pequeno texto *A cabeça de Medusa (1940 [1922])*²⁵.

As artes também expressam a relação intrincada entre angústia e desejo frente aos genitais femininos. O quadro *L’origine du monde* (1866), de Gustave Courbet bem nos serve como exemplo. A tela, que expõe abertamente a genitália de uma mulher após o ato sexual, constitui-se em uma das obras mais polêmicas da história da arte. Aqui, a figuração nua e crua da vulva contrasta com os seguidos velamentos efetuados por seus proprietários²⁶. De acordo com Haddad (2002), o diplomata turco Khalil-Bey (1831-1879) encomendara essa entre outras pinturas de Courbet, e mantivera escondido o quadro por trás de uma cortina verde em seu banheiro. Quando, muito mais tarde, fora adquirido pelo barão François de Hatvany, a tela encontrava-se igualmente escondida, mas agora por trás de outra obra atribuída a Courbet, *Le château de Blonay* (1875). Jacques Lacan foi o último dono deste quadro que “na origem, estava coberto por um painel de madeira sobre o qual fora pintada uma paisagem destinada a ocultar o erotismo, *juulgado assustador*, desse sexo em estado bruto” (Roudinesco, 2008, p. 254,

²⁴ Até mesmo a helenista Nicole Loraux, em seu *The experiences of Tiresias* (1995), reconhece a evidente interpretação psicanalítica do mito: “Aqui nós estamos tão perto quanto podemos da ‘angústia terrificante da infância’ a respeito de se perder os olhos que Freud detectou em ‘O Homem da Areia’ e que ele poderia haver procurado no quinto *Hino* de Calímaco [*Here we are, as close as we can be, to the ‘terrifying childhood anxiety’ about losing one’s sight that Freud detected in ‘The Sand Man’ and which he could have sought in Callimachus’s fifth Hymn*]” (Loraux, 1995, p. 211). Não é essa linha de interpretação que Loraux segue em sua obra, no entanto. Sugere ela que, tal como Freud na Acrópole, Tirésias viu “o que não pode ser visto” justamente porque nada haveria no corpo de Atena para além de suas vestes e armaduras: “(...) talvez o corpo de Atena, privado dos envoltórios que cercam a deusa, seja nada. Uma estranha superficialidade, a presença vazia da deusa familiar [*(...) perhaps Atena’s body, divested of those wrappings that surround the goddess, is nothing. A strange superficiality, the empty presence of the familiar goddess*]” (Loraux, 1995, p. 225). E talvez sem o notar, Loraux faz uso dos termos *estranho* e *familiar*, definidores do *Unheimlich* freudiano, para descrever o corpo nu da deusa.

²⁵ Esse texto é analisado no item 4.5.

²⁶ A lista dos proprietários do quadro encontra-se também no *Portail des collections des musées de France – Joconde*: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=M5060000044> . Acesso em 02/02/2013.

grifos meus). Sua segunda esposa, Sylvia Bataille, pediu ao artista André Masson para continuar a manter em velamento a obra. A tela criada por Masson com a função de anteparo, *Terre erotique*, é uma versão surrealista do próprio quadro de Courbet. Difícil não supor a existência de um inquietante efeito de atração e repulsão nessa imagem, ao ponto de engendrar repetidos esforços para sua ocultação²⁷.

Menos conhecida, mas igualmente desconcertante, é a obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* . . . (1946-1966). Trabalhada em segredo durante 20 vinte anos, a obra somente foi revelada após sua morte em 1968, passando ao acervo do *Philadelphia Museum of Art* no ano seguinte²⁸. Consiste numa instalação em três partes: uma porta externa, uma parede de tijolos intermediária e uma tela na parte interna. Quando o visitante aproxima-se da imponente porta de madeira, identifica dois pequenos buracos na altura dos seus olhos. Espiando através deles, vê, emoldurada por um grande buraco em uma parede de tijolos, a imagem de um corpo feminino estirado no chão sobre uma ramagem, com a genitália totalmente à mostra. Sua mão segura uma lamparina e, em segundo plano, percebe-se uma cascata em paisagem campestre.

A obra de Duchamp provoca desconforto ao transportar o observador diretamente ao tempo de sua curiosidade sexual infantil, representada pelo espiar em segredo através de portas para observar uma cena íntima e proibida, e acima de tudo pela descoberta atônita do corpo feminino desnudo com seu sexo em evidência. Ilustra-se, assim, uma cena fundante ao psiquismo da criança, justamente aquela da descoberta da diferença entre sexos. O fetichista, por exemplo, ficará por toda a vida marcado por uma imagem a meio caminho da traumática visão da genitália feminina. Rivera (2005) sugere que essa obra reverte nossa posição subjetiva; daquele que olha, passamos a ser olhados, vistos: “Em vez de vermos, somos então tomados por essa cena — nós, que éramos *voyeurs* assumidos a partir do momento em que pusemos os olhos nos buracos, nos tornamos parte da cena, sujeitos a um terrível

²⁷ Em resposta a *L'origine du monde*, a artista performática francesa Orlan realizou o seu *L'Origine de la Guerre* (1989). A figura masculina representada nessa obra, ao ser colocada intencionalmente em cena e posição análogas à da mulher ilustrada na tela de Courbet, resulta estranha e jocosamente feminilizada.

²⁸ O *website* do *Philadelphia Museum of Art* possui uma detalhada descrição da obra: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html?mulR=17713|24>>. Acesso em 14/07/2013.

olhar que dela partiria”. E completa: “É o ‘buraco’, a falta de pênis materno, que olha o sujeito e o situa: em sua posição subjetiva, como castrado” (2005, p. 57-8).

Retomando a análise de *O homem da areia* de Hoffmann, há, ainda, uma outra forma de abordar a relação entre Natanael e Olímpia que nos interessa em particular. Todd (1986) chama a atenção, nesse sentido, para o ato falho de Freud em *Das Unheimliche* quando, na primeira edição do escrito, atribuiu a famosa referência de Schelling (“‘*Unheimlich*’ é o nome de tudo que, estando destinado a permanecer secreto e oculto (...) veio a luz”) ao filósofo e teólogo Friedrich Schleiermacher, cujo sobrenome pode ser traduzido, literalmente, como “fazedor de véu”. Todd (1986) sugere que o ato falho ilustra uma atitude ambígua de Freud no artigo, pois ele ao mesmo tempo revela (no sentido de trazer à luz) e re-vela (no sentido de voltar a ocultar) o significado pleno do *Unheimlich*. Mais precisamente, na história de Natanael e Olímpia há um elemento importante de interpretação – e muito evidente – que parece ignorado por Freud. Pois a cena aterrorizante em que Natanael descobre Olímpia sem os olhos pode ser lida como a própria confirmação da teoria sexual infantil sobre a mulher: ela não o tem pênis (representado pelos olhos) porque foi castrada. E exatamente como na teorização infantil, tal constatação remete de imediato à castração do próprio sujeito. Isso esclarece porque Spallanzani joga os olhos no peito de Natanael, sugerindo que os mesmos foram dele roubados e, mormente, elucida o efeito nele causado – o rapaz tem um ataque delirante, como uma tentativa frustrada de estabelecer um sentido para um temor muito antigo²⁹.

McCaffrey (1994) segue a mesma linha de raciocínio, acrescentando haver um elemento comum unificador em alguns dos textos literários citados por Freud em seu artigo, qual seja, em todos há a presença de uma mulher cuja sexualidade evoca os temas da castração e da morte, uma “mulher sinistra”, por assim dizer. Isso é observado n’*O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, em *Rampsinito e o ladrão* de Heródoto, nos *Elixires do diabo* de Hoffmann e em *A história da mão cortada* de Wilhelm Hauff. Mas especialmente no episódio em que Natanael descobre Olímpia sem os olhos, a cena oferece “a mais completa dramatização do motivo [da mulher sinistra] que nós já vimos e representa a narrativa da teoria sexual infantil masculina em vários

²⁹ Na teoria lacanianiana, o delírio característico da estrutura psicótica indica o surgimento no real daquilo que falta no simbólico em virtude da forclusão do Nome-do-pai.

particulares³⁰” (McCaffrey, 1994, p. 102). Como todas essas referências ao feminino são ignoradas por Freud, McCaffrey e Todd sugerem que o psicanalista efetivamente elimina “a mulher sinistra” de seu artigo ao colocar toda a ênfase interpretativa na confrontação entre a criança e o pai castrador.

4.5. O sinistro e a Medusa

Talvez a questão do horror ao feminino tenha escapado a Freud em *Das Unheimliche*, mas poucos anos mais tarde ele voltou a reconhecer o tema em toda a sua profundidade por meio do mito grego de Medusa. É fato que ambos Ferenczi e Freud analisaram a história sob o prisma do complexo de castração. O primeiro, em *Sobre o simbolismo da cabeça de Medusa* (Ferenczi, 2002 [1923]), relaciona a cabeça da Medusa – símbolo mitológico do horror – à impressão infantil dos genitais femininos carentes de pênis. Freud, por sua vez, acrescenta que o mito significaria os genitais da mãe, pois Atena, carregando em sua armadura a cabeça da Medusa, converte-se por isso na mulher inabordável, bastando ao homem vê-la para extinguir-se qualquer ideia de aproximação sexual.

O pequeno texto freudiano *A cabeça de Medusa (Das Medusenhaupt)* foi publicado postumamente (1940). Segundo Strachey, seu manuscrito é datado de 14 de maio de 1922. Anterior, portanto, ao texto de Ferenczi, o qual apenas confirma, de maneira ainda mais concisa, as teses freudianas, acrescentando que a figura temida é símbolo da região genital feminina deslocada do ventre para a cabeça. Para Freud, o terror suscitado pela cabeça de Medusa representa o horror ante a castração imaginada pelo menino ao ver os genitais de sua mãe rodeados por pelos pubianos. As serpentes em sua cabeça têm dupla significação, indicando, ao mesmo tempo, a castração como figurada no inconsciente e a mitigação deste horror, pois as serpentes substituem o pênis ausente. Conforme mencionado n’*A interpretação dos sonhos* (1900), a duplicação ou multiplicação dos símbolos fálicos representa o “rechaço” da castração nos sonhos³¹ (ESB). Por sua vez, a petrificação

³⁰ “*The scene of her exposure offers the most comprehensive dramatization of the motif we have yet seen and represents the narrative of the infantile male sexual theory in several particulars*”.

³¹ A ESB menciona “rechaço” da castração. A versão da Amorrortu refere-se à “proteção” contra a castração na mesma passagem. A lagartixa – cuja cauda volta a crescer – teria o mesmo significado. Freud cita a calvície, o corte de cabelos, a queda dos dentes e a decapitação como representantes simbólicos da

do homem a observar a cabeça de Medusa representa a ereção de seu pênis. Dessa forma, a ereção perante a visão de uma vagina origina-se no complexo de castração, como uma espécie de reação apaziguadora que confirma ao homem a posse de seu membro. Disso infere-se, também, o desejo heterossexual masculino como fundamentado na teoria sexual infantil da castração feminina.

Na mitologia grega, as górgonas eram criaturas horríficas do sexo feminino, monstros ctônicos do mundo arcaico. Seu nome deriva da palavra *gorgós*, que significa “horrendo”. A górgona Medusa aparece já nos primeiros textos literários da Grécia Antiga, como na *Iliada* e na *Odisseia* de Homero. Figura igualmente, como uma máscara monstruosa, em vasos e no frontão de templos, em acrotérios e antefixas. Para Vernant (1988), a máscara monstruosa de “Gorgó” era a representação maior da extrema alteridade para os gregos, “o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, o confronto com a morte (...)” (Vernant, 1988, p. 12-3). Essa alteridade máxima não era apenas o ser humano diferente do grego (tal como o estrangeiro). Era aquilo que se manifesta como diferença radical em relação ao ser humano: “em vez do homem outro, o outro do homem” (Vernant, 1988, p. 35)³². Podemos falar na górgona, então, como um símbolo máximo da angústia perante o outro.

Na *Iliada*, a górgona é estampada na armadura de Atena e no escudo de Agamenon, em uma cena de guerra na qual o olhar e a boca distendida de Medusa semeiam o pavor e o pânico. Sua face imita a careta do guerreiro possuído pelo furor, e sua boca em esgar evoca os gritos coléricos de guerra. Segundo Vernant, o terror que ela provoca, no entanto, não decorre da situação especial de perigo bélico: ao contrário, “É o medo em estado puro, o Terror como dimensão do sobrenatural. Este medo, com efeito, não é uma decorrência nem algo motivado, como o que provocaria a consciência de um perigo. É um medo primeiro” (1988, p. 50). Interessa observar a analogia com o *angst* freudiano, pois se trata de um medo perfeitamente sem objeto. Já na *Odisseia*, a górgona pertence à terra dos mortos, o país de Hades, sendo incumbida de proibir a entrada dos vivos. Seu papel seria simétrico ao de Cérbero, pois este cão infernal impede que o morto retorne ao convívio dos vivos. Ao

castração na vida onírica (Freud, 1996 [1919], p. 389; 2007 [1919], p. 362-363).

³² Vernant (1988) também descreve que a máscara da Górgona, devido a sua monstruosidade, produz um efeito de “inquietante estranheza” [no original em francês, “*inquiétante étrangeté*”] em virtude de oscilar entre dois pólos: o horror do que é terrificante e o risível do grotesco.

olhá-la nos olhos, o homem deixa de viver e a acompanha na morte: “Seu mito mostra o poder mortífero do olhar e sua associação com a pulsão de morte” (Quinet, 2004, p. 93). Na *Teogonia* de Hesíodo, as górgonas eram em número de três – Esteno, Euríale e Medusa –, filhas de Fórcis e Ceto, deuses marinhos primordiais. Apolodoro de Atenas, por sua vez, trouxe o relato de que as três irmãs teriam ninhos de serpentes vivas e venenosas em suas cabeças, e cujo olhar seria petrificador. Já segundo as *Metamorfoses* de Ovídio, originalmente Medusa era uma bela donzela que, em virtude de haver copulado com Poseidon nas dependências do templo de Atena, fora transformada por esta em uma criatura horrível com serpentes no lugar de cabelos.

Divergências descritivas à parte, interessa-nos que nas mais populares versões do mito Medusa era a única mortal entre as três irmãs, havendo sido decapitada por Perseu a mando do Rei Polidectes de Sérifos, ávido por obter sua cabeça como um presente. Para cumprir sua tarefa Perseu é orientado por Atena e Hermes a obter utensílios mágicos como o capacete de Hades (a *kunée*) e as sandálias aladas. Um tema central da história, percebe Vernant, é o do olho, do olhar e da reciprocidade entre o ver o ser visto. Pois a *kunée* confere invisibilidade a quem a utiliza; e Perseu, para matar Medusa, precisa dela desviar o olhar: “o herói olha prudentemente para o outro lado quando corta o pescoço do monstro e quando, mais tarde, brande sua cabeça para transformar seus inimigos em pedra” (Vernant, 1988, p. 99). Ademais, nas versões posteriores do mito, é por meio do espelho e do reflexo que o jovem pode matar Gorgó sem precisar cruzar seu olhar petrificante³³. Decapitada, Medusa dá à luz a dois filhos que saem de seu pescoço, o cavalo alado Pégaso e o gigante Crisaor. Retornando de sua missão, Perseu entrega a cabeça de Medusa para Atena, que a coloca em seu escudo, o *Aegis*, sendo usada como arma, pois a cabeça decepada do monstro manteve o poder de petrificar. Em posse da cabeça de Medusa, Atena é uma mulher inabordável que rechaça todo interesse sexual. Ela, para Freud, é a representação maior da mãe com seus genitais terríficos. Não seria então ao acaso a história da cegueira de Tirésias ao avistar o corpo nu da deusa, como contado por Calímaco. Freud, ainda a esse respeito, comenta sobre a forte tendência homossexual dos gregos da era clássica, de maneira que “era inevitável que encontrássemos entre eles uma representação da mulher como um ser que assusta e repele por ser

³³ A evitação do olhar da Medusa é relacionada no capítulo seguinte à angústia perante o desejo do Outro. Como sabemos, o desejo do Outro é perceptível sobremaneira por meio do seu olhar.

castrada” (Freud, 1996 [1922], p.290).

Vale acrescentar, Lacan (2010 [1954-55], p. 223-24) igualmente dedicou uma breve associação com a cabeça de Medusa a partir da análise do sonho freudiano da “injeção de Irma”:

A fenomenologia do sonho da injeção de Irma nos levou a distinguir duas partes. A primeira vai dar no surgimento da imagem aterradora, angustiante, nesta verdadeira cabeça de Medusa, na revelação deste algo de inominável propriamente falando, o fundo desta garganta, cuja forma complexa, insituável, faz dela tanto o objeto primitivo por excelência, o abismo do órgão feminino, de onde sai toda vida, quanto o vórtice da boca, onde tudo é tragado, como ainda a imagem da morte onde tudo vem-se acabar (...). Tá, pois, aparecimento angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar de revelação do real naquilo que tem de menos penetrável, do real sem nenhuma mediação possível, do real derradeiro, do objeto essencial que não é mais um objeto, porém este algo diante do que todas as palavras estacam e todas as categorias fracassam, o objeto da angústia por excelência.

Trata-se, na citação, do segundo seminário do autor (1954-55). Observa-se aí uma linha associativa entre a cabeça da Medusa e o fundo da garganta do sonho de Freud, associação angustiante com o “abismo” do órgão sexual feminino, com o vórtice da boca e com a imagem da própria morte. Chega-se nesse sonho ao que Lacan denomina “real da angústia”, ante o qual as palavras fracassam. O próximo capítulo é dedicado a uma apreciação exclusivamente lacaniana acerca desse afeto.

Como exemplo artístico do fascínio gerado, não só por Medusa, mas pelo estudo de Freud supracitado, podemos citar a interessante obra performática da artista francesa Orlan, *Documentary study: the head of Medusa* (1978). A situação consistia em mostrar ao público sua própria vulva por meio de uma lupa, ao tempo em que monitores mostravam as expressões dos visitantes que chegavam e que partiam³⁴. Na saída, o

³⁴ “Isso envolveu mostrar meu sexo (do qual metade de meus pelos pubianos estava pintado de azul) através de uma grande lupa – e isso, durante minha menstruação. Monitores de vídeo mostravam as cabeças daqueles que chegavam, daqueles que viam, e daqueles que partiam. O texto de Freud sobre a

texto de Freud sobre a cabeça de Medusa era entregue ao público, com uma frase em destaque: “Ante a visão da vulva até o diabo foge”. Essa frase é melhor analisada no próximo item. Orlan tinha plena consciência do fator horrífico associado à feminilidade e especialmente à genitália feminina, fazendo questão de produzir esse efeito inquietante em seu público.

4.6. O caráter apotropaico dos genitais femininos e a misoginia

Em virtude de seu perigoso olhar, representações da cabeça de Medusa, então chamadas “Gorgoneion”, eram usadas na Antiguidade por razões apotropaicas – colocadas em amuletos, moedas, pisos, pinturas e esculturas como proteção contra os inimigos, tal como no templo de Artemis em Corfu (580 a.C.). Freud também se recorda que mostrar os genitais, em povos antigos, era ação apotropaica. Não por acaso, refere-se *en passant* a um trecho da obra do escritor francês renascentista François Rabelais (1494-1553) em que o diabo é afugentado quando uma mulher mostra-lhe sua vulva. Refere-se ele ao quarto livro de Pantagruel³⁵ (*Le quart livre des faicts et dictz héroïques du bon Pantagruel*, 1552) e precisamente ao capítulo XLVII intitulado “Como o diabo foi enganado por uma velha de Papefiguière”. O conto narra a estratégia de uma senhora para salvar o marido que tinha um acerto de contas marcado com o diabo. Este se dirige à casa do homem, porém, lá encontra apenas a velha mulher que, chorando, relata haver sido machucada pelas garras do esposo, precisamente entre as pernas. Subitamente, então, levanta suas roupas, monstrando ao diabo sua “enorme abertura em todas as dimensões”. Este, assustado, desiste de seu plano e fuge³⁶. As representações priapescas, por seu turno, teriam

Cabeça de Medusa era entregue na saída, declarando: ‘Ante à visão da vulva até mesmo o diabo foge’” [*This involved showing my sex (of which half my pubic hair was painted blue) through a large magnifying glass – and this, during my period. Video monitors showed the heads of those arriving, those viewing, and those leaving. Freud’s text on the Head of Medusa was handed out at the exit, stating: ‘At the sight of the vulva even the devil runs away’*] (apud O’Byran, 2005, p.112).

³⁵ A obra integra um conjunto de cinco romances conhecidos como *A vida de Gargantua e Pantagruel*, os quais, por meio das aventuras cômicas de dois gigantes (pai e filho), realizaram uma forte crítica ao modo de vida na França da época.

³⁶ Segue a íntegra do trecho mencionado: “*Lors se découvrit jusques au menton en la forme que jadis les femmes Persides, se presenterent a leurs enfants, fuyans de la bataille, et luy monstra son comment ha nom. Le diable voyant*

também, segundo Freud, o caráter apotropaico, mas sob outra forma, pois significariam: “Não tenho medo de você. Desafio-o. Tenho um pênis” (Freud, 1996 [1922], p.290).

Não mencionado por Freud é o conto *Le Diable de Papefiguière*, do fabulista francês Jean de la Fontaine (1621-1695), que figura entre seus *Nouveaux Contes* publicados em 1674. Claramente inspirado em Rabelais, a história conta a maneira com que uma jovem mulher derrota o demônio e salva seu vilarejo. Seu ato é ilustrado na conhecida gravura feita para o mesmo conto por Charles Eisen¹ na qual a mulher, confiante e destemida, enfrenta o diabo levantando suas saias e mostrando a genitália – imagem perante a qual o demônio recua horrorizado². Em ambas as versões, de Rabelais e de La Fontaine, resta clara a associação entre a genitália feminina e feridas ou machucados: naquele, a velha mulher engana o diabo dizendo haver sido espancada entre as pernas pelo marido; neste, Perrete menciona um arranhão (*coup de griffe*) e uma cicatriz (*balafre*) que teria contraído na região genital. É evidente, pois, a ligação inconsciente entre a visão da vulva e a castração imaginária das mulheres, o que é popularmente realçado pela menstruação.

Catherine Blackledge (2005)³ compila ainda mais histórias em

l'énorme solution de continuité en toutes dimensions, s'écria: Mahon, Demiourgon, Megere, Alecto, Persephone, il ne me tient pas; je m'en voy bel erre cela. Je luy quitte le champ” (Rabelais, 1823 [1552], p. 446). O texto apresenta uma grafia arcaica da língua francesa.

¹ Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720-78) foi um pintor e gravurista francês.

² Assim o conto é finalizado, na íntegra: “*Perrette cependant | Est au logis le lutin attendant. | Le lutin vient: Perrette échevelée | Sort, et se plaint de Phlipot, en criant: | Ah le bourreau, le traître, le méchant | Il m'a perdue, il m'a toute affolée | Au nom de Dieu, Monseigneur, sauvez-vous. | A coup de griffe il m'a dit en courroux | Qu'il se devait contre Votre Excellence | Battre tantôt, et battre à toute outrance. | Pour s'éprouver le perfide m'a fait | Cette balafre. A ces mots au follet | Elle fait voir... Et quoi ? chose terrible. | Le diable en eut une peur tant horrible | Qu'il se signa, pensa presque tomber; | Onc n'avait vu, ne lu, n'ouï conter | Que coups de griffe eussent semblable forme | Bref aussitôt qu'il aperçut l'énorme | Solution de continuité, | Il demeura si fort épouvanté, | Qu'il prit la fuite, et laissa là Perrette. | Tous les voisins chommèrent la défaite | De ce démon: le clergé ne fut pas | Des plus tardifs à prendre part au cas*” (La Fontaine, 1826 [1674], p. 176).

³ O texto aqui referenciado foi originalmente publicado no livro de Blackledge, *The history of V: a natural history of female sexuality* (2003).

diferentes culturas a respeito da questão. A mais antiga crença é descrita por Plínio (23-79 d.C.) em sua *Naturalis Historia* (circa 77-79 d.C.), segundo a qual dilúvios, turbilhões e raios podem ser dissolvidos ante à exposição de uma mulher nua¹. Contemporaneamente, há uma crença catalã no poder da vagina como fonte de boa sorte quando os pescadores precisam lançar-se ao mar. Reza o ditado popular local: “O mar se acalma se avistar a vulva de uma mulher”² (Blackledge, 2005, p.268). Também na província de Madras na Índia, crê-se que mulheres podem subjugar tempestades perigosas ao expor seus corpos. O imaginário de um poder feminino de apaziguamento das forças naturais fica mais claro, à luz da psicanálise, se lembrarmos das crenças animistas segundo as quais tempestades, furações e demais elementos climáticos eram originados pela influência de seres espirituais malignos. Assim, permanece válida a lógica freudiana: “O que desperta horror em nós próprios produzirá o mesmo efeito sobre o inimigo de quem estamos procurando nos defender” (Freud, 1996 [1922], p. 290). Ou seja, se os genitais femininos aterrorizam os homens, também irão provocar horror mesmo em seus piores e mais poderosos inimigos.

Blackledge cita muitos exemplos do poder apotropaico da vagina. De acordo com o relato de viajantes do século XVI na África do Norte, cria-se localmente que leões correriam dessa visão. E mesmo em funerais, mulheres seriam contratadas como pranteadoras com o objetivo expresso de exorcizar demônios pela exibição vaginal. Nas Ilhas Marquesas da Polinésia os exorcismos são realizados fazendo uma mulher sentar-se no peito dos possuídos, de forma a afugentar os espíritos malignos. Para os Marquesans, uma mulher também pode

¹ No livro 28, capítulo 23 – “Fatos ligados à menstruação”, Plínio inicia afirmando: “Acima dessas particularidades, não há limites para os poderes maravilhosos atribuídos às fêmeas. Em primeiro lugar, chuvas de granizo, dizem, vendavais e até mesmo raios serão espantados por uma mulher descobrindo seu corpo quando em menstruação. O mesmo, também, com todos os outros tipos de clima tempestuosos; e no mar, uma tempestade pode ser embalada por uma mulher descobrindo meramente seu corpo, mesmo não menstruando no momento [*Over and above these particulars, there is no limit to the marvellous powers attributed to females. For, in the first place, hailstorms, they say, whirlwinds, and lightning even, will be scared away by a woman uncovering her body while her monthly courses are upon her. The same, too, with all other kinds of tempestuous weather; and out at sea, a storm may be lulled by a woman uncovering her body merely, even though not menstruating at the time*]” (Plínio, 1856 [77-79], p. 304).

² No original: “*La mar es posa bona si veu el cony d’una dona*”.

amaldiçoar um objeto ou uma pessoa dando-lhes o nome de sua genitália. Já no folclore russo, sustenta-se que ursos surgidos na floresta podem ser colocados a correr por uma mulher a levantar sua saia. A autora comenta o efeito perturbador dessa ojeriza à vulva e sugere ser atípica na maioria das culturas hodiernas, nas quais a exposição da genitália feminina é mais associada ao ato sexual e à pornografia. Todavia, a psicanálise aí está para afirmar que os sentidos primevos permanecem ativos no inconsciente do sujeito contemporâneo.

A exposição proposital da genitália feminina ganhou nome próprio – é chamada de *Anásyрма* ou *anasyrmós* – e possui claros elementos apotropaicos: “A crença no poder da vagina exposta para repelir inimigos ou expulsar demônios é também, ao que parece, duradoura e muito difundida¹” (Blackledge, 2005, p. 269). Plutarco (46-120 d.C.) descreve, em seu ensaio *De Mulierum Virtutibus* (“Virtudes das Mulheres”)², um episódio curioso em uma batalha entre os Persas e os Medos. Como perdiam a luta, os Persas resolvem bater em retirada quando são surpreendidos por mulheres de seu país que os acusavam de covardia, levantando suas saias. Embaraçados com a visão e com as admoestações, retornaram ao combate e derrotaram o exército inimigo³ (Plutarco, 1878).

Falamos na antiguidade clássica e em culturas contemporâneas, mas a Idade Média também é prenhe de exemplos sobre o tema. São curiosas, nesse sentido, as esculturas de mulheres nuas com vulvas de tamanho exagerado localizadas em igrejas, castelos e outras edificações da Irlanda, Inglaterra, Espanha e França construídos nos séculos XI e

¹ “*The belief in the power of the exposed vagina to repel foes or expel demons is also, it seems, an enduring and widespread one*”. E continua: “Significamente, relatos de mulheres revelando suas vaginas para produzir um efeito particular não estão enraizados em qualquer período histórico ou qualquer cultura. Ao contrário, eles abrangem milênios, do passado antigo até o presente, e através de continentes, também [*Significantly, accounts of women revealing their vaginas in order to achieve a particular effect are not rooted in any one historical period or any one culture. Instead, they span mullenia, from the ancient past through to the present day, and cross continentes, too*]”.

² Este é um dos 78 ensaios da *Moralia* de Plutarco. O subitem chama-se “Das mulheres persas”.

³ Esse episódio é referenciado por Rabelais no conto supracitado (ver segunda nota do item atual). Plutarco ainda acrescenta que, como resultado do pitoresco evento, Cyrus estabelece por lei que sempre que o rei ingressasse na cidade, cada mulher deveria receber uma moeda de ouro. Alexandre, entrando na cidade duas vezes, dotou todas as mulheres com filhos uma dupla quantia.

XII – as *Sheela-na-gig*. Não há consenso sobre a origem da denominação; seria um anglicismo feito de uma dúbia expressão irlandesa. Tais esculturas chamam a atenção imediatamente pela genitália exposta, muitas vezes exagerada em dimensões, o que é realçado, ainda, pelas mãos que tocam ou se aproximam da vulva. No pioneiro e mais conhecido estudo sobre as *sheelas*, *The witch on the wall* (1977), Andersen defende primordialmente a função apotropaica dessas imagens¹, o que se coaduna com sua localização frequente acima de portas, janelas e quinas de Igrejas e castelos, onde espantavam o mal representado tanto por espíritos malignos como por exércitos inimigos. Segundo o autor, essa tese se confirma nas ideias folclóricas acerca da exposição da vagina, e detém-se, por exemplo, na obra de Rabelais aqui já citada. Também para Andersen, o uso apotropaico das *sheelas* podia se relacionar com a promoção da fertilidade, salvaguardando a gravidez.

Weir e Jerman (1999) salientam que outra característica distintiva das *sheelas* é sua feiúra repelente: cabeça desproporcionalmente grande, olhos vidrados, boca escancarada, nariz em cunha, grandes orelhas, cabeça careca, ombros largos e postura retorcida. Estes autores concordam com a teoria apotropaica de Andersen, lembrando, inclusive, que as *sheelas* distribuem-se quase totalmente em áreas historicamente marcadas por grande pesar e lutas em virtude de confrontos civis, guerras e epidemias. Não haveria, assim, nada propositalmente erótico nessas imagens. Para os autores, “a sheela é uma bruxa assustadora cuja mensagem não parece imoral mas ao contrário objetiva dissipar qualquer predisposição sexual que o observador possa cogitar²” (1999, p.11). E acrescentam que as imagens eram, provavelmente, um elemento da campanha da Igreja medieval contra a imoralidade: especificamente, um ataque à *luxuria* e à *concupiscentia*, dois dos pecados capitais. Nesse sentido, não deixavam de ser fulminações monásticas contra Eva, uma expressão da misoginia medieval.

A misoginia, tão profundamente enraizada na história da civilização, parece mesmo ter o complexo de castração dentre seus fundamentos, ao menos pelo prisma psicanalítico freudiano. Além do horror à genitália feminina, há uma fantasia sinistra masculina

¹ Outras teorias contemporâneas sobre as *Sheela-na-gig* incluem serem representações de deusas pagãs e também figuras de fertilidade.

² “(...) *the sheela is a frightening hag whose message does not seem to be immoral but is rather aimed at dispelling any sexual predisposition the viewer might entertain*”.

relacionada ao poder castrador da mulher por meio da bruxaria. Exemplo cabal disso encontra-se no *Malleus Maleficarum* ou “Martelo das bruxas”. Escrito em 1486 pelo clérigo alemão Heinrich Kramer (in Mackey, 2006), o tratado defende a existência real da bruxaria – associada predominantemente à mulher –, descrevendo as ações maléficas das bruxas e orientando formas de identificá-las e levá-las a julgamento pelos magistrados. Em alguns capítulos da obra, fica clara a crença na capacidade das bruxas de privar os homens, ou fazê-los crer na perda, de seus membros viris¹. Também o *Compendium Maleficarum* (1608) de Francesco Maria Guazzo, tratado sobre bruxaria semelhante, porém, menos conhecido que o *Malleus*, alertava sobre o perigo de que bruxas poderiam afetar a potência viril de um homem inclusive por meio da “retração, velamento ou mesmo a remoção dos genitais masculinos [*retraction, hiding or actual removal of male genitals*]” (Guazzo, 2004 [1608], p.92)². Deste modo, atribuía-se diretamente à mulher a responsabilidade pela castração fantasiada, sendo possível relacionar a bruxa com a *imago* da mãe má, da qual a criança ouve reprimendas sobre sua atividade masturbatória. A bruxa é a *imago* da mãe odiosa e temível assim como o demônio representa a face terrível do pai (Jones, 1931).

Diga-se de passagem, em carta a Fliess datada de 24 de janeiro de 1897, Freud conta haver encomendado o *Malleus maleficarum* com o intuito de se dedicar “com afinco” a essa leitura. Ali destaca que a vassoura do “vão das bruxas” é, provavelmente, o “grande Senhor Pênis”, bem como faz associações, a partir de contos sobre o demônio, entre as fezes e o dinheiro – ligação posteriormente confirmada pela sua prática analítica (Freud *apud* Masson, 1986, p. 227-228).

¹ Ver, a respeito, a Parte I, Questão 9 – “Se feiticeiras trabalham nos membros masculinos através da ilusão de conjurar como se esses membros fossem completamente retirados do corpo [*Whether sorceresses work on male members through the illusion of conjuring as if these limbs were completely pulled out of the body*]” (in Mackey, 2006, p. 194); Parte II, Questão I, Capítulo VII, “A maneira em que elas retiram os membros masculinos [*The way in which they take away male members*]” (in Mackey, 2006, p. 323); Parte II, Questão II, Capítulo IV, “Remédios para aqueles de quem o membro masculino foi removido através da arte mágica e para as situações em que humanos são transformados em animais [*Remedies for those from whom the male member has been removed through the magical art and for the instances when humans are transformed into animals*]” (in Mackey, 2006, p. 431).

² A ideia da mulher sinistra e sua relação com a bruxaria é retomada com intensidade no filme recente de Lars von Trier, *Anticristo* (2009).

A longa tradição misógina é magistralmente explicitada por Laqueur (2003). O historiador descreve a noção de diferença entre os sexos como um discurso bastante recente na história do Ocidente, não obstante sua naturalização. É surpreendente observar que, antes da modernidade e desde a Antiguidade clássica, o que se tinha era o modelo do sexo único, ou seja, entendia-se haver apenas um único sexo – o masculino –, considerado perfeito, sendo a mulher uma variação imperfeita do homem. Na verdade, o autor demonstra que desde a filosofia neoplatônica de Galeno, passando por Aristóteles, imperou no Ocidente a ideia de que a mulher seria um homem com a genitália invertida: “o útero era o escroto feminino, os ovários eram testículos, a vulva era um prepúcio, e a vagina era um pênis¹” (Laqueur, 2003, p. 236). Um forte indício dessa noção são os repetidos relatos de mulheres transformando-se em homens que perduraram desde a Antiguidade até o início do Renascimento: o imperfeito poderia tornar-se perfeito, mas não o contrário. Foi somente a partir do século XVIII, como decorrência do discurso sobre a igualdade de direitos entre os cidadãos sustentada pela Revolução Francesa, que se constituiu o conceito de uma diversidade radical de fundamentos no ser do homem e o ser da mulher, os quais teriam essências diferentes e irredutíveis. Sob o prisma psicanalítico, o estudo de Laqueur confirma quão longínqua e antiga é a dificuldade do ser humano em aceitar a diferença entre os sexos sem desprezar a mulher a partir da suposição de uma “falta”; demonstra, também, como a história da civilização pode confirmar a “primazia do falo” revivida por cada criança em seu desenvolvimento.

Portanto, o modelo da diferença sexual, ou a concepção do homem e da mulher como matrizes de naturezas plenamente diferenciadas e absolutamente inconfundíveis, é fundante e correlato da modernidade no Ocidente. Surge aí a oposição ontológica homem/mulher, sendo essa oposição fundada em uma diferença de natureza. Importante destacar que a grande marca do discurso moderno da diferença sexual seria a constante tentativa de fundamentação da essência do masculino e do feminino em uma ordem estritamente biológica. Nesse sentido, Freud é visto por Laqueur como um homem do Iluminismo, herdeiro do modelo da diferença sexual, o que estaria claro em sua polêmica máxima “a anatomia é o destino” formulada em *A dissolução do complexo de Édipo* (1924). Alguns conjecturam que o primeiro psicanalista, ao dar tanta ênfase à questão da presença ou

¹ “(...) *the uterus was the female scrotum, the ovaries were testicles, the vulva was a foreskin, and the vagina was a penis*”.

ausência do pênis, retomou o modelo do sexo único em seu pensamento¹. Todavia, penso deixar evidente que Freud apenas explicitou a imensa importância que tal “modelo do sexo único” – ou em termos psicanalíticos, a primazia do falo – assume no psiquismo infantil e adulto até os tempos hodiernos.

4.7. Angústia de castração e fim de análise na ótica freudiana

Após essa longa exposição sobre a reação tipicamente masculina à mulher em virtude do complexo de castração, faz-se crucial, agora, questionar: o horror à diferença entre os sexos é uma formação exclusiva ao homem?

Por óbvio também a mulher tem seus percalços no confronto com a diferença entre os sexos, conforme Freud gradualmente desenvolve, a despeito de sua reconhecida dificuldade e precaução em formular elaborações sobre a feminilidade. Em *Sobre as teorias sexuais infantis* (1908), ele lança as bases para a compreensão do complexo de castração feminino. Observa que a menina desenvolve um grande interesse pelo corpo masculino, geralmente de seu irmão, interesse que será de pronto comandado pela inveja. Sente-se prejudicada e tenta urinar em pé conforme os rapazes. Assim, para o autor, “quando uma delas declara que ‘preferiria ser um menino’, já sabemos qual a deficiência que desejaria sanar” (Freud, 1996 [1908], p. 198). Freud acrescenta, em *A dissolução do complexo de Édipo* (1924), que o clitóris é tido pela menina como um pênis muito pequeno; ela percebe isso como um prejuízo e uma razão de inferioridade.

Em *Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos* (1925), identifica finalmente na menina uma inveja do pênis (*Penisneid*) – conceito que enfurece até hoje os adversários da psicanálise. Diz Freud que a garotinha se consola com a ideia de que um dia seu órgão crescerá e será comparável em tamanho ao do menino. Não compreende, assim, sua diferença sexual: a explica supondo haver possuído um membro igualmente grande, o qual fora perdido por castração. Nesse raciocínio, compartilha com o menino o menosprezo pelo sexo “mutilado”, assim como também acredita que outras mulheres, adultas e respeitáveis, têm o pênis. O mestre conclui que a menina aceita a castração como um ato consumado, enquanto o menino teme a sua possibilidade. Mesmo em seus derradeiros textos dedicados à feminilidade², o complexo de castração permanece como a principal

¹ Isso é defendido, por exemplo, por Birman (2001).

² *Sexualidade feminina* (1931) e a 33^a das *Novas conferências introdutórias*

razão pela qual a menina, profundamente vinculada à mãe em seus primeiros anos de vida, revolta-se contra esta e dirige seu amor ao pai, de quem espera o pênis/bebê, ingressando no complexo de Édipo.

Já se aludiu brevemente no capítulo primeiro¹ à importância dada por Freud, em *Inibições, sintomas e angústia* (1926), à angústia de castração nas mulheres. Em um momento inicial, duvida que o temor da castração seja nelas a única força motora do recalçamento². Todavia, no mesmo artigo ele volta atrás em suas ideias, afirmando: “É precisamente nas mulheres que a situação de perigo da perda de objeto parece ter permanecido mais efetiva” (Freud, 1996 [1926], p. 141). No caso feminino, basta apenas trocar a angústia da perda do objeto fálico pela angústia de perder o amor objetal. Resta claro, assim, que a fantasia feminina típica envolve a certeza da castração efetivada em seu corpo, razão pela qual a mulher tende a temer, com grande intensidade, todas as demais perdas afetivas ao longo da vida.

Em um de seus últimos e mais importantes trabalhos metapsicológicos, *Análise terminável e interminável* (1937), Freud dá seu testemunho derradeiro da influência do sexo anatômico sobre o psiquismo de homens e mulheres. Menciono a última e mais conhecida parte deste trabalho, na qual o autor discorre sobre a inveja do pênis nas mulheres e o repúdio à feminilidade nos homens (ou “protesto masculino”, expressão cunhada por Adler) como fortes fatores impeditivos ao término do processo analítico. Os dois temas divergem em conteúdo mas têm óbvia correspondência, estando relacionados à diferença entre os sexos. Eis que falamos, mais uma vez, na atitude frente ao complexo de castração. No homem, o repúdio ao feminino refere-se à sua luta contra uma atitude passiva frente a outro homem, a qual imediatamente reativa a angústia de castração. Essa luta produz-se contra a figura do analista e sua proposta de cura por meio da análise, o que é percebido transferencialmente como submissão à figura paterna.

sobre psicanálise (1933). Nesses textos Freud esclarece o período pré-ediapiano em que meninas têm um intenso vínculo afetivo com a figura materna. Esse período arcaico do psiquismo feminino fornece a chave da explicação de alguns fenômenos neuróticos anteriormente obscuros.

¹ Item 1.2.5, letra f.

² “Se pensarmos nas neuroses em mulheres estamos destinados a duvidar disso, pois embora possamos certamente estabelecer nelas a presença de um complexo de castração, dificilmente podemos falar com propriedade em ansiedade [angústia] de castração onde a castração já se verificou” (Freud, 1996 [1926], p. 123).

Na mulher, ao contrário, advém a melancolia em virtude de acreditar na inutilidade da análise, uma vez que, inconscientemente, seu mais forte motivo a esforçar-se pela cura era a esperança de receber o órgão masculino.

As duas reações são mencionadas como intensas resistências à finalização do processo analítico, impedindo qualquer mudança subjetiva. Freud vê nisso a confirmação do fundamento anatomobiológico para o psiquismo, bem como considera o complexo de castração o fundamento rochoso do psiquismo:

Frequentemente temos a impressão de que o desejo de um pênis e o protesto masculino penetraram através de todos os estratos psicológicos e alcançaram o fundo¹, e que, assim, nossas atividades encontram um fim. Isso é provavelmente verdadeiro, já que, para o campo psíquico, o campo biológico desempenha realmente o papel de fundo subjacente (Freud, 1996 [1937], p. 270).

Colocando à parte a discordância de Lacan sobre a importância do “rochedo de castração” como limite último à análise², constata-se, mais uma vez, que homens e mulheres tendem a se manter apaixonadamente aferrados a fantasias que dão o testemunho de seu traumático encontro com o sexo anatômico oposto e sua tentativa de negar tal diferença. Pois a inveja do pênis e a angústia de castração são duas faces da mesma moeda, qual seja, a negação da diferença entre os sexos em sua dimensão real. Nada falta ao corpo da mulher³, mas os

¹ Na versão da Amorrortu, em vez de fundo, lê-se “*roca de base*” (Freud, 2007 [1937], p.253), em melhor congruência à ideia hoje difundida como “rochedo da castração”.

² No seu *Seminário 10* (1962-63), Lacan defende a possibilidade de conduzir uma análise além do “rochedo da castração”. Analiso essa questão no capítulo seguinte.

³ Foi necessária a intervenção de Lacan para esclarecer o malentendido e tentar absolver a psicanálise de uma antiga e duradoura acusação de misoginia. Em diferentes momentos ele reforçou que nada falta ao corpo feminino: “Com referência ao que constitui a chave da função do objeto do desejo, o que salta aos olhos é que não falta nada na mulher. Estaríamos inteiramente errados em considerar que o *Penisneid* é um termo final” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 200). Eu sustento que também Freud não fazia referência a uma falta real na mulher, mas para isso é necessário compreender que sua fala diz respeito à dimensão da

neuróticos permanecem inconscientemente pautados no antiquíssimo paradigma do sexo único, o qual foi historicamente constatado por Laqueur (2003). Em ambos os casos existe um verdadeiro “repúdio da feminilidade” que, na falta de melhor explicação, é visto como “parte do grande enigma do sexo” (Freud, 1996 [1937], p. 270). Esta é a simples observação que falta, historicamente, a algumas vertentes do feminismo, insistentemente ligadas à ideia de que Freud, ao constatar o repúdio humano às diferenças entre os sexos, estaria reproduzindo o modelo do sexo único. Podemos dizer, ao contrário, que foi Freud o primeiro a expô-lo, demonstrando toda a sua força fantasística, a qual, como vimos, advém de épocas remotas e permanece em transmissão simbólica aos humanos dos tempos atuais.

4.8. A angústia ocular

Percebe-se que toda a dimensão da castração salientada com veemência nesse capítulo passa essencialmente pelo âmbito visual, a partir do qual advém a constatação precoce da diferença entre os sexos. O mito de Medusa é inteiramente atravessado pela relação entre o olhar e o ser olhado. Também o conto d’*O homem da areia* é focado no temor da perda dos olhos como correspondente à castração.

Diga-se a propósito, a obsessão com a enucleação não é exclusiva da ficção de horror. O surrealismo produziu uma situação sinistra conhecida como o “caso Brauner”. Victor Brauner, pintor surrealista romeno domiciliado em Paris, possui uma série de obras com figuras humanas desprovidas de um dos olhos, ou com chifres no lugar de ambos os globos oculares. Nada de extraordinário quanto a isso, pois não era o único entre os surrealistas com essa estranha obsessão¹. Não obstante, algo muito perturbador e insólito ocorreu-lhe na noite de 27 de agosto de 1938, como conta Larrea (1944)². Reunido com vários amigos surrealistas no atelier do pintor espanhol Oscar Domínguez, presenciou

fantasia nos seres humanos.

¹ Antes de Brauner, o conhecido curta metragem *Un chien andalou* (1929), dirigido por Luiz Buñuel e escrito em parceria com Salvador Dalí, chocara o público com a figuração explícita de uma mulher tendo o olho cortado por uma navalha. Para Larrea (1944), a perda de um dos olhos significava para os surrealistas a afirmação de uma visão introspectiva, de maneira que o filme traduz os postulados essenciais do movimento enquanto herdeiro da vontade romântica de explorar o mundo subjetivo dos sonhos.

² O caso foi originalmente publicado na revista surrealista *Minotaure* (n. 12-13, 1939) por meio do artigo *L’oeil du peintre* de Pierre Mabile.

o enfurecimento súbito do anfitrião contra um dos convidados. Fora de si, Domínguez atirou um copo contra o objeto de sua ira, porém acabou atingindo Brauner que, entre outros, tentava apartar a briga. Com precisão cirúrgica, o vaso atingiu-lhe com força o olho esquerdo, arrancando-o de sua órbita.

Por evidente, o mais notável do caso, para além do trágico infortúnio do pintor, é o fato de que sete anos antes Brauner havia pintado seu autorretrato precisamente figurando a ausência ensanguentada de seu olho direito (*Autorretrato*, 1931). Para Larrea (1944, p. 202), a realidade física veio a confirmar, do modo mais fortuito e imprevisível, “o obscuro desejo simbólico manifesto pictoricamente pelo interessado com ampla antecipação”¹. Isso é confirmado ainda em outra tela atribuída a Brauner², cujo personagem central, rodeado de estranhos signos, aparece com uma espécie de espada encravada no olho direito, e da qual pende algo semelhante a uma grande letra D (evocando, para Larrea, a letra inicial de Domínguez).

A situação não pode senão gerar um sinistro efeito sobre nós, suscitando inclusive, para alguns, a ideia da premonição. Todavia, mesmo considerando a proximidade intencional entre as obras de arte surrealistas e as produções oníricas, devemos objetar que a psicanálise é completamente avessa às hipóteses premonitórias e ocultistas, tal como Freud declarou em *Sonhos e telepatia* (1922). Em nós, pode-se pensar, por exemplo, que a história provoca o *Unheimlich* por evocar a compulsão à repetição na vida anímica³.

Interessa mencionar que, a partir do relato original de Pierre Mabile, Larrea (1944) descreve uma significativa mudança de posição subjetiva do pintor após o acidente: teria se livrado de sua angustiante neurose, adquirindo uma segurança em si mesmo e um apurmo que nunca tivera antes. Quinet (2004), também pautado em Pierre Mabile, indica que o artista, de tímido, apagado e pessimista, teria se tornado liberado, afirmando com autoridade suas ideias, trabalhando com novo vigor e atingindo melhor seus objetivos. Quinet sugere, a partir disso, “que Victor precisou deixar cair algo, inscrever no corpo a falta para se

¹ “(...) *el oscuro deseo simbólico manifestado pictoricamente por el interesado con larga anticipación*” (p. 202).

² Reproduzida em Larrea (1944, p. 202) e em Quinet (2004, p. 98). Não se observa a assinatura do pintor.

³ Abordei o efeito sinistro da compulsão à repetição no capítulo 2, item 2.3.3, letra f.

exercer escopicamente como sujeito de desejo” (2004, p. 98). Ou seja, algo da ordem da castração simbólica, originalmente falha, somente produziu sua marca após incidir no real do corpo. E toda essa interpretação, é claro, toma por base a equação originária entre os olhos e o falo imaginário, salientada por Freud a partir do exemplo d’*O homem da areia*.

Ao mesmo tempo, o olhar do Outro na angústia é aquela do Outro onipotente, a onividência, o que corresponde à vigilância punitiva do supereu. Esse é também o olhar do pai terrível encontrado na clínica do obsessivo e no delírio de observação do psicótico¹. Para o obsessivo, há um temor do olhar alheio, um medo de que os outros (ou o Outro) percebam as intenções ocultas em seus mínimos gestos – o que se relaciona à autoacusação neurótica por fantasias sexuais infantis. Por tal razão, o obsessivo faz o possível para evitar o olhar do Outro.

Para o psicótico, trata-se do delírio de ser objeto de gozo do olhar do Outro, havendo a certeza da emergência de um olhar onipotente que tudo vê e o persegue inescapavelmente. Na clínica da psicose, há casos raros, mas elucidativos, de passagem ao ato por meio da auto-enucleação e também da enucleação do Outro. Na auto-enucleação, o olho pode representar o sexo “demoníaco” que o sujeito tenta extirpar no real do corpo precisamente porque nele não incidiu a castração simbólica². Já na enucleação do Outro, como ocorrido no crime célebre das irmãs Papin³, o sujeito ataca o Outro para tentar escapar de seu olhar e sua vigilância perpétua. Na história de *O homem da areia*, por sua vez, as referências óticas são frequentes e provocam o efeito sinistro, como na situação em que o ótico Coppola mostra a Natanael sua coleção de “belos olhos”, ou melhor, seus diversos óculos que são dispostos sobre a mesa. Nas palavras do autor:

E com isso ele tirava óculos e mais óculos, de

¹ Como mencionado no capítulo 3, item 3.6, Freud vinculara a consciência moral ao duplo sinistro e aos delírios de ser observado.

² Quinet (2004) recorda, a respeito, passagens bíblicas que ligam o olho ao demônio e a enucleação como purificação espiritual. Isso é patente no livro de Mateus (5:29): “Se o seu olho direito o fizer pecar, arranque-o e lance-o fora. É melhor perder uma parte do seu corpo do que ser todo ele lançado no inferno”.

³ O famoso crime, que também muito interessara a Lacan, refere-se ao assassinato de duas patroas de uma família burguesa francesa (mãe e filha) pelas suas criadas (duas irmãs). Em 2 de fevereiro de 1933, cada uma das irmãs apoderou-se de uma adversária e arrancou-lhe os olhos das órbitas, destruindo também seus corpos.

forma que eles começaram a brilhar e cintilar estranhamente, espalhados sobre a mesa. Milhares de olhos olhavam e piscavam convulsivamente, encarando Natanael, que não conseguia desviar o olhar da mesa. Coppola ali colocava mais e mais óculos, e cada vez mais selvagens os olhares chamejantes saltavam de um lado para outro e arremessavam seu brilho vermelho-sangue para dentro do peito de Natanael. Dominado por um terror incomensurável, gritou: “Pare com isso! Pare com isso, homem terrível!” (Hoffmann, 1996, p. 37-38).

Perceba-se o efeito angustiante e absolutamente sinistro dos milhares de olhos a fitar o protagonista de maneira lancinante, ao ponto de invadirem o próprio peito de Natanael. Essa é uma figura ímpar do olhar invasivo do Outro na psicose. A história de Hoffmann condensa, por conseguinte, não somente a castração ocular do protagonista que seria executada pelo pai severo representante do supereu, mas também o delírio de observação como forma de onividência superegoica. Ademais, de forma geral e independentemente da estrutura psíquica, a angústia sinaliza a ultrapassagem do limiar entre o gozo e o desejo, o que não pode senão acionar as recriminações severas do supereu e o temor da perda de seu amor.

Se a angústia é sempre angústia de castração e, por outro lado, se a castração é sempre ótica, então a angústia é sempre, de alguma forma, angústia escópica – *Augenangst*. É no campo da visão que se esconde o mistério da castração e de sua angustia: o olhar é o objeto sem o qual não há angústia (Lacan, 2005 [1962-63]). Qual o momento da angústia? Segundo Lacan (2005 [1962-63]), podemos imaginar esse momento como aquele da visão impossível de Édipo, a de seus olhos arrancados no chão – ato infligido a si próprio após descobrir que casara com a mãe e assassinara o pai, como nos conta Sófocles em *Édipo Rei* (circa 427 a.C). É o mito de Édipo, portanto, a história que inaugura o simbolismo da “castração ocular” exposta por Freud. Essa imagem certamente nos envia a outra, aquela de Natanael ao descobrir sua amada Olímpia sem olhos, os quais se encontravam igualmente no chão depois se serem atirados contra seu peito por Spalanzani. E poderíamos pensar também – por que não? – na cena sinistra do acidente de Victor Brauner. Também na história de Medusa, seu olhar fixo e penetrante, “longe de escamotear a castração, a evoca e, assim, como o sexo da mulher no complexo de castração, é causa de horror” (Quinet, 2004, p. 93). Quinet

(2004) chega mesmo a dizer que, no tangente à castração e à angústia, a fenda palpebral do olho do observador e o sexo da mulher estão em continuidade, são um só, como ilustra a estranha gravura de Victor Brauner, na qual a vagina é ao mesmo tempo um olho que fita o observador¹.

Não se pode negar que a castração traz angústia por ser um significante da diferença entre os sexos – questão da maior importância, pois é a partir da percepção visual da suposta castração do Outro sexo que a própria relação com a realidade se estabelece para o sujeito. Assim, todo sujeito se divide na percepção da suposta castração da mãe: por um lado aceita, por outro, nega. Sabemos que Freud definiu essa divisão como *Ichspaltung*, enquanto Lacan fez dela a própria definição do sujeito, o qual é barrado (dividido) em virtude de sua inserção na linguagem. O olhar parte do sujeito em direção ao Outro e lhe retorna como causa de sua divisão: “A divisão do sujeito repercute na realidade, mais especificamente naquilo que o sujeito colocará no lugar da castração do Outro. O neurótico, a fantasia; o perverso, o fetiche; o psicótico, o delírio” (Quinet, 2004, p. 98). Em acordo com cada estrutura clínica, a negação da castração do Outro se declina em recalque, desmentido ou foraclusão. Em termos lacanianos, o neurótico recalca o desejo pela mãe, mas instala-se na fantasia da existência de um Outro onipotente e da possibilidade paradisíaca de recuperação de seu gozo. Já o fetiche desmente a castração do Outro, instalando o fetiche como representante da mãe fálica. O psicótico, por seu turno, edifica seu delírio no lugar da castração do Outro, ficando doravante vitimado pelo gozo do Outro materno onipotente. Nesse sentido, a realidade pode ser definida como um véu usado como anteparo contra a percepção insuportável da castração do Outro – ausência do pênis/falo para todos os seres humanos em Freud, ou falta do Outro consistente para Lacan².

Finalizando esse capítulo, vale retomar as ideias desenvolvidas por Freud acerca da alteridade no seu *Projeto para uma psicologia científica* (1895). Ali, dizíamos³, o “complexo do próximo” (*Nebenmensch*) é cindido em duas partes, fazendo com que toda relação

¹ Quinet (2004) apenas reproduz a gravura sem maiores informações a seu respeito. Aparentemente, o desenho não foi titulado pelo autor. Foi reproduzido por inteiro no artigo de Larrea (1944, p. 202), onde se observa a assinatura de Victor Brauner e o ano, 1927.

² Essa questão é retomada no capítulo 5, item 5.14, e também nas considerações finais.

³ No capítulo 2, item 2.4.

do sujeito com o outro seja balizada por dois componentes: o outro é seu semelhante, mas, ao mesmo tempo, é alteridade radical, é Outro. No capítulo 3 nos centramos no outro enquanto semelhante, o próximo, a imagem do espelho. Neste, abordando especialmente a mulher pela via do que nela faz-se *Unheimlich* e horrífico, demonstra-se que ela pode representar de forma privilegiada a alteridade mais radical, tal como Vernant (1988) argumenta ser o papel de Medusa na antiguidade clássica. Na obra freudiana, não há maior gerador de angústia como sinal de perigo, em homens e mulheres, do que a percepção da própria diferença anatômica entre ambos. Propulsionado pelo Édipo, o psiquismo infantil engendra a mais fantástica fantasia denegatória dessa diferença, culminando no complexo de castração. Essa formação imaginária é fundante para a constituição do sujeito, e sua marca encontra-se estampada nas mais variadas elaborações da cultura.

O sinistro ilumina a teoria freudiana do complexo de castração e, especialmente, da angústia perante a castração pois, conforme os inúmeros exemplos aqui explorados, as fantasias fundamentadas nesse temor são abundantes na cultura. Até mesmo o *Doppelgänger*, trabalhado no capítulo anterior como a representação maior do narcisismo, pode ser visto como uma defesa contra a angústia de castração em analogia com o simbolismo onírico. Dessas fantasias poucos rastros chegam à consciência senão pelo próprio efeito sinistro – ele é o indicativo de que algo do familiar complexo recalçado ameaça retornar à luz. O *Unheimlich* é a angústia sinal que atua no eu como alerta, reforçando o processo de recalçamento.

Por outro lado, a ligação intrínseca entre a angústia e olhar permitiram a Lacan fornecer nova luz sobre o tema, conduzindo-nos a verificar nesse afeto a resposta neurótica do sujeito ao desejo do Outro. O olhar esclarece a angústia não somente em virtude de sua relação com o complexo de castração, mas exatamente porque o olhar do Outro “meduseia” o sujeito com seu desejo enigmático. Como trilhar esse caminho conceitual e qual sua relação com o *Unheimlich*? O capítulo final deste trabalho é dedicado à questão.

CAPÍTULO 5 – A ANGÚSTIA, O *UNHEIMLICH* E O DESEJO DO OUTRO

Este último capítulo é dedicado primordialmente a um percurso sobre as relações entre a angústia e o conceito lacaniano de desejo do Outro, conforme desenvolvido em *O seminário, livro 10 – A angústia* (1962-63). Faço um trajeto muito parcial sobre as análises lacanianas da angústia, desenvolvendo, mormente, suas relações com o *Das Unheimliche* freudiano e, por vezes, com a ficção de horror.

Lacan considerou o seminário sobre a angústia como aquele mais bem-acabado, sendo também um dos seminários mais ricos na articulação entre os conceitos e a experiência analítica (Rabinovich, 1993). É, outrossim, nesse seminário que o autor desenvolve com maior ênfase o conceito de objeto *a* como objeto causa do desejo, considerado por ele sua maior contribuição à psicanálise. Não sendo *A angústia* um tratado introdutório ou de fácil compreensão dentro do bojo da obra de Lacan, também lanço mão das explanações de alguns comentadores do autor. Ademais, antes de chegar ao *Unheimlich*, é importante desenvolver várias considerações preliminares sobre o objeto *a*, o desejo do Outro e a castração, porquanto projetam nova luz sobre a teoria psicanalítica da angústia.

5.1. A divisão do sujeito

Inicialmente, Lacan propõe um esquema muito instrutivo para pensar, ao mesmo tempo, a constituição do sujeito, a formação do objeto *a* e a função da angústia. No esquema da divisão do sujeito (figura 6), *A* corresponde ao Outro originário como lugar do significante, enquanto *S* representa o sujeito mítico, ainda inexistente, pois não ingressou no campo da linguagem – deve-se supor sua existência apenas de maneira lógica. Isso corresponde ao sujeito mítico do gozo, uma vez que parece estar imerso no gozo do Outro (Harari, 1997). Mas é fato que *S* será determinado pelo significante, inscrevendo-se então barrado como quociente da divisão: $\$$. Esse sujeito barrado, na mesma operação, é dividido pelo inconsciente e marcado pelo significante no campo do Outro. Ou seja, o sujeito barrado se constitui no lugar do Outro, com base no tesouro dos significantes que preexiste a ele. Inscrito no campo simbólico, esse sujeito também é barrado de uma identidade ou essência, pois precisa ser representado no intervalo entre, ao menos, dois

significantes¹.

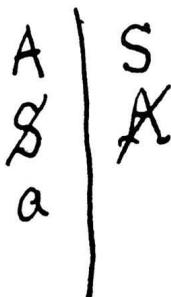


Figura 6 – Primeiro esquema da divisão do sujeito
(Lacan, 2005 [1962-63], p. 36).

Por outro lado, dessa divisão do sujeito mítico pelo Outro também surge um resto, um resíduo: “Esse resto, esse Outro derradeiro, esse irracional, essa prova e garantia única, afinal, da alteridade do Outro, é o *a*” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 36). O *a* simboliza o que se perdeu no processo da “significatização”, em razão da própria natureza do significante. Nas palavras de Lacan, “O *a* é o que resta de irredutível na operação total do advento do sujeito no lugar do Outro” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 179). Ele é o objeto perdido que causa o desejo. Esse pequeno *a* não é um objeto comum e não é derivado da imagem especular; ele escapa das leis da estética transcendental. Mas, para Lacan, é sempre dele que se trata quando Freud escreve acerca da angústia.

Ainda no esquema, o sujeito barrado e o objeto *a* encontram-se do lado objetivo (a coluna esquerda ou “do Outro”) da barra, mostrando que a fantasia ($\$ \diamond a$) está inteiramente do lado do Outro². O que está do lado subjetivo (a coluna direita) é o Outro barrado (\bar{A}), que indica o inconsciente na qualidade de ser esse Outro que o sujeito não tem acesso. Deste modo, vale lembrar que o Outro não é apenas o mecanismo anônimo da ordem simbólica – o tesouro dos significantes –, mas também o outro sujeito em sua radical alteridade. Ele é o outro sujeito barrado pela ordem simbólica, tal como eu mesmo sou enquanto

¹ Conforme a definição lacaniana: “(...) um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante” (Lacan, 1998 [1960], p. 833).

² Ou seja, a fórmula da fantasia ($\$ \diamond a$) está inscrita no esquema, na coluna esquerda, de cima para baixo.

sujeito (*je*). O Outro como lugar dos significantes não é um vivente, é um depósito. Mas, ao mesmo tempo, ele surge de falantes que nele depositam os significantes. Quando o Outro não é o Outro da linguagem, impessoal, ele é o Outro do discurso: “um que fala e que, desde que é barrado, quer dizer que nós não sabemos o que ele quer. É isso o antro do Outro” (Soler, 2012, p.46)

Por outro lado, como diz Lacan no Seminário *As psicoses* (1955-56), o *A* (*Autre*) maiúsculo indica que o outro está aí como Outro absoluto, isto é, sugere que “ele é reconhecido, mas que ele não é conhecido” (Lacan, 2008 [1955-56], p. 50). Como Lacan já lembrava no *Esquema L* (figura 4, capítulo 3, item 3.3.1), visamos ao outro sujeito mas não lhe temos acesso, somente encontramos suas sombras, ou seja, o outro eu: *a'*, o semelhante especular. Não temos como saber o que esse Outro pensa. Para nós há sempre um questionamento sobre suas intenções, coisa que a linguagem não resolve, pois com ela é possível enganar. A barra sobre o Outro significa, nesse sentido, que não sabemos do seu desejo. Para Soler (2012), o Outro é aquele que fala, que tem um discurso e quer alguma coisa. É alguém a quem endereçamos um *Che vuoi?*, conforme será visto no item 5.11.

5.2. O *a*, resto da divisão do sujeito

Retomo a ideia segundo a qual do advento do sujeito no lugar do Outro surge um resto: o objeto estruturalmente perdido do gozo mítico primário. Esse é o objeto *a*, o resíduo da divisão do sujeito original *S*, desse sujeito que se depara com a dependência do Outro e que se constitui marcado pelo significante no lugar desse Outro. O *a* é “aquilo que sobrevive à provação da divisão do campo do Outro pela presença do sujeito” (Lacan, 2005, p.243). Ele é uma falta que o símbolo não supre, é uma ausência que a ordem simbólica não pode se precaver contra. Assim, Lacan denomina esse objeto misterioso de *a*, precisamente, “porque ele é o que não temos mais” (Lacan, 2005, p. 132). Sabe-se que o objeto *a* tem um longo trajeto de elaboração na teoria lacaniana, mas em *A angústia* o psicanalista francês objetiva trabalhá-lo, precisamente, por meio da angústia e do lugar onde ela aparece. Aliás, chega mesmo a definir a angústia como a única tradução subjetiva desse objeto enigmático³.

³ Em suas palavras: “O objeto *a*, este ano, está no centro de nosso discurso. Se ele se inscreve no âmbito de um Seminário que intitulei de ‘a angústia’, é por ser essencialmente por esse meio que se pode falar dele, o que também quer dizer que a angústia é sua única tradução subjetiva” (Lacan, 2005 [1962-63], p.

O *a* é um objeto externo a qualquer definição da objetividade. Ele é anterior, logicamente, ao objeto comum, pois não é o objeto desejado: é o objeto que condiciona o desejo. Sendo o que causa o desejo, está, portanto, atrás deste na qualidade de fonte, e não na sua frente como alvo. Em si mesmo, o *a* é invisível, pois é sempre revestido pela imagem de um objeto qualquer – ou seja, o prestígio das imagens dos objetos da realidade depende disso que eles envelopam, o *a*. Conceitualmente, no entanto, há situações em que o *a* representa, ao mesmo tempo, o objeto do desejo, e por isso diz-se que o parceiro da relação sexual é sempre o objeto *a*. A mulher, para o homem, é um objeto perdido, um *a*, tal como resta evidente no mito da criação de Eva a partir da costela de Adão. Como escreve Harari (1997), o homem, na qualidade de desejante, “*a-iza*” a mulher, ou seja, faz dela seu objeto *a*. Como a essência do objeto *a* é a perda, ele condiciona os movimentos de apetência que, em última análise, são movimentos para a recuperação do *a*. Na verdade, de maneira geral, ser desejante é “propor-me como falta de *a*” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 198) e buscar a sua recuperação.

Ou seja, para desejar é preciso, antes de tudo, que algo falte; todavia, como a falta é sempre um termo vago, Lacan define o que falta como um pedaço de corpo cortado⁴. Esse pedaço de corpo caído é uma forma de abordar o objeto *a*. E o que produz o seu corte, como visto no esquema da divisão do sujeito, é precisamente o significante. Em *A angústia*, o objeto *a* é, assim, igualado à libra de carne a ser retirada, “como diz o texto do Mercador, bem junto do coração” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 242). A menção à peça *O Mercador de Veneza* (1596-98) de William Shakespeare é clara – nela descreve-se o pacto segundo o qual o judeu Shylock poderá cortar uma libra da carne do mercador Antonio como forma de cobrança de uma dívida. Metaforicamente, é isso o que está em jogo no pacto com o Outro: há uma dívida simbólica que o sujeito só pode pagar com um pedaço de seu próprio corpo. Ou seja, para ingressar no mundo da linguagem o sujeito precisa pagar algo, e o preço é alto, pois o mais íntimo de seu ser deverá ser entregue, perdido. A queda do objeto *a* é o que Lacan chama de “separição”, uma separação interna entre sujeito e objeto. Ele é aquilo que, do “ser”, não ingressará no campo simbólico e por isso se destaca do sujeito falante.

113).

⁴ Nesse raciocínio, Lacan reintroduz a famosa frase de Freud “a anatomia é o destino” como algo que, a partir da etimologia da palavra anatomia, valoriza a função do corte. O destino, na qualidade da relação do homem com o seu desejo, depende precisamente do corte, do despedaçamento do corpo próprio.

Surge, então, uma “separação” entre um corpo esvaziado de gozo (barrado pelo significante) e este objeto (perdido) ligado ao gozo mítico do ser (Soler, 2012).

Destarte, o objeto causa do desejo é o pedaço que se encontra determinado como tal quando cai, separado do corpo. Ele cai precisamente porque esse corpo está implicado na fala e pela fala. Não é, assim, um pedaço que teria alguma autonomia, isto é, “o *a* não se origina por autogeração, mas se desprende como resto de uma operação divisória, que se realiza em função da ordem significante” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 166). Sua geração é, pois, um fenômeno exclusivo do ser falante, em virtude da ação da fala no corpo.

Por outro lado, em referência ao esquema da divisão (figura 6), também se pode dizer que o *a* cai do lugar do Outro, razão pela qual o Outro igualmente resta barrado (\bar{A}). Ou seja, o *a* cai de sua falta, produzindo o lugar do desejo do Outro. De alguma forma, ele é um resto que está entre o Outro e o sujeito; não se sabe exatamente a quem pertenceu, por isso Lacan menciona-o, algumas vezes, como objeto “amboceptor”, isto é, sem fronteiras de delimitação definidas, cujo exemplo maior na biologia encontramos na placenta – objeto caduco que fora ligado tanto à mãe como ao feto.

O objeto *a* também possui cinco roupagens, que correspondem às cinco formas de perda do objeto descritas por Freud em *Inibições, sintomas e angústia* (1926). São estes os seus avatares sob a forma de objetos parciais: o seio (ou mamilo), as fezes (ou cíbalo), o pênis-falo, o olhar e a voz. Três desses objetos (seio, fezes e pênis), já elencados por Freud, são anatomicamente dotados do estatuto de objetos artificiais, separáveis, agarrados e como que abandonáveis. Outros dois, o olhar e a voz, são acrescentados por Lacan em seu décimo seminário. No conjunto, os cinco objetos correspondem às cinco formas de perda e também a diferentes modalidades de angústia: cada faceta do *a* é geradora e correlata de um tipo de angústia.

Para o psiquismo, há objetos de troca, compartilháveis, e outros que não o são. Desta forma, esses objetos do corpo subjetivamente capazes de entrar no campo dos objetos da partilha, maneáveis, removíveis, são facetas do *a*. No caso do pênis, veja-se o exemplo do pequeno Hans: se for cortado seu “pipi” como a mãe ameaçava fazer, fantasisticamente ele estará na mão da mãe, no lugar do objeto de troca, apropriável. Isso é patente, também, no sonho do instalador de torneiras de Hans, capaz de desatarraxar e reatarraxar aquilo que representa por óbvio o órgão fálico. Como se vê adiante (item 5.4), esse é um caso da aparição de um objeto especial, do *a*, no lugar do objeto comum, o que

só pode gerar angústia.

No discurso de Lacan, Soler (2012) observa uma diferença entre o objeto *a* primordial e aqueles que são suas facetas ou avatares – essa diferença seria, basicamente, entre a *queda* e a *cessão* do objeto. O objeto *caído* é o *a* primordial, aquele que desaba no advento da constituição do sujeito. Já o objeto *cedido* vem depois, são os objetos *a* plurais. A cessão do objeto é comparável à cauda abandonada pela lagartixa quando sente a ameaça de ser caçada: “Larga-se um pedaço para salvar o que resta” (Soler, 2012, p. 151). A angústia aparece no momento da cessão dos objetos *a*. Muito mais sobre o *a* e suas roupagens poderia ser dito a partir do seminário *A angústia*; todavia, aqui, não pretendo mais do que focar o essencial ao desenvolvimento do tema de pesquisa.

5.3. O louva-a-deus

Uma fábula mencionada por Lacan indica com precisão e simplicidade a relação essencial da angústia com o desejo do Outro. É uma fábula sinistra, de horror e, nesta tese pautada em imagens do horror, nada é mais adequado para início de conversa. Lacan se imagina usando uma máscara de animal perante um louva-a-deus fêmea gigantesco. Ele não sabe que máscara está usando e, portanto, não poderia estar tranquilo, “dada a possibilidade de que essa máscara não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 14). Ele não pode, aliás, confirmar qual é sua própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto.

Bem se sabe, a fêmea do louva-a-deus é capaz de devorar o macho durante ou logo após o acasalamento. Na fábula, o sujeito não sabe o que ele é para o Outro, e não lhe escapa a hipótese de ser visto pelos olhos da fêmea como o macho de sua espécie, prestes a ser devorado. Nessa situação surge a angústia, “como pura apreensão do desejo do Outro, no momento em que o sujeito, desconhecendo suas insígnias, não mais sabe o que ele é como objeto para o Outro” (Conté, 1995, p. 13). O sujeito, aí posicionado, não pode constituir o Outro como objeto para seu próprio desejo; ao contrário, observa-se na posição de objeto de seu desejo misterioso. A pergunta advém: o que esse Outro quer de mim? Na angústia, o Outro assume uma onipotência tornada correlativa de uma impotência do sujeito, este convertido em vítima, presa ou carne fresca para deliciar o seu apetite voraz.

A imagem desenhada por Lacan é perfeitamente digna do que costumamos encontrar na ficção de horror. Aliás, não raro a relação

angustiante com o Outro é ilustrada por monstros inspirados em insetos⁵. Harari (1997) observa que a fábula encontra sua inspiração em um breve texto do intelectual francês Roger Caillois publicado na obra *Méduse et Cie*, de 1960, a qual havia sido lida e muito apreciada por Lacan⁶. Eis o artigo “O louva-a-deus religioso”⁷. Unindo com brilhantismo zoologia, mitologia, antropologia, literatura e psicologia, Caillois compara o louva-a-deus – inseto tido em diferentes culturas ora por divino, ora por diabólico –, em sua pitoresca conduta no acasalamento, com numerosos mitos cujo conteúdo expressa pavor de que uma mulher demoníaca devore, mate ou mutila quem dela se aproxima, especialmente no momento da união sexual. Nas lendas, essas mulheres fascinam com seu olhar, assim como o louva-a-deus paralisa o macho com seus olhos sem pálpebras. O olhar em si, como no mito da Medusa, é paralisador e devorador.

A simbologia sagrada do louva-a-deus já é patente em seu nome antigo, *mantis*, do grego “profeta” ou “visionário”. A expressão foi mantida como nomenclatura científica de sua espécie mais conhecida, *mantis religiosa*. É tido em diferentes culturas ora como um deus-ancestral com o poder da adivinhação (o poder visionário), ora como uma figura demoníaca capaz de causar o mal a todo aquele em que fixa

⁵ No cinema de horror, a figuração do louva-a-deus sinistro não poderia faltar. Cito o filme “B” de 1957, *The deadly mantis* (dirigido por Nathan Juran), que retrata o ataque de um louva-a-deus gigante. A fábula de Lacan também é semelhante ao famoso cartaz de outra produção “B”, *The Wasp Woman* (1959), dirigido por Roger Corman, no qual se figura uma vespa fêmea gigante atacando um homem. Já em *A mosca da cabeça branca* (*The fly*, 1958), dirigido por Kurt Neumann, conta-se o drama de um cientista acidentalmente transformado numa mosca. Na cena culminante do filme, o efeito sinistro é patente quando ele é encontrado preso em uma teia, gritando desesperadamente por socorro enquanto uma enorme aranha aproxima-se para devorá-lo. Na refilmagem de David Cronenberg (*The fly*, 1986) há uma inversão de foco, pois o cientista transformado em uma mosca gigante deixa o papel de vítima – é ele próprio o monstro desejoso de absorver o corpo do outro.

⁶ *Méduse et Cie* é citada por Lacan em seu décimo primeiro seminário.

⁷ O artigo foi originalmente publicado na revista surrealista *Minotaure* (n. 5, 1934), sob o título *La Mante religieuse: de la biologie à la psychanalyse*. A versão aqui trabalhada foi revista e publicada no livro *O mito e o homem* (Caillois, 1980 [1938]), juntamente com o artigo *Mimetismo e psicastenias lendárias* (o qual também teve sua primeira versão publicada em *Minotaure*, n.7, 1935). As ideias sobre o mimetismo dos animais expressas nesse segundo artigo ganharam uma explícita menção de aprovação por parte de Lacan na versão de 1949 de seu texto sobre o estádio do espelho.

o seu olhar (o “mau-olhado”). Caillois relaciona o amplo fascínio gerado por esse inseto ao seu aspecto notavelmente antropomórfico, o que facilita uma obscura identificação com o observador. E mais: ele não apenas lembra a forma humana, mas é único entre os insetos a possuir a faculdade de virar sua cabeça para dirigir o olhar sobre aquilo em que fixou sua atenção. Escreve o autor: “os outros podem apenas ver, estes podem observar” (Caillois, 1980, p. 40). Esta característica impressionante pode ser relacionada com o mito de seu poder de “mau-olhado”, pois ele acompanha com os olhos a sua presa antes de atacar. Ademais, sua peculiar posição de ataque também alimenta um imaginário ambíguo, pois juntando as patas anteriores ele não somente parece estar rezando ou “louvando”, senão efetivamente se preparando para o bote letal.

Porém o fato mais intrigante acerca desse inseto é o ato da devoração do macho pela fêmea, durante ou após a cópula. Na verdade, a fêmea pode decapitar o macho antes de copular com ele, devorando-o inteiramente após o ato. Como esse comportamento bizarro é comum também a outros insetos, Caillois põe-se a refletir sobre a união da volúpia sexual com a volúpia nutritiva. A partir daí, o autor recorre à literatura psicanalítica para relacionar o temor neurótico da devoração do macho pela fêmea no coito com os costumes nupciais dos mantídeos (família de insetos a que pertence o louva-a-deus), que assim fornecem à fantasia uma representação objetiva⁸. Em sua opinião, esse temor fundamentado no complexo de castração é particularmente representado pelo mito da vagina dentada – suscetível de cortar o membro viril no momento da penetração. Sem poder adentrar aqui na particularidade dos diversos mitos descritos pelo autor, cabe dizer que a boca e a vagina da mulher são representadas como fontes de intensos temores: a castração, a devoração, o adoecimento ou o envenenamento do homem⁹. Em todos

⁸ Sob sua pluma: “os louva-a-deus são talvez os insectos que mais impressionam a sensibilidade humana; os seus hábitos nupciais correspondem a um temor muito comum no homem e capaz de suscitar a sua imaginação. *Aqui um comportamento, ali uma mitologia*” (Caillois, 1980, p. 53). Na conclusão de seu artigo, assevera: “os hábitos dos mantídeos seriam facilmente definidos como um *mito em acto*: o tema da fêmea demoníaca devorando o homem que seduziu pelas suas carícias. Fantasma para o homem, ideia fixa de delírio ou tema lendário, esta situação é, para o insecto, a própria forma do seu destino” (p. 63).

⁹ O louva-a-deus, aliás, em sua articulação ao tema da *femme fatale*, era uma das obsessões dos surrealistas, que muito se impressionaram com o texto de Caillois. André Breton, Paul Eluard e André Masson chegaram mesmo a

os casos, são também representações da estranha ligação entre o sexo e a morte – ao fato de que, nos animais inferiores, o coito prefigura a morte¹⁰. Essa observação não escapou a Freud que, aliás, utiliza-a no contexto do esclarecimento da pulsão de morte:

A ejeção das substâncias sexuais no ato sexual corresponde, em certo sentido, à separação do soma e do plasma germinal¹¹. Isto explica a semelhança do estado que se segue à satisfação sexual completa com o ato de morrer, e o fato de a morte coincidir com o ato da cópula em alguns dos animais inferiores. Essas criaturas morrem no ato da reprodução porque, após Eros ter sido eliminado através do processo de satisfação, o instinto de morte fica com as mãos livres para realizar seus objetivos (Freud, 1996 [1923], p. 59-60)¹².

cultivar exemplares de louva-a-deus em suas casas. Os dois primeiros os estudaram atentamente, e convidavam outros para observar o espetáculo do seu rito sexual macabro (Markus, 2000). Markus (2000) faz uma análise interessante da obsessão de artistas surrealistas pelo louva-a-deus em articulação com os temores ao feminino visíveis em suas vidas e obras.

¹⁰ Sabe-se que a aranha viúva-negra – mais popular na cultura que o louva-a-deus – também se alimenta do macho após o coito, e procede daí sua relação popular com a *femme fatale*. O que poucos sabem, nesse caso, é que a fêmea não mata o macho; ele morre sozinho após o ato em virtude da quebra de seu aparelho reprodutor. A aranha é um inseto muito prenhe de significados em relação à angústia. Na *Conferência XXIX – Revisão da Teoria dos Sonhos* (1996 [1933], p. 33), Freud relata, a partir de estudo de Karl Abraham, a simbologia da aranha em sonhos: “(...) uma aranha, em sonhos, é um símbolo da mãe, mas da mãe fálica, a qual tememos; assim, o medo de aranhas expressa temor do incesto materno e horror aos genitais femininos”.

¹¹ A menção é referente à teoria do biólogo alemão August Weismann (1834-1914), que introduziu a divisão da substância viva em uma parte mortal (o soma) e outra imortal (o plasma germinal), a qual é transmitida ao indivíduo novo na reprodução. Freud, em *Além do princípio de prazer* (1919), vê o dualismo entre as pulsões de vida e de morte como um corolário dinâmico à teoria de Weismann.

¹² Na versão da Amorrortu: “*La repulsión {Abstossung} de los materiales sexuales en el acto sexual se corresponde en cierta medida con la división entre soma y plasma germinal. De ahí la semejanza entre el estado que sobreviene tras la satisfacción sexual plena y el morir; y, en animales inferiores, la coincidencia de la muerte con el acto de procreación. Estos seres mueren al*

Caillois salienta, no entanto, a detumescência como o intermediário fisiológico desse processo. Ela não deixa de ser um fenômeno de nítida brutalidade, uma passagem instantânea de um máximo de tensão ao mais completo repouso, que contribui para a identificação inconsciente do ato sexual a uma ruptura da continuidade existencial: “a linguagem popular parece descrever de modo exacto o efeito psíquico do orgasmo ao designá-lo por ‘pequena morte’” (Caillois, 1980 [1938], p. 61). Esse tema, saliente no item 5.6, também foi trabalhado por Lacan e, mais uma vez, parece ter em Caillois uma inspiração distante. Psiquicamente, essa relação fornece outro fundamento para a concepção do amor sexual como uma realidade perigosa. O temor do louva-a-deus, em última análise, merece ser novamente abordado no campo da fantasia do retorno ao ventre materno¹³.

5.4. Daquilo que surge onde não devia

Para trabalhar a angústia em sua relação com o objeto *a* Lacan retoma, precisamente, o esquema completo do estádio do espelho publicado em *Observação sobre o relatório de Daniel Lagache* (1998 [1960]), o qual foi aqui abordado no capítulo 3. Como já aludido, o esquema faz a ligação entre os registros imaginário e simbólico, abordando a dependência do sujeito em relação ao Outro do significante, ali representado pelo espelho plano “A”. Esse esquema, em *A angústia*, é simplificado ao máximo, chegando ao formato da figura 7.

reproducirse, pues, segregado el Eros por la satisfacción, la pulsión de muerte queda con las manos libres para llevar a cabo sus propósitos” (Freud, 2007 [1923], p. 48).

¹³ Isso é desenvolvido no item 5.12.

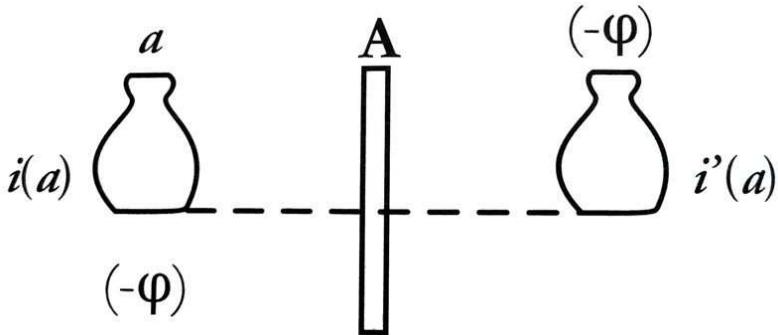


Figura 7 – Esquema simplificado dos dois espelhos (Lacan, 2005 [1962-63], p. 54).

Aparentemente, o esquema simplificado tem os mesmos elementos do esquema completo: do lado esquerdo tem-se a imagem real, $i(a)$; do lado direito, a imagem virtual, $i'(a)$, e no meio o espelho do Outro, A . Mas agora surge também o objeto a no topo do vaso da imagem real, assim como o menos-fí $(-\phi)$, o falo da castração imaginária, em dois lugares – respectivamente, abaixo do vaso da imagem real e acima do vaso da imagem virtual.

Antes de trabalhar o esquema, Lacan descreve um exemplo singelo acerca da importância do Outro no estágio do espelho. Ele pontua que o momento jubilatório do infante, quando reconhece sua imagem especular, é acompanhado de um movimento característico: “a criança se volta, como observei, para aquele que a segura e que está atrás dela” (Lacan, 2005 [1962-63], p.41). Depois do quê, retorna à contemplação de sua imagem. Isso significa que ela busca o assentimento do adulto, desse que representa o Outro do significante, pedindo que ele ratifique o valor de sua própria imagem. A situação, tão comum e emblemática, demonstra de forma clara a dependência do registro imaginário em relação ao do simbólico.

Traduzindo esse exemplo para o esquema, tem-se que o sujeito não pode ver, por si só, a imagem real, $i(a)$, nem o objeto a . É no espelho do Outro, A , que ele pode reconhecer a sua imagem, embora seja uma imagem virtual: $i'(a)$. Isso quer dizer que a imagem narcísica só se sustenta em referência simbólica ao Outro, tal como no caso da criança que se volta para a mãe quando percebe seu reflexo no espelho. Dessa forma, a imagem narcísica só aparece ao sujeito sob a forma alienada no Outro, $i'(a)$ (Conté, 1995). Ou seja, em virtude da dependência do Outro na assunção da imagem especular, o que o

homem tem diante de si é sempre apenas a imagem virtual, $i'(a)$. E é para lá também que se dirige seu desejo, muito embora o suporte de seu desejo na fantasia – o a que reveste os objetos da realidade – nunca seja diretamente visível do outro lado do espelho (não há imagem virtual do a no esquema).

A imagem $i'(a)$ caracteriza-se, então, por uma falta que orienta e polariza o desejo, falta que não possui imagem. Nesse sentido, no esquema, as notações $i(a)$ e $i'(a)$ não sugerem apenas as imagens do eu e do semelhante. Pode-se falar também na imagem que reveste o objeto a , objeto faltante e que, por isso, causa o desejo: “Esses dois pilares, $i(a)$ e a , são o suporte da função do desejo” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 50-51). Para Soler (2012), o pequeno a , nesse sentido, aponta a quota de investimento da imagem. Isso demonstra que a ordem do especular não é simplesmente constituída pela forma (*Gestalt*) do corpo; mais que isso, o objeto a representa o investimento libidinal sobre essa forma que dá à imagem sua importância ou seu “brilho” para o sujeito. E como já afirmado, o objeto a é invisível, ele está aquém da imagem real, lá em $i(a)$, sendo muito próximo do sujeito para ser visto (por isso encontra-se acima do vaso real).

O vaso do lado esquerdo simboliza o continente narcísico da libido. É o $i(a)$. Entre $i(a)$ e $i'(a)$ dá-se o que Freud designa, em *Introdução ao narcisismo* (1914), como a reversibilidade da libido entre o corpo próprio e o objeto. Interessa notar que o investimento objetal se faz do mesmo lado onde, como veremos melhor a seguir, a angústia pode aparecer – do lado da imagem virtual. Isso demonstra o quanto a vida amorosa não é sem relação com a angústia (Soler, 2012).

Ao introduzir o esquema simplificado dos dois espelhos (figura 7), Lacan retoma a asserção de que a função do investimento especular situa-se no interior da dialética do narcisismo definida por Freud. Porém, mais que isso, acrescenta que o investimento na imagem especular tem um limite, pois nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular. Existe um resto: trata-se do falo da castração imaginária (menos- f^{14}), que representa uma falta, uma lacuna. Diz Lacan: “Apesar de o falo ser, sem dúvida, uma reserva operatória, não só ele não é representado no nível do imaginário, como é também cercado e, para dizer a palavra exata, cortado da imagem especular” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 49). Menos- f não entra no imaginário, ele é

¹⁴ Conforme Quinet (2004) esclarece, “o falo imaginário, objeto ameaçado de perda para um e objeto de inveja para o outro, é inscrito na subjetividade, para ambos os sexos, como faltante ($-\phi$)” (p.91).

tão ausente abaixo da imagem real, $i(a)$, como acima da imagem virtual autenticada pelo Outro, $i'(a)$, onde Lacan o posiciona no topo do vaso. Dito de outra forma, o investimento na imagem especular não cativa toda a libido, pois uma parte fica irremediavelmente investida no corpo próprio, como um resto, uma reserva operatória: o menos-fi.

Podemos resumir, então, que tanto a como menos-fi não são vistos, representam algo que se desloca sobre o eixo da energia, do investimento libidinal. Objeto a e menos-fi são formas diferentes de falta, mas, para Soler (2012), há uma solidariedade entre eles, sendo “o (- ϕ) como reserva libidinal do lado do sujeito e o a como isso que vai se investir na imagem e lhe dar seu valor erótico” (p. 30).

De que forma o - ϕ define-se como reserva libidinal? Ele tem relação com “esse algo que não se projeta, não se investe no nível da imagem especular, que é irreduzível a ela, em razão de permanecer profundamente investido no nível do próprio corpo, do narcisismo primário, daquilo a que chamamos auto-erotismo, de um gozo autista” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 55). E nessa condição, denota uma reserva operatória no sentido de funcionar como instrumento na relação com o outro como semelhante, ou seja, com o parceiro sexual.

Introduzidos os elementos do esquema e suas relações, como então surge a angústia? Quando alguma coisa, uma coisa qualquer, aparece no lugar vazio de menos-fi acima da imagem virtual do vaso. Esse é o espaço que corresponde, no lado esquerdo, ao lugar do objeto a . Mas, afinal, o que aparece ali nesse lugar do falo da castração imaginária? “A *Unheimlichkeit*¹⁵ é aquilo que aparece no lugar em que deveria estar o menos- ϕ ” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 51). Sabemos que menos-fi não é especularizável, pois não existe imagem da falta e, por isso mesmo, o seu lugar deveria estar vazio. Assim, “quando aparece algo ali, portanto, é porque, se assim posso me expressar, *a falta vem a faltar*” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 52, grifos nossos). É nesse momento que surge a angústia, precisamente a angústia de castração, em sua relação com o Outro.

5.5. Falta da falta

De que forma podemos abordar a angústia como “falta da falta”? Para começar, não se pode olvidar que a falta não existe no real, só é apreensível pelo simbólico: “É no nível da biblioteca que se pode dizer: *Aqui está faltando o volume tal em seu lugar*” (Lacan, 2005

¹⁵ Traduzível como a qualidade do que é estranho, inquietante ou sinistro: estranheza, bizarria, inquietude.

[1962-63], p. 147). O símbolo designa a ausência e, dessa forma, tem a propriedade de presentificar o que ali não está. Ademais, a falta é radical na própria constituição da subjetividade tal como aparece na experiência analítica. Como visto no esquema da divisão, Lacan diz que quando o sujeito se constitui, quando ele emerge, alguma coisa precisa se perder, e a maneira mais segura é concebê-la como um pedaço de corpo: o objeto *a*. Por definição, esse objeto falta.

Especificamente em relação à “falta da falta”, Lacan insurge-se contra a ideia de Freud em *Inibições, sintomas e angústia*: este afeto não é uma simples reação ou sinal da perda de um objeto. A angústia não constitui sinal de uma falta, mas da “falta de apoio dada pela falta” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 64). O que seria isso? Nesse raciocínio, o psicanalista francês desenvolve algumas ideias inovadoras. Não seria a nostalgia do seio materno que gera a angústia, mas a sua iminência: “O que provoca a angústia é tudo aquilo que nos anuncia, que nos permite entrever que voltaremos ao colo” (p. 64). Ou seja, não é angustiante a alternância da mãe entre presença e ausência, pois a criança goza com isso, como bem Freud ilustrou com jogo do *Fort-Da* de seu neto (Freud, 1996 [1920]). Em outras palavras, o que tranquiliza a criança acerca da presença da mãe é a possibilidade de sua ausência. E assim Lacan completa:

O que há de mais angustiante para a criança é, justamente, quando a relação com base na qual essa possibilidade se inscreve, pela falta que a transforma em desejo, é perturbada, e ela fica perturbada ao máximo quando não há possibilidade de falta, quando a mãe está o tempo todo nas costas dela, especialmente a lhe limpar a bunda, modelo da demanda, da demanda que não pode falhar (Lacan, 2005 [1962-63], p. 64).

A possibilidade da falta é o que permite a constituição do sujeito como desejante. Para Lacan, a existência da angústia está ligada ao caráter sempre enganoso da demanda em relação à preservação do lugar do desejo. A demanda engana por ser estruturada pelo significante, e assim não deve ser tomada literalmente, ao pé da letra. A angústia se constitui quando a essa demanda, sempre parcialmente falsa, se dá “uma resposta saturadora”, uma resposta “que não pode falhar”. Nesse raciocínio, o que a criança realmente pede à mãe não é a saturação da sua demanda ou o preenchimento completo da sua falta, pois ela precisa

estruturar a relação de presença-ausência indicada pela brincadeira do *Fort-Da*: “Há sempre um certo vazio a preservar, que nada tem a ver com o conteúdo, nem positivo nem negativo, da demanda. É de sua saturação total que surge a perturbação em que se manifesta a angústia” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 76)¹⁶. Assim, é imperativo que a criança não tenha tudo o que demanda. Precisa-se preservar um vazio para a manutenção do desejo, e a angústia surge justamente para sinalizar o perigo da saturação.

Lacan nunca deixou de pontuar a ameaça relacionada ao desejo da mãe – o desejo de reintegrar sua criação. É, pois, em virtude do desejo da mãe que o pequeno sujeito do gozo, identificado ao falo materno, renuncia à posição desejante na psicose, forcluindo o Nome-do-Pai. A dimensão terceira, do pai, não surge no discurso materno nesse caso. A questão do desejo materno também é ilustrada de forma brilhante em *O avesso da psicanálise* (1969-70):

O papel da mãe é o desejo da mãe. É capital. O desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão – a mãe é isso. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso (Lacan, 1992 [1969-70], p. 105).

A psicose é o exemplo máximo em que a bocarra se fecha e o sujeito permanece cativo do desejo da mãe, como objeto. Se é que se pode defini-lo como sujeito, seria apenas um sujeito do gozo, um sujeito “gozado” pelo Outro, ao contrário de um sujeito desejante. Na neurose, é a angústia que sinaliza o perigo de fechamento dessa boca¹⁷.

No âmbito do complexo de castração, Lacan cita o caso do pequeno Hans: nele a angústia estaria ligada à proibição, pela mãe, de

¹⁶ A ideia também é desenvolvida aqui: “O que não convém esquecer, em momento algum, é que o lugar que designamos neste esqueminha como sendo o da angústia, e que atualmente é ocupado pelo (-φ), constitui um certo vazio. Tudo o que pode manifestar-se nesse lugar nos desorienta, se assim posso dizer, quanto à função estruturante desse vazio” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 67). O vazio tem uma função estruturante porque é condição para o sujeito advir como desejante.

¹⁷ Essa questão também se relaciona à profantasia de retorno ao seio materno (item 5.12).

suas práticas masturbatórias – as quais, ressalte-se, são pautadas no desejo incestuoso do menino. Realça Lacan, todavia, que a proibição funciona como uma tentação. Ou seja, mais uma vez, o objeto (no caso, a mãe) está presente, acessível, pois não falta quando deveria. Nesse sentido, na dimensão edípiana e da castração, podemos pensar que o que angustia o pequeno sujeito não é tanto a proibição do incesto e a respectiva ameaça de punição, mas a crença de que o incesto é, sim, possível, porquanto a mãe parece convidá-lo para tanto e o pai, nisso, não intervém. A possibilidade do incesto é igualável ao encontro com a Coisa, o objeto último do desejo, que aspira e elide o sujeito.

Finalmente, no nível destacado por Freud como da perda do amor do supereu, Lacan também inverte a proposição acerca da problemática da repetição do fracasso. Para o neurótico, o que realmente se teme nessa trilha é a possibilidade do sucesso. Em outras palavras, o sucesso é angustiante porquanto sentido pelo sujeito como o objeto último do desejo, preenchedor da falta. Assim, para manter-se desejanste, mais vale optar pelo fracasso.

5.6. A castração, novamente

No seminário sobre a angústia, a castração imaginária (menos-fi) entra em cena no esquema simplificado dos dois espelhos, conforme já visto (figura 7). O esquema ilustra que nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular, pois há um resto – nem libido narcísica nem objetal – referido ao falo imaginário negativizado que opera na castração. Como não há imagem da falta, ele está cortado da imagem especular, não sendo representável. Na qualidade de operador da castração em psicanálise, ele é uma reserva libidinal operatória que entra em ação como instrumento para satisfação do desejo fálico na relação sexual.

Ainda no campo da castração imaginária, Lacan menciona a extraordinária confusão feita pelos analistas ao referi-la à circuncisão. Sabemos que Freud demarcou a circuncisão por diversas vezes como substituto simbólico da castração¹. Há, de fato, uma relação, mas referir-

¹ Como nesta passagem de *Moisés e o monoteísmo*: “A circuncisão é o substituto simbólico da castração que o pai primevo outrora infligira aos filhos na plenitude de seu poder absoluto, e todo aquele que aceitava esse símbolo demonstrava através disso que estava preparado para submeter-se à vontade do pai, mesmo que esta lhe impusesse o mais penoso sacrifício” (Freud, 1996 [1939], p. 136). Em nota de rodapé ao caso do pequeno Hans, Freud chega mesmo à hipótese de ser a circuncisão um dos fundamentos do anti-semitismo,

referir-se à circuncisão como *causa* do complexo de castração seria um erro grosseiro, pois “nada é menos castrador do que a circuncisão” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 92). Vejamos o que essa afirmação quer dizer. Ora, se o Deus do Antigo Testamento demanda a circuncisão ao seu povo eleito, ou melhor, pede a eles o prepúcio como oferenda, isso só faz destacar ou situar o objeto fálico. Nesse caso, a circuncisão estaria barrando (como ato castrador) ou incitando o desejo? Lacan esclarece que o desejo e a lei são a mesma coisa: “o desejo e a lei, que parecem colocar-se numa relação de antítese, são apenas uma e a mesma barreira, para nos barrar o acesso à Coisa. *Volens nolens*: ao desejar, enveredo pelo caminho da lei” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 93). A circuncisão, assim, funciona como uma marca da lei paterna, do Nome-do-pai, proibindo ao sujeito o acesso à Coisa materna, porém dando-lhe acesso ao desejo. Interessante notar que ela exige uma oferenda, *um pedaço de carne que vira resto*, tal como Shylock o exige do mercador de Veneza, e tal como acontece com o objeto *a* no esquema da divisão do sujeito.

A separação do prepúcio, “de um certo apêndice, torna-se simbólica de uma relação fundamental com o próprio corpo, para o sujeito doravante alienado” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 236). O prepúcio caído é um excelente exemplo desse objeto *a* ligado ao gozo e cortado no momento da ascensão do sujeito barrado. Caillois (1980 [1938]), baseado em estudos antropológicos, lembra haver povos nos quais o rito de iniciação da puberdade envolve não a circuncisão do menino, mas a extração de um dente ou, ainda, o corte da última falange do dedo mínimo. Em ambos os casos, há igualmente essa queda de um pedaço do corpo, confirmando a teoria lacaniana. Por outro lado, esses dados também confirmam a teoria de Freud, que já realçara em sua obra, inclusive, a simbologia onírica da extração de dentes como relacionada ao complexo de castração.

Em *A angústia*, ademais, Lacan demarca com propriedade: “a angústia deve ser situada em outro lugar que não na ameaça de castração” (Lacan, 2005 [1962-63], p.186). Em diferentes pontos da obra ele situa afirmação semelhante¹, demonstrando que a *ameaça de*

pois demarca um vínculo inconsciente e repudiado com o complexo de castração (a ideia é retomada em *Moisés e o monoteísmo*). Na mesma nota, reafirma ser o complexo de castração a mais forte raiz inconsciente para o sentimento de superioridade e desprezo sobre as mulheres (Freud, 1996 [1909], p.40).

¹ Tal como aqui: “Não é necessário que o sujeito fique preso na ameaça de castração no fim de uma análise, nem ao *Penisneid*, esse é um ponto superável!”

castração, no sentido freudiano da expressão, deve ser diferenciada da *angústia de castração*, a ser localizada em outra problemática. A angústia de castração está ligada, para Lacan, ao objeto *a*, ou melhor, a sua queda ou cessão. O falo, objeto da castração, não é somente um dos avatares do objeto *a*, senão o mais privilegiado. O falo é um significante deslizável de acordo com ocupações libidinais, podendo-se falar em encarnações ou significações fálicas, das quais a dominante é a do pênis.

Na teorização lacaniana sobre o objeto *a* e seus avatares, o falo recobre em seu deslizamento outros objetos “caducos”: o seio, o cíbalo, o olhar e a voz. O nível da fase fálica é, pois, central em relação aos diversos estágios da cessão do objeto *a*. Nesse nível a função do *a* é representada por uma falta, “a falta do falo como constitutiva da disjunção que une o desejo ao gozo¹” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 321). Isso quer dizer que o falo funciona em toda a parte, em todos os níveis da relação do sujeito com o *a*, senão justamente onde é esperado, na fase fálica: é isso que constitui o princípio da angústia de castração. Diz Lacan: “O falo, ali onde é esperado como sexual, nunca aparece senão como falta, e é essa a sua ligação com a angústia” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 293). O falo é chamado a funcionar como instrumento da potência ou, ainda, de onipotência. Como essa potência fracassa no nível sexual, passa a ser buscada em todo o campo da realidade: “Falamos do valor fálico das profissões, das atividades etc.” (Soler, 2012, p.145).

A partir da antiga preocupação de Freud com a angústia no coito interrompido, na qual ela é provocada pela colocação do instrumento sexual “fora de jogo” durante o ato, Lacan também liga a castração não à perda do órgão, mas à detumescência na copulação, depois de consumado o orgasmo masculino: “O fato de o falo ser mais significativo na vivência humana por sua possibilidade de ser um objeto decaído do que por sua presença, é isso que aponta a possibilidade da castração na história do desejo” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 187). Como diz Soler (2012), a queda da potência vital substitui a fantasia de mutilação, pois a detumescência é uma repetição generalizada no ato, enquanto a mutilação é uma prática extremamente rara. A questão da

(Lacan, 2005 [1962-63], p.194).

¹ Há uma disjunção ou hiância (neologismo usado por lacanianos) entre o desejo e o gozo. O gozo não é mais acessível ao sujeito barrado pela linguagem, só lhe resta tentar chegar ao gozo por meio do desejo – tarefa, todavia, impossível. É isso que a falta do falo significa. Se a castração é a hiância irreduzível entre o desejo e o gozo (Soler, 2012, p. 153), vale dizer que ela se liga à angústia, também posicionada, como visto no item 5.13, entre o gozo e o desejo.

detumescência, como visto, fora também observada por Caillois (1980 [1938]).

Dessa monta, a castração pode ser vista como a descoberta de que o objeto fálico na relação sexual contém implicitamente a privação desse órgão. O homem só se relaciona com a mulher por meio desse órgão caduco, “desse órgão do qual ele é fundamentalmente castrado na relação sexual e pela relação sexual” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 331). Na situação comum, o órgão cede prematuramente¹, de forma que “já não passa de um trapinho, já não está ali para a parceira senão como um testemunho, uma lembrança de ternura” (p. 288). E a mulher, acaso não tenha atingido o orgasmo, ao menos fica tranquila acerca do desejo do parceiro. Assim, o orgasmo masculino coincide com a colocação do instrumento fálico fora de ação pela detumescência, havendo aí um corte, “separação, amolecimento, afânise, desaparecimento da função do órgão” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 261). O falo se apresenta na cópula humana, então, não só como instrumento do desejo (Φ), mas como seu negativo na detumescência, sendo por isso que ele pode se apresentar na função de a , com o sinal de menos ($-\phi$). Disso Lacan conclui haver até mesmo um desejo de castração (Lacan, 2005 [1962-63]), pois a queda do órgão fálico, funcionando como cessão do objeto a , detém o movimento do desejo em direção ao gozo. O gozo eclipsaria o sujeito (é o encontro com a Coisa), por isso, embora aparentemente buscado pelo sujeito em sua “nostalgia” do ser, é na verdade temido – o desejo constitui a melhor barreira contra o gozo, e a angústia surge como alerta de sua aproximação.

Destarte, a angústia do homem é aquela da queda do objeto, enquanto a da mulher é frente ao desejo indeterminado do Outro (Soler, 2012). Que ninguém se engane, então, pensando que a angústia frente ao desejo do Outro seria algo eminentemente masculino pois, como diz Lacan, “Quando sucede à mulher sentir-se realmente como o objeto que está no centro de um desejo, pois bem, acreditem, é aí que ela foge de verdade” (Lacan, 2005 [1962-63], p.213). A exacerbação desse movimento de sedução (a busca do desejo do Outro) e fuga (no momento em o desejo do Outro é capturado) é aquilo que observamos clinicamente na histeria.

¹ O órgão cede prematuramente não no sentido, por exemplo, de uma ejaculação precoce (aliás, esse sintoma indica uma intensa angústia na relação com o desejo do Outro), mas no sentido de que o gozo do ato sexual – por mais prazeroso que seja – é sempre parcial, embora seja idealizado e esperado como total.

Por sua vez, o orgasmo é visto por Lacan como uma forma de angústia, a qual, dentre todas, “é a única que realmente acaba” (Lacan, 2005 [1962-63], p.262). No auge da angústia o sujeito ejacula, por isso Lacan relaciona o orgasmo com a queda do que há de mais real no sujeito, citando exemplos de pessoas que têm o orgasmo ao entregar ou ceder algo muito esperado de si; uma obra, por exemplo. Isso demonstra como a angústia pode ser sentida nos momentos de corte, de entrega de algo que se supõe como aguardado com expectativa pelo Outro. Por outro lado, na linha do pensamento de Caillois (1980 [1938]), o orgasmo também é destacado por Lacan como a “pequena morte” que demandamos ao Outro, relacionável ao efeito repousante do pós-coito. Essa demanda é satisfeita por um custo muito baixo, “já que nós nos safamos” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 287) da morte real. No coito interrompido, por sua vez, a angústia aparece na medida em que o orgasmo se desliga do campo dessa demanda ao Outro.

Ainda no tangente à detumescência, Lacan pontua que o complexo de castração se torna realmente um drama em virtude de toda a confiança depositada no ideal da consumação/realização genital. Vale observar a esse respeito o traumático descobrimento da não complementariedade do gozo sexual: a primeira experiência sexual deixa o sujeito no desamparo – angustia traumática – pois o Outro não pode ser garantia desse gozo. Não há gozo total, assim como não há “relação sexual” no sentido de uma complementariedade entre os sexos. No ato, o instrumento fálico que o sujeito dispõe é só isso, um mero instrumento.

Por todo o exposto, pode-se precisar que a angústia de castração em Lacan assume uma nova dimensão em relação ao complexo de castração freudiano, muito embora mantenha nele as suas bases. A angústia não se refere à emasculação ou sua ameaça (castração imaginária), mas, em última análise, liga-se à falta estrutural do sujeito falante e desejante – seu acesso ao gozo foi interditado pela própria linguagem que o constituiu. Confirma Lacan: “A castração significa que é preciso que o gozo seja recusado, para que possa ser atingido na escala invertida da Lei do desejo” (Lacan, 1998 [1960], p. 841). Vista de forma metafórica, a mutilação implicada na castração é aquela que corresponde a ser restringido, limitado, atendo-se ao gozo somente como parcial. É a mutilação do objeto *a*, como pedaço de corpo prenhe de gozo que é perdido para sempre.

5.7. Da angústia para Lacan

Finalmente podemos nos autorizar a discorrer diretamente sobre a angústia. Ela é definida por Lacan como um afeto, e um afeto que não engana. Esse afeto não é recalcado – recalcados são os significantes que o amarram. Na qualidade de afeto, ela fica à deriva, solta. A ideia de “afeto” deixa claro que na angústia o sujeito é “afetado”, implicado no mais íntimo de si mesmo. A angústia é um corte que deixa aparecer o inesperado, a visita, a notícia, o pressentimento, inclusive na forma de “pré-sentimento”. Ela é “*aquilo que não engana*, o que está fora de dúvida” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 88). Neste caso, Lacan entende a dúvida como uma forma de combater a angústia (“a angústia é a causa da dúvida”), pois há algo nesta que se assemelha a uma certeza assustadora¹.

Dizer que a angústia é aquilo que não engana também remete ao seu fundamento no registro do real. O objeto da angústia não é feito de significantes, e a característica essencial do mundo dos significantes é que, nele, é possível *enganar*. A angústia é o sinal do real, de uma forma irreduzível pela qual ele se apresenta na experiência (Lacan, 2005 [1962-63]). Segundo a psicologia clássica, os homens seriam atormentados pelo irreal no real. Lacan nos lembra, contudo, que Freud inverteu essa proposição, demonstrando que “o inquietante é que, no irreal, é o real que os atormenta” (Lacan, 2005 [1962-63], p.91). Ou seja, nossa vida está imersa no irreal, um outro nome para a fantasia. Quando a fantasia cede e deixa surgir o real, o que aparece é o inquietante, o sinistro, a *Unheimlichkeit*, a angústia².

Lacan tenta aclarar toda sorte de mal-entendidos sobre o tema da angústia. Há quem tome ao pé da letra a teoria freudiana, referindo-se à angústia como a defesa mais radical contra o desamparo primordial, a *Hilflosigkeit*, sendo que, depois disso, ela seria retomada pelo eu em situações de perigo mais leves. Lacan, neste ponto, pergunta se seria mesmo tão perigoso o retorno de um desejo enterrado, a ponto de mobilizar um sinal tão extremo, do mais absoluto perigo vital, como a angústia. Por outro lado, também se fala muito em “defesas contra a angústia” – mas não foi dito por Freud que a angústia é um instrumento para nos avisar de um perigo? A defesa, portanto, não é contra a angústia, mas contra aquilo de que a angústia é o sinal³.

¹ Nesse sentido, Lacan chega a propor que a ação retira sua certeza da angústia: “Agir é arrancar da angústia a própria certeza” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 88).

² Veremos mais sobre a relação entre a fantasia e a angústia no item 5.15.

³ O psicanalista francês também discorda com veemência da teoria da “angústia

Lacan também ironiza afirmando que, em *Inibições, Sintomas e Angústia* (1926), Freud fala de tudo, menos sobre angústia. Mas isso não quer dizer que não se possa falar dela. E n' *O Seminário 10* Lacan fala muito dela, mas principalmente por meio do objeto *a*. A única tradução subjetiva do objeto *a* seria a angústia, porque a angústia é o que se produz no ponto em que o sujeito se capta como objeto causa do desejo do Outro. Lacan lembra que Freud, no “Apêndice B” de *Inibições, sintomas e angústia*, logo antes de afirmar a indeterminação, a *Objektlosigkeit* da angústia, escreve que ela é *Angst vor etwas*⁴, angústia diante de algo⁵. Essa frase serve de introdução à ideia lacaniana de que a angústia “não é sem” objeto⁶, o que, entretanto, não significa dizer que ela tem um objeto: “Essa relação do não ser sem ter não significa que saibamos de que objeto se trata” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 101). Retomando o esquema simplificado dos dois espelhos (figura 7), a angústia surge quando algo aparece acima do vaso virtual, do *i'(a)*. Normalmente aí existe apenas uma falta no lugar de menos-fi, do falo da castração imaginária, pois não há imagem da falta. Este lugar vazio da falta é o que orienta o desejo. Nesse vazio algo sempre é esperado (desejado), mas esse algo não pode aparecer, estruturalmente. Se ali onde deve aparecer a falta, onde nem o objeto *a* nem menos-fi podem ser representados, algo aparece, isso significa que falta vem a faltar, provocando a angústia.

O que vem a ser esse “algo” surgido onde não deveria? É possível definir o objeto da angústia? Questão fundamental, mas que parece dividir um pouco os comentadores lacanianos. Rabinovich é

do nascimento”, de Otto Rank, especificamente pelo motivo de não haver eu nesse momento da vida psíquica: “Isso, com certeza, é totalmente inconcebível” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 135).

⁴ Em alemão, “*vor*” é literalmente “antes” (Freud, 1996 [1926], p. 160).

⁵ Na versão da Amorrortu: “*La angustia tiene un inequívoco vínculo con la expectativa; es angustia ante algo*” (Freud, 2007 [1926], p. 154).

⁶ Além de afirmar que a angústia não é sem objeto, Lacan também questiona o objeto do medo. A partir de um breve conto autobiográfico do escritor russo Anton Pavlovich Tchekhov (1860-1904), o psicanalista sugere ser igualmente legítimo sustentar a ausência de objeto para o medo, questionando mais uma vez a tese freudiana acerca das diferenças entre *Angst* e *Furcht*. A versão do conto lida por Lacan fora traduzida ao francês como *Frayeurs* (pavores). Há uma tradução ao inglês disponível no “Projeto Gutenberg” intitulada *Panic fears* (in CHEKHOV, A.P. *The schoolmistress and other stories*. 2006. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1732>>. Acesso em 31/05/2013).

incisiva: “O objeto *a* é o objeto em jogo na angústia”⁷ (1993, p.74). Também para Harari (1997), a angústia implica o aparecimento do objeto *a* lá onde não se esperava. E, a tal respeito, é o próprio Lacan quem afirma: “Freud nos diz que a angustia é um fenômeno de borda, um sinal que se produz no limite do eu [*moi*], quando este é ameaçado por alguma coisa que não deve aparecer. Esta é o *a*, o resto, abominado pelo Outro” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 133). Soler (2012), no entanto, pondera que o *a*, sendo esse enigmático objeto sem imagem e sem significante, não é aquilo que efetivamente aparece. O que aparece é “alguma coisa”, um objeto qualquer da realidade. No entanto, seria o objeto *a* que comanda tal aparição.

A angústia é introduzida por Lacan como uma manifestação específica no âmbito do desejo do Outro. Freud dizia que ela é um sinal produzido no eu. Esse sinal aparece no lugar do eu, mas, para Lacan, diz respeito ao sujeito. Se isto aparece no eu é porque o sujeito foi advertido de algo – e este algo é um desejo. Freud também fala em perigo interno, sendo a angústia o sinal dele⁸. Para Lacan não há perigo interno do qual a angústia seja um sinal. Não existe perigo interno pois o aparelho neurológico não tem interior, já que é uma superfície única. Ademais, o sistema *Psi* (do *Projeto para uma psicologia científica* [1895]), como estrutura, como o que se interpõe entre percepção e consciência, “situa-se numa outra dimensão, como Outro enquanto lugar do significante” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 169). O sinal de perigo, então, não é interno, diz respeito ao Outro, ou melhor, ao desejo do Outro: “A angústia jaz na relação fundamental do sujeito com o que tenho chamado, até aqui, de desejo do Outro” (p. 304). A função angustiante do desejo do Outro é ligado ao fato de que não sei que objeto *a* sou para esse desejo. Isso tem uma validade especial no âmbito escópico, no qual se encaixa a fábula já mencionada do louva-a-deus de desejo voraz.

Há um vínculo essencial entre a angústia e o objeto *a*, porque ele cai ou tem que ser cedido, e funciona como resto do sujeito (Conté, 1993). Nesse raciocínio, se a angústia é um sinal de um perigo, “o perigo em questão está ligado ao caráter de cessão do momento constitutivo do objeto *a*” (Lacan, 2005 [1962-63], p.352). Para Harari

⁷ Tradução livre de: “*El objeto a es el objeto en juego en la angustia*”.

⁸ O perigo interno, como visto no capítulo 1, item 1.2.5, modifica-se à medida que o eu se desenvolve. Freud cita o desamparo psíquico, a perda de objeto, a castração, a punição do supereu e a morte. De maneira geral, na histeria a situação de perigo principal é a perda de amor; nas fobias, a ameaça de castração; e na neurose obsessiva, o medo do supereu.

(1997), a angústia, enquanto sensação do desejo do Outro, sinaliza a iminência de que esse desejo possa atingir seu objetivo, que seria reabsorver o sujeito ou um de seus *a*, para que o Outro possa se reencontrar graças à cessão em jogo. Nessa lógica, o perigo do qual a angústia é sinal “*não é outro senão o da iminência da dação do cessível: o a*. Ou seja: que *a* quer o desejo do Outro que eu seja para ele? Que *a* quer de mim (porque eu não o sei)? Ou, diretamente: o que (me) quer?” (Harari, 1997, p. 225). Se me percebo “*a*-izado” pelo Outro, sinto-me excluído como sujeito, no perigo de ser reabsorvido pelo Outro sujeito que deseja recuperar seu objeto *a*. O assunto, por certo, demanda um melhor esclarecimento acerca do conceito de desejo do Outro para Lacan.

5.8. O desejo do Outro

“Eu lhes disse: o desejo do homem é o desejo do Outro” (2005 [1962-63], p.31). A afirmação enigmática não surge pela primeira vez no seminário sobre a angústia, já é um ponto de chegada da teorização de Lacan. Em *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (1998 [1960]), ele dá uma pista quando afirma que é como Outro que o homem deseja⁹. A fórmula, portanto, é ambígua, podendo ser lida em diferentes sentidos: pode-se pensar tanto no meu desejo pelo Outro como na ideia de que é ele quem me deseja. Certamente indica as duas situações em simultâneo. Mas se pensarmos, ainda, no Outro como a “outra cena”, o inconsciente, o desejo assume o caráter de desejo inconsciente. Se as intenções do Outro, ou seja, o seu desejo, são-me enigmáticas, e se o Outro é escrito com maiúscula precisamente porque não consigo ter acesso ao seu desejo, a frase “o desejo do homem é o desejo do Outro” vem indicar que meu próprio desejo é-me tão inacessível quanto o do Outro. De fato, nem o sujeito, nem o Outro sabem o que desejam.

Conté (1995) interpreta a fórmula como a consequência da dependência original do sujeito em relação à ordem significante, do fato de que a criança está irredutivelmente inscrita no universo do desejo do Outro. As necessidades do sujeito mítico têm de se fragmentar na demanda, nos elementos linguísticos de um código preexistente. Seu desejo depende do código, depende desse Outro. Dessa forma, deseja-se

⁹ No original: “Mas acrescentando também que o desejo do homem é o desejo do Outro, onde o “de” fornece a determinação chamada pelos gramáticos de subjetiva, ou seja, é como Outro que ele deseja (o que dá a verdadeira dimensão da paixão humana)” (Lacan, 1998, p. 829).

em função do que o Outro, por exemplo a Mãe, desejou para o sujeito. Ele foi, em termos lógicos, primeiramente um objeto; foi determinado como objeto pelo desejo do Outro, e esta é uma determinação absoluta para ele. A fórmula do desejo do Outro comporta, portanto, uma circularidade, porque o desejo é sempre desejo do desejante no Outro. O paradoxo é que o sujeito deseja o desejo do Outro e, ao causar esse desejo, torna-se objeto – ou melhor, torna-se objeto *a*.

Em *A angústia*, Lacan utiliza mais uma vez a dialética do Senhor e do Escravo de Hegel para evocar a questão do desejo, ao mesmo tempo distanciando e aproximando dele sua própria teoria. Em Hegel, do ponto de vista de Lacan, o desejo é o desejo do sujeito por um desejante, o Outro. O sujeito deseja do Outro o reconhecimento, mas só pode ser reconhecido como objeto, ou na terminologia lacaniana, como *a*, “que é aquilo de que se trata no nível daquele que deseja” (2005 [1962-63], p.33). Todavia o sujeito não consegue se suportar como objeto, pois ele é uma consciência, uma *Selbst-bewusstsein*. Algo precisa então se decidir entre as duas consciências, e para tanto não haverá outra mediação senão a da violência no plano do puro prestígio. Já para Lacan – “porque Lacan é analista” (2005 [1962-63], p.32) –, o Outro não é consciência, ele é uma inconsciência “que concerne ao meu desejo na medida do que lhe falta e de que ele não sabe” (2005 [1962-63], p. 32). Ambos, o sujeito e Outro não têm acesso direto ao desejo.

Mas há algo que se mantém semelhante tanto na formulação de Hegel como na de Lacan: “É um objeto *a* que deseja”. Ou seja, compartilha-se a verdade de que o sujeito, quando afetado pelo desejo, torna-se objeto e “fica irremediavelmente marcado pela finitude” (Lacan, 2005 [1962-63], p.35). Lacan assinala que o descobrimento freudiano assinala o fato de que, como desejantes, somos objeto (Rabinovich, 1993). Mas não somos o objeto comum, aquele da teoria do conhecimento, somos objeto *a*. Veja-se a circularidade da proposição: se o sujeito deseja o desejo do Outro, ele deseja incluir-se na *i(a)* que pode capturar o seu desejo. Isto é, ele deseja ser objeto *a* para o Outro. Isso significa, portanto, em última análise, que é como objeto *a* que o sujeito deseja.

Aquele que deseja é um objeto, incluindo no sentido forte de coisa inerte, de pedaço separado do corpo, do objeto parcial da teoria psicanalítica. Todavia, o sujeito barrado sempre tenta estar aberto a uma nova determinação, ele quer escapar daquilo que o determina estritamente, que é sua posição de objeto causa do desejo (Rabinovich, 1993). O desejo como desejo do Outro implica uma determinação absoluta do sujeito. A questão, então, não é que o Outro nos reconheça,

senão que o Outro nos determina e nos determina como objeto. Assim, só podemos desejar e sustentar-nos como desejantes no lugar da causa do desejo do Outro, e a partir desse lugar que tivemos nessa estrutura chamada desejo do Outro. O que significa, então, ter um desejo próprio em psicanálise? Não falamos de desejo como o de possuir algo, pois o que queremos é causar desejo.

Ao mesmo tempo, apenas somos objeto para o desejo do Outro após havermos sido perdidos: “Não podemos ser causa de nada sem havermos sido perdidos, porque nos constituímos como objeto *a* uma vez que fomos perdidos”¹⁰ (Rabinovich, 1993, p. 59). Perdidos, no caso, como objeto de gozo. O sujeito deve ser perdido como objeto de gozo do Outro para poder causar o desejo do Outro, para se posicionar na falta do Outro. O que o Outro busca, então, é reencontrar-se no sujeito, e para isso solicita a sua perda. O Outro solicita a sua perda para que ele se constitua como seu objeto *a*, seu objeto causa do desejo.

Nessa linha de raciocínio, o Outro busca restituir seu próprio objeto *a*, ou melhor, “deseja um fragmento de mim, do qual pode apropriar-se, e é então que aparece a condição angustiante, diante da ameaça de perda dessa libra de carne” (Harari, 1997, p. 108). A angústia como manifestação do desejo do Outro é um sinal no eu que avisa o sujeito de algo, precisamente de um desejo que o anula como sujeito e demanda sua perda. É isso que Lacan evoca no seguinte comentário:

Se isso se acende no nível do eu, é para que o sujeito seja avisado de alguma coisa, a saber, de um desejo, isto é, de uma demanda que não concerne a necessidade alguma, que não concerne a outra coisa senão meu próprio ser, isto é, que me questiona. Digamos que ele me anula. Em princípio, não se dirige a mim como presente, dirige-se a mim, se vocês quiserem, como esperado, e, muito mais ainda, como perdido. Ele solicita minha perda, para que o Outro se encontre aí. Isso é que é a angústia (Lacan, 2005 [1962-63], p.169).

Assim, ao contrário de Hegel, Lacan pensa que o desejo do Outro não me reconhece. Na verdade, ele não reconhece nem desconhece: “Ele me questiona, interroga-me na raiz mesma de meu

¹⁰ “No podemos ser causa de nada sin haber sido perdidos, porque nos constituímos como objeto *a* en tanto que hemos sido perdidos”.

próprio desejo como *a*, como causa desse desejo, e não como objeto” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 169). Para Soler, isso significa que “ele me anula não como objeto, mas precisamente como sujeito, ele mesmo tomado pela falta” (2012, p. 86). Ser anulado como sujeito e tomado pelo Outro como objeto *a*, esse é o impasse da angústia para o neurótico.

A mitologia é rica em exemplos dessa questão, como no caso de Ártemis e Acteão. Sabe-se que Ártemis (ou Diana na mitologia romana), deusa da caça e dos animais selvagens, banhava-se nua em uma fonte cristalina na companhia de suas ninfas, quando foi surpreendida pelo caçador Acteão – ele por ali errava em passos incertos, sem saber que encontraria a deusa. Furiosa por ser vista, Ártemis transforma o caçador em um cervo:

“— Agora, conta que me viste sem a veste, se puderes”. Sem mais ameaças, [Diana] espalha na úmida testa chifres de cervo longevo, estica-lhe o pescoço e aguça-lhe as orelhas, muda em patas as mãos, e os seus braços em pernas longas e com manchado pelo o corpo cobre-lhe; e lhe põe medo (Ovídio *apud* Carvalho, 2010, p. 95-6).

Acteão foge assustado e logo percebe que, de caçador, foi feito presa. Tragicamente ele é caçado sem tréguas e feito em pedaços por seus próprios cães, “até que por feridas mil morrendo, dizem, a ira de Diana Arqueira saciou-se” (2010, p. 97). No que tange à punição por haver visto o corpo nu de uma deusa, a história muito se assemelha à contada por Calímaco acerca do banho de Atena e da cegueira de Tirésias¹¹. Vários elementos são aqui condensados: por um lado, podemos novamente pensar no complexo de castração freudiano, pois o sujeito é feito em pedaços após a visão traumática do sexo da Deusa (a figura materna). Por outro vértice, na dimensão lacaniana da castração, temos que o sujeito, ao desejar, é imediatamente confrontado ao desejo do Outro e reduz-se a um mero objeto, objeto a ser caçado e devorado. De desejante, torna-se desejado, ao que foge assustado para evitar a devoração: está aí uma imagem emblemática da angústia.

¹¹ Conforme visto no capítulo 4, item 4.3. Aliás, no quinto hino de Calímaco (*apud* Mair, 1921), Atena tenta confortar a mãe de Tirésias justamente contando-lhe a história horrível de Acteão e Ártemis, no sentido de lhe mostrar que a punição de seu filho foi muito mais branda.

5.9. O sinistro para Lacan

É no sinistro que se encontram os elementos mais aptos para apreender em que consiste a angústia enquanto falta da falta, pois “o que irrompe, quando não devia ter aparecido – o que devia faltar – é o sinistro” (Harari, 1997, p.65). Fenomenologicamente, a angústia é o sinistro. Em seu seminário de 1962-63, Lacan chega mesmo a dizer que, até então, não se chegou a uma formulação unitária e satisfatória da angústia justamente pela pouca atenção dada ao fenômeno da *Unheimlichkeit* tal como precisada por Freud¹².

Acerca do sinistro, vale retomar a frase de Schelling, segundo a qual o *Unheimlich* surge quando algo destinado a permanecer oculto vem, entretanto, à luz. Para Freud isso é análogo ao cerne de sua concepção do *Unheimlich*, pensado como o familiar recalcado que ameaça ressurgir na consciência. A frase de Schelling também tem ressonâncias, por sua vez, com a teoria de Lacan, pois nela, como vimos, o sinistro acontece quando algo não esperado “vem à luz” no lugar normalmente vazio no gargalo do vaso no esquema ótico, o lugar da castração imaginária (menos-fi). O *a* é o objeto familiar, *Heim*, demasiadamente próximo do sujeito e que, no entanto, não deve aparecer. Se ele o faz, positiva o lugar da falta, produzindo a angústia e o sinistro.

Assim, sendo o pequeno *a* invisível por sua própria natureza, ele não deve aparecer na borda do jarro do esquema ótico. Na neurose, segundo Rabinovich (1993), nesse lugar se instala a demanda do Outro, constituindo o familiar ou *Heim*. Como já visto, a demanda é crucial ao neurótico, pois ele quer fazer-se suplicar, embora sem pagar o preço que isso comporta. O sinistro se produz, então, quando o desejo do Outro aparece no lugar da demanda do Outro. A propósito, lembremos que tanto o texto de Freud como o de Jentsch analisam o efeito sinistro provocado por objetos inanimados quando, subitamente, mostram-se vivos. Lacan traz uma nova dimensão para a análise desse efeito peculiar. No caso, o olhar do sujeito tende a fazer desconhecer que, na relação com o Outro, por trás do desejável há um desejante:

Reflitam sobre o alcance dessa formulação, que acredito poder oferecer como a mais geral sobre o

¹² Aliás, acerca de *Das Unheimliche* (1919), Lacan menciona ainda a importância dada pelo primeiro psicanalista à análise linguística (na primeira parte daquele texto) como algo que bastaria para justificar a prevalência que dá às funções do significante em seu comentário de Freud.

que é o surgimento do *unheimlich*. Pensem que estão lidando com o mais repouante dos desejáveis, em sua forma mais tranquilizadora – a estátua divina que é apenas divina; que há de mais *unheimlich* do que vê-la animar-se, ou seja, mostrar-se desejante? (Lacan, 2005 [1962-63], p. 296).

Esse exemplo é situado como a formulação mais geral sobre o surgimento do sinistro. Harari comenta, a respeito, que o sinistro não acontece quando a partir do lugar de desejante situa-se o Outro como desejável, “mas ocorre quando o desejável subitamente se manifesta como desejante, dado que o desejante era oculto” (Harari, 1997, p. 208). Na clínica, situação análoga é evidente nos casos de homens em análise que apresentam problemas sexuais quando mulheres, repentinamente, mostram-se “demasiado desejantes”. Aliás, na histeria, em ambos os sexos, é frequente a fuga diante do desejo do Outro, mesmo se esse desejo é aparentemente buscado em um primeiro momento. Eis a inversão do desejado em desejante – instituído pelo olho. Isso é sinistro, pois o desejo do Outro se volta, ingovernável, para o sujeito.

Outrossim, o *Unheimlich* sempre surge de súbito, de repente. Seu caráter é de uma irrupção pontual que, em determinado instante, “arrebata o sujeito e o deixa como que petrificado, aniquilado” (Harari, 1997, p.65). Lacan o compara ao breve momento de angústia no teatro, no momento das três batidas antes da cortina se abrir – algo fugidivo a despeito de intenso. Ademais, tal como no caso da fantasia, ele sempre envolve uma cena enquadrada com uma dimensão própria: “(...) o horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de claraboias. É enquadrado que se situa o campo da angústia” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 86). Nesta cena, assim como na fantasia, o sujeito se vê, porém num enquadramento que não gera senão o puro horror. Esse é o caso do sonho paradigmático do “homem dos lobos”, cuja cena é digna de um filme de terror: seis lobos observam, imóveis, o sujeito; seus olhos vidrados dão conta da intensidade do desejo do Outro voltado para o menino que, nesse estado, não é mais que uma presa do apetite voraz desses animais.

Importante salientar que o próprio sujeito não experimenta mudanças nessa cena sinistra, senão apenas o *desamparo*. A angústia ante o desejo do Outro em sua relação com o sinistro não é, portanto,

angústia sinal, ela é a angústia primordial ou automática¹³, a do *Hilflosigkeit*, o desamparo freudiano: “A angústia primordial, a da *Hilflosigkeit*, o desamparo freudiano, é aquilo cuja estrutura o sinistro desmascara”¹⁴ (Rabinovich, 1993, p. 103). Nesse raciocínio, o excesso econômico de Freud, aquele gerador da angústia traumática, recebe o nome de desejo do Outro em Lacan. Para a produção do instante sinistro, quem muda, de fato, não é o sujeito doravante desamparado: é o Outro, pois a pessoa familiar, conhecida, se transforma. Como sugere Rabinovich (1993), nesse momento fugidio, até mesmo a mãe pode surgir para o filho na figura de uma vampira, ávida pelo seu sangue.

No sinistro, a presença do desejo do Outro provoca uma reação de fuga, fuga frente o desejo do Outro, desejo do Outro que é o maior perigo na perspectiva psicanalítica, por mais que existam perigos de outro tipo (Rabinovich, 1993). Todavia, o sinistro no desejo do Outro está relacionado, ao mesmo tempo, com seu caráter hipnótico que chama o sujeito para o lugar de objeto de gozo. No desenlace do conto *d’O Homem da Areia*, por exemplo, quando Natanael vê Coppelius do alto da torre, tomado de loucura e angústia o protagonista tenta jogar do alto sua noiva Clara. Isso significa oferecer alguém como vítima, como oferenda e sacrifício ao Outro, no intuito de ver-se livre de seu desejo devorador. Sem sucesso nessa empreitada, só lhe resta jogar-se em direção a esse Outro que supõe tanto o querer. Para Rabinovich, não é esse o caso de um suicídio voluntário¹⁵, é o caso de alguém hipnotizado, mesmerizado pelo desejo do Outro, sem poder deixar de responder ao seu chamado – embora seja um chamado mudo, pois Coppelius

¹³ A distinção entre a angústia automática e a angústia sinal é feita por Freud em *Inibições, sintomas e angústia* (1926), como visto no capítulo 1, item 1.2.5, letras “d” e “e”.

¹⁴ “*La angustia primordial, la de la Hilflosigkeit, el desamparo freudiano, es aquello cuya estructura lo siniestro desmascara*”. Aliás, a autora insiste particularmente nessa relação entre o desamparo, o sinistro e estar à mercê do Outro: “*El sujeto experimenta allí exactamente allí exactamente el punto en que está desamparado, en tanto que objeto, ante el deseo del Otro; se encuentra, usando una metáfora, en manos de, a merced del deseo del Otro*” (Rabinovich, 1993, p. 98). Aqui também sugere a mesma relação: “*(...) estar a merced del Otro como objeto es, en sí, siniestro para el sujeto*” (p. 104).

¹⁵ Em *A angústia*, Lacan relaciona a passagem ao ato à situação na qual o sujeito se identifica ao objeto *a* caduco. Como neste caso ele despenca para fora da cena, a teoria vale como forma de explicar o suicídio. No caso de Natanael, a identificação ao *a* não parece ser a sua vertente do lugar de resto, mas ao de objeto intensamente desejado pelo Outro.

avançava silencioso pela praça.

Lacan, instigado pelo comentário de Freud acerca da relação entre o sinistro e as obras de Hoffmann, buscou até mesmo a leitura de *Os elixires do diabo* e reconheceu a importância dada pelo primeiro à ficção para abordar o sinistro: “Na vida real, este é fugidio demais” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 59). A ficção não só demonstra melhor o *Unheimlich*, como permite ver nele a função da fantasia. A literatura fantástica mostra a estrutura de ficção da fantasia – é uma literatura que progride até culminar no *instante de ver* em sua articulação com a fantasia. Esta é a forma de literatura que mais explora a cena fantástica quando escapa do “como se”, “quando perde a dimensão significativa que a protege pelo rodeio da metáfora”¹⁶ (Rabinovich, 1993, p. 94). Rabinovich esclarece que a estrutura de ficção da fantasia, de faz de conta ou “como se”, protege o sujeito do contato com o desejo do Outro. Quando a fantasia falha, mesmo que momentaneamente, o sujeito está na porta do *Unheimlich*. Ele se vê nesse instante, então, como o objeto em que se transforma para o desejo do Outro.

Na ficção de horror, esse objeto pode ser uma parte de nosso corpo ou do corpo do Outro; todavia, nunca se trata do objeto de nosso desejo. Ou seja, no horror não desejamos, apenas nos horrorizamos em ser objeto do desejo do Outro. Toda a literatura fantástica centra-se nessa transição na qual o sujeito se experimenta como objeto e perde a imagem especular: “A única lei do *unheimlich*, a da produção do fantástico, é a lei do desejo do Outro, é a única lei do jogo permitida, a que o sujeito não pode senão se submeter”¹⁷ (Rabinovich, 1993, p. 100).

Caminhando no campo da ficção de horror, Rabinovich sugere que a figura do vampiro bem se presta a entender o sinistro segundo Lacan: esse monstro interessa a autora na medida em que carece de imagem especular. Ela analisa brevemente uma cena crucial da paródia de horror dirigida por Roman Polanski, *A dança dos vampiros* (1967)¹⁸.

¹⁶ “(...) *la estructura misma de la literatura fantástica lo permite, en tanto que es la literatura que más ha explorado la escena fantasmática cuando ésta se zafa del ‘como si’, cuando pierde la dimensión significativa que por el rodeo de la metáfora la protege*”.

¹⁷ “*La única ley del unheimlich, de la producción de lo fantástico, es la ley del deseo del Otro, es la única ley del juego permitida, a la que el sujeto no puede sino someterse*”.

¹⁸ Originalmente intitulado *Dance of the vampires* ou, ainda, *The fearless vampire killers*. Trata-se de paródia na qual um caçador de vampiros e seu ajudante vão à Transilvânia e hospedam-se em uma estalagem. Quando a filha

No filme, observa-se a aparição do sinistro em um baile – o ponto culminante da história. Os protagonistas dançam disfarçados por entre diversos vampiros, porém um grande espelho no salão traz, inesperadamente, a queda dos disfarces, pois somente os humanos possuem reflexo. Nessas histórias fantásticas, quando se percebe a ausência de imagem especular do vampiro, seu aspecto que era humano e familiar, *Heim*, torna-se imediatamente *Unheim*. A transformação é sutil, somente mudam os dentes e aparecem suas más intenções, mas é o suficiente para gerar o horror na vítima. Nesse exato instante o protagonista torna-se alguém para ser sugado, ele não é mais que uma fonte de sangue, não tem nenhuma autonomia. Pois só isso interessa ao vampiro, só o sangue provoca seu desejo.

Esta seria uma diferença do vampiro em relação ao Homem da Areia. Pois Coppelius somente deseja os olhos de Natanael, enquanto ao vampiro interessa todo o corpo do sujeito, ainda que somente enquanto fonte de sangue. A imagem do vampiro remonta à relação oral da criança com a mãe – o bebê está aí em posição parasitária, é um pequeno vampiro a sugá-la¹⁹. “O momento do sinistro é, então, aquele em que o sujeito se experimenta em sua não autonomia de sujeito, como assinala Lacan, como puro objeto”²⁰ (Rabinovich, 1993, p.97). Nesse momento o sujeito é um duplo de si mesmo, seu corpo já não está ali como imagem especular. Quando o sujeito se vê no espelho, neste momento do sinistro, o que ele observa é seu corpo investido como objeto *a* para o Outro.

O objeto *a* como causa do desejo é muito próximo ao sujeito, é seu próprio corpo, *Heim*. Todavia, o objeto *a* é também o objeto mais distante porque, como no caso da relação com o vampiro, representa o

do estalajadeiro é raptada por um vampiro, o Conde von Krolock, os dois vão ao resgate da moça no seu castelo, somente para descobrirem que o local abriga inúmeros vampiros.

¹⁹ Diz Lacan a respeito: “(...) por mais mítica que seja, a imagem do vampiro nos revela, pela aura de angústia que a cerca, a verdade da relação oral com a mãe” (Lacan, 2005 p. 259). A fantasia materna sinistra em relação ao filho como criatura vampiresca é muito bem ilustrada em *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968), também de Roman Polansky, e no filme mais recente *First Born* (2007), de Isaac Webb. A fantasia sinistra da gestação associada à irrupção mortífera de uma criatura monstruosa é brilhantemente ilustrada em *Alien* (1979) e *Prometheus* (2012), ambos de Ridley Scott.

²⁰ “*El momento de lo siniestro es, entonces, aquel en que el sujeto se experimenta en su no autonomía de sujeto, como señala Lacan, como puro objeto*”

corpo do sujeito somente sob o ângulo do que é para as intenções do Outro. Aliás, as intenções do Outro não são necessariamente malvadas: o desejo do Outro não é bom nem mau, não é uma questão de intenção, pois o Outro, em última análise, nem sabe o que deseja – assim como o próprio sujeito.

Ademais, Rabinovich lembra que o sujeito mordido torna-se ele também um vampiro, passando ao lugar de desejante. É o passo necessário, pois muito pior que siga sendo o objeto de absorção do Outro. A impossibilidade de matar o vampiro, nesse sentido, é uma bela metáfora da transmissão do desejo como eterno. As analogias podem ser estendidas a outra figura do horror já abordada no capítulo 3 (item 3.8), o morto-vivo ou o zumbi. Este monstro é menos sutil que o vampiro – a ele não interessa só o sangue do outro, ele deseja devora-lo por inteiro. Nas regras do gênero, todo aquele mordido pelo zumbi acaba morrendo, mas somente para ressurgir como um morto-vivo igualmente ávido pela carne alheia. Nas histórias, a epidemia zumbi nunca é vencida, ao contrário, são eles que acabam infectando quase toda a população humana.

O seminário de Lacan sobre *A angústia* também lança nova luz sobre outra figura maior do sinistro, o duplo. Aqui o duplo não é só o rival especular, ele sofre uma mutação conceitual mais sofisticada. Lacan desenvolve uma nova explanação sobre o fenômeno do duplo como essencialmente articulado à aparição de algo no lugar de menos-fi, este lugar vazio onde nada deveria aparecer. Em *Das Unheimliche* (1919), como vimos, Freud conclui que a definição do *Unheimlich* é ser *Heimlich*. Ou seja, o *Unheim* é aquilo que aparece no lugar do *Heim* (casa). Lacan propõe que o lugar do menos-fi, no esquema simplificado dos dois espelhos, é o *Heim*, a casa do homem: “O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 58). Refere-se ele ao lugar de menos-fi acima do vaso da imagem virtual no campo do Outro.

Se esse lugar se revela como o que é de fato, como a presença em outro lugar que produz esse lugar como ausência, “ele se torna o rei do jogo, apodera-se da imagem que o sustenta, e a imagem especular transforma-se na imagem do duplo, com o que esta traz de estranheza radical” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 58). E o que faz do duplo algo tão estranho? A razão é que “ele nos faz aparecer como objeto, por nos revelar a não-autonomia do sujeito” (p. 58). E Lacan mesmo reconhece estarem os textos de Hoffmann no cerne dessa experiência. Em *O homem da areia*, localiza a boneca Olímpia como a imagem virtual de si mesmo, *i'(a)*, exatamente como Freud a qualificou de duplo narcísico de

Natanael. Na cena angustiante em que Natanael vê Olímpia separada dos olhos, olhos que seriam na verdade seus, pode-se interpretar os olhos como a aparição, em $i'(a)$, no lugar de menos-fi, daquilo que não devia surgir no campo visual. Essa é a aparição angustiante do objeto a no lugar que não lhe pertence, aquele do objeto comum, compartilhável.

A angústia surge quando no enquadramento, na cena, aparece o que já estava ali muito perto, em casa, *Heim*²¹. Lacan chama esse *Heim* de hóspede, um hóspede inquietado pela espera, um hóspede hostil. É o hostil apaziguado, aceito, mas que nunca passou “pelas peneiras do reconhecimento” (Lacan, 2005 [1962-63], p.87), mantendo-se *Unheimlich*. Como exemplo, na experiência de ver-se no espelho, pode surgir a dimensão sinistra de nosso próprio olhar, sobretudo se o olhar começa a não mais olhar para nós mesmos: “*Initium*, aura, aurora de um sentimento de estranheza que é a porta aberta para a angústia” (Lacan, 2005, p. 100). Lacan chega mesmo a mencionar como exemplo o fim da vida de Maupassant – o escritor não mais se via no espelho, ou então via um fantasma em um cômodo, fantasma este que era ele próprio. Essa aparição sinistra do duplo é relacionada à aparição do objeto a : “É disso que se trata na entrada do a no mundo real, onde ele só faz retornar” (Lacan, 2005, p. 112).

Por outro lado, se o que é visto no espelho é angustiante, é porque não pôde ser reconhecido pelo Outro, como no exemplo da criança de colo que busca o assentimento da mãe para sua imagem especular. Caso o sujeito fique demasiado cativo da imagem para fazer o movimento de busca do Outro, é porque a relação dual pura impede a relação com o grande Outro. Em outros termos, o eixo $a-a'$ priva-o de sua relação com o Outro. É o caso da psicose, mas também “é *O Horla*, de Maupassant, o fora-do-espaço” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 135). Em passagem emblemática de *O Horla*, observamos exatamente o aparecimento do sinistro no momento em que o sujeito perde sua imagem especular e, observa, no lugar dela, o duplo, ao qual atribui a devoração de seu reflexo:

Fingia, então, estar escrevendo, para enganá-lo, pois ele também me espiava, e, de súbito, senti, tive a certeza de que ele lia por cima do meu ombro, de que ele estava ali, roçando a minha

²¹ “É o surgimento do *heimlich* no quadro que representa o fenômeno da angústia, e é por isso que constitui um erro dizer que a angústia é sem objeto” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 87).

orelha.

Levantei-me, com as mãos estendidas, virando-me tão depressa que quase caí. Pois bem!... enxergava-se como em pleno dia, e eu não vi no espelho!... Ele estava vazio, claro, profundo, cheio de luz! Minha imagem não estava lá... e eu estava diante dele! Eu via de alto a baixo o grande vidro límpido. E olhava para aquilo com um olhar alucinado; e não ousava mais avançar, não ousava mais fazer qualquer movimento, sentido, no entanto, que ele estava lá, mas que me escaparia de novo, ele, cujo corpo imperceptível havia devorado o meu reflexo (Maupassant, 2011, p. 64).

Como assevera Ferreira (2009), o que provoca estranheza nessa história é a transformação da imagem especular em imagem do duplo, fazendo com que o personagem se veja como objeto: “O sujeito, reduzido à condição de objeto, é colocado a serviço do gozo e do desejo do Outro” (Ferreira, 2009, p. 121). Na sequência, o protagonista deixa de ver o *O Horla* e gradualmente volta a perceber seu próprio reflexo. Isso demonstra a alternância mutuamente excludente entre o especular e o escópico (Quinet, 2004), isto é, ou o sujeito vê sua imagem especular, ou ele observa horrorizado o duplo na qualidade do objeto *a* que seu corpo constitui para o Outro. Aliás, “O Horla” também é referido pelo protagonista como um corpo “transparente” ou “imperceptível” – descrições compatíveis com aquela do objeto *a* como objeto invisível que apenas empresta seu brilho aos objetos do mundo.

Para Rabinovich (1993), em suma, a noção do duplo desenvolvida em *A angústia*, ou de “duplo real”, difere daquela do “duplo especular”. O duplo especular é aquele com quem rivalizamos, com quem competimos no transitivismo, como as crianças que disputam o mesmo brinquedo. No caso, trata-se de disputar o mesmo objeto de desejo. Não obstante, na estrutura do duplo real, o que está em jogo é o corpo próprio como passível de estar à mercê do Outro, ou seja, como objeto causa do desejo do Outro (Rabinovich, 1993). O duplo real não é mais o rival da imagem especular, ele nos revela como objetos causa do desejo do Outro. Nesse ponto *Heim* o desejo se revela desejo do Outro, meu desejo entra no Outro na forma do objeto que sou. O ponto *Heim* manifesta não só que o desejo é desejo do Outro, mas também que o

desejo exila o sujeito de sua subjetividade¹.

Em suma, quando a imagem especular devolve a imagem do duplo, isso quer dizer que o próprio corpo passa a ser o objeto *a*. Retomando por esse prisma a discussão sobre o duplo realizada no capítulo 3, temos um esclarecimento adicional às coincidências observadas por Rank nas histórias fantásticas sobre o duplo; em especial, acerca do motivo pelo qual o duplo é sempre representado como um empecilho para o amor. Em *O estudante de Praga* (1913), por exemplo, o duplo de Balduin seria a percepção sinistra de si mesmo enquanto objeto do desejo da Condessa: cena horrorífica que não gera senão a reação de fuga do sujeito. Aí está o duplo real como objeto causa do desejo do Outro e, é claro, esta posição é impossível de suportar – tão insuportável que na vida onírica sua expressão privilegiada é o pesadelo.

5.10. O pesadelo e o gozo do Outro

A angústia, enquanto experiência de desamparo frente ao desejo do Outro, tem sua situação mais paradigmática no pesadelo. Lacan refere-se ao pesadelo como uma experiência da qual, embora sempre atual, curiosamente falamos muito pouco, e pergunta-se porque os analistas já não se interessam mais por ele. Mas não foi sempre assim, pois recomenda uma obra de Ernest Jones sobre o tema, um “livro de uma riqueza incomparável” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 72). Refere-se ele a *On the nightmare*, trabalho publicado em 1931².

O pesadelo, como observa Jones (1931), possui três características cardinais: em primeiro lugar, o pavor agonizante; em segundo, o senso de opressão ou peso sobre o peito que interfere com a respiração; e finalmente, a convicção de uma paralisia desamparada. A respeito do pavor, o próprio autor o assemelha à angústia na terminologia alemã: “O pavor que ocorre no Pesadelo e em outros sonhos desprazerosos é melhor denotado pela palavra alemã *Angst*”³

¹ “(...) meu desejo, diria eu, entra na toca em que é esperado desde a eternidade, eternidade, sob a forma do objeto que sou, na medida em que ele me exila de minha subjetividade, resolvendo por si todos os significantes a que ela está ligada” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 59).

² O livro de Jones foi publicado em 1931, mas teve sua maior parte escrita entre 1909 e 1910 – portanto, há mais de 100 anos. A influência dessa obra de Jones sobre o seminário lacaniano da angústia é também trabalhada por Rudge (2005).

³ “*The dread that occurs in Nightmare and in other unpleasant dreams is best*

(1931, p.20), pois não considera haver no inglês palavra a caracterizar tão bem a intensa e terrível angústia do pesadelo. A tese central do livro, construída sobre a base freudiana, é, em uma palavra, ser o pesadelo uma expressão não somente de desejos sexuais recalcados, senão, em especial, de desejos incestuosos. Jones analisa ainda, detalhadamente, cinco figuras da superstição relacionáveis aos sonhos e, mormente, aos pesadelos: o íncubo, o vampiro, o lobisomem, o diabo e a bruxa. Considerando nosso percurso pelo sinistro e pela ficção fantástica, vale a pena determo-nos brevemente no seu estudo.

Os íncubos são demônios indecentes que visitam as mulheres à noite, pressionam com força o seu peito e as violam sexualmente contra a vontade. Por seu turno, aqueles que atacam os homens são chamados súcubos. Íncubo era também o nome dado ao próprio pesadelo na Idade Média, e esse significado figurado ainda hoje se encontra em dicionários de nossa língua (Houaiss, 2009). Sua aparição assume, dessa forma, a imagem mais privilegiada da experiência do pesadelo – envolvendo o terror, a sensação sufocante ou de pressão e a paralisia características. O íncubo geralmente assume a forma humana, podendo ser tanto uma figura repelente como assemelhar-se a qualquer pessoa amada pelo sujeito. De maneira geral, Jones associa sua aparição em pesadelos como expressão dos desejos recalcados pelo ato sexual, especialmente com os próprios pais. A projeção desses desejos na figura demoníaca alivia a culpa a eles associada.

Os vampiros, como se sabe, têm por características essenciais serem originalmente pessoas mortas e possuem o hábito de sugar o sangue dos vivos, geralmente com um efeito fatal¹. Para Jones, em pesadelos, a primeira dessas características remete ao complexo de Édipo como manifestação de desejos ambivalentes do sonhador em relação aos pais, enquanto a segunda remete especialmente aos desejos sexuais, na medida em que o sangue seria o substituto inconsciente do sêmen na poluição noturna. Daí a ideia de ser o sonhador exaurido de seus fluidos vitais durante a noite. Há igualmente, por certo, um componente sexual perverso de caráter sádico-oral na fantasia vampiresca que erotiza o ato de sugar e morder. O vampiro seria, enfim,

denoted by the German word Angst”.

¹ A filmografia sobre vampiros é interminável, mas *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau destaca-se como talvez o mais sinistro de todos os exemplos do gênero, em parte devido à interpretação de Max Schreck. O filme foi homenageado no ano 2000 com outra película, *A sombra do vampiro* (*Shadow of the vampire*), de E. Elias Merhige.

uma elaboração da figura do íncubo na qual os elementos sexuais perversos, a agressividade e a culpa assumem maior papel.

Por sua vez, os lobisomens têm como características essenciais a transformação em animal¹, o hábito noturno e o canibalismo. As duas primeiras características demonstrariam a influência das experiências oníricas para a formação dessa superstição na cultura. Jones dá forte ênfase para as fantasias sádicas envolvidas na aparição onírica do lobisomem – relacionam-se com o estágio oral sádico da sexualidade infantil, bem como com a hostilidade presente no complexo edipiano. Ademais, a fantasia do lobisomem também deriva da concepção sádica do coito parental, em cujo caso observamos o exemplo clássico do sonho do “homem dos lobos”. Para o autor, o sadismo aproxima as figuras do lobisomem e do vampiro, enquanto as distancia parcialmente do íncubo, pois este demarca uma expressão maior da sexualidade genital.

Em relação ao diabo, como Freud apontara, de maneira geral ele é a personificação da vida pulsional inconsciente e recalcada². Jones analisa-o como expressão da ambivalência recalcada em relação à figura paterna, pois aglutina tanto o desejo do filho em imitá-lo com a expressão do ódio e do desejo de desafiá-lo – o que tem ampla correspondência com a tese defendida por Freud em *Uma neurose demoníaca do século XVII* (1923)³. O diabo personifica os aspectos “maus” do filho e do pai e, em especial, a inveja filial acerca da potência sexual paterna. Nos sonhos, assume ampla simbologia dos elementos recalcados da sexualidade e, mormente, dos desejos incestuosos. Jones enfatiza ainda que, de todas as figuras fantásticas por ele analisadas, somente a crença na existência do diabo permanece forte na cultura. Aliás, é admirável o quanto isso ainda é observável nos dias de hoje, em pleno século XXI.

Finalmente, Jones se endereça às bruxas como representações dos conflitos sexuais femininos na dinâmica edipiana. Tal como no caso do diabo para o homem, a bruxa encarna a atitude feminina de

¹ Transformação ilustrada com realismo ímpar na película de John Landis, *Um lobisomem americano em Londres* (*An american werewolf in London*, 1981).

² Freud declara em *Caráter e erotismo anal* (2007 [1909], p. 157): “el diablo no es por cierto otra cosa que la personificación de la vida pulsional inconciente reprimida”. Na ESB lê-se: “o diabo nada mais é do que a personificação da vida instintual inconsciente reprimida” (Freud, 1996 [1909], p. 163).

³ Ver, a respeito, o capítulo 4, item 4.2.

rivalidade perante a mãe¹. Nesse raciocínio, a ideia da fornicação com o diabo nos sabás mostra claramente uma fantasia incestuosa. Além disso, o autor presta atenção à magia prejudicial atribuída às bruxas, ou *Maleficium*, cuja principal manifestação perante homens e mulheres é induzir a impotência sexual em diferentes formas – castração real ou ilusória do homem², esterilidade da mulher, aniquilação do amor entre um casal, destruição do feto durante a gestação, etc. Até mesmo as crianças enquanto resultado da procriação não estariam seguras, pois as bruxas têm uma paixão especial por devorar recém-nascidos, especialmente os não batizados. Em sonhos, a bruxa é, nesse sentido, uma representação da mãe má, da mãe devoradora que personifica *das Ding*, como será visto no item 5.12.

Jones conclui, assim, que todas essas cinco crenças supersticiosas são projeções de desejos incestuosos recalcados e, ainda, de formas perversas de sexualidade. O ponto central do conteúdo latente de ambos o pesadelo e as cinco superstições supramencionadas são os desejos incestuosos recalcados relacionados ao coito. Outrossim, Jones aprofunda até mesmo a etimologia do termo pesadelo em inglês, *Nightmare* – derivado do anglo-saxão *neah* ou *nicht* (noite) e *mar* (íncubo ou súcubo), ele significa precisamente o demônio noturno (*night fiend*) que pressiona pesadamente o peito do sonhador. Por outro lado, o autor ainda revela todo um conjunto de associações entre *mar* e *mare* (égua), a partir das quais analisa o simbolismo do cavalo³ enquanto representante do demônio noturno. No terror do ataque noturno, seja como demônio ou disfarçado de cavalo, Jones provê evidência extensiva do temor à castração e à morte, assim como de desejos sexuais. A análise de Jones tem perfeita harmonia com a famosa tela de Johann Heinrich Füssli (ou Fuseli), *O pesadelo* (1781), na qual são figurados o demônio noturno (íncubo) e um cavalo fantasmagórico na presença de uma mulher adormecida. O íncubo, nesse caso, encontra-se sentado sobre a barriga da dama.

Em português, a etimologia do “pesadelo” envolve a união da palavra “pesado” com o diminutivo lativo “elo”. Interessa observar mais

¹ Isso é aparente no filme *cult* de Dario Argento, *Suspiria* (1977), aclamado por seu estilo visual e trilha sonora.

² Como já pontuado no item 4.6.

³ O cavalo possui amplo simbolismo sexual nas superstições populares e na mitologia, sendo associado pelas crianças à virilidade e à agressividade, e não por acaso foi o objeto privilegiado da fobia de Hans como substituto do pai terrível castrador.

uma vez a associação da angústia noturna com o peso ou pressão sobre o sujeito. O que seria esse peso? No entendimento de Lacan instruído por Jones, a dimensão principal da angústia do pesadelo é experimentada como a iminência do gozo do Outro: “O correlato do pesadelo é o íncubo ou o súcubo, esse ser que nos comprime o peito com todo o seu peso opaco de gozo alheio, que nos esmaga sob seu gozo” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 73). É, portanto, o gozo do Outro que comprime o peito do sujeito, provocando nele a paralisia e o horror, como no pesadelo do protagonista de *O Horla*, de Maupassant¹. Para Soler (2012), no pesadelo não nos apreendemos como sujeitos, estamos sempre na iminência de ser reduzidos a alguma coisa. Na verdade, este é o caso de ser reduzido a uma coisa para o usufruto de alguém cujas intenções desconhecemos.

A ênfase de Jones nas fantasias incestuosas recalçadas são certas, mas deve-se pontuar que o pesadelo só toma forma a partir da angústia perante um desejo que, não assumido pelo sujeito, advém do Outro e o transforma em sua presa. O pesadelo, por assim dizer, retoma a situação primordial na qual a criança é investida eroticamente pelo Outro (como, por exemplo, a mãe), porém torna-se, nesse mesmo movimento, cativa do seu desejo. O pesadelo sintetiza o drama neurótico de querer, acima de tudo, ser demandado e, ao mesmo tempo, tornar-se horrorizado com a conseqüente posição de objeto assumida. A paralisia e a figuração tão comum de ser perseguido sem conseguir fugir demonstram o empuxo ao gozo, gozo que é sempre do Outro. Como esclarece Rabinovich, “(...) o que causa o pesadelo é o estar em posição de objeto utilizado nesse gozo, consumido por esse gozo, poderíamos dizer, sem que importe demasiado quem és como sujeito”² (1993, p. 105).

¹ O pesadelo descrito em *O Horla* é paradigmático: “Durmo – por muito tempo – duas ou três horas – depois, um sonho – não – um pesadelo me assalta. Bem sei que estou deitado e que durmo... Eu o sinto e o vejo... e sinto também que alguém se aproxima de mim, me olha, me apalpa, sobe na minha cama, ajoelha-se sobre o meu peito, põe as mãos no meu pescoço e aperta... aperta... com toda a força para me estrangular. Eu me debato, preso por essa impotência atroz que nos paralisa nos sonhos; quero gritar – não posso; – quero mover-me – não posso; – com um esforço terrível, arquejando, tento me virar, repelir esse ser que me esmaga e sufoca – não posso! E, de súbito, acordo alucinado, coberto de suor. Acendo uma vela. Estou só” (Maupassant, 2011 [1887], p. 50).

² “(...) *lo que causa la pesadilla es el estar en posición del objeto utilizado en esse goce, consumido por ese goce, podríamos decir, sin que importe demasiado quién es como sujeto*”.

Vale ainda dizer, o pesadelo não tem só a ver com o gozo do Outro, esse gozo conta na medida em que dá a entender algo acerca da presença do enigma do desejo do Outro. Para Lacan, o súcubo ou o incubo são seres questionadores, tal como a Esfinge do mito de Édipo que, antes de tudo, também é uma figura de pesadelos. Esse é o ser que pergunta *Che Vuoi?*, tal como o diabo do conto de Cazotte.

5.11. *Che vuoi?* – O diabo como porta-voz do desejo

Lacan afirma que angústia é provocada diante da pergunta do Outro, *Che vuoi?* – em italiano, “Que queres?”. Pois este simples e direto questionamento conduz esta investigação novamente pelas trilhas da literatura fantástica: o *Che vuoi?* é extraído pelo psicanalista francês precisamente da novela de Jacques Cazotte, *O diabo enamorado* (1772), cuja trama descreve o contato entre um homem, Alvare, e a figura do diabo transformada em Biondetta, uma mulher sedutora. Assim, em 1772, mesmo ano em que Goethe dava início a seu *Fausto*, Cazotte publicava uma novela com inquietações assemelhadas (Leite, 1991). *Le diable amoureux* trabalhou uma nova relação entre o desejo e o Mal tornada possível desde o Iluminismo, ou seja, trata da liberdade do homem em poder decidir-se pelo Mal. A obra é considerada precursora da literatura fantástica (Todorov, 2008) – E.T.A. Hoffmann, a propósito, foi por ela influenciado¹.

Na história, o fidalgo espanhol Alvare, em conversa com amigos sobre temas do ocultismo, é incitado por estes a invocar o diabo nas ruínas de Portici, perto de Nápoles. Movido pela curiosidade e desejoso de realizar a experiência, aceita o desafio proposto pelo amigo Soberano – conhecedor das ciências ocultas. O demônio surge então sob a forma grotesca de uma cabeça de camelo e pergunta-lhe: *Che vuoi?*; após o quê, sofre novas transformações até assumir a imagem de uma encantadora jovem chamada Biondetta. Ela tenta de todas as formas seduzir o rapaz e mantê-lo sob sua influência. Alvare, conhecendo sua origem demoníaca, procura resistir aos encantos da moça que, não obstante, sofre como uma simples mortal com a indecisão do seu amado. Desenvolve-se então entre os dois um amor conflituoso, contra o qual a mãe do rapaz busca alertá-lo em nome do bom senso e da tradição. Depois de muitas aventuras em que escapa do poder de sedução de Biondetta, o jovem termina por enredar-se nos seus encantos. Após a

¹ Por exemplo, em uma de suas histórias, *O espírito elementar* (*Der Elementargeist*, 1821), os personagens fazem longa menção ao conto de Cazotte.

consumação do amor, contudo, a moça o relembra de sua verdadeira origem demoníaca: transforma-se novamente na cabeça de camelo e lança-lhe pela última vez o *Che vuoi?*. Alvare desperta como de um pesadelo maldito e segue para casa de sua mãe, onde um doutor lhe explica as artimanhas do diabo e sugere que, a partir de então, o jovem estaria amadurecido para viver um amor verdadeiro com uma dama escolhida por sua mãe, sem o risco de desposar alguém que seria, na verdade, o diabo.

Leite (1991) salienta a forma como o conto deixa o leitor na ambiguidade, pois o comportamento de Biondetta em nada difere daquele de uma mulher apaixonada. Mas a mulher, como em tantas outras manifestações da cultura desde os tempos medievos, é sobreposta à figura demoníaca, sendo mostrada como temível. A situação de imediato evoca as várias motivações inconscientes para o temor ao feminino, já abordadas no capítulo anterior. Todavia, em última análise, pode-se pensar que o temível na história seria o próprio desejo – desejo do Outro que busca evocar o desejo de Alvare.

O tema do pacto com o diabo foi uma maneira privilegiada de se indagar sobre o desejo anteriormente à invenção da psicanálise. Muito possivelmente isso fez de *Fausto*, de Goethe, a maior referência literária de Freud, por encontrar nele uma expressão poética das vicissitudes da luta que cada um trava com o próprio desejo: “Para Freud, todos nós seríamos Faustos e nossos desejos Mefistófeles¹, que nos acenariam com sua imperiosidade de realização” (Leite, 1991, p. 20). Fausto, extensamente citado na obra de Freud, aponta o transporte do conceito de diabo para a metapsicologia como o porta-voz do desejo². Essa metáfora do diabo como voz do desejo, encontra então, também em Lacan, uma ressonância muito clara por meio d’*O diabo enamorado*. Em *Subversão do sujeito...* (1960), Lacan presentifica a novela de Cazotte, a despeito de não nomeá-la³, por meio da pergunta com a qual o demônio se apresenta ao herói, *Che vuoi?* – indagação que constitui o eixo de toda a trama da novela. Sob a pluma de Lacan:

¹ Mefistófeles, o diabo de *Fausto* (1808-1832), é também citado por Freud em *Das Unheimliche* como exemplo do fato de considerarmos sinistras as pessoas a quem atribuímos más intenções.

² Sobre o interesse de Freud pela bruxaria, pela denomologia e por Fausto, já se fez aqui menções no capítulo 4, itens 4.2 e 4.6.

³ A referência direta à obra de Cazotte é feita por Lacan em *O seminário, livro 6 – o desejo e sua interpretação* (2002 [1958-59], p. 25, inédito).

Eis por que a pergunta *do* Outro, que retorna para o sujeito do lugar de onde ele espera um oráculo, formulada como um ‘Che vuoi? – que quer você?’, é a que melhor conduz ao caminho de seu próprio desejo – caso ele se ponha, graças à habilidade de um parceiro chamado psicanalista, a retomá-la, mesmo sem saber disso muito bem, no sentido de um ‘Que quer ele de mim?’ (Lacan, 1998 [1960], p. 829).

A pergunta tem um efeito de bumerangue: quando vem do Outro, pode conduzir o sujeito ao seu próprio desejo. O Outro, nesse sentido, assume o caráter de um oráculo, como no caso da esfinge. Seu “Que queres?” ressoa no sujeito provocando angústia, e retorna ao Outro como um questionamento a respeito de seu desejo pelo sujeito: “Que quer você de mim?”. Essa estrutura de vai-e-volta da pergunta do Outro já estava presente na própria trama d’*O diabo enamorado*. Assim que Alvare invocou Belzebu, este lhe surge por uma janela¹ na forma de uma horrenda cabeça de camelo. Nas palavras de Cazotte:

O fantasma hediondo escancara as faces, e com um ronco próprio de tal monstro, responde-me:
– Che vuoi?
As abóbas e subterrâneos de uma volta ecoaram à porfia o horribilíssimo *che vuoi* (Cazotte, 1991, p. 180).

Alvare foi atacado de puro terror – ou, poderíamos supor, de intensa angústia. Todavia, buscou em si todas as forças possíveis para devolver a pergunta: “Vem a reação; consigo sopesar o meu terror, e fito rosto a rosto o espectro. – Que queres tu de mim, disfarçado com esse medonho aspecto? – perguntei” (Cazotte, 1991, p. 180). Na citação anterior de Lacan, temos que esta pergunta de retorno, “Que queres tu de mim?”, é aquela produzida em uma análise e com o fim de condução ao próprio desejo. Fora de análise, o neurótico permanece no campo da defesa contra o desejo do Outro, e bem longe da assunção de seu próprio desejo. Sua resposta, em geral, vai no sentido de acreditar que esse Outro o quer, e muito, por inteiro. O Outro quer nada menos que seu ser. Como vimos, o neurótico quer acima de tudo ser demandado, todavia

¹ A referência à janela é convidativa a lembrar do enquadramento necessário à fantasia e à angústia.

ser pagar o devido preço.

Isso, aliás, é muito condizente com a atitude do próprio herói de Cazotte. A despeito das constantes investidas de Biondetta, Alvare permanece hesitante, sem jamais assumir o seu desejo. No clímax da história, justamente após a consumação da entrega amorosa, o protagonista renuncia em definitivo à moça no momento em que ela volta a questionar seu desejo. Vale salientar, na história o *Che vuoi?* só é endereçado a Alvare quando o diabo mostra-se como é, em sua feiura repelente, o que já indica o poder angustiante da pergunta. O desejo do Outro interroga e convoca o desejo do sujeito. Só há duas saídas: ou paralisar-se na angústia na qualidade de objeto desse Outro fantasiado como onipotente, ou engajar-se com ele no campo do desejo (o que não implica em reciprocidade), assumindo ao mesmo tempo a sua falta e a do Outro. A angústia deve ser superada para que o sujeito chegue ao desejo, por meio da fantasia.

No começo da história, era fácil para Alvare desejar “magicamente”, solicitando ao diabo que se transformasse em diferentes personagens para satisfazer sua curiosidade pueril. Isso, entretanto, está na dimensão dos sonhos e da onipotência dos pensamentos, dos desejos infantis realizados instantaneamente como em contos de fadas. A verdadeira dimensão do desejo aparece na sequência, quando o diabo assume forma de mulher e investe sobre Alvare. “Se, entre outros, o ensino contido no conto de Cazotte seria que o homem se define em relação ao desejo, também para Lacan o sujeito, entendido como sujeito do inconsciente, teria sua causa na passagem desse confronto de todos os desejos possíveis, o *che vuoi?*, para Um desejo” (Leite, 1991, p. 24). Ou seja, a partir desse momento ele é convocado a sair da dimensão imaginária na qual se tem todos os desejos e engajar-se em apenas um. Todo desejo implica em escolha, em perda, em castração simbólica.

Podemos pensar, enfim, que o herói de Cazotte, tal como nas histórias fantásticas do duplo, representa o sujeito que não atravessou o momento da angústia na relação com o Outro. No momento crucial da assunção do seu desejo, ele recua angustiado, fugindo para os braços da mãe – a qual, aliás, é convocada a presidir a escolha do filho por outra mulher¹. Como diz Lacan, é na medida em que a mulher quer meu gozo,

¹ Assim termina a história, nas palavras recomendatórias do Doutor Quebracuernos ao jovem Alvare: “(...) Contraia legítimos laços com uma pessoa do sexo amável; que sua respeitável mãe presida tal escolha. E oxalá a donzela que lhe for escolhida por tal mãe tantas graças e merecimentos tenha, que o Sr. D. Álvaro nunca se veja tentado a pensar que ela seja o diabo” (Cazotte, 1991,

meu ser, “quer usufruir de mim”, que ela “suscita minha angústia” (Lacan, 2005 [1962-63], p.199). Como só há desejo implicando a castração, ela só atinge o que quer ao castrar simbolicamente o homem. Inversamente, também para a mulher a situação de sentir-se verdadeiramente foco do desejo masculino é geradora de angústia.

Por outro lado, como o *Che vuoi?* demonstra a possibilidade de o sujeito aproximar-se do seu desejo, ele sempre corre este o risco de, nessa toada, descobrir que o que deseja é precisamente o que não quer. Essa constatação, durante séculos, foi convenientemente apresentada como sendo a manifestação ou a influência do diabo. Por esta via, como diz Leite (1991), a renúncia a Biondetta indica a renúncia do sujeito à verdade do seu desejo.

5.12. A profantasia do retorno ao ventre materno como cena primitiva da angústia

Ao longo deste capítulo mencionou-se muitas vezes que o sinistro também encontra sua fonte na fantasia originária do retorno ao ventre materno. Como abordar essa questão? As fantasias originárias (*Urphantasien*) foram definidas por Freud como formações fantasísticas básicas encontradas de forma muito generalizada nos seres humanos sem, contudo, invocarem cenas realmente vividas por cada indivíduo: elas teriam mesmo uma origem filogenética, sugerindo a transformação do que fora realidade na pré-história em realidade psíquica. Unidades fantasísticas mínimas, irredutíveis, elas podem ainda ser definidas como construções desiderativas básicas, a partir das quais se constroem fantasias mais elaboradas por combinação (Harari, 1997). Freud observou cinco dessas fantasias: o retorno à vida intrauterina, a cena originária, a castração, a teoria da sedução e o romance familiar.

Laplanche e Pontalis (2001)¹ sugerem que as fantasias originárias são respostas às perguntas infantis acerca dos principais enigmas de sua existência. Assim, na fantasia da cena originária (a observação do coito dos pais), é a origem do próprio sujeito que se vê figurada; nas fantasias de sedução, trata-se da origem da sexualidade (“a sexualidade foi-me inoculada de fora”); já na castração, como muito abordado neste trabalho de tese, responde-se ao enigma dos dois sexos por meio da dicotomia “fálico” versus “castrado”. Apesar de usualmente somente comentar-se apenas acerca dessas três “profantasias”, em

p. 235).

¹ A ideia foi originalmente publicada no artigo *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*, de 1964.

1920 Freud acrescentou mais duas em nota de rodapé aos seus *Três ensaios de teoria sexual* (1905), precisamente o romance familiar e as fantasias de retorno ao ventre materno, “cujo conteúdo é a permanência nele e mesmo as vivências que ali se teria” (1996 [1905], p. 214).

Originalmente, a profantasia do retorno ao ventre materno fora sublinhada por Freud n’*A interpretação dos sonhos* (1900), especificamente no tema do *déjà vu* – quando o sujeito sonha com localidades nas quais já teria estado antes. Diz Freud: não há um lugar onde se pode asseverar com tanta certeza haver estado senão a genitália da própria mãe. O autor registra ainda a existência de muitos sonhos baseados na existência intrauterina, tendo por conteúdo temas como a travessia de espaços estreitos e estar na água, os quais são amiúde acompanhados de angústia (Freud, 1996 [1900]). Em nota de rodapé acrescida em 1909, confessa haver demorado a apreciar a importância das fantasias sobre a vida no ventre, pois encerram uma explicação ímpar ao pavor de ser enterrado vivo, assim como dão uma base profunda para a crença na vida após a morte – trata-se de uma projeção ao futuro dessa estranha vida antes do nascimento. Nessa mesma nota, como já mencionado (capítulo 1, item 1.2.4), Freud assevera pela primeira vez ser o nascimento a fonte e protótipo da angústia.

A despeito de mencionar as profantantias no estudo sobre as memórias de Schreber (1915) e, na sequência, na vigésima terceira de suas *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (1916), parece que a especificidade da fantasia intrauterina só voltou a lhe chamar a atenção em detalhes a partir do caso do “homem dos lobos” (1918). Nesse trabalho Freud descreve toda uma fase da análise do paciente marcada por uma fantasia regressiva, plena de desejos de fuga do mundo: “Pode traduzir-se assim: ‘A vida torna-me tão infeliz! Tenho que voltar para dentro do útero!’” (Freud, 1996 [1918], p. 107). Percebe que tal fantasia, em seus pacientes, pode ser expressão de um desejo incestuoso para com o pai ou a mãe. No caso do homem dos lobos, o desejo era estar dentro do útero materno para substituí-la durante as relações sexuais, ou seja, para tomar o lugar dela perante o pai. Todavia, quando acompanhada pela fantasia do renascimento, denota um substituto abrandado do desejo de ter relações sexuais com a mãe: “Há um desejo de voltar a uma situação na qual a pessoa estava nos genitais de sua mãe; e, em relação a isso, o homem identifica-se com seu próprio pênis e usa-o para representar-se” (Freud, 1996 [1918], p. 109).

A relação entre o temor de ser enterrado vivo e a fantasia do retorno ao ventre materno é mais uma vez delineada por Freud em *Das Unheimliche*. Observa ali haver uma transformação dos afetos

envolvidos (confirmando a tese do sinistro como o retorno súbito e indesejado do antigo familiar), pois a fantasia original é carregada de lascívia, enquanto seu resultado no presente é aterrorizador, absolutamente sinistro. Parece-me que sua palavra final e taxativa sobre o assunto veio em *Inibições, sintomas e angústia* (1996 [1926], p.137): “Pode-se acrescentar que para um homem que seja impotente (isto é, que seja inibido pela ameaça de castração) o substituto da copulação é uma fantasia de retorno ao ventre da mãe”. Considerando que o pênis, em seu alto valor narcísico, representa para o homem a possibilidade de mais uma vez ver-se unido à mãe pela copulação (ideia atribuída a Ferenczi), o homem impotente, em sua fixação no objeto incestuoso, substitui regressivamente o órgão fálico por toda a sua pessoa.

Lacan, a despeito de, ao que parece, não haver dedicado especial atenção a essa profantasia (Harari, 1997), forneceu coordenadas importantes para pensar a questão a partir da retomada do conceito freudiano d’a Coisa. Como se viu no capítulo 2, item 2.5, para Freud *das Ding* representa o primeiro exterior potencialmente hostil do *sapiens*. Lacan, por seu turno, identifica a Coisa ao Outro primordial, a Mãe, cujo desejo é reintegrar seu produto¹. É em relação a esse desejo de reabsorção que a mãe surge diante do *infans* como *das Ding*².

A angústia, “não só ela não é sem objeto, como também, muito provavelmente, designa o objeto, digamos, mais profundo, o objeto derradeiro, a Coisa” (Lacan, 2005 [1962-63], p.339). O objeto da angústia, o pequeno *a*, não é, em si mesmo, um objeto a causar o efeito sinistro – mas sua faceta relacionada à Coisa o é. Harari trabalha o objeto da angústia como “a-Coisa”, expressão chistosa que liga o objeto *a* à Coisa: “*O objeto que provoca a angústia no neurótico é a a-Coisa, ou seja, o desejo do Outro enquanto exige que o sujeito apague seus limites, entregando-se(-lhe) de forma incondicional*” (Harari, 1997, p.76). O sujeito supõe que o Outro goza mediante tal entrega, um gozo total que, caso existisse, seria a prova da existência de Deus. Lembremos ainda que o gozo do Outro mediante a entrega incondicional do sujeito é que aparece na situação paradigmática do pesadelo.

¹ Ver também, a respeito, o item 5.5.

² “A Coisa” é também o nome do filme *cult* de horror dirigido por John Carpenter (*The thing*, 1982). Em uma analogia interessante com a face sinistra de *das Ding*, a película conta a história de um grupo de pesquisadores na Antártida atacados por uma entidade extraterrestre sem forma definida (“a coisa”) que assimila inteiramente suas vítimas, mimetizando então suas aparências como disfarce.

O desejo materno como Coisa, no sentido de enveredar pela reintegração de seu produto, possui uma contraparte no sujeito. Essa é justamente a profantasia de retorno ao ventre materno. Ela denota a queda do sujeito nas redes do desejo materno – situação na qual é falha a devida separação entre o *infans* e a mãe por meio do Nome-do-Pai. Vale dizer que essa fantasia não possui nada de realmente idílico como se poderia pensar¹. Como Harari (1997) esclarece, não se trata da nostalgia por uma proteção perdida, pois a profantasia responde ao questionamento pelas origens do sujeito com um perfil sinistro relacionado à condição de reintegração a que tende o Desejo da Mãe: “*Não remete, então, a um âmbito fetal cálido, mas à ameaça angustiante, proveniente do desejo de um Outro devorador. Sua dimensão ameaçadora é oposta por completo ao anseio por um tempo dourado, prévio ao nascimento*” (Harari, 1997, p. 201).

A fantasia de retorno ao ventre materno é, então, uma tentativa de resposta apaziguadora ao desejo do Outro materno em sua vertente d’a Coisa. Mas a fantasia falha, pois nela o sujeito está devorado pela angústia, respondendo afirmativamente ao Outro primordial que busca reintegrar seu produto, apreendê-lo, submetê-lo ao seu domínio, reengolindo-o². O perigo ligado a essa profantasia é nada menos que o desamparo primordial (*Hilflosigkeit*), a indefensão absoluta, indicável no empírico pelo nascimento do *infans*. Trata-se da fantasia de ser engolido em uma reabsorção desamparada por parte do ventre materno. Essa é a face mais primitiva da angústia e do sinistro.

Perceba-se que essa fantasia retoma a fábula do louva-a-deus devorador como nenhuma outra. A angústia, em última análise, não significa apenas o perigo de estar à mercê do Outro, de transformar-se

¹ A fantasia do retorno ao ventre materno é fundamental para a compreensão da atitude dos místicos, como, por exemplo, no caso do famoso “sentimento oceânico” definido por Romain Rolland em sua correspondência com Freud. A busca “antipsíquica” de contato com a Coisa, equivalente à morte subjetiva, parece ser o que está em jogo na experiência mística radical, como no caso nirvana budista. Essas questões foram abordadas em trabalho anterior (Terêncio, 2011).

² O filme de horror de Peter Jackson (anterior a sua afamada trilogia *The lord of the rings*), *Braindead* (1992), cultuado nos círculos do gênero como um dos mais grotescos filmes de zumbi já produzidos, culmina na tentativa de uma mãe morta em “reintegrar sua posse”. A mãe devoradora monstruosa também é representada no filme de horror *cult* de Sam Raimi, *Evil Dead 2* (1987). O tema é igualmente foco da película de horror recente *Mama* (2013), de Andrés Muschietti.

em objeto para o seu gozo. Ela vai além, significa deixar de existir em virtude da devoração pelo seu apetite voraz¹. Dentro do campo da ficção de horror, aqui o Outro é plenamente identificável ao louva-a-deus fêmea gigante, ao lobisomem, ao vampiro, ao morto-vivo canibal, entre outras figuras sinistras da cultura particularmente ligadas ao campo das fantasias perversas oral-sádicas. Na mitologia, além de histórias emblemáticas como de Ácteon e Ártemis ou Medusa e Perseu, podemos citar igualmente aquela de Hermafrodito e Sálmacis. Natural da Frígia, o rapaz Hermafrodito levava uma vida errante. Na Cária, Sálmacis, a ninfa de um lago, apaixona-se loucamente por ele. Quando Hermafrodito aí mergulha, Sálmacis abraça-o “como o polvo o inimigo em mar profundo prende, lançando em toda parte os seus tentáculos” (Ovídio *apud* Carvalho, 2010, p. 124), mas ele resiste e a repudia com vigor. Então a ninfa pede aos deuses: “Mesmo que lutes, ímprobo, tu não me escaparás. Assim, ordenai, deuses, que ele jamais separe de mim e eu dele” (p.124). Os deuses assim o fazem, e os corpos de ambos se unem em uma forma dúplex, “nem rapaz, nem mulher, e que a nenhum parece” (p.124). Hermafrodito suplica então a pai e mãe, Afrodite e Hermes, já sem voz viril, que todo homem a entrar nessa fonte tenha o mesmo destino seu. Para além de uma representação antiga do impulso humano à negação da diferença entre os sexos, o mito demonstra o claro temor da efeminação no coito, do sujeito ser absorvido pela mulher em seu corpo, tal como Freud mencionava em *O tabu da virgindade* (1918). Temor que, em última análise, tem origem na fantasia de retorno ao seio materno.

A Coisa, como objeto último do desejo, é ao mesmo tempo o objeto mais sedutor e o mais sinistro para o sujeito. Ir em direção à Coisa significa ultrapassar o campo do desejo e mergulhar no gozo², situação na qual, a despeito de toda a atração que exerce, denota também

¹ Harari (1997) enfatiza categoricamente essa dimensão da angústia: “O que deseja o Outro? Pois quer a mim, porquanto não sei que tipo de *a* sou para ele. Por trás da angústia esconde-se, e manifesta-se, uma dimensão de devoração” (p. 208). A ameaça em questão é que o Outro pretende apoderar-se do sujeito pois o postula como o objeto *a* perdido que pode vir a completá-lo. Na fantasia neurótica, esse Outro “pretende apoderar-se do sujeito, incorporá-lo, ou então, em um termo que resulta para nós particularmente gráfico, engoli-lo, devorá-lo” (Harari, 1997, p. 114).

² Diz Lacan: “O gozo é aquilo que vai em direção à Coisa, depois de ultrapassar a barreira do princípio de prazer, e por isso pode ser desprazer” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 140).

que o sujeito é aspirado – ele morre, deixa de existir enquanto desejante. A angústia é aquilo que adverte o sujeito em relação a esse perigo. A fantasia de retorno ao ventre materno assinala, então, o empuxo em direção ao desejo do Outro devorador, empuxo que não pode ser senão absolutamente sinistro para o sujeito. Daí torna-se fácil compreender o pavor em ser enterrado vivo, o qual, lembremos, aterrorizava alguns dos grandes autores da ficção fantástica, como Edgar Allan Poe – esse pavor sinaliza o empuxo a oferecer-se à devoração pelo desejo do Outro.

A faceta primordial da angústia relacionada à fantasia de retorno ao ventre materno demonstra que o pavor da devoração não é exclusivo ao psiquismo do homem, como se poderia pensar a partir das considerações de Caillois acerca do louva-a-deus e da vagina dentada. Homens ou mulheres, todos os sujeitos advêm marcados pelo desejo do Outro e podem igualmente sofrer os efeitos do empuxo à posição objetual. Essa angústia é mais primitiva que aquela relacionada estritamente à castração, ainda que, na vida fantasística, elas se combinem e se apoiem mutuamente.

5.13. Enfrentado o horror: da angústia ao desejo

Como se supera a angústia? Para abordar a questão, nesta tese orientada pelo sinistro, retomaremos o mito de Medusa e Perseu, que por certo sugere formas de enfrentamento do horror perante o desejo do Outro. Como dizia Freud, o olhar direcionado à Medusa tanto é fonte de angústia como também causa de desejo. Explica Quinet: “Esse olhar que parte do sujeito em direção ao sexo da mulher retorna a ele para aniquilá-lo ou para fazê-lo sujeito desejante” (2004, p. 95). Há, pois, duas saídas possíveis, ou melhor, dois tempos: a angústia e o desejo. O sujeito deve atravessar o tempo da angústia para chegar ao tempo do desejo, o que ele faz usando a fantasia ($\$ \diamond a$), como o escudo que Perseu utiliza para se apoderar da Medusa e apagar seu angustiante olhar (Quinet, 2004). O sucesso da missão do herói depende do registro escópico, pois ele se torna invisível com o capacete de Hades, e do especular, em virtude do uso do escudo de Atenéia como face refletora (em uma das versões do mito). Pode-se, de tal modo, pensar que Perseu, escapando da visão direta de Medusa para matá-la, representa o esforço do sujeito para manter-se desejante no contato com o desejo do Outro, ou seja, para libertar-se da posição fixa e angustiante de objeto.

Em *A angústia*, a questão do acesso ao desejo é introduzida por Lacan por meio do esquema da divisão do sujeito, que pode ser abordado em três níveis correspondentes às três linhas da divisão (figura

8). O esquema, ligeiramente modificado em relação à sua primeira versão (figura 6), mostra o objeto *a* no mesmo nível da angústia, e precisamente entre o gozo e o desejo. Isto significa que lidamos com esse objeto perdido tanto na angústia como no desejo. Ou melhor, “lidamos com isso, na angústia, num momento logicamente anterior ao momento em que lidamos com isso no desejo” (Lacan, 2005, p. 179). De cima para baixo, o primeiro nível só pode ser abordado retroativamente, é mítico; ele é o nível do gozo, do sujeito mítico do gozo. O segundo nível, da angústia, é constitutivo do aparecimento da função do *a*. Já no terceiro nível aparece o sujeito barrado ($\$$) como sujeito do desejo. A angústia tem, portanto, uma função mediana entre o gozo e o desejo.

A	S	Gozo
<i>a</i>	\bar{A}	Angústia
$\$$		Desejo

Figura 8 – A angústia entre o gozo e o desejo
(Lacan, 2005 [1962-63], p. 192).

Em outros pontos salientamos o empuxo do sujeito ao gozo do Outro, à condição de ser “gozado” pelo Outro como puro objeto, tão patente, por exemplo, nos pesadelos. Nessa situação o Outro é fantasiado como consistente, não barrado, não castrado – *A*. Ao sentir esse empuxo o sujeito é tomado pela angústia, cujo objeto é o *a*. Diz Lacan que objeto *a* encarna o impasse do acesso do desejo à Coisa, ou ainda, do desejo ao gozo. O impasse em questão é em relação à cessão do *a*: a entrega do objeto designa a perda de gozo e o barramento do sujeito, para assim dirigir-se ao âmbito do desejo. A evitação da entrega do *a*, por outro lado, demonstra que a situação pende para o lado do gozo – nessa condição o *a* aparece no lugar da falta, do menos-fi, de forma que o sujeito passa a se ver, em plena angústia, como o objeto *a* que é para o Outro.

Mas a angústia não é só um alarme contra o perigo da imersão no gozo, pois, como afirmado por Lacan (2005 [1962-63]), o tempo da angústia não está ausente da constituição do desejo: “A angústia, portanto, é um termo intermediário entre o gozo e o desejo, uma vez que

é depois de superada a angústia, e fundamentado no tempo da angústia, que o desejo se constitui” (p. 193). Não é possível superar a angústia por meio de sua evitação, pode-se apenas atravessá-la no caminho de aceder ao desejo¹. Por isso mesmo Leite (2009, 2011) menciona a existência de uma “travessia da angústia”, em analogia com a travessia da fantasia que será abordada adiante.

Pode-se mesmo dizer, então, que a angústia serve para sustentar o desejo, porquanto este requer uma diferenciação entre o buscado e o obtido. Ela nos alerta do risco de sufocar o desejo, surgindo quando começa a se apagar a divisão entre gozo e desejo (Harari, 1997). E inversamente, como diz Lacan no seu seminário sobre a transferência (1960-61), “se a angústia é o que lhes disse, uma relação de sustentação do desejo, pois o objeto falta, invertendo os termos, o desejo é um remédio para a angústia” (Lacan, 1992 [1960-61], p. 357). Produzir o desejo é o melhor remédio para a angústia e, vale dizer, somente a psicanálise combate a angústia precisamente com esse remédio.

Se, enfim, o desejo do Outro me interroga na raiz do meu próprio desejo, diz Lacan, “*não posso fazer nada para romper esse aprisionamento, exceto nele me engajar*” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 170). Ou seja, engajar-me igualmente no desejo, o que não implica em reciprocidade. O contato com esse desejo do Outro, no entanto, demanda do neurótico uma travessia da fantasia balizada pela angústia.

5.14. A queda do Outro monstruoso na travessia da fantasia

Vimos que a angústia de castração, para Lacan, vai muito além do temor à ameaça de mutilação tantas vezes descrita por Freud. Outrossim, Lacan insiste que o menos-fã, o suporte imaginário da castração e vinculável ao complexo freudiano, é somente uma entre outras formas possíveis de aparecimento da falta: “Mas essa é apenas uma das traduções possíveis da falta original, do vício estrutural inserido no ser-no-mundo do sujeito com que lidamos” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 151). Isso o conduz a um questionamento fundamental, um dos mais importantes desse seminário: se a castração imaginária é apenas uma forma possível para apreender a falta estrutural do sujeito humano, não poderia a psicanálise ir além do “rochedo” da castração advogado por Freud? “O termo que Freud nos fornece como último, complexo de castração no homem e *Penisneid* na mulher, pode ser questionado. Não é necessário que seja o último” (p. 151). Lacan faz tal afirmação quase

¹ O desejo “não existe sem esse outro objeto que chama a angústia. Ele não existe sem objeto” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 265).

com as mesmas palavras por diversas vezes neste seminário².

Em outro ponto de sua fala, Lacan continua o raciocínio: “Se, no fim da análise freudiana, o paciente, masculino ou feminino, reclama-nos o falo que lhe devemos, é em função de uma insuficiência nossa para distinguir a relação do desejo com o objeto e a falta constitutiva da satisfação” (Lacan, 2005 [1962-63], p.262). A psicanálise instaura uma verdade de difícil assimilação – não há objeto adequado para a satisfação do desejo, não há possibilidade de satisfação enquanto satisfação completa. A análise freudiana, na medida em que pautada no Édipo, circunscreve o âmbito do impossível em jogo na satisfação com um mito relacionado ao proibido. Por isso o paciente reclama o falo ao analista instalado transferencialmente no lugar da figura parental: o analisante evita reconhecer que o falo (como significante de um gozo total) não existe, ao contrário, pensa-se que ele existe e foi-lhe negado ou proibido por uma figura onipotente.

Destarte, se no fim da análise o homem e a mulher insistem na reclamação do falo, é porque não renunciaram ao falo onipotente (Harari, 1997), no sentido de permanecerem aferrados à ilusão da existência do gozo absoluto, ilusão que é localizada no Outro como não barrado. Como no mito freudiano do pai da horda primeva, todo neurótico fantasia a existência de alguém que goza além de todos os limites, alguém para quem a plenitude da felicidade estaria disponível. Assim, o problema-chave da análise freudiana, como Lacan ainda apontou em outros momentos de sua obra, tem a ver com a insistência no mito edipiano – além do qual o pai da psicanálise não teria ido³.

Como afirmado, Freud apontou o tropeção do neurótico do “rochedo” da castração. Lacan, por seu turno, assevera que não é esse o impasse supremo: “Aquilo diante de que o neurótico recua não é a castração, é fazer de sua castração o que falta ao Outro. (...) Dedicar sua castração à garantia do Outro, é diante disso que o neurótico se detém” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 56). E arremata dizendo ser a análise aquilo que o leva a esse encontro. Como compreender essa afirmação

² Para citar apenas uma: “Freud nos diz que a análise deixa o homem e a mulher sedentos, um no campo do complexo de castração, a outra no *Penisneid*. Mas esse não é um limite absoluto” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 107).

³ A insistência freudiana no Édipo e no mito do pai da horda primeva é bastante criticada por Lacan em *O avesso da psicanálise* (1969-70). A questão continua a ser elaborada ainda mais tarde, culminando em uma forma de amarração dos registros real, simbólico e imaginário não pautada no Nome-do-pai (*O sinthoma* [1975-76]).

enigmática? Para Rabinovich (1993), dar sua castração como garantia da falta do Outro é oferecê-la como garantia do gozo ausente da complementaridade sexual. Isto é absolutamente traumático para a imagem especular, pois envolve aceitar aquilo que muito mais tarde Lacan invocou com a frase “não há relação sexual”⁴, ou seja, não existe relação de complementaridade entre os sexos e no ato sexual.

Mas fazer de sua castração aquilo que falta ao Outro implica igualmente o contato do sujeito com o desejo do Outro: “(..) a castração do Outro é correlativa à do sujeito, pois a castração não é mais que outro nome do desejo como desejo do Outro”⁵ (Rabinovich, 1993, p. 114). Entregar sua castração, ou seja, sua própria falta como aquilo que falta ao Outro é colocar-se como objeto *a* para esse Outro, e isso, como vimos, o neurótico recusa profundamente⁶. Aí surge o drama do homem mascarado frente ao louva-a-deus gigante: o que ele quer de mim? Mas o impasse em jogo também não é apenas o de ser objeto, pois nessa posição o sujeito é convocado a ser desejante e assumir sua própria falta. Paga-se o acesso ao mundo da linguagem com a entrega do objeto *a* (o pedaço de carne ligado ao gozo) e com o desejo, muito embora, como diz Lacan, o neurótico queira apenas ser demandado sem entregar ao Outro o que isso implica. Em uma psicanálise, o preço é a entrega de sua angústia – mas isso, diz Lacan, ele não quer dar (2005). Se a angústia é o termo médio entre o gozo e o desejo, a análise demanda do neurótico a angústia para, por meio dela, conduzi-lo ao desejo.

Em última instância, no entanto, a castração torna-se a aparição do Outro como desejante, ou seja, tão castrado e faltoso como o próprio sujeito. Esse é o ponto mais insuportável. O desejo do Outro implica a castração desse Outro que, no grafo do desejo⁷, é localizado em $S(\bar{A})$ – significante da falta no Outro⁸. Oferecer sua castração como garantia da

⁴ Como em *O Seminário, livro 20 – Mais, ainda* (1972-73).

⁵ “(..) la castración del Otro es correlativa de la del sujeto, pues la castración no es más que otro nombre del deseo como deseo del Otro”.

⁶ Como diz Rabinovich: “(..) la castración del sujeto es signo (...) de su lugar como causa del deseo del Otro, lugar de objeto que, sabemos, el neurótico rehúsa profundamente: su lugar de objeto como deseante” (Rabinovich, 1993, p. 84-85).

⁷ O grafo do desejo é construído ao longo da obra lacaniana, nos seminários *As formações do inconsciente* (1957-58) e *O desejo e sua interpretação* (1958-59), sendo consolidado em *Subversão do sujeito...* (1960) e aprimorado, finalmente, no seminário *De um Outro ao outro* (1968-69).

⁸ Em *O seminário, livro 6 – O desejo e sua interpretação* (1958-59), Lacan apresenta a formula $S(\bar{A})$ dizendo que no conjunto do sistema dos significantes

falta do Outro implica em reconhecer que o Outro absoluto – completo, perfeito – não existe. Como escreve Lacan em *Subversão do sujeito...* (1998 [1960]), o neurótico não só supõe que esse Outro existe, senão igualmente que ele demanda sua castração e goza com ela¹. Aí entra em jogo, precisamente, a função da fantasia – ela tampona a falta de resposta no campo do Outro, maquiando a sua inconsistência.

Diga-se a propósito, seria possível conjugar de alguma forma as visões freudiana e lacaniana acerca da castração? Ainda que o sentido da castração no pensamento de Lacan se desligue do campo estritamente imaginário, dizer que o insuportável na castração é, precisamente, a falta no campo do Outro mantém uma relação, no mínimo, analógica com o complexo de castração freudiano, pois ali o insuportável é a constatação da diferença (vista como falta, castração) no corpo do Outro. Como enfatiza Quinet, “essa castração do Outro [em Freud] é a expressão no plano sexual da falta no Outro do significante [em Lacan]” (2004, p. 98). Não se pode falar então de superação da teoria freudiana pela de Lacan, senão que cada uma avança sobre um nível da experiência analítica – podemos falar nos registros imaginário e simbólico, respectivamente. E o insuportável, em ambos os casos, aponta para o real, para o impossível de se inscrever.

Destarte, como visto no final do capítulo 4 (item 4.8), a realidade pode ser definida como um véu usado na forma de anteparo contra a percepção insuportável da castração do Outro – ausência do pênis/falo em Freud, ou falta do Outro consistente para Lacan. Nesse véu o neurótico deposita a fantasia², ou seja, aquilo que melhor lhe serve

falta alguma coisa. Isso significa, em última análise, que não há Outro do Outro – esse é, aliás, o grande segredo da psicanálise. Não há no Outro nenhum significante que possa responder por aquilo que somos (Lacan, 2002 [1959-60], pp. 314-315).

¹ “O que o neurótico não quer, o que ele recusa encarniadamente, até o fim da análise, é sacrificar sua castração ao gozo do Outro, deixando-o servir-se dela. E não está errado (...), por que sacrificaria ele sua diferença (tudo, menos isso) ao gozo de um Outro que, não nos esqueçamos, não existe? É, mas se porventura existisse, gozaria com ela. E é isso que o neurótico não quer. Pois imagina que o Outro demanda sua castração” (Lacan, 1998 [1960], p. 841)

² Optei pelo termo “fantasia”, em acordo com a tradução literal do termo *Phantasie* utilizado por Freud. Também os três novos tradutores de Freud em português optaram por “fantasia” (Tavares, 2011). É certo que muitos lacanianos preferem o termo “fantasma”, a despeito da terminologia francesa (*Fantasma*) usada por Lacan significar, literalmente, fantasia. Harari (1997), por exemplo, utiliza “fantasma” pra diferenciar o termo da imaginação cotidiana, do

serve para se defender da angústia, para encobri-la (Lacan, 2005 [1962-63]). Ela é como um quadro que acaba de ser colocado no caixilho de uma janela: “Seja qual for o encanto de que está pintado na tela, trata-se de não ver o que se vê pela janela” (Lacan, 2005 [1962-63], p. 85). O sonho do “homem dos lobos”, nesse sentido, é fantasia pura, desvelada em sua estrutura. Nele a fantasia é vista por uma janela que se abre¹. Disso se percebe que a fantasia é enquadrada, e assim o é a angústia. No esquema ótico simplificado de Lacan (figura 7), é o espelho plano que cumpre a função do enquadramento. O mundo ou realidade, para o falante, reduz-se então à estrutura da fantasia, é a cena submetida às leis do significante.

A função da fantasia foi primeiramente elaborada por Freud no conjunto de artigos produzidos entre 1906 e 1911 – por esta razão denominados por Jorge (2010) como o “ciclo da fantasia”. Dentre estes, destaca-se *Fantasia histéricas e sua relação com a bissexualidade* (1908), na qual Freud enfatiza a gênese das fantasias inconscientes e seu poder patógeno relacionado à formação dos sintomas e ataques histéricos. Mas seja histérico, obsessivo ou fóbico, o neurótico constitui sua realidade a partir de sua fantasia sem, no entanto, dar-se conta disso. René Magritte nos brindou com um excelente exemplo da questão na tela intitulada, muito apropriadamente, *A condição humana* (*La condition humaine*, 1933), em que um quadro figurando uma paisagem é colocado defronte uma janela – nossa condição humana é não ter acesso ao que realmente existe na paisagem por detrás do quadro².

A fantasia, por conseguinte, é uma proteção contra o real da sexualidade que deve ser reconstruída em análise para, em seguida, ser atravessada. Ela é determinada pelo simbólico mas aparece ao sujeito como sendo de ordem imaginária: “Trata-se aqui de um imaginário que

confabular. Ao menos para esta tese, contudo, deve-se reconhecer que o termo “fantasma”, na língua portuguesa, tem uma acepção útil para pensar a fantasia inconsciente como algo que angustia o sujeito.

¹ Diz Lacan (2005 [1962-63], p. 284) que, no sonho paradigmático do homem dos lobos, o falo estaria em toda parte e não somente na simbologia óbvia da cauda dos animais. Ele está no reflexo da imagem dessa criancinha estupefata por aquilo que vê, paralisada no fascínio. O sujeito é uma ereção que faz dele o falo, imóvel, transformado em árvore.

² Em *A luneta de aproximação* (*La lunette d'approche*, 1963), Magritte retrata uma janela entreaberta em cujo reflexo observa-se um céu azul com nuvens. Para além da janela e do reflexo existe apenas a escuridão e o vazio. Eis outra metáfora interessante para pensar a relação entre a fantasia simbólico-imaginária e o fundamento real que ela esconde.

resiste, pois contém um núcleo de real ligado ao desejo do Outro” (Quinet, 2004, p. 168). O significante da falta no Outro, $S(\bar{A})$, representa, em outros termos, a castração do Outro e o desejo do Outro. Essa é a resposta derradeira à pergunta do Outro, *Che vuoi?*. Absolutamente insuportável, a angústia é o sinal de que o sujeito se aproxima dessa resposta e, como tal, a fantasia é a última das barreiras que o protege desse contato. A fantasia liga-se a uma condição masturbatória, nela o sujeito se consola e nada mais, evitando o desejo do Outro que o poria em fuga. Ela supre o que falta à relação sexual e determina efeitos materiais sobre a vida do sujeito.

Qual a estratégia neurótica no uso da fantasia e porque, afinal, ela falha na função de anteparo à angústia? Lacan aponta que na fantasia neurótica o Outro se desvanece, ele desfalece diante do objeto que somos. Isso significa que somente fazendo o Outro desmaiar, entrar em *fading*, é que o neurótico suporta ser objeto causa de desejo, objeto *a*. Todavia, a estratégia falha, pois quando nos vemos como objeto e o Outro não entra em *fading*, isto é, segue presente, é quando nos percebemos a mercê do desejo do Outro – ponto máximo da angústia. Nesse ponto a fantasia deixa de ser jogo, perdendo a dimensão lúdica e dando espaço ao *Unheimlich*. É como na cena final de *O homem da areia*, quando Natanael é atacado de loucura após ver Coppélius pela janela da torre: não há mais a tela ou anteparo da fantasia para protegê-lo do desejo do Outro¹. Também é como a fantasia de retorno ao ventre materno que, consoladora, termina por falhar e apresenta uma vertente sinistra relacionada à devoração.

Deve-se realçar, por outro lado, que a fantasia assume uma dupla vertente – ao mesmo tempo oculta e revela o desejo do Outro, e sem essa “tela” tampouco se pode superar a angústia para chegar ao tempo do desejo. Se o desejo é a falta, a fantasia é o que sustenta essa falta indicando ilusoriamente o que poderia preenchê-la: “Há falta, diz o desejo. É isso que falta, diz a fantasia” (Jorge, 2010, p. 240). No grafo do desejo, a fantasia ($\$ \diamond a$) remete tanto para cima, em direção ao $S(\bar{A})$, como para baixo, em direção a outras respostas que tamponam a castração do Outro. Na análise, a direção deve ser para cima, ou seja, a análise proporciona uma travessia da fantasia em direção à verdade da inconsistência do Outro, travessia que é, igualmente, aquela que o

¹ Também Leite (2009) destaca a relação entre a angústia e a queda do véu da fantasia: “(...) o momento da angústia é o instante em que o véu se rasga, conduzindo o sujeito à experiência de desmoronamento da imagem corporal; encontro do real enquanto experiência de horror e gozo” (Leite, 2009, p. 183).

sujeito faz da angústia para chegar ao desejo.

Essas considerações em conjunto trazem à baila toda uma reconsideração do panorama da angústia perante o desejo do Outro. Na ficção de horror, temos que o monstro representa esse Outro onipotente, não castrado. A vítima (leia-se o neurótico), por seu turno, supõe que esse Outro quer devorá-la, ou melhor, gozar com ela. Mas é a própria vítima que se instala sozinha nessa posição, pois quer ser demandada sem pagar o preço da castração, isto é, de tornar-se desejante a partir da entrega do *a*. Ante o desejo enigmático do Outro, só há duas possibilidades: ou o sujeito se instala na posição gozosa de vítima demandada sob o preço da angústia e perguntando-se “O que esse Outro terrível quer de mim?”, ou assume sua castração e seu desejo em resposta ao questionamento desse Outro (“*Che vuoi?*”).

Em todas as estruturas neuróticas, lidamos com um Outro onipotente instaurado pela fantasia. Na histeria, o sujeito visa suscitar o desejo do Outro, tentando dele fazer-se objeto. Foge angustiado, no entanto, quando nisso obtém sucesso. Na obsessão, o sujeito instaura um Outro tirânico ao qual se liga enquanto escravo, ignorando que exista nesse Outro também um desejante. Na fobia, em virtude da insuficiência da intervenção paterna, o sujeito busca na realidade exterior um evitamento do encontro com o objeto angustiante – o Outro monstruoso castrador, como no caso do cavalo temido por Hans. Sob essa perspectiva, o sintoma neurótico pode ser visto como a tentativa desiderativa de cumprimento, na fantasia, da onipotência do Outro. O sintoma torna-se como Deus: imprevisível, ingovernável e inescrutável (Harari, 1997).

Todavia, para sair da angústia e chegar ao desejo, a suposição do Outro onipotente deverá cair – não há deuses nem demônios, não há monstros, todos estão em falta, a satisfação é parcial para toda a humanidade. A psicanálise, de Freud a Lacan, está aí para demonstrar a dificuldade do humano em lidar com a falta de consistência do Outro. Por esse motivo, em uma belíssima passagem, Lacan assevera que o verdadeiro ateu seria aquele que eliminou a fantasia do Todo-Poderoso:

A existência do ateu, no sentido verdadeiro, só pode ser concebida, de fato, ao término de uma ascese, que realmente nos parece que só pode ser uma ascese psicanalítica. Refiro-me ao ateísmo concebido como negação da dimensão de uma presença da onipotência na base do mundo (Lacan, 2005 [1962-63], p. 336).

É com isso que lidamos na angústia: com a fantasia desse Outro onipotente que, entretanto, não existe. Por isso é importante que o sujeito seja capaz de tomar certa distância de sua fantasia, de maneira a não ser mais logrado por ela. Retomando o exemplo da obra *A condição humana* de Magritte, é o caso de criar uma distância entre o quadro e a janela para não confundi-los. A travessia da fantasia é aquilo que permite ao sujeito essa constatação sofrida, e por isso a negação da dimensão da onipotência na base do mundo só pode verdadeiramente surgir após uma ascese psicanalítica.

A psicanálise não somente provê escuta à vida fantasística do sujeito, ela faculta ao neurótico a possibilidade de atravessar a fantasia fundamental em sua dimensão sinistra. Essa fantasia se transforma: originalmente angustiante e ligada ao gozo, existe a chance de reconstituí-la como fundante do desejo. Nessa trilha, de objeto passivo do desejo e do gozo do Outro, pode o sujeito tornar-se desejante, ativo na produção de prazer para sua vida. A travessia em direção à verdade da inconsistência do Outro é, igualmente, aquela realizada pelo sujeito, sempre balizado pela angústia, do gozo para chegar ao desejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese foi uma tentativa de responder, em diferentes ângulos, o questionamento sobre a importância de *Das Unheimliche* para as teorias da angústia em Freud e Lacan. O que encontrei ao longo da construção deste trabalho foi não apenas um, mas múltiplos enfoques a partir dos quais o sinistro ilumina a teorização sobre a angústia. Mais ainda: as respostas demonstram uma interpenetração de ambos os campos, cujos conceitos esclarecem um ao outro mutuamente.

Iniciei este percurso demonstrando como a preocupação freudiana em compreender teoricamente a angústia permeia todas as grandes fases da sua obra. Seja na clínica das neuroses atuais ou das psiconeuroses, Freud encontrou invariavelmente esse “algo” permeado pelo registro do real na base do sofrimento de seus pacientes. Por longo tempo o primeiro psicanalista percebeu a angústia como efeito do recalçamento neurótico, invertendo a proposição apenas em 1926: esse afeto é o sinal de alarme que põe em marcha o processo recalçador perante uma situação de perigo. As situações de “perigo interno” angustiantes pelas quais passa o sujeito modificam-se à medida que se desenvolve e amadurece o seu eu – eis o desamparo fundamental, a perda de amor, a castração, a punição do supereu e a morte. Todavia, conforme fica paulatinamente claro para Freud, tanto nas fobias, na histeria de conversão e na neurose obsessiva, a mais profunda força motora da angústia é sempre o temor à castração, ainda que esse medo surja com mais evidência apenas nas fobias. Disso ele conclui que, para homens e para as mulheres, a angústia de castração é única força motora dos processos defensivos que conduzem à neurose.

Publicado em 1919, o artigo *Das Unheimliche* insere-se nessa discussão como dobradiça entre a primeira e a segunda teoria freudiana da angústia. Trabalho “diletaante” dedicado à revista *Imago*, nele o autor demonstra conhecimento ímpar da literatura fantástica, com ênfase para a obra impactante de E. T. A. Hoffmann, *O homem da areia*. Em determinado sentido, pois, *Das Unheimliche* nos ilumina precisamente a partir de sua relação intrínseca com o horror literário: aí percebemos a dificuldade de manter, na práxis, a diferenciação entre *Furcht*, *Angst* e *Schreck*, por mais que nos seja útil teoricamente. Aliás, Lacan questionou não somente a ausência de objeto na angústia como também a presença de objeto no medo.

Freud esforçou-se em distinguir a angústia e o sinistro. É da primeira teoria da angústia que o sinistro se nutre: se toda angústia advém do recalçamento, há um grupo, em especial, no qual a angústia se

produz a partir do retorno do recalcado. O *Unheimlich* é, então, um caso *sui generis* dentro do campo da angústia neurótica; ele surge como resultado de uma vivência que reativa, mesmo fugazmente, complexos ou crenças infantis recalçados. Por outro lado, à luz da segunda teoria da angústia, o *Unheimlich* pode ser compreendido como o sinal de perigo em vista do ressurgimento de um complexo há muito recalçado. Esse sinal inquietante, emitido pelo eu, é responsável pela reativação do processo de recalçamento, no sentido de devolver às trevas aquilo que, ao menos fugidamente, “veio à luz” – para usar a metáfora de Schelling. Dentre os diferentes complexos mencionados no texto: o animismo infantil, a onipotência dos pensamentos, a compulsão à repetição, entre outros, ganha o destaque freudiano, por meio d’*O homem da areia*, o complexo de castração.

Um aspecto da importância do sinistro é, deste modo, o de servir como precursor do sinal de perigo – “a angústia sinal” – mais tarde elaborado em *Inibições, sintomas e angústia*, de 1926. Também é uma espécie de campo de provas da hipótese da castração como motor fundamental da angústia que seria afirmada com toda a ênfase mais tarde.

Adentrando no campo lacaniano, o fato é que esse perigo interno mencionado por Freud, em última instância, sempre depende da maneira como o sujeito se constitui no campo do Outro. E o Outro, por sua vez, bifurca-se nas facetas do semelhante – o pequeno outro especular – e do grande Outro inacessível, sendo que ambos possuem aspectos angustiantes para o sujeito.

A relação entre o sujeito e o semelhante introduz alguns aspectos da vizinhança e do contato entre o sinistro e a angústia. O sujeito advém alienado no eu que, por sua vez, constitui-se a partir da imagem do outro especular cuja ilusão de unificação afasta a angústia do corpo despedaçado – observada com clareza na psicose. Ademais, Freud relacionou o efeito sinistro do corpo despedaçado também ao complexo de castração. A relação do eu com o outro especular é pautada na agressividade e no desejo do objeto de desejo alheio, gerando uma luta que remonta à dialética do senhor e do escravo de Hegel. Toda essa ambivalência na relação com o outro é visível, por exemplo, no temor aos autômatos e aos mortos, mas aglutina-se com mestria na imagem sinistra do duplo que, como diz Rosset (2008), evidencia a insubstancialidade do eu – quem, afinal, é o duplo e quem é o original? – e talvez seja isso o que mais angustiou Freud ao ver a imagem do estranho senhor que certo dia, subitamente, invadiu-lhe a cabine de trem.

Para Freud e Rank, todavia, o duplo representa o resquício da antiga crença humana na imortalidade que retorna ao sujeito transformada no anjo da morte. Esse aspecto do temor ao duplo demonstra, então, aquilo que Freud posteriormente chamaria de angústia perante a morte enquanto medo do supereu projetado nas forças do destino. A propósito, em *Das Unheimliche*, o duplo é também um precursor da observação do supereu – indicando a angústia de perder o seu amor ou ser por ele punido. Mas seria possível também ver essa figura sinistra como o sinal da regressão ao narcisismo secundário no sujeito impossibilitado de amar em virtude da angústia de castração – esse é o caso de Natanael e seu amor passionnal por Olímpia, cuja história trágica e sinistra remonta a do próprio Narciso.

A ênfase freudiana no complexo de castração aproxima a angústia e o sinistro sob diferentes ângulos. Por um lado pode-se enfocar o pai castrador que, no âmbito do sinistro, ganha contornos monstruosos tão patentes na literatura de horror – é o caso do próprio homem da areia – mas também na imagem do demônio presente na cultura e no caso curioso de Christoph Haizmann. Por outro vértice, o tabu ao feminino demonstra a força da angústia subjetiva perante a diferença anatômica entre os sexos, o que é confirmado na imagem da mulher sinistra tão presente nas artes, na literatura e na mitologia. Aliás, é o próprio Freud quem conecta o horror à Medusa à angustiada impressão infantil da genitália materna carente de pênis, porém acrescentando que a petrificação da vítima também indica a ereção masculina defronte tal visão – nessa interpretação ele antecipa a ideia lacaniana da passagem do gozo ao desejo mediada pela angústia. A psicanálise freudiana provê, assim, abundante matéria-prima para pensar a longa tradição misógina e o modelo do sexo único denunciado por Laqueur (2003) como fundamentados em fantasias persistentes e sinistras sobre a negação da diferença entre os sexos.

Em relação ao conjunto das observações supra, por óbvio não é possível supor que as ideias lançadas em *Das Unheimliche* e outros pequenos textos sobre o horrífico foram as únicas precursoras das ideias freudianas posteriores sobre a angústia, mas é razoável afirmar que tanto ajudaram o mestre a sedimentar o conhecimento clínico já adquirido ao aplicá-lo ao fenômeno cultural, como também deram-lhe alento e inspiração para produzir novas concepções teóricas.

De toda forma, esse singelo texto freudiano não ganharia o reconhecimento merecido dos psicanalistas não fosse o olhar atento a ele dedicado por Lacan em seu décimo seminário (1962-1963). Todas as vertentes da angústia e do sinistro observadas até aqui culminam em

uma revolucionária apreciação do problema por meio da relação do sujeito com o desejo do Outro. Nesse âmbito não lidamos mais somente com a castração imaginária que Lacan localiza na ameaça de castração. A angústia de castração, por sua vez, está em um nível mais profundo, ligada à queda e à cessão do objeto *a* – essa libra de carne ligada ao gozo mítico perdido com que pagamos nosso acesso ao mundo da linguagem.

Destarte, a angústia possui, sim, um objeto: eis que falamos no *a*, o objeto causa do desejo. Para produzir o desejo esse objeto enigmático deve ser faltante por definição, de forma que, quando ele aparece, produz-se a falta da falta e o resultado é a angústia traduzível, fenomenologicamente, na *Unheimlichkeit*. Por outro lado, mesmo estando referida à castração simbólica do sujeito barrado no lugar do Outro, o surgimento da angústia reativa para o neurótico o âmbito da castração imaginária, menos-fi, em cujo lugar vago surge indevidamente o objeto *a*. Mas Lacan desiste da fantasia de mutilação freudiana e põe em seu lugar, para o homem, a detumescência presentificada na queda do objeto fálico e, para a mulher, a indeterminação do desejo do Outro. Aliás, para ambos, o orgasmo não deixa de ser uma forma de angústia e uma pequena morte.

Mas a formulação lacaniana máxima sobre a importância do sinistro para a teoria da angústia encontra sua morada na sensação do desejo do Outro. A singela fábula do louva-a-deus inspirada em texto de Roger Caillois (1980) introduz a cena do sujeito desamparado frente a um Outro onipotente cujo desejo é enigmático – “o que quer ele de mim”? Supõe-se que o Outro quer um pedaço do sujeito, ou até mesmo devorá-lo por inteiro. Também no caso dos bonecos e autômatos já analisados por Jentsch e Freud, o efeito sinistro não é somente devido ao semblante animado que possuem, mas principalmente ao fato de parecerem, subitamente, desejantes.

Deste modo, assim como dizia Schelling, o *Unheimlich* é a súbita aparição daquilo que, destinado a permanecer oculto, veio, entretanto, à luz: Freud escreve sobre o retorno dos complexos e crenças infantis recalçados, Lacan fala sobre a aparição indevida do objeto *a* quando o sujeito é confrontado ao desejo do Outro. Se o desejo do sujeito é desejo de desejo do Outro, ou melhor, se o sujeito deseja ser objeto causa de desejo para o Outro, em última análise ele torna-se objeto *a* ao desejar e ao ser desejado. Mas dessa posição ele recua horrorizado, pois a cessão do objeto *a* demanda sua castração simbólica. Sem ceder o *a*, este objeto aparece onde não deveria, ou seja, no lugar da castração imaginária.

Reevocando o tema do duplo em Freud e Rank, temos enfim que o surgimento dessa figura horrífica representa muito mais que a insistência da dimensão especular, pois ver o duplo é avistar-se precisamente como o objeto *a* que o sujeito encarna para o Outro, o que não é senão sinistro. Enfim, se o sujeito não responde ao *Che vuoi?* com seu desejo, o Outro questionador aparece-lhe como um ser sinistro que o deseja por inteiro, tal qual o diabo enamorado de Cazotte.

Angústia e *Unheimlich* também se iluminam mutuamente no campo dos pesadelos, pois o íncubo ou demônio noturno detalhadamente analisado por Jones corresponde à pressão do gozo do Outro sobre o peito do sujeito. O pesadelo horroriza por nos vermos em uma posição de objeto para um gozo alheio e igualmente em virtude do empuxo a esta posição paralisante. A propósito, esse empuxo ao lugar de objeto de gozo também possui forte expressão na fantasia originária do retorno ao ventre materno, a qual, verdade seja dita, nada possui de acalentadora por ser uma resposta afirmativa ao desejo materno de reintegrar a sua posse. Nesse caso, a mãe aparece ao sujeito com um perfil sinistro relacionável a *das Ding*, cuja aproximação é tanto buscada quanto evitada, pois aspiraria o sujeito.

Tanto o sinistro e a angústia, como também o horror enquanto gênero da ficção fantástica, surgem de forma privilegiada no âmbito da visão, daquilo que assusta por se dar a ver. Em *O Homem da areia* e outros contos de horror, o sinistro traz à tona toda a força ótica da angústia – angústia ocular (*Augenangst*) – seja pela constatação apavorante da diferença sexual em Freud, seja por meio do olhar faminto do Outro em Lacan. Ademais, como o efeito sinistro sempre aparece dentro de uma cena, podemos concluir que, mesmo a angústia pertencendo ao registro do real, ela somente surge dentro do enquadramento de uma fantasia construída inconscientemente para encobrir a castração da mãe para Freud, ou a inconsistência do Outro para Lacan.

O sinistro é, enfim, a forma paradigmática da angústia sinal primeiramente teorizada por Freud, alertando o sujeito acerca de um perigo: sua posição passiva e desamparada de objeto para o desejo e para o gozo do Outro. A angústia pode apenas ser superada na passagem do gozo ao desejo, o que evoca a cena mítica da vitória de Perseu sobre o sinistro olhar da Medusa. Mas para chegar ao desejo o neurótico deverá atravessar, sempre balizado pela angústia, a sua fantasia fundamental. Nessa travessia, o Outro onipotente que demandava a castração do sujeito para gozar com ela é visto em sua verdadeira inconsistência. Como dizemos às crianças: “os monstros não existem”.

Por efeito de uma psicanálise, a relação com a fantasia se transforma — o sujeito se descola dela e de seu efeito sinistro, abrindo um espaço por meio qual pode reconstituí-la como fundante de seu desejo.

Finalizando esta tese, é admirável pensar o quanto um trabalho freudiano circunscrito à revista *Imago* e definido dentro do campo de seus estudos “diletantes” pode ser ainda hoje tão profícuo para pensar a própria clínica psicanalítica. E foi Lacan quem, contrariando toda a legião de seguidores prontos a excomungar a psicanálise aplicada, deu-lhe o devido crédito em seu décimo seminário. Serei claro: se fomos capazes de comprovar, com Lacan, a importância do *Unheimlich* na literatura fantástica para a compreensão do que é clinicamente a angústia, cai por terra o argumento maior das críticas à psicanálise dita aplicada em que tanto insistem seus seguidores até hoje.

Nesse sentido, ao tempo em que presto homenagem a *Das Unheimliche* com este trabalho, dou igualmente o devido crédito à ficção de horror na literatura e no cinema, cujas histórias expressam, como nenhuma outra forma de arte consegue, a dimensão angustiante da vida fantasística e, sobretudo, a profunda fixação do ser humano no campo do gozo, o que aponta para a evitação neurótica da castração simbólica pela assunção de um Outro onipotente e monstruoso.

Sendo a angústia um afeto crucial para a clínica psicanalítica, sua dimensão real não demonstra senão a eterna insuficiência e parcialidade de nossas concepções teóricas criadas para cingi-la. Não obstante, como seres desejantes, nós, os psicanalistas, nunca deixaremos de tentar abordá-la por meio do simbólico e do imaginário. Por todo o exposto, creio haver demonstrado que o campo do *Unheimlich* é uma maneira absolutamente fértil de promover esse intento.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Fernando. Questões epistemológicas e metodológicas em psicanálise. **Jornal de psicanálise**, v.39, n.70, pp. 105-131, 2006.
- ANDERSEN, Jorgen. **The Witch on the Wall**. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1977.
- APA – AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Highlights of changes from DSM-IV-TR to DSM-5**. American Psychiatric Publishing, 2013. Disponível em: <[http://www.dsm5.org/Documents/changes from dsm-iv-tr to dsm-5.pdf](http://www.dsm5.org/Documents/changes_from_dsm-iv-tr_to_dsm-5.pdf)>. Acesso em: 19/06/2013.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **Leçons psychanalytiques sur l'angoisse**. Paris: Economica, 2008.
- BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BLACKLEDGE, Catherine. Vaginas, les cons, weather-makers, and palaces of delight – excerpts from The Story of V: a natural history of female sexuality. In: KICK, Russ (ed.). **Everything you know about sex is wrong**. New York: The Disinformation Company, 2005.
- BOCCHI, Josiane C.; GEWEHR, Rodrigo Barros; OLIVEIRA, Luiz Eduardo Prado. Presença da filosofia e da antropologia em Totem e tabu: Freud, entre Kant, Hegel, Frazer e Schopenhauer. **Rev. Filos. Aurora**, Curitiba (PUC-PR), v.23, n.33, p.257-268, jul/dez 2011.
- BRUNO, Silvia. Bosch, o mito vive. In: **Bosch**. São Paulo: Abril, 2011.
- BURES, Frank. A mind dismembered: in search of the magical penis thieves. **Harper's Magazine**, june 2008. Disponível em: <<http://harpers.org/archive/2008/06/a-mind-dismembered>>. Acesso em: 13/09/2013.
- CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CALVINO, Italo. (org.) **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. *Metamorfoses em Tradução*. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento (Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CAZOTTE, Jacques. **O diabo amoroso**. São Paulo: Escuta, 1991.

CCMD-3. **Chinese classification and diagnostic criteria of mental disorders**. Versão 3, 2001. Disponível em: <http://www.21jk.com.cn/english/ccmd-3/csp_article_main.asp>. Acesso em: 10/01/13.

CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**: o “O homem da areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CID-10. **Classificação de transtornos mentais e de comportamento da CID-10**. Porto Alegre: ArtMed, 1993.

CLERY, Emma J. The genesis of ‘Gothic’ fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). **The Cambridge companion of gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CONTÉ, Claude. **O real e o sexual**: de Freud a Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

CRAWLEY, Ernest. **The mystic rose**: a study of primitive marriage. London: Macmillan and Co., 1902. Disponível em: <<https://archive.org/details/mysticrosestudyo00crawuoft>>. Acesso em 05/07/2013.

DERRIDA, Jacques. **Estados da alma da psicanálise**: o impossível para além da soberana crueldade. São Paulo: Escuta, 2001.

DSM-IV-TR. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais** – texto revisado. Porto Alegre: ArtMed, 2002.

DUFOUR, Dany-Robert. **Lacan e o espelho sofiânico de Boehme**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

ECO, Humberto (org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERENCZI, Sandor. **Further contributions to the theory and technique of psycho-analysis**. London: Karnac Books, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999. CD-ROM.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FREUD, Sigmund. Das Unheimliche. **Imago**, 5 (5-6), p. 297-324, 1919. Disponível em: <http://archive.org/details/Imago-ZeitschriftFuumlAnwendungDerPsychoanalyseAufDie_464>. Acesso em: 20/12/2012.

_____. **Obras completas**. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007.

_____. O inquietante (1919). In: **História de uma neurose infantil, além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. As Neuropsicoses de Defesa (1894). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. III)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Obsessões e fobias: seu mecanismo psíquico e sua etiologia (1895). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. III)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. I)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia (1895). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. III)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A interpretação dos sonhos (1900). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. IV)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. VI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade (1905). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. VII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade (1908). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. IX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sobre as teorias sexuais infantis (1908). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. IX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Análise de uma fobia em um menino de cinco anos (1909). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. X)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Psicanálise silvestre (1910). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A significação antitética das palavras primitivas (1910). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Totem e tabu (1913). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução (1913). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIV)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIV)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Conferências introdutórias sobre psicanálise, parte III (1916-17). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Uma recordação de infância de Dichtungund Wahrheit (1917). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. História de uma neurose infantil (1918). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O tabu da virgindade (1918). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O estranho (1919). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Além do princípio de prazer (1920). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Psicologia de grupo e a análise do ego (1921). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sonhos e telepatia (1922). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A organização genital infantil (1923). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O ego e o id (1923). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Uma neurose demoníaca do século XVII (1923). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A dissolução do complexo de Édipo (1924). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos (1925). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XIX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade (1926). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XX)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Fetichismo (1927). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XXI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O mal estar na civilização (1930). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XXI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sexualidade feminina (1931). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XXI)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (1933). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XXII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Análise terminável e interminável (1937). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XXIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Moisés e o monoteísmo (1939). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XXIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A cabeça da Medusa (1940 [1922]). In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (v. XVIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUKS, Betty. O pensamento freudiano sobre a intolerância. **Psicol. Clin**, v.19, n.1, Rio de Janeiro, 2007.

GUAZZO, Francesco Maria. **Compendium Maleficarum: a handbook on witchcraft**. San Diego: The Book Tree, 2004.

HADDAD, Michèle. **Courbet**. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2002.

HANNS, Luiz Alberto. Comentários do editor brasileiro. In: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente, vol. 2: 1915-1920**. Obras psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HARARI, Roberto. **O seminário “A angústia” de Lacan: uma introdução**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 2007.

HERTZ, Neil. Freud and the sandman. In: **The end of the line: essays on psychoanalysis and the sublime**. New York: Columbia University Press, 1985b.

HOFFMANN, E.T.A. Contos sinistros. In: CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOGLE, Jerrold E. (Org.) **The Cambridge companion of gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008.

JENTSCH, Ernst. On the psychology of the uncanny. **Angelaki** – a new journal in philosophy, literature and the social sciences, v. 2 (1), pp. 7-15, 1996.

JONES, Ernest. **On the nightmare**. Londres: Hogarth Press, 1931. Disponível em < <https://archive.org/details/onthenightmare032020mbp>>. Acesso em 04/05/2013.

_____. **Vida y obra de Sigmund Freud (tomo II)**. Barcelona: Anagrama, 1957.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KANG, Minsoo. **Sublime dreams of living machines: the automaton in the european imagination**. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

KASTENBAUM, Roberto; AISENBERG, Ruth. **Psicologia da morte**. São Paulo: Pioneira, 1983.

KEYS, David. The ugly end of Narcissus. **BBC History Magazine**, vol.5, n. 5, 2004. Disponível em: <<http://www.papyrology.ox.ac.uk/Poxy/news/narcissus.html>>. Acesso em: 03/01/2013.

LA FONTAINE, Jean de. **Oeuvres completes de La Fontaine**. Paris: A. Sautelet et Cie, 1826. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=eQkJAAAAQAAJ>>. Acesso em 08/02/2013.

LACAN, Jacques. Formulações sobre a causalidade psíquica (1946). In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. A agressividade em psicanálise (1948). In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **O seminário, livro 1:** os escritos técnicos de Freud (1953-54). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **O seminário, livro 2:** o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55). Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **O seminário, livro 3:** as psicoses (1955-56). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **O seminário, livro 5:** as formações do inconsciente (1957-58). Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **O seminário, livro 6:** o desejo e sua interpretação (1958-59). Inédito. Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

_____. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade (1958). In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **O seminário, livro 7:** a ética da psicanálise (1959-60). Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **O seminário, livro 8:** a transferência (1960-61). Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. **O seminário, livro 10:** a angústia (1962-63). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **O seminário, livro 15:** o ato psicanalítico (1967-68). Inédito. Escola de Estudos Psicanalíticos, 2001.

_____. **O seminário, livro 17:** o avesso da psicanálise (1969-70). Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LAQUEUR, Thomas W. **Making sex: body and gender from the greeks to Freud**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

LARREA, Juan. El surrealismo entre viejo y nuevo mundo (Segunda y tercera de cuatro partes). **Cuadernos Americanos**: La revista del nuevo mundo (Cidade do México) 16, no.4, Julho-Agosto de 1944, pp. 201-228. Disponível em: < <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/772520/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em 04/05/2013.

LEITE, Márcio Peter de Souza. **O deus odioso / O diabo amoroso**: psicanálise e representação do mal. São Paulo: Escuta, 1991.

LEITE, Sonia. Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. **Angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LORAUX, Nicole. **The experience of Tiresias**: the feminine and the Greek man. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural horror in literature and other essays**. Maryland: Wildside Press, 2008.

MACKEY, Christopher. S. **The hammer of witches**: a complete translation of the Malleus Maleficarum. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MAIR, A. W.; MAIR, G. R. **Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus**. Loeb Classical Library, vol. 129. Londres: William Heinemann, 1921. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/CallimachusHymns1.html>>. Acesso em 02/02/2013.

MARKUS, Ruth. Surrealism's praying mantis and castrating woman. **Woman's Art Journal**, v. 21, n. 1, pp. 33-39, 2000.

MASSON, Jeffrey M. (ed.) **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos fantásticos: O Horla e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

McCAFFREY, Phillip. Freud's uncanny woman. In: GILMAN, Sander (ed.) *et al.* **Reading Freud's Reading**. New York: New York University Press, 1994.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. La recherche en psychanalyse à l'université. **Recherches en Psychanalyse**, v.1, n.1, p. 27-47, 2004.

MOLIÈRE. **Amphitryon**: comédie en trois actes et en vers. University of Lausanne, 1775. Disponível em: < <http://archive.org/details/amphitryoncomdi01moligoog>>. Acesso em 03/01/2013.

MORI, Masahiro; MacDORMAN, Karl F.; KAGEKI, Norri. The uncanny valley. **IEEE Robotics & Automation Magazine**, vol. 19, n.2, pp. 98-100, 2012. Disponível em: < <http://ieeexplore.ieee.org/xpl/tocresult.jsp?isnumber=6213218>>. Acesso em 23/10/12.

MUSSET, Alfred de. **Oeuvres complètes de Alfred de Musset**, tome II. Paris: Charpentier, 1866. Disponível em <<http://archive.org/details/1866oeuvrescom02muss>>. Acesso em 01/08/2013.

O'BRYAN, C. Jill. **Carnal art: Orlan's refacing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

OXFORD LATIN DICTIONARY. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PENNER, Jonathan; SCHNEIDER, Steven Jay; DUNCAN, Paul (ed.). **Horror cinema**. Köln: Taschen, 2012.

PLÍNIO. **The natural history of Pliny**, vol. V. Traduzido por John Bostock e H.T. Riley. London: Henry G. Bohn, 1856. Disponível em: <<http://archive.org/details/naturalhistoryof05plinrich>>. Acesso em 08/02/2013.

PLUTARCO. **Plutarch's morals**, vol. I. Boston: Little, Brown and Company, 1878. Disponível em: <<http://archive.org/details/plutarchsmorals01plut>>. Acesso em 08/02/2013.

POE, Edgar Allan. **Complete stories and poems**. New York: Doubleday, 1984.

PORGE, Erik. **Jacques Lacan, um psicanalista** – um percurso de ensino. Brasília: Editora da UnB, 2006.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**, vol. 1. London: Longman, 1996.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

RABELAIS, François. La vie de Gargantua et de Pantagruel, livre quatrième. In: **Oeuvres de Rabelais**, tome sixième. Paris: Chez Dalibon, 1823. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=hN0ZAAAAYAAJ>>. Acesso em 08/02/2013.

RABINOVICH, Diana S. **La angustia y el deseo del otro**. Buenos Aires: Manantial, 1993.

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. **The new monthly magazine and literary journal**, vol. 16, n. 1, London: Henry Colburn, 1826. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books/reader?id=pDYaAQAAIAAJ>>. Acesso em 04/08/2013.

RANK, Otto. **Don Juan et Le Double: essais psychanalytiques** (1932). Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973. Tradução de Dr. S.Lautman. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/don_juan.html>. Acesso em 08/07/2012.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Jacques Lacan** – esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RUDGE, Ana Maria. Jones e Lacan: pesadelos, demônios e angústia. **Pulsional, revista de psicanálise**, v.18 (181), p. 80-87, mar. 2005.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SOLER, Colette. **Seminário de leitura de texto ano 2006-2007**: seminário A angústia, de Jacques Lacan. São Paulo: Escuta, 2012.

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

TAVARES, Pedro H. B. **Versões de Freud**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

TELLES, Sergio. Mas não é psicanálise “aplicada” o que nos propõe Derrida? **Psychiatry online Brasil**, v.8, n.1, 2003. Disponível em: <<http://www.polbr.med.br/ano03/psi0103.php>>. Acesso em 10/03/2013.

TERÊNCIO, Marlos Gonçalves. **Um percurso psicanalítico pela mística, de Freud a Lacan**. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

TODD, Jane Marie. The veiled woman in Freud’s “Das Unheimliche”. **Signs - Journal of Women in Culture and Society**, v.11, n.3, 1986.

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

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**: figurações do outro na Grécia antiga – Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

WEIR, Anthony; JERMAN, James. **Images of lust:** sexual carvings on medieval churches. New York: Routledge, 1999.

WOOD, Robin. Foreword. In: SCHNEIDER, Steven Jay. **Horror film and psychoanalysis.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.