



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Selma de Abreu Camargo

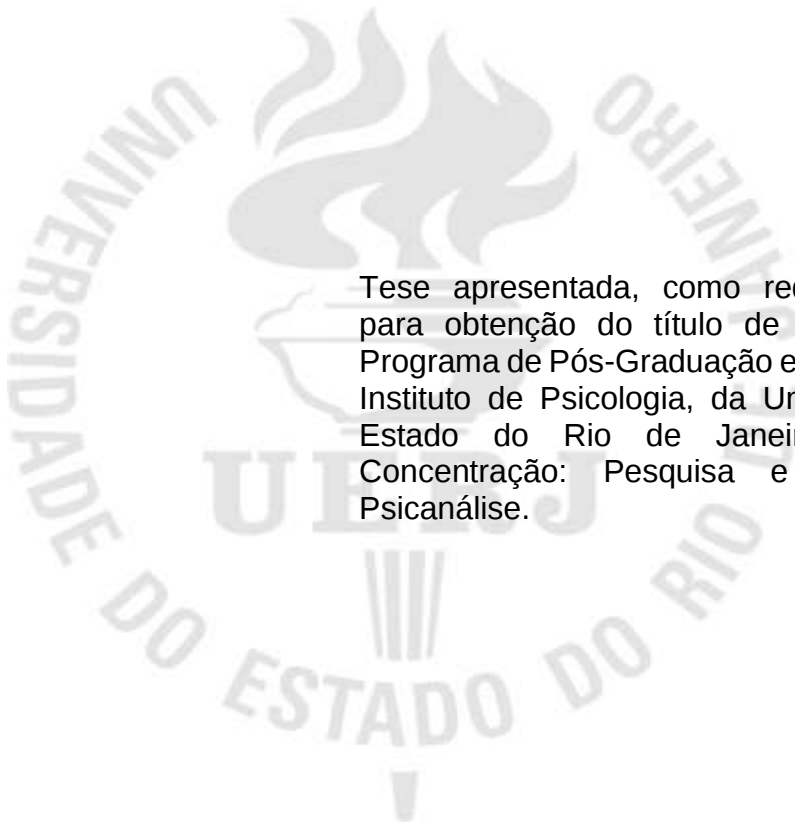
O estranho e o duplo na literatura e no cinema

Rio de Janeiro

2020

Selma de Abreu Camargo

O estranho e o duplo na literatura e no cinema



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor(a), ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, Instituto de Psicologia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Pesquisa e Clínica em Psicanálise.

Orientadora: Prof^a. Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C172 Camargo, Selma de Abreu.
O estranho e o duplo na literatura e no cinema / Selma de Abreu
Camargo. – 2020.
106 f.

Orientador: Nadiá Paulo Ferreira.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia.

1. Psicanálise – Teses. 2. Estranho – Teses. 3. Literatura – Teses. 4.
Cinema – Tese. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

es CDU 159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Selma de Abreu Camargo

O estranho e o duplo na literatura e no cinema

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor(a), ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, Instituto de Psicologia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Pesquisa e Clínica em Psicanálise.

Aprovada em 27 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)

Universidade do Estado do RJ - UERJ

Prof^a. Dr^a. Doris Luz Rinaldi

Universidade do Estado do RJ - UERJ

Prof^a. Dr^a. Marina Machado Rodrigues

Universidade do Estado do RJ – UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria da Gloria Schwab Sadala

Universidade Veiga de Almeida - UVA

Prof^a. Dr^a. Fernanda Cabral Samico

Universidade de Vassouras - USS

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Ao meu companheiro, há mais de três décadas, Henry, cujo senso de humor tem sido refúgio para vencer os obstáculos da vida.

Às minhas filhas, Bruna e Thaís, fontes de inspiração, alegria, energia, entusiasmo e esperança.

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora, Professora Doutora Nadiá Paulo Ferreira, pela presença constante, motivadora, segura e competente.

Aos Professores Doutores Doris Luz Rinaldi, Marco Antonio Coutinho Jorge, e Sonia Xavier de Almeida Borges, pela grande contribuição dada na qualificação da tese.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, do Instituto de Psicologia da UERJ, com os quais pude aprimorar meus conhecimentos.

Às Professoras Doutoras Doris Luz Rinaldi, Maria da Gloria Schwab Sadala, Marina Machado Rodrigues e Fernanda Cabral Samico que, gentilmente, aceitaram compor a banca, ler e comentar a tese.

Aos Funcionários do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, do Instituto de Psicologia da UERJ, especialmente, Fabio Mendonça e Carla Pires, pela eficiência e cordialidade no atendimento às questões administrativas.

Aos Colegas e Psicanalistas do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise e do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ, com os quais tive a oportunidade de trocar ideias e experiências.

Aos meus Familiares, pela compreensão de minhas ausências.

Talvez então você acredite, meu leitor,
que nada é mais extraordinário
e extravagante que a vida real,
e que o poeta só pode apreender tudo isso
como no reflexo difuso de um espelho fosco.

E. T. A. Hoffmann

RESUMO

CAMARGO, Selma de Abreu. **O estranho e o duplo na literatura e no cinema.** 2013. 106 f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta tese aborda o tema do estranho e do duplo através da articulação entre a psicanálise, a literatura, e o cinema. Realizamos uma pesquisa bibliográfica na obra de Sigmund Freud, Jacques Lacan, demais autores psicanalistas e de outras áreas afins, visando os textos que tematizam o estranho, o duplo e os conceitos que se articulam com esse tema. Selecionamos os seguintes textos literários e filmes para abordarmos as diferentes representações do duplo: – O outro como sócia: o conto *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe e o filme *Profissão repórter* (1975) de Michelangelo Antonioni; – O outro como reflexo no espelho: o romance *O retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde e o filme *O estudante de Praga* (1913) de Stellan Rye e Paul Wegener; – O Outro como figura ameaçadora: o conto fantástico *O horla* (1886) de Guy de Maupassant e o filme *A coisa* (2011) de Matthijs van Heijningen Jr. Esse tema tem se manifestado de várias formas nos textos literários: sócia, sombra, eco, gêmeos, imagem obtida no retrato e reflexo no espelho. O eu como duplo sob a forma de sócia é inaugurado pelo *Anfitrião* de Plauto. Inclusive, Lacan diz no *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, que foi Plauto quem introduziu sócia.

Palavras-Chave: Estranho. Duplo. Psicanálise. Literatura. Cinema.

RESUMEN

CAMARGO, Selma de Abreu. **Lo ominoso Y el doble en la literatura y el cine.** 2013. 106 f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta tesis aborda el tema de lo ominoso y el doble a través de la articulación entre el psicoanálisis, la literatura y el cine. Realizamos una investigación bibliográfica en la obra de Sigmund Freud, Jacques Lacan, otros autores psicoanalistas y otras áreas relacionadas, apuntando a los textos que tematizan lo ominoso, el doble y los conceptos que se articulan con este tema. Seleccionamos los siguientes textos literarios y películas para abordar las diferentes representaciones del doble: – El otro como similar: el cuento *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe y la película *Profesión Reportero* (1975) de Michelangelo Antonioni; – El otro como un reflejo en el espejo: El romance *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde y la película *El estudiante de Praga* (1913) de Stellan Rye y Paul Wegener; – El otro como una figura amenazante: el cuento fantástico *Le Horla* (1886) de Guy de Maupassant y la película *La Cosa* (2011) de Matthijs van Heijningen Jr. Este tema se ha manifestado de diversas maneras en los textos literarios: doble, sombra, eco, gemelos, imagen obtenida en el retrato y el reflejo en el espejo. El yo como doble en forma de parecido es inaugurado por *Anfitrión* de Plauto. Incluso, Lacan dice en *el Seminario, libro 2: El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* (1954-1955), que fue Plauto quien introdujo un doble.

Palabras clave: Ominoso. Doble. Psicoanálisis. Literatura. Cine.

ABSTRACT

CAMARGO, Selma de Abreu. **The Uncanny and the double in literature and cinema.** 2013. 106 f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This thesis addresses the theme of the uncanny and the double through the articulation between psychoanalysis, literature and cinema. We conducted a bibliographic research in the work of Sigmund Freud, Jacques Lacan, other psychoanalyst authors and other related areas, aiming at the texts that the uncanny, the double and the concepts that articulate with this theme. We selected the following literary texts and films to address the different representations of the double: – The other as double: the tale *William Wilson* (1839) by Edgar Allan Poe and Michelangelo Antonioni's film *The Passenger - Profession: Reporter* (1975); – The other as a reflection in the mirror: the text *The picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde and the film *The Student of Prague* (1913) by Stellan Rye and Paul Wegener; – The other as a menacing figure: the fantastic tale *The Horla* (1886) by Guy de Maupassant and the film *The Thing* (2011) by Matthijs van Heijningen Jr. This theme has been manifested in various ways in the literary texts: double, shadow, echo, twins, image obtained in the portrait and reflection in the mirror. The double was inaugurated by Plautus' *Amphitryon*. Even Lacan says in *The Seminar, book 2: the Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis* (1954-1955), that was Plautus who introduced the concept of double.

Keywords: Uncanny. Double. Psychoanalysis. Literature. Movie.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	A LITERATURA E A PSICANÁLISE	15
1.1	O estranho e o familiar	40
1.2	O estranho e a compulsão à repetição	50
2	O SÓSIA	73
2.1	<i>William Wilson</i> de Edgar Allan Poe	74
2.2	<i>Profissão repórter</i> de Michelangelo Antonioni	77
3	O REFLEXO NO ESPELHO.....	81
3.1	<i>O Retrato de Dorian Gray</i> de Oscar Wilde	83
3.2	<i>O Estudante de Praga</i> , de Hanns Heinz Ewers.....	85
4	A COISA	87
4.1	<i>O Horla</i> de Guy de Maupassant.....	89
4.2	<i>A Coisa</i> de Matthijs van Heijningen Jr.	91
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
	REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

O tema de nossa pesquisa, no Doutorado, é uma retomada de minha dissertação de Mestrado, *A versão portuguesa do mito de Édipo* (2013), que tinha como objetivo a leitura das peças *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)* de Bernardo Santareno, *Édipo Rei* de Sófocles e o mito de Édipo, a partir da articulação entre psicanálise, literatura e cinema. Realizamos a relação entre o teatro de Santareno e os filmes que tinham como tema o drama edípico: *Incêndios* (2001) de Denis Villeneuve e *Édipo Rei* (1967) de Pier Paolo Pasolini.

Mantendo a proposta de articular a psicanálise, a literatura e o cinema, selecionamos as reflexões de Sigmund Freud e de Jacques Lacan para nortear nossa pesquisa sobre o estranho e o duplo, tema presente na literatura desde os mais longínquos tempos.

Encontramos o estranho, o duplo, o sobrenatural e o fantástico em narrativas bíblicas, como a criação do mundo, e também em obras que constituem a literatura universal: *Anfitrião* (194 a.C.) de Plauto, *O homem da areia* (1816) de E.T.A. Hoffmann, *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, *O horla* (1886) de Guy de Maupassant, *O retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde, são alguns exemplos.

Nosso objetivo é demonstrar a contribuição que os artistas deram à psicanálise, sem, contudo, estar cientes dessa colaboração. E para alcançar tal objetivo, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre a relação entre a teoria psicanalítica, a literatura e o cinema.

Sigmund Freud, notável leitor de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), dedica-se ao tema do estranho e do duplo e lança, em 1919, seu artigo *O Estranho (Das Unheimliche)*, em que ressalta a importância da arte, da religião e da ciência como diferentes maneiras de tratar o vazio. Tanto a arte quanto a psicanálise procuram incluir o vazio, traçando algo em torno dele. Por outro lado, a religião e a ciência, buscam, através do simbólico, uma solução para esse vazio, e até mesmo, tentam eliminá-lo.

O esboço e as ideias principais do trabalho de Freud, embora publicado em 1919, surgiram antes do conceito de pulsão de morte. Como podemos observar em *Totem e Tabu*, em uma nota de rodapé, referente ao *Animismo, Magia e a Onipotência de Pensamentos*, ele já nos dá indícios sobre o tema.¹ Vale notar, que Freud pega

¹ FREUD, S. *Totem e Tabu e outros trabalhos* (1913-1914), in ESB, 2006, v. XIII, p. 97; in AMORRORTU, 1991, p. 89-90.

essa expressão, *onipotência de pensamentos*, de seu paciente Ernst Lanzer, *Homem dos Ratos*, caso clínico publicado em 1909, e faz uma associação ao estranho.

E.T.A. Hoffmann aborda essa figura inquietante do estranho em quase toda a sua obra. Sigmund Freud, inclusive, enfatiza que ele é o mestre inigualável do estranho na literatura, e interpreta um de seus contos, *O homem da areia* (*Der Sandmann*, 1816), para esclarecer aspectos fundamentais da teoria psicanalítica, como a angústia, pois, para ele, não há estranho sem angústia, nem angústia sem estranho.

Em seu artigo *O Estranho* (*Das Unheimliche*), Sigmund Freud faz referência ao trabalho do psicanalista austríaco Otto Rank (1884-1939), *O Duplo* (1925), publicado em *Internationaler Psychoanalytischer Verlag* (*Editora Psicanalítica Internacional*), em que o estranho aparece sob a forma de duplo, provocando medo, angústia e horror. Notamos que essa relação entre o estranho, o duplo e o horror é desenvolvida por Rank com base na literatura e no cinema de sua época. Freud ressalta que ele aborda esse tema de maneira bem completa, aprofundando-se nas conexões do duplo com o reflexo no espelho, a sombra, a alma, o espírito, e com o medo da morte.²

Otto Rank foi um dos membros da Sociedade Psicológica das Quartas-Feiras, criada por Sigmund Freud, em 1902, após sugestão de um psiquiatra austríaco, Wilhelm Stekel (1868-1940). Essa Sociedade era composta por médicos, psicólogos, educadores e escritores, que se reuniam, em sua casa, às quartas-feiras, para debaterem sobre diversos assuntos relacionados à recém-criada clínica psicanalítica, psicologia e neuropatologia. Os primeiros a montarem esse grupo de discussão, além de Stekel, a convite de Freud, foram: Alfred Adler (1870-1937), Max Kahane (1866-1923) e Rudolf Reitler (1865-1917). Posteriormente, novos membros foram convidados com o consentimento de todo o grupo. Infelizmente, não há registros desses encontros realizados entre 1902 e 1906. Em 1902, Rank foi contratado como secretário, e começou a registrar, em atas, todas as reuniões a partir de 1908, ano em que houve a alteração do nome do grupo para Sociedade Psicanalítica de Viena. São registros muito importantes, pois relatam questões cruciais, e ainda bem atuais, da psicanálise. Em 1910, os encontros passaram a ocorrer no “Colégio de Doutores”³. No período entre 1915 e 1918, as reuniões não foram mais registradas, pois Rank teve de cumprir serviço militar, na Primeira Guerra Mundial.

² FREUD, S. O ‘Estranho’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 252; in AMORRORTU, 1992, p. 234-5.

³ CHECCHIA, Marcelo; TORRES, Ronaldo; Hoffmann Waldo. (Orgs). *Os primeiros psicanalistas: Atas da Sociedade Psicanalítica de Viena*, 2015, v. 1, p. 3.

Segundo Otto Rank, a alma foi o primeiro duplo encontrado para negar a morte. Sendo assim, a alma imortal parece, antiteticamente, a negação da castração, pois a ideia da morte torna-se sustentável ao se garantir uma segunda vida em um duplo, após a morte.⁴ Então, o duplo sempre retorna e denega a ideia da morte.

O duplo, cujo termo alemão específico é *Doppelgänger*⁵, vem da junção das palavras *doppel*, que significa duplo, e *gänger*, referente àquele que vaga. É também conhecido como duplo-eu ou sósia, e de acordo com as lendas germânicas, esse ser fantástico tem o poder de imitar perfeitamente a pessoa escolhida para tal. Ele aparece nos textos literários como: sósia, gêmeos, sombra, eco, imagem apreendida no retrato e reflexo no espelho. Esse ser misterioso como uma sombra, sempre causa espanto e horror naquele que o vê, pois o sujeito, ao mesmo tempo em que estranha aquela visão, acaba se reconhecendo nela. Esse encontro traumático e assustador com o duplo, surge como um presságio da morte, ou seja, como um sinal do fim da vida.

O sósia, ou seja, o duplo, segundo Jacques Lacan⁶, foi instituído por Tito Mácio Plauto (230 a.C.-180 a.C.), ao escrever a peça *Anfitrião* (194 a.C.). Nessa peça clássica, os deuses Júpiter e Mercúrio, aproveitam a partida de Anfitrião e de Sósia, seu fiel escudeiro, para a Guerra, e se transformam nesses personagens, respectivamente, com o intuito de Júpiter passar uma noite de amor com Alcmena, esposa de Anfitrião. Então, Júpiter, o deus supremo, desce à Terra metamorfoseado em um humano, para satisfazer seu desejo sexual por Alcmena, sem que ela percebesse essa transformação. Ele ordena que seu filho, Mercúrio, transfigurado em Sósia, permanecesse vigiando a casa. Quando Anfitrião retorna da Guerra, vitorioso, constata que algo de errado havia acontecido na sua ausência. Nesse momento da peça, Sósia já havia se deparado com Mercúrio e sente-se bastante confuso ao ver o seu duplo. Anfitrião desconfia de sua esposa, e nota que ela havia passado a noite com outro homem. Na noite seguinte, os gêmeos de Alcmena nascem, sendo que um deles é filho de Anfitrião e o outro, Hércules, é filho de Júpiter. Sendo assim, Júpiter desce à Terra, novamente, para explicar toda a confusão, e Anfitrião acaba perdoadando Alcmena, pois fica orgulhoso de sua esposa ter sido escolhida por um deus.

⁴ RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013, p. 140.

⁵ Informação sobre o termo alemão *Doppelgänger*, disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>>. Acesso em: 6 mai. 2018.

⁶ LACAN, J. *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955/2010, p. 357).

Em seu texto *O Estranho (Das Unheimliche)*, Sigmund Freud prioriza as conexões do estranho com o recaiado, a compulsão à repetição, o narcisismo e a angústia, ademais, demonstra grande interesse pela literatura, principalmente a de horror. Observamos que além de analisar o conto *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffmann, ele menciona, nesse artigo, mais de vinte textos literários, e constata que é bem mais fácil de perceber o estranho na ficção do que na realidade.

Nesse texto, Freud faz diversas referências literárias, mitológicas, clínicas, relata algumas experiências pessoais, e vai além das questões estéticas, ilustrando com essas referências, toda a dinâmica do inconsciente. Inicialmente, ele faz uma análise linguística pormenorizada do termo alemão *Unheimlich*, enfatiza a dicotomia entre o estranho e o familiar, e menciona, três vezes, os versos de Schelling para definir o estranho (*Unheimlich*) como tudo que deveria permanecer escondido mas veio à luz. Logo, nos deparamos com a seguinte questão: – O que se passa diante daquilo que aparece, mas não deveria aparecer? Para Freud, o estranho assusta e nos causa horror, justamente, pelo fato de ser muito íntimo e familiar, embora recaiado, pois o próprio inconsciente é estranho (*unheimlich*) para cada um de nós. Vale notar, que Freud deixa bem claro, que não foi a psicanálise que deu o primeiro passo para o reconhecimento dos processos mentais inconscientes. Ele assevera que ilustres filósofos, principalmente Schopenhauer, foram os precursores desse reconhecimento.⁷

Sigmund Freud finaliza seu artigo *O Estranho (Das Unheimliche)*, em maio de 1919, ao mesmo tempo em que completa o primeiro rascunho de *Além do Princípio de Prazer*, que foi publicado em 1920, época em que Viena sofre as consequências da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sendo assim, *O Estranho (Das Unheimliche)*, apresenta grande parte da essência do texto *Além do Princípio de Prazer*, em um parágrafo referente à compulsão à repetição.

Jacques Lacan define esse pequeno artigo de Freud, tão importante para a clínica psicanalítica, como a base fundamental para tratar o tema da angústia na clínica. Ele enfatiza que abordou o inconsciente através do *Witz* (chiste), e vai discutir sobre a angústia pela via da *Unheimlichkeit* (estranheza)⁸. Nesse retorno à Freud, ele evidencia a relação entre o estranho e a angústia e dedica um seminário inteiro – *O seminário, livro 10: a angústia* – a esse instigante tema. Inclusive, nesse

⁷ FREUD, S. Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917). In *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XVII, p. 153. In AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 135.

⁸ LACAN, J. *O Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/ 2005), p. 51.

seminário, Lacan declara, ironicamente, que no texto *Inibições, Sintomas e [Angústia]*⁹, de 1926, Freud fala de tudo, menos sobre a angústia.¹⁰ Lacan aborda o estranho como uma manifestação da angústia do sujeito diante do desejo do Outro.

Esta tese, estruturada em quatro capítulos, visa elucidar a contribuição que os artistas, sem saber, deram à psicanálise. Partindo dessa questão, que fundamenta a nossa pesquisa, ressaltamos, inicialmente, a articulação entre a literatura e a psicanálise, a conexão entre o estranho e o familiar, bem como, a compulsão à repetição.

No segundo capítulo, aludimos ao conto *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, e ao filme *O passageiro – Profissão: repórter* (1975) de Michelângelo Antonioni, para retratarmos a concepção do outro como sócia.

No terceiro capítulo, selecionamos o romance *O retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde e o filme *O estudante de Praga* (1913) de Stellan Rye e Paul Wegener, para apresentarmos o outro como reflexo no espelho.

No capítulo final, escolhemos o conto *O horla* (1886) de Guy de Maupassant e o filme *A coisa* (2011) de Matthijs van Heijningen Jr., porque, em ambos, o Outro aparece sob a forma de uma figura ameaçadora.

Optamos por mencionar todas as referências a Freud, no decorrer da nossa pesquisa, em nota de rodapé, tanto na Edição Standard Brasileira (ESB) das obras completas de Sigmund Freud, traduzida do inglês por James Strachey, em colaboração com Anna Freud e publicada pela Editora Imago, como na versão castelhana traduzida diretamente do alemão por José L. Etcheverry e publicada por Amorrortu Editores, por ser considerada uma das melhores traduções disponíveis, das obras de Freud.

Em todos os capítulos, teremos a figura do *Unheimlich* freudiano – o estranho, o sinistro, o inquietante – e do duplo, para conduzir o nosso trabalho.

⁹ FREUD, S. *Inibições, Sintomas e Ansiedade* (1926[1925]). In *Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e outros trabalhos* (1925-1926). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XX, p. 79-171. In AMORRORTU, 1992, v. XX, p. 71-164. Substituímos o termo *Ansiedade* por *[Angústia]*.

¹⁰ LACAN, J. *O Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/ 2005), p. 18.

1 A LITERATURA E A PSICANÁLISE

Os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.¹¹

Sigmund Freud

Sigmund Freud, em sua obra, faz diversas referências à literatura e à arte. Em alguns trabalhos ele se dedica à análise do processo criativo, em outros, aborda a vida do artista, e, até mesmo, o impacto que as obras de arte causam em seus apreciadores, retirando daí informações fundamentais à compreensão dos processos mentais. É uma obra atravessada, não somente pela literatura fantástica, mas também, pela literatura universal.

Uma das primeiras articulações da arte com a psicanálise, feitas por Freud, está no *Rascunho N*, do anexo à carta de 31 de maio de 1897, enviada a seu amigo Wilhelm Fliess, um otorrinolaringologista alemão, em que apresenta a seguinte revelação: "O mecanismo da ficção [*Dichtung*] é idêntico ao das fantasias histéricas" (MASSON, 1904/1986, p. 252). Ao comparar as fantasias histéricas com a ficção, Freud nos apresenta a possibilidade de uma fecunda relação da psicanálise com a arte, em que esta tem muito a desvelar à psicanálise.

Na referida correspondência, Sigmund Freud associa a vida de Goethe (1749-1832), seus conflitos e angústia, à vida do personagem Werther, de seu romance intitulado *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), realçando assim, a importância de conhecermos a história de vida do artista, seus dramas e a época em que viveu, para analisarmos suas obras. Por outro lado, em *Dostoiévski e o Parricídio*, ele reconhece a dificuldade e, até mesmo, a impossibilidade de se colocar o artista e sua obra em um divã: "Diante do problema do artista criador,

¹¹ FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen (1907 [1906]). In: "*Gradiva*" de Jensen e outros trabalhos (1906-1908), in ESB, 2006, v. IX, p. 20. In AMORRORTU, 1992, v. IX, p. 8.

a análise, ai de nós, tem que depor suas armas" (FREUD, 1928/2006, p. 183)¹². Sendo assim, percebemos que diante da complexidade dos problemas apresentados pelos artistas e suas obras, a psicanálise tem muito a aprender com a arte.

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, essa obra-prima de Goethe, o personagem Werther, distante da família e dos amigos, se corresponde com seu amigo Wilhelm, através de cartas, e desabafa sobre sua paixão por Charlotte Buff. Sabendo que sua amada estava noiva de seu amigo Albert, ele decide se mudar para outra região na tentativa de esquecê-la. Ela se casa com Albert, e Werther acaba se matando, pois não consegue suportar o sofrimento causado por esse amor impossível. Goethe, tal como o personagem Werther, também viveu um amor impossível, que o inspirou a escrever esse romance. Vale notar que a obra de Goethe foi, constantemente, inspirada em fatos de sua vida.

Em *Escritores Criativos e Devaneios*, Sigmund Freud ressalta sua grande curiosidade “em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes” (FREUD, 1908/2006, p. 133).¹³ Então, Freud procura na infância, os primeiros indícios da imaginação e da fantasia, assegurando que o escritor criativo faz exatamente a mesma coisa que a criança ao brincar: “Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade” (Ibid.). As crianças costumam, durante as brincadeiras, repetir os acontecimentos que impactaram suas vidas.

Sigmund Freud analisa, também, peças teatrais, inclusive, para criar o conceito de Complexo de Édipo, ele se inspira na mitologia grega, especificamente, na peça teatral de Sófocles, *Édipo Rei*. Nessa peça, Sófocles reúne vários elementos do pensamento arcaico, em que o erro moral contamina todo o mundo físico: a cidade inteira sofre as consequências do mal cometido por uma única pessoa. As colheitas desaparecem, as mulheres ficam estéreis, a fome e a peste exterminam inúmeras vidas e Zeus retira sua proteção aos exércitos e aos homens no mar. Isso se estende aos descendentes do homem ímpio, cujos filhos já nascem marcados pelo mal e

¹² FREUD, S. *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos* (1927-1931), in ESB, 2006, v. XXI, p. 183. In AMORRORTU, 1992, v. XXI, p. 175.

¹³ FREUD, S. *Escritores Criativos e Devaneios* (1908 [1907]). In: “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908), in ESB, 2006, v. IX, p. 135; in AMORRORTU, 1992, v. IX, p. 127.

pagam pelos erros dos pais. Édipo, apesar de ter cometido dois crimes: parricídio e incesto, ele busca, o tempo todo, a verdade e a justiça.

Segundo Junito Brandão, sempre houve um forte vínculo, na Grécia, entre o mito e a literatura, já que esta tinha por matéria-prima, o *mitologema*¹⁴. Logo, ao produzir o material mítico, o poeta, ou artista, não se referia apenas a critérios religiosos, mas obedecia, também, a preceitos estéticos.

As obras de arte, e entre elas as literárias, impõem exigências específicas, pois, na maioria das vezes, há uma grande distância entre contar um mito, que é uma prática sagrada, e compor uma obra de arte, ainda que baseada no mito. No entanto, a redução do mito a uma obra literária, tem outra consequência no que diz respeito à documentação mitológica: “o mito vive em variantes, e nelas se contém, e a obra de arte de conteúdo mitológico forçosamente reflete apenas uma dessas variantes” (BRANDÃO, 1987, p. 238). Na antiguidade clássica (séc.VIII a.C. – V d.C.), o mito era a alma da tragédia.

As tradições arcaicas relativas ao oráculo que anunciava a morte de Laio por Édipo são desconhecidas. A mais antiga delas se encontra em uma obra do dramaturgo da Grécia Antiga, Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C.), na tragédia *Os Sete contra Tebas*, encenada em 467 a.C., bem antes, portanto, de *Édipo Rei* (427 a.C.). Em *Os Sete contra Tebas*, diz-se apenas que, por três vezes, Apolo revelara a Laio que ele deveria morrer sem filhos, se quisesse salvar a cidade de Tebas.

Segundo a mitologia grega, a Dinastia dos Labdácidas recebeu esse nome, em homenagem ao terceiro rei de Tebas, Lábdaco. Eles foram dizimados no fratricídio dos *Sete contra Tebas*. Esse conflito foi encenado em 467 a.C., na tragédia, de mesmo nome, de Ésquilo, em que Etéocles e Polinices, filhos de Édipo, entram em uma sangrenta disputa pelo poder. A princípio, ambos concordaram em governar durante um ano, e depois ceder ao outro, para que atuasse por igual período. Entretanto, Etéocles, após governar o ano inteiro, se recusou a fazer o tal revezamento que havia prometido, e Polinices declarou guerra ao irmão com o intuito de conquistar o poder. Eles acabaram matando um ao outro, durante o combate, e originalmente, a peça termina com os lamentos por essas mortes. Ismena e Antígona (irmãs de Etéocles e Polinices), receberam a ordem de seu tio Creonte, que havia

¹⁴ *Mitologema* – do grego *mythológema* – é uma narrativa mítica como a criação do mundo, o dilúvio etc. Disponível em: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/mitologema>. Acesso em: 27 jul. 2018.

assumido o poder, de que apenas Etéocles poderia ser enterrado, porém Antígona, contrariando essa ordem, foi pega em flagrante jogando um punhado de terra no corpo de seu irmão Polinices. Abordaremos essa tragédia, *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles, mais adiante, no capítulo quatro.

A tragédia surge do culto ao deus grego Dionísio, conhecido, entre os romanos, como Baco, por volta do séc. V a.C., na antiga Grécia. Trata-se de um fenômeno historicamente situado em um tempo em que o sistema jurídico ia se constituindo, tornando mais acentuada a problemática do crime, da justiça e da culpa. Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia* (1875), considera que todos os heróis trágicos são representações de Dionísio.

No senso comum, a tragédia é composta de grandes desgraças humanas, é uma forma de drama, que frequentemente envolve um conflito entre um personagem e algum poder de instância maior, como os deuses, o destino, a lei ou a sociedade. O trágico nasce quando se destrói a razão de uma existência humana, ou seja, quando uma causa final e única deixa de existir. Na concepção grega, a tragédia preconiza que até os mais poderosos e corajosos são acometidos, subitamente, pelo infortúnio.

Aristóteles caracteriza a tragédia através do efeito que ela produz. A catarse e a verossimilhança são premissas aristotélicas. Para ele, a catarse refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. Na tragédia grega não ocorre nenhuma cena trágica, violenta, de forma explícita, ela aparece sempre nos bastidores. Vale notar que Édipo fura os olhos fora do palco, nos bastidores da cena.

Aristóteles, em *Arte Poética* (335 a.C.), cap. VI, declara que a tragédia é a “imitação de uma ação (...) apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1986, p. 248). Então, a função da tragédia, segundo Aristóteles, é provocar por meio da compaixão e do temor, a purificação dos sentimentos através de uma descarga emocional, ou seja, da catarse, em que os espectadores, após assistirem às apresentações, saem do teatro sentindo-se purificados. Ela reúne sentimentos contraditórios e ambivalentes: amor e ódio, sabedoria e ignorância, júbilo e sofrimento, conduzindo o espectador a sentir as mesmas emoções do herói, estabelecendo semelhanças com a vida cotidiana. Embora Aristóteles não tenha definido a catarse, em sua obra, ele nos revela que a trama trágica além de provocar emoções de piedade e de horror, faz irromper certo

prazer. Sendo assim, há uma intrínseca relação entre esses dois opostos: prazer e dor.

Jacques Lacan, em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, retoma dois termos contidos no pensamento de Aristóteles, especificamente no quarto e no quinto capítulos da *Física* de Aristóteles: *tiquê* e *autômaton*, para abordar a repetição e sua relação com o real. A *tiquê* refere-se ao encontro com o real, com o inassimilável, e o *autômaton*, está relacionado à rede dos significantes. Segundo Lacan, “O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*” (LACAN, 1964/1998, p.56). Então, na própria repetição, há um desperdício de gozo, e é aí que se origina, no discurso freudiano, a função do objeto perdido. O gozo vai em direção a Coisa, após ultrapassar a barreira do princípio do prazer, pois ele extravasa, transborda o princípio do prazer. E é por isso que tal gozo pode ser desprazer (*Unlust*).¹⁵

Em *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, Lacan enfatiza que “é apenas nesse efeito de entropia, nesse desperdiçamento, que o gozo se apresenta, adquire um status. Eis porque o introduzi de início com o termo *Mehrlust*, mais-de-gozar” (LACAN, 1969-1970/1992, p. 52). O mais-de-gozar (*Mehrlust*) é um resto de gozo que realimenta o processo de gozo perdido, pois na repetição há sempre uma perda de gozo. Como dizia Clarice Lispector: “O excesso de mim chega a doer. E quando estou excessiva tenho que dar de mim. Como o leite que se não fluir rebenta o seio. Livro-me da pressão e volto ao tamanho natural. A elasticidade exata” (LISPECTOR, 2019, p. 52)¹⁶. A repetição produz sempre um fracasso, que se funda em um retorno do gozo, que é sempre insuficiente e gera mal-estar.

A tragédia clássica apresenta sempre um final triste, infeliz, com a destruição ou loucura de um ou vários personagens que, na tentativa de se rebelar contra as forças do destino, acabam sendo sacrificados por seu orgulho. Ela é composta de seis partes: o mito, os caracteres, o pensamento, a elocução, o espetáculo e a melopéia (canto).

Aristóteles divide a tragédia em prólogo, episódio e êxodo. E a parte do coro se divide em pároclo e estásimo. A ordem seria o prólogo precedendo o pároclo (primeira

¹⁵ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005), p. 140.

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 52.

entrada do coro), seguido de cinco episódios alternados com os estásimos¹⁷ e a conclusão com o êxodo, ou seja, a intervenção final do coro, que não era cantada.

A peça trágica busca uma identificação do palco com a platéia, construindo, cuidadosamente, os personagens e a trama das ações. Então, os personagens são submetidos a um princípio de verossimilhança e a trama, valendo-se de peripécias e reconhecimentos, apresenta uma mudança repentina da felicidade ao infortúnio, devido a um grave erro do herói trágico. Cada sujeito tem um implacável destino do qual ele jamais conseguirá fugir. A peça é construída em conformidade com o verossímil, desde a caracterização dos personagens até a catástrofe final.

Em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, Jean-Pierre Vernant afirma que:

Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV, na Poética, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele. Sucedendo à epopeia e à poesia lírica, apagando-se no momento em que a filosofia triunfa, a tragédia enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas. Esse aspecto de momento histórico, localizado com precisão no espaço e no tempo, impõe certas regras de método na interpretação das obras trágicas. Cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto, inscrita nas estruturas de um discurso que, em todos os níveis, deve constituir o objeto de análises filológicas, estilísticas e literárias adequadas. Mas esse texto não pode ser compreendido plenamente sem que se leve em conta um contexto. É em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode encontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo seu peso de significações. (VERNANT, 2008, p.7-8).

Vale notar que, para escrever *Édipo Rei* (427 a.C.), Sófocles baseia-se em uma tradição mítica, trazendo-a para o seu tempo. Nessa versão de Sófocles, Laio, rei de Tebas, encontra-se casado com Jocasta, mãe de Édipo, que foi condenado a matar o pai e se casar com a própria mãe. Por outro lado, no mito de Édipo, observamos que Laio, após a morte de sua primeira esposa, une-se a Epícasta, madrasta de Édipo, conforme assinala Junito Brandão, em *Mitologia Grega*: “Sendo assim, houve parricídio mas não houve incesto pois Édipo matou seu pai e casou-se com a madrasta e não com a sua mãe” (BRANDÃO, 1987, v.III, p. 239).

Na peça *Édipo Rei* há dois oráculos e, em um deles, Jocasta diz ao seu esposo, Édipo, que um falso oráculo profetizou a Laio, que ele seria assassinado pelo próprio

¹⁷ Estásimo, vem do grego *stásimon*. “Ode cantada por coro entre dois episódios de uma peça teatral da antiga tragédia grega.” Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=RG9Z>. Acesso em: 12 out. 2018.

filho. Em outro oráculo, Édipo diz a Jocasta, que Apolo lhe pressagiou que ele se casaria com a mãe e mataria o pai. A distância entre as duas predições da Pítia¹⁸ é de cerca de vinte e um anos, sendo que a primeira, foi feita a Laio, após o nascimento do filho, e a segunda, diretamente a Édipo, pouco antes de matar o pai, casar-se com a mãe, sem saber, e tornar-se rei de Tebas.

Segundo Jean-Pierre Vernant, o oráculo, na tragédia, é sempre enigmático, jamais mentiroso, pois “ele não engana, ele dá ao homem a oportunidade de errar” (VERNANT, 2008, p.66). Então, mesmo tendo conhecimento da predição, Laio decide ter um filho com Jocasta, e quando o menino nasce, ao recordar a interdição de Apolo, ele, rapidamente, se livra de Édipo.

Em *Mitologia Grega*, Junito Brandão afirma que:

Cronologicamente, o primeiro a reunir os dois vaticínios, superpondo-os anacronicamente e atribuindo-os a uma revelação de Apolo a Laio, mas antes do nascimento de Édipo, foi Nicolau de Damasco (séc. IV d.C), em cujo Frag. 15 se lê: “O deus diz a Laio que ele teria um filho que o mataria e se casaria com a própria mãe.” Embora ameaçado por três vezes pelo Oráculo de Delfos, conforme se mostrou linhas atrás, Laio assim mesmo resolveu ter um filho com Jocasta. Nascido o menino, o rei, lembrando-se do veto de Apolo, apressou-se em livrar-se do mesmo. (BRANDÃO, 1987, v. III, p. 242).

Podemos observar que há duas versões bem diferentes na exposição de Édipo. Na primeira, o futuro rei de Tebas é colocado em um cofre e lançado ao mar, porém, consegue salvar-se ao chegar a Corinto. Esta parece ser uma das tradições mais antigas, em um escólio (comentário para esclarecer um texto clássico) aos versos 26 e 28 das *Fenícias* de Eurípides e na *Fábula* 66 de Higino. Esse escólio, segundo Junito Brandão, assegura que:

(...) lançaram Édipo no mar, após ter sido colocado num cofre; ele chegou a Sicione e lá foi criado" (v. 26). "Contam alguns mitógrafos que, lançado no mar dentro de um cofre, o menino foi dar nas praias de Corinto" (v. 28). A *Fábula* 66 de Higino reza assim: "Periboca, esposa do rei Pólibo, quando estava lavando roupa junto ao mar, recolheu, com o consentimento do marido, a Édipo que havia sido exposto". (BRANDÃO, 1987, v. III, p. 242).

Na segunda versão, ele é simplesmente abandonado no monte Citerão. A exposição sobre um monte, no caso específico de Édipo, tornou-se a preferida, já que, através da mesma, se passou a ter um sinal específico: “os pés inchados ou os

¹⁸ A pítia (em grego: Πυθία, transl. *Pythía*) ou pitonisa (serpente) era a sacerdotisa do templo de Apolo (situado nas encostas do monte Parnaso), em Delfos, Antiga Grécia. Ela era muito conhecida e respeitada por suas profecias, inspiradas por Apolo. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADtia>>. Acesso em: 22 out. 2018.

calcanhares perfurados, para um reconhecimento futuro e um motivo, que lhe explicasse o nome” (BRANDÃO, 1987, p. 243). O nome Édipo significa “aquele que tem os pés inchados”.¹⁹

Na versão de Sófocles, Laio amarra os pés do menino e manda levá-lo para um monte deserto, que sabemos, pela própria tragédia, ter sido o Citerão. Em outras versões a criança tem os calcanhares perfurados por um gancho e os pés atados por uma correia.

Somente a partir de Sófocles, é que surgem as cicatrizes como sinal de reconhecimento e justificativa etimológica. Nas versões antigas da tragédia, foi dado o nome de Forbas ao Mensageiro, o pastor de Corinto, que recolhe o filho de Jocasta e mais tarde lhe revela o significado das cicatrizes nos calcanhares dele.

Segundo Brandão (1987), a tradição mais antiga é a de que Édipo havia saído de Corinto, em busca de uns cavalos, que tinham sido roubados do reino de seu pai. Mais tarde, os autores trágicos, introduziram motivos mais complexos. A versão mais conhecida é a de que em um banquete, um dos convidados, após beber muito vinho, chamou Édipo de filho postiço. Os pais dele ficaram indignados com esse insulto, e Édipo, muito desconfiado, decidiu partir, às escondidas, para Delfos. Chegando lá, em vez de receber uma resposta direta à pergunta que havia feito à Pítia, ou seja, a sacerdotisa de Apolo, ela o expulsou do templo sagrado, profetizando que ele estava condenado a matar o pai e se casar com a própria mãe. Logo, ele resolveu não regressar a Corinto, pois temia que o oráculo se cumprisse. Então, foi guiado pelos astros, para algum lugar da terra onde as profecias de Apolo jamais pudessem se realizar. E foi exatamente nesse percurso, para algum lugar distante, que Édipo se deparou com a carruagem de Laio e sua comitiva, que vinha em sentido contrário. Laio estava a caminho de Delfos para saber como conseguiria livrar a cidade de Tebas da Esfinge, que ameaçava devorar todos os que não decifrassem o enigma. Sendo assim, nessa viagem, ocorreu o encontro fatal com seu filho Édipo.

Na comitiva de Laio havia cinco pessoas: o rei, o arauto, um cocheiro e dois escravos. O cocheiro, e o próprio rei, tentaram, violentamente, retirar Édipo do caminho, mas ele, enfurecido, matou o cocheiro com o bastão, e o rei, que estava à

¹⁹ Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/edipo/#:~:text=Compartilhar-Significado%20do%20Nome%20%C3%89dipo,que%20quer%20dizer%20%E2%80%9Cp%C3%A9%E2%80%9D.>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

espreita, foi golpeado duas vezes, com o aguilhão, na cabeça. Em seguida, matou os demais componentes da comitiva real, no entanto, um dos escravos se escondeu e conseguiu escapar da morte. Ao dar a notícia da morte do rei à Jocasta, Édipo mentiu, dizendo que o rei e três de seus acompanhantes foram mortos por bandidos, e não por ele.

Notamos que no mito de Édipo, ele consegue vencer a Esfinge jogando com seu próprio nome, pois quando a Esfinge lhe faz a seguinte pergunta: 'Que criatura anda com quatro pernas pela manhã, duas à tarde e três ao anoitecer?', ele toca a frente dela, e o monstro compreende que o jovem designava, a si mesmo, para responder à questão proposta. Logo, Édipo decifra o enigma, sem pronunciar a resposta, e consegue vencer a Esfinge que, derrotada, precipita-se no abismo.

Com a morte trágica do rei Laio, o trono passaria a ser ocupado por Creonte, irmão da rainha Jocasta, pois ela, sendo mulher, não poderia assumir o poder. No entanto, o povo tebano exigiu que o destruidor da Esfinge, ou seja, o salvador de Tebas, ocupasse o trono dos Labdácidas, pois a vitória sobre um monstro era coroada com a conquista do reino e o casamento com a rainha desse reino. Então, Creonte, por gratidão ao vencedor da cruel cantora, exerceu o poder juntamente com Édipo e Jocasta, que viveram felizes por longos anos.

Em *Édipo Rei* (427 a.C.) de Sófocles, Jocasta e Édipo tiveram quatro filhos: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismene. Era uma família que vivia tranquilamente, até o momento em que as Erínias (personificações da vingança) se manifestaram. Então, um novo e terrível infortúnio se abateu sobre a pólis dos Labdácidas. No auge do seu poder, Édipo foi convocado pelo povo para novamente salvar a cidade. O soberano, ciente de suas responsabilidades, já havia enviado Creonte, seu cunhado, para consultar o oráculo de Delfos. A resposta de Apolo foi direta e decisiva: tinham que capturar o assassino do antigo rei de Tebas, pois ele era uma ameaça ao rei atual e, portanto, ao poder.

Tirésias, o adivinho cego, decidiu revelar a dolorosa verdade, depois que Édipo o acusou de ter sido o mentor da morte de Laio e de aspirar ao poder junto com Creonte: Édipo havia matado o próprio pai, e vivia em uma repugnante comunhão com pessoas a que tanto estimava, ou seja, estava casado com a própria mãe e era pai de seus irmãos.

Jocasta, na tentativa de tranquilizar o marido, põe em dúvida o saber de Tirésias, ressaltando o que Édipo havia lhe contado após o massacre: que o rei tinha

sido morto por bandidos. No entanto, a fala da rainha, em vez de apaziguar, incendeia a alma do esposo. Outras particularidades fornecidas por Jocasta levaram Édipo ao desespero, pois, na ocasião do crime, Laio, além de ter idade equivalente à de Édipo, era alto e muito parecido com o rei atual. Viajava em uma carruagem escoltada por cinco homens, e tudo havia ocorrido um pouco antes de Édipo ter sido proclamado rei. As coincidências eram muito claras e o pânico desfigurou a fisionomia do vencedor da Esfinge.

Édipo descobriu que um servo que havia escapado do massacre, contou à rainha e aos tebanos, que o rei e sua comitiva tinham sido mortos por salteadores estrangeiros. Se o escravo de Laio confirmasse essa versão, ele estaria livre de quaisquer suspeitas. O rei não se acalmou, queria ver de imediato, e interrogar pessoalmente o escravo de Laio, que estava longe, no campo, pastoreando os rebanhos, e saiu desesperado, atrás dele, para interrogá-lo. Para Sigmund Freud, o que caracteriza o Édipo de Sófocles é o desejo de saber.

A partir do relato de Jocasta, Édipo já não procurava mais o assassino de Laio, ou seja, passou a buscar a si próprio. Ele somente se deu por vencido, após os angustiantes diálogos com os dois pastores: o de Tebas, que o havia exposto no monte Citerão, e o de Corinto, que o havia recolhido.

Posteriormente, ele entrou totalmente desequilibrado no palácio, e encontrou o corpo de sua amada (esposa/mãe), suspenso. Ela havia acabado de se enforcar. Ele arrancou, da roupa da rainha, os alfinetes de ouro com que ela se enfeitava, e furou os próprios olhos. Seu último pedido a Creonte, foi que o exilasse imediatamente. Para Jean-Pierre Vernant, “Édipo, aquele que para todos é célebre, (...) se reconhece o último, o mais infeliz, (...) uma poluição, objeto de horror para seus semelhantes, odiado pelos deuses, reduzido à mendicância e ao exílio” (VERNANT, 2008, p.79). Deste modo, cego e condenado ao exílio em virtude de suas próprias maldições lançadas contra o assassino de Laio, Édipo permaneceu em Tebas por algum tempo. O poder, então, passou a ser exercido por seus filhos Etéocles e Polinices, que acabaram sendo amaldiçoados pelo pai, porque, duas vezes, o desacataram e o injuriaram. Como vimos anteriormente, na tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo, os dois se envolveram em um intenso conflito fratricida.

Notamos que no relato homérico, Édipo não fura seus olhos e continua a reinar sobre os tebanos. Por outro lado, em *Édipo Rei* de Sófocles, além do exílio solicitado

a Creonte e imposto pelas próprias maldições do herói, o marido/filho de Jocasta fura os próprios olhos para não ver as misérias e os crimes cometidos.

Jean-Pierre Vernant enfatiza que Édipo é duplo e enigmático:

Quem é, portanto, Édipo? Como seu próprio discurso, como a palavra do oráculo, Édipo é duplo, enigmático. Do princípio ao fim do drama ele permanece psicológica e moralmente o mesmo: um homem de ação e de decisão, coragem que nada pode abater, inteligência conquistadora, e à qual não se pode imputar nenhum erro moral, nenhuma falta deliberada à justiça. Mas, sem que saiba, sem tê-lo querido, nem merecido, essa personagem edipiana revela-se, em todas suas dimensões social, religiosa, humana, inversa à que aparece no governo da cidade. O estrangeiro coríntio é, na realidade, nativo de Tebas; o decifrador de enigmas, um enigma que não pode decifrar; o justiceiro, um criminoso; o clarividente, um cego; o salvador da cidade, sua perdição. (VERNANT, 2008, p.79).

Do ponto de vista simbólico, a cegueira de Édipo possui um sentido mais profundo: a escuridão externa cria a luz interna. A própria confissão começa a existir, quando se deixa de olhar de fora para dentro e se adquire a visão de dentro para fora. Então, o herói encontra-se, externamente, imerso nas trevas e sua cegueira estabelece, definitivamente, o rompimento entre o saber e o poder. Embora tenha cometido dois crimes, ele buscou, o tempo todo, a verdade e a justiça.

Sigmund Freud se interessa pela obra de Sófocles para comprovar suas teorias sobre as psiconeuroses. Segundo Jacques Lacan “O motivo de Freud encontrar sua figura fundamental na tragédia do Édipo é o *ele não sabia*, que tinha matado seu pai e dormia com sua mãe” (LACAN, 1992, p. 104).²⁰ Sendo assim, Freud não se restringe ao parricídio e ao incesto de Édipo, ele evidencia, também, que o absoluto sucesso dessa tragédia, deve-se ao fato de que cada um de nós, provavelmente, nos sentimos, em algum momento de nossas vidas, um Édipo em nossas fantasias.

Essa famosa tragédia de Sófocles foi para as telas do cinema, em 1967, quando Pier Paolo Pasolini, cineasta, poeta e escritor italiano, se inspirou no mito de Édipo e nessa peça teatral, para escrever o roteiro de seu filme *Édipo Rei*.

O filme de Pasolini inicia com uma música e uma imagem que nos conduz à antiga cidade de Tebas. Observamos, através de uma janela, o interior de um quarto escuro, ou seja, na penumbra, que uma mulher encontra-se em trabalho de parto. Essa visão à distância é muito discreta e delicada, preservando a intimidade do momento. Em um nascimento sem comemorações, a mãe sequer toca o bebê. Nessa

²⁰ LACAN, J. *O Seminário, livro 8: a transferência*, 1992.

cena, em que tudo fica velado no interior da casa, Pasolini privilegia o nascimento de Édipo e põe o espectador como cúmplice.

Na cena da amamentação, a expressão facial de Jocasta, interpretada pela atriz italiana Silvana Mangano, anuncia todo o mito de Édipo. É uma expressão que reflete muita angústia, tristeza e perplexidade. A câmera, além de nos lançar a uma dimensão individual e afetiva da criança que estava mamando, nos conduz, também, a uma dimensão cósmica, ao focalizar do colo da mãe, as árvores, o céu e as nuvens.

Édipo surge, em outra cena, amarrado pelos pés e pelas mãos, abandonado em uma paisagem árida, com uma serpente ameaçadora se aproximando dele. Ele foi salvo por um pastor e levado para o rei Pólibo. Nessa cena, a câmera privilegia o espaço do abandono de Édipo por seus pais Laio e Jocasta.

O jovem Édipo, após viver um período em Corinto, sente-se ameaçado por seus sonhos fúnebres e decide buscar uma resposta, que lhe foi dada por uma Pitonisa (sacerdotisa do oráculo de Delfos).

Os sonhos sempre estiveram presentes na vida das pessoas desde a antiga Grécia, onde eram interpretados pelas Pitonisas, até as teorias mais recentes que expressam os fenômenos neurológicos.

Em *A interpretação dos sonhos*, Sigmund Freud, afirma que:

Há uma indicação inconfundível no texto da própria tragédia de Sófocles, de que a lenda de Édipo brotou de algum material onírico primitivo que tinha como conteúdo a aflitiva perturbação da relação de uma criança com seus pais, em virtude dos primeiros sobressaltos da sexualidade. Num ponto em que Édipo, embora não tenha sido ainda esclarecido, começa a se sentir perturbado por sua recordação do oráculo, Jocasta o consola fazendo referência a um sonho que muitas pessoas têm, ainda que, na opinião dela, não tenha nenhum sentido. (FREUD, 1900/2006, p.290).²¹

Ao rememorar o oráculo, Édipo fica transtornado e Jocasta o conforta contando-lhe um sonho que a maioria dos homens costuma ter, apesar dela não acreditar nisso: “*Muito homem desde outrora em sonhos tem deitado com aquela que o gerou. Menos se aborrece quem com tais presságios sua alma não perturba*” (FREUD, 1900/2006, p.290).²² Essa é a essência da tragédia, pois muitos homens sentem-se horrorizados com seus sonhos e fantasias de ter relações sexuais com suas progenitoras e, também, com sonhos relacionados ao pai morto. Segundo Freud,

²¹ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos* (1900), in ESB, 2006, v. IV, p. 290; in AMORRORTU, 1991, v. IV, p. 272.

²² Ibid.

toda a trama de Édipo refere-se à reação da imaginação a esses dois sonhos: “E, assim como esses sonhos, quando produzidos por adultos, são acompanhados por sentimentos de repulsa, também a lenda precisa incluir horror e autopunição” (Ibid.). Nessa obra, Freud ressalta que o sonho é a estrada real que conduz ao inconsciente, tornando acessível a nosso conhecimento o que está oculto na mente. Ele é um produto da atividade do inconsciente que vem à tona, na tentativa de realizar uma tendência recalcada.

Retornando ao filme, a cena do oráculo se passa debaixo de uma oliveira, onde riso e dor se misturam às palavras da Pitonisa. Nesse momento, Édipo fica muito angustiado, deita-se no chão, chora, faz círculos sobre si, retoma o caminho e segue na direção de Tebas, na tentativa de escapar do destino anunciado pela profetisa. Porém, nesse caminho ocorre o intenso encontro com a comitiva de Laio, em que o cineasta focaliza a inquietação dos cavalos, bem como a tentativa de Édipo afastar-se deles.

O ramo de oliveira usado por Édipo para proteger-se do sol, realiza a ligação da cena do oráculo com a do assassinato. As expressões de riso e dor também estão presentes nesta cena. A cada enfrentamento passageiro, nota-se a fuga desesperada de Édipo para se distanciar do local onde se encontrava Laio. Nessa cena, o excesso de iluminação nos leva à falta de clareza a respeito do crime cometido, mas conseguimos perceber que um dos guardas consegue escapar. Édipo usa um capacete envolvendo todo o rosto, uma máscara trágica, que somente será retirado no encontro com Jocasta. Chegando a Tebas, ele decifra o enigma da Esfinge, salva a cidade e se casa com a rainha Jocasta.

Como vimos, Sigmund Freud salienta que, nessa tragédia de Sófocles, há indícios de que a lenda de Édipo tenha surgido de algum resquício onírico primitivo, cujo conteúdo era a relação conturbada e angustiante de uma criança com seus pais devido aos primeiros temores relacionados à sexualidade.

O conceito do complexo de Édipo foi publicado pela primeira vez em *A interpretação dos sonhos* (1900). Porém, sua descoberta encontra-se em uma correspondência a Wilhelm Fliess, a Carta 71, em que Sigmund Freud faz referência à versão sofocleana do mito grego:

Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de *Oedipus Rex*, apesar de todas as objeções levantadas pela razão contra a sua pressuposição do destino; e podemos entender porque os “dramas do destino” posteriores estavam fadados a fracassar lamentavelmente. Nossos

sentimentos opõem-se a qualquer compulsão arbitrária e individual [do destino], (...) Mas a lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da plateia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do estado atual. (FREUD, 1897/2006, p. 316).²³

A universalidade do complexo de Édipo, segundo Freud, está no efeito que a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles promove nos espectadores.

Jacques Lacan, em *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, formula o complexo de Édipo a partir de três tempos lógicos: No primeiro tempo, frustração, “o que a criança busca, como desejo de desejo, é poder satisfazer o desejo da mãe, isto é, *to be or not to be* o objeto de desejo da mãe” (LACAN, 1957-1958/1999, p.197). O pai está velado, e a mãe, como representante do Outro, insere a criança no regime da Lei (Nome-do-Pai). É a etapa fálica primitiva, em que a metáfora paterna age por si. É nesse tempo que ocorre a entrada da criança no registro simbólico.

Em *Malditos, obscenos e trágicos*, Nadiá Paulo Ferreira destaca a importância do significante Nome-do-Pai:

Na frustração, a inscrição do significante Nome-do-Pai (pai simbólico), como representante do Outro sob a forma de Lei, é feita pelo primeiro representante desse Outro na história de todo ser falante: o Desejo-da-Mãe. É necessário chamar atenção para o fato de que estamos diante de dois representantes do Outro como lugar dos significantes: o Nome-do-Pai (Lei) e o Desejo-da-Mãe (mensageiro da Lei). (FERREIRA, 2013, p. 60).

Vale notar que a expressão frustração diz respeito à impossibilidade de ser o falo. Nesse primeiro tempo, por mais imaginária que seja a frustração, a criança vai sempre sentir falta do seio, ou seja, do objeto real.

No segundo tempo, castração, “O pai onipotente é aquele que priva, (...) só que não se frisava que a castração exercida aí era a privação da mãe, e não do filho” (LACAN, 1957-1958/1999, p. 200). O pai começa a se revelar, e é pelo valor que tem a palavra desse pai para a mãe que esta é eficaz sobre a criança, ou seja, o pai é mediado pela mãe. Nadiá Paulo Ferreira afirma que “é preciso que a mãe se apresente como submetida à lei de um outro e que o objeto de seu desejo também se dirija a outra coisa que não seja o filho” (FERREIRA, 2013, p. 63).²⁴ Sendo assim, o pai interdita a mãe como objeto do desejo da criança e, se essa interdição não for

²³ FREUD, S. *Publicações Pré-psicanalíticas e Esboços Inéditos* (1886-1889), Carta 71 (Datada de Viena, 15 de outubro de 1897), in ESB, 2006, v. I, p. 316; in AMORRORTU, 1992, v. I, p. 307.

²⁴ FERREIRA, Nadiá Paulo. *Malditos, obscenos e trágicos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

confirmada pela fala da mãe, a criança não chegará à privação, que é o terceiro tempo do Édipo.

O terceiro tempo, privação, é nomeado, por Lacan, como furo real e o pai intervém como sendo aquele que tem o dom. A partir da privação, entramos na dialética do dom. Então, se a privação não for simbolizada, ou seja, se não tiver a produção de uma significação à privação da mãe, a saída do complexo de Édipo poderá ter como efeito as neuroses, as perversões e as fobias.

Em *O seminário, livro 4: a relação de objeto*, Jacques Lacan declara que a castração, segundo tempo do complexo de Édipo, “toma por base a apreensão no real da ausência de pênis na mulher. Na maioria dos casos é este (...) o fundamento em que se apoia, de um modo especialmente eficaz e angustiante, a noção da privação” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 223). Logo, o furo real é a privação, e esse termo está articulado à castração.

Retomando o filme, na última cena, Jocasta e Édipo se encontram no leito onde ocorre o horror anunciado pelos deuses: Jocasta se enforca no quarto e Édipo chora apoiado no leito, demonstrando a dor e o saber marcados pela força da divindade.

Na mitologia grega e na concepção da tragédia, a vida e o futuro dos seres humanos são regidos por seres superiores. O mito de Édipo, a tragédia de Sófocles e o filme de Pasolini abordam questões universais, que transcendem o tempo e retratam conflitos humanos, tais como: o amor, o desejo e a angústia.

Em *O seminário, livro 8: a transferência*, Jacques Lacan afirma que “todo mito se relaciona com o inexplicável do real, e é sempre inexplicável que o que quer que seja, responda ao desejo” (LACAN, 1960-1961/1992, p. 59). Então, o mito é uma fantasia que se constrói na tentativa de explicar o real, ou seja, o que não tem explicação.

A seguir, abordaremos uma versão portuguesa, bem peculiar, do mito de Édipo: *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*. Essa obra do psiquiatra e dramaturgo Bernardo Santareno, publicada em 1960, só foi encenada em 1967, no Teatro Municipal São Luiz, na cidade de Lisboa, pela Companhia Portuguesa de Comediantes, pois Santareno foi perseguido pelo regime salazarista²⁵, e teve sua

²⁵ Esse regime político, também conhecido como Estado Novo Português, foi inaugurado em 28 de maio de 1926, através de um golpe de Estado articulado pelos militares, e liderado por Antonio de Oliveira Salazar (1889-1970). Disponível em: < <https://www.todamateria.com.br/salazarismo-em-portugal/>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

peça teatral proibida pela censura. Para compreendermos essa excêntrica obra, consideramos pertinente a construção do perfil de Bernardo Santareno.

António Martinho do Rosário²⁶, mais conhecido pelo pseudônimo literário Bernardo Santareno, nasceu em Santarém, em 19 de novembro de 1920 e faleceu em Lisboa, em 30 de agosto de 1980. Licenciou-se em Medicina, aos 30 anos, especializando-se em psiquiatria, pela Universidade de Coimbra. Trabalhou em vários navios-hospital e sua experiência, como médico, no mar, serviu de inspiração a muitas das suas obras. Atuou como psiquiatra, na Fundação Sain, durante 17 anos, e foi professor no conservatório de teatro.

O psiquiatra António Martinho do Rosário criou, em 1950, o nome do dramaturgo que assinaria suas obras literárias: Bernardo Santareno. Anos mais tarde, ele explicou a razão da escolha desse nome: Santareno, porque nasceu em Santarém, e sempre que uma de suas obras fosse lida, ou até mesmo assistida em um espetáculo, sua cidade de nascimento apareceria, indiretamente, ligada a ela. E Bernardo, porque é um nome com algo de gótico, de ascético, que sempre lhe agradou muito.

Vale observar, que Santareno preferiu substituir seu sobrenome ligado a uma descendência católica, do Rosário, a um sobrenome com descendência ligada à terra onde nasceu, Santarém. Consideramos este fato importante porque essa primeira escolha já reflete um dos pontos principais da obra desse autor: o ceticismo quanto à religiosidade católica.

Santareno estreou como autor de teatro, somente após a publicação de seus três livros de poesia: *A Morte na Raiz* (1954), *Romances do Mar* (1955) e *Os Olhos da Víbora* (1957), em que se enunciam alguns temas de sua obra dramática.

Em 1957, como dramaturgo, foram publicadas, conjuntamente, suas três primeiras peças teatrais: *A Promessa*, *O Bailarino* e *A Excomungada*. A peça *A Promessa* foi encenada, nesse mesmo ano, no Teatro Sá da Bandeira, pelo grupo de Teatro Experimental do Porto. No entanto, após dez dias de estreia, suas representações foram proibidas pela Igreja, retornando ao palco, somente em 1967, no mesmo ano da publicação da peça *O inferno*, que foi baseada em fato real, ocorrido no Reino Unido, sendo nomeado pela imprensa, como o caso dos “amantes diabólicos de Chester”. Embora tenha sido escrito na década de 60, é um texto que aborda

²⁶ Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Santareno>. Acesso em: 3 nov. 2018.

muitos problemas sociais que perduram até os dias atuais, tais como: violência, racismo, pedofilia, cobiça e a total desestrutura das famílias.

Em 1959, publicou mais duas peças: *O Lugre*, que foi encenada no Teatro Nacional D. Maria II, na cidade de Lisboa, e a peça *O Crime de Aldeia Velha*, no Teatro Nun' Álvares, na cidade do Porto. Nesse mesmo ano, publicou um livro de crônicas: *Nos mares do fim do mundo*, em que reuniu as experiências vividas como médico de bordo.

Em 1961, foram publicadas as peças *O Duelo* e *O Pecado de João Agonia*. A peça *O Duelo* foi representada em 1971, no Teatro da Trindade, na cidade de Lisboa e *O Pecado de João Agonia* foi encenado, em 1965, na cidade de Barcelona, na Espanha. Escreveu a peça *Os Anjos e o Sangue*, para a televisão, ainda em 1961, e em 1962, publicou *Anunciação*. Posteriormente, em 1969, publicou a peça *A traição do padre Martinho*, que foi encenada em 1970, em Cuba.

Em 1974, publicou a peça *Português, escritor, 45 anos de idade*. Essa peça foi escrita antes da Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974)²⁷, e conquistou grande êxito de bilheterias, no Teatro Maria Matos, pois criticava o opressivo regime ditatorial de Salazar. Nesse mesmo ano, escreveu três quadros de revista, que integraram a revista *P'ra trás mija a burra* (1975), em parceria com César de Oliveira, Rogério Bracinha e Ary dos Santos: *Os vendedores de esperança*, *A guerra santa* e *O milagre das lágrimas*.

Em 1979, Santareno publicou *Os marginais e a revolução*, reunindo tematicamente quatro peças em um ato: *Restos*, encenada nesse mesmo ano; *A confissão*, encenada em 1980; *Monsanto*, escrita em 1974 e que integrou o espetáculo *Ao qu'isto chegou*, pelo grupo de teatro Barraca, e *Vida breve em três fotografias*.

Em 1980, ano da morte do dramaturgo, Santareno escreveu sua última peça: *O punho*, publicada somente em 1987. Observamos que suas peças retratam o respeito à liberdade e à dignidade do homem, a luta contra todo tipo de discriminação, a reivindicação do direito à diferença, a sexualidade e o sagrado. Temas que foram totalmente ignorados, durante 41 anos, pelo Estado Novo Português (1933-1974). Ele

²⁷ “Foi o movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal, em 1974, de forma a estabelecer as liberdades democráticas promovendo transformações sociais no país.” Disponível em: < <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos.htm> >. Acesso em: 8 dez. 2018.

também escreveu críticas teatrais, em vários jornais e revistas, dentre eles: o *Jornal de Letras* e a *Revista Autores*.

Após traçarmos o perfil e o contexto histórico desse eminente dramaturgo português, do século XX, abordaremos a peça *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, apontando algumas semelhanças e dessemelhanças com a peça *Édipo Rei* de Sófocles. Essa peça contém uma rica variedade de valores ambíguos, em que os pensamentos mais conservadores e as representações religiosas antigas, com seus rituais e credices, são confrontados com um novo modo de pensamento social. A ação do herói é uma espécie de desafio ao futuro, ao destino, a Deus e a si mesmo. Tendo a realidade portuguesa como pano de fundo, Santareno questiona essa mesma realidade.

A escolha de Alfama, um dos bairros típicos da cidade de Lisboa, como lugar onde se passam as ações dos personagens é intencional, pois, nesse bairro, é possível observar, em suas ruas estreitas, vestígios das ocupações romana e árabe bem como influências da cultura muçulmana. É um espaço em que o passado convive com o presente e, portanto, um lugar ideal para mostrar uma personagem que expõe um novo pensamento que se opõe aos valores antigos, tidos como corretos pelo povo nativo. O drama retrata o povo português e aborda problemas comuns a todos os seres humanos: a liberdade, o amor, o ódio, o destino, o medo, o desespero, a agressividade, a morte, o parricídio e o incesto.

António Marinheiro obedece, às forças superiores, tal como Édipo, e ao fado (destino, sina), que o angustiam até o instante em que ele se reencontra com a sua verdadeira identidade, avançando passo a passo, rumo à catástrofe.

As personagens Amália e Bernarda são apresentadas nas primeiras cenas de *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*. Amália e sua mãe Bernarda estavam vestidas de preto e trabalhando em silêncio, porque o marido de Amália tinha sido assassinado, há três meses. Ela passava roupa e Bernarda costurava, à mão, um pano verde. Bernarda foi buscar uma peça do vestido em que trabalhava e não conseguiu alcançar, pois Amália costumava pendurar os panos em uma corda no teto, em forma de forca, símbolo que nos remete à cena do enforcamento de Jocasta, em *Édipo Rei* de Sófocles. Nesse diálogo com a mãe, Amália relatou dois fatos importantes: primeiramente, ela afirmou que a corda no teto serviria para ela se enforcar e, posteriormente, ela enfatizou que suas mãos estavam amaldiçoadas, pois Deus sabia de todo o mal que elas haviam cometido. Nesse momento, uma criança

que se chamava Aninhas, vizinha de Amália e Bernarda, foi pedir açúcar emprestado para o café do seu irmão. Enquanto Bernarda pegava o açúcar, a menina pediu para beijar Amália, e nesse momento em que Amália se aproximou da menina, acabou encostando em uma tigela com água quente, que servia para borrifar a roupa, queimando, acidentalmente, as mãos de Aninhas. Rosa, mãe da menina, ao ouvir o seu choro, correu para abraçar a filha. Amália, desesperada, acreditava que suas mãos estavam, realmente, amaldiçoadas: “Fui eu, Rosa, fui eu!: Não sei... ia a virar-me... foi sem querer (...) Leva a menina, Rosa! Leve-a daqui!! Estas minhas mãos estão amaldiçoadas: onde elas tocam, é isto que se vê...” (SANTARENO, 2004, p. 15). Nessa cena, podemos perceber, claramente, a compulsão à repetição.

Amália lamenta-se de seus problemas, afirma que era muito infeliz com seu marido, pois ele preferia ficar bebendo na taberna a ficar com ela. Por outro lado, Bernarda acusa António de ter matado José, marido de Amália, e também pela infelicidade de sua filha:

Tivesse eu marido ou filho vivos e tu havias de ver, Rosa, se esse malvado pagava ou não! Assim... Ai, tribunais, justiça...! E depois, viram-no com aquela carinha de anjo... Ó Amália, tu reparaste bem nele, no correr do julgamento? Só queria que visses, Rosa! Sério, triste, os olhos claros como água... olha, parecia um santinho de altar! (*Feroz:*) Enganou-os! Injuriou-os a todos!! A estas horas, anda por aí a rir-se deles, da gente... Maldito! Assassino!! (SANTARENO, 2004, p. 20).

Todo o rancor de Bernarda vem à tona, quando António Marinheiro, após sair da prisão, decidiu pedir perdão a ela e à Amália. Ao se aproximar de António, Amália sentiu-se, imediatamente, atraída por ele. Nesse momento, António experimentou um “sentimento complexo de simpatia e culpa” (SANTARENO, 2004, p. 49). Amália, em um instinto materno, resolveu perdoar António, porém Bernarda não se conformou com a atitude da filha.

No final do primeiro ato, Santareno enfatiza, com a rubrica, que a carícia que Amália faz em António é “*toda instinto e sensibilidade: confusamente maternal*” (SANTARENO, 2004, p. 66).

No segundo ato da peça, era noite de Natal. Amália, após um ano da morte de José, ainda vestia-se de luto, mas já conseguia cantar, ao arrumar a mesa para a ceia. Bernarda ficou indignada ao perceber que Amália havia retirado o retrato de José da parede, e queria saber por que sua filha estava tão contente.

Rosa, a vizinha, insinuou que Amália estava apaixonada por António e Bernarda ao vê-lo do outro lado da rua, o convidou a entrar. Bernarda foi à missa de

Natal com Aninhas, filha de Rosa, deixando Amália, Rosa e António, conversando na sala. Enquanto Rosa ouvia seu marido, Adolfo, tocar uma música melancólica na taberna, Amália revelava seus sonhos e medos a António. Porém, ao ver o marido com outra mulher, Rosa desabafou: “É este o meu fado: cada qual é pró que nasce...” (SANTARENO, 2004, p. 77) e saiu, imediatamente, ao encontro dele. Enfim, Amália e António conseguiram ficar a sós. Rui, amigo de António, assobiou, chamando-o, mas António, com medo de se separar de Amália, repentinamente, a pediu em casamento. Ela aceitou a proposta dele, e durante a conversa, os dois escutaram, por três vezes, gargalhadas ao redor. No entanto, Amália estava tão feliz pela oportunidade de esquecer o passado e poder proporcionar uma vida mais digna a António, que nem se importou com as gargalhadas. Então, ele fez a seguinte declaração à Amália:

Antes de te encontrar, eu não me sentia bem em nenhum lado: tinha uma coisa aqui dentro, sempre a roer, a roer... uma força que, sem descanso, me empurrava nem sei pra onde! Não conhecia sossego, Amália: só podia viver no meio da desordem e com gente tão suja, tão reles... (SANTARENO, 2004, p. 123).

Deste modo, António foi conduzido para o mal, involuntariamente, ou seja, o fado (a sina, o mau destino), o incitou a matar um homem, que era o seu pai, e a apaixonar-se por uma mulher, que era a sua mãe, tal como ocorre na peça de Sófocles.

Vale notar que a personagem Amália encontrou-se com António em um momento simbólico, no dia de Natal, se apaixonou por ele e decidiram se casar, com todas as contradições e adversidades que envolviam aquele relacionamento amoroso.

No terceiro ato, Amália já estava casada com António, há seis meses, e sentia-se realizada. Bernarda insistia para que ela contasse a verdade a António, alegando que ele iria embora assim que descobrisse tudo: “Ai, que rica santinha! Dá tempo ao tempo, filha: Quando ele levantar o manto e vir que a santa tem uma perna quebrada...?” (SANTARENO, 2004, p. 141). No entanto, António e Amália não queriam saber da verdade, preferiam viver felizes a relembrar o passado tenebroso de cada um.

Notamos que em *Édipo Rei* de Sófocles, Édipo buscou a verdade o tempo inteiro, mas, nessa versão portuguesa, quem procurou a justiça e a descoberta da verdade foi a mãe de Amália.

No momento em que Bernarda insistia para que a filha contasse a verdade a António, um almur – pássaro que, segundo os gregos, traz azar – bateu violentamente

no vidro da janela e morreu na rua. A Louca pegou o pássaro, deu um grito, apavorada, e o atirou aos pés de Amália, que ficou obcecada pelos olhos verdes do almur. Rui e António apareceram, e Amália ao comparar os olhos verdes de Rui com os olhos verdes do pássaro agourento, ficou tão horrorizada que jogou o pássaro aos pés de Rui. Ele encarou seu amigo Antonio e Amália, e fez questão de reafirmar todo o azar trazido pelo raro pássaro, enfatizando que:

E se, por um azar, o almur vai cair morto sobre uma casa habitada... ai das criaturas que vivem nessa casa!: não há doença má, nem calúnia, nem perseguição que não lhe rebente em cima!! (*Silêncio breve; depois, sorriso frio:*) Mas isto são fados do povo: não vale a pena ligar-lhes importância... (*Falsamente grave; cruel:*) Dizem que os filhos se voltam contra os pais, que as crianças morrem de podres, que entre o marido e a mulher – por mais amigos que sejam! – nasce uma raiva tão grande... (SANTARENO, 2004, p. 151).

António, imediatamente, tirou o pássaro das mãos de Rui e o jogou na rua. Bernarda chamou Amália para ajudar a preparar o jantar, enquanto Rui ficou relembando o tempo em que ele e António eram livres e viviam traficando e roubando as velhas ricas. Depois, Rui pressionou António para contar toda a verdade sobre a sua vida à Amália, e a Louca apareceu, novamente, na rua, deixando Amália angustiada com suas gargalhadas estridentes. Então, ela abraçou António e decidiu revelar que havia tido uma criança aos quinze anos. António sentiu-se enganado e afastou-se de Amália querendo saber quem era o pai da criança. Nesse momento, Bernarda declarou, subitamente, que José era o pai da criança e que, na época, ele ainda era casado com sua primeira mulher que estava muito doente:

(*Seca de fatalidade, encolhendo os ombros.*) O José era casado. E o meu homem tinha muito mau génio: se o teu pai soubesse, dava cabo de ti, Amália! (*Para António, continuando:*) A gente vivíamos pobres... na miséria! (*Pausa.*) A mulher do José padecia dum cancro: todos diziam que ela estava a morrer... (SANTARENO, 2004, p. 194).

Então, Amália ao explicar a António, que a mulher do José havia lhe roubado a menina, Bernarda a interrompeu para contar-lhe a trágica verdade: era um menino e não uma menina, que ela havia abandonado em um barco chamado “Estrela D’Alva”. António ficou alucinado com a revelação e chegou à fatídica conclusão: Amália e José eram seus pais e, consequentemente, ele havia cometido, ao mesmo tempo, os crimes de incesto e parricídio.

O povo do bairro de Alfama, ao descobrir esses crimes, reivindicou a gritos e pedradas, o castigo de Amália e António. Ele, totalmente desorientado, “*corre, num ímpeto, para Amália: abraça-a e beija-a desesperadamente*” (SANTARENO, 2004, p.

219). Amália pediu a Rui que levasse António para bem longe e, sozinha, enfrentou a crueldade da mãe e do povo que exigiam, veementemente, que ela cometesse o suicídio.

Vale notar que a peça de Santareno teve um desfecho diferente da obra de Sófocles, pois António não furou seus olhos e resolveu partir com Rui, deixando sua amada sozinha. E Amália, apesar da exigência do povo para que ela se matasse, decidiu viver: “Quero viver!!... (*Censura sangrenta:*) Hei-de viver, Rosa!... (*Força desesperada, ferocidade liberta:*) Que ninguém me toque!... Que ninguém me faça mal!!!!... Hei-de viver!!!” (SANTARENO, 2004, p. 226). Ela optou pela vida, pois não se considerava uma criminosa, alegava total desconhecimento a respeito dos laços de sangue que a uniam a António. Posteriormente, ela expulsou a mãe de casa.

Podemos observar que nessa peça, o homem desafia o seu próprio destino e a sociedade, evitando a morte e o castigo presentes no modelo clássico da tragédia. Há algumas semelhanças e, também, diferenças entre as peças de Sófocles e Santareno. Vimos que na primeira cena surge, em primeiro plano, a imagem da força representada por um laço do varal destinado a estender as roupas, no qual Amália se prende e nos remete ao suicídio de Jocasta, por enforcamento. No início da peça, o assassinato do marido de Amália (a Jocasta de Alfama), já havia ocorrido, tal como acontece na peça de Sófocles, em que os fatos decisivos não são encenados, são apenas relatados aos espectadores.

António Marinheiro e a costureira Amália correspondem ao Édipo e Jocasta de Sófocles, sendo que privados de sua realeza. Na peça de Santareno, o ambiente é doméstico e nele transitam mulheres viúvas, como Amália e Bernarda, bem como Rosa, a vizinha, acompanhada da filha Aninhas, vivendo da caridade alheia.

António era um homem do povo, que pertencia ao mundo dos marginais e havia sido julgado, em tribunal, por ter cometido um homicídio, ou seja, o parricídio, inconsciente, que foi desencadeado pelo seu temperamento impulsivo e agressivo. Édipo Rei, também teve um passado errante quando decidiu abandonar Corinto e perambular pela Hélade. Ambos possuíam almas atormentadas pelo mistério de suas existências, e por isso perambulavam solitários, sem destino. O casamento e o amor pela esposa deram um fim à vida errante de Édipo de Alfama e, também, de Édipo Rei. No entanto, ao comprovarem que tinham cometido parricídio e incesto, manifestaram grande revolta e repulsa por seus atos. Notamos, também, que ambos

obedeceram a uma estranha força superior e, apesar de toda angústia, aceitaram que seus destinos, ou seja, que seus fados, se cumprissem.

Ao revelarem suas verdadeiras identidades, os protagonistas apontaram a cegueira física como única solução para o conflito, pois seria o fim daquela vida infernal e, ao mesmo tempo, o rito de sacrifício necessário para repor a pureza deles. Porém, o Édipo de Alfama não chega a cometer essa autopunição, ao contrário de Édipo Rei que fura seus próprios olhos e cumpre com o que prometera: castigar o culpado pela morte de Laio, seu pai.

António, tal como Édipo, foi abandonado ao nascer, sendo que António, não foi adotado por uma família real, foi recolhido por um pescador e tornou-se aventureiro, cometendo crimes ao lado de um amigo, Rui, que sempre o acompanhava, como se fosse a sua própria sombra. Esse amigo era reconhecido como almur, o pássaro agourento, que aterrorizava Amália e a louca. António não foi abandonado pelos pais pelo medo do cumprimento de uma maldição oracular, mas por interditos morais, pois se tratava de um filho bastardo, com um homem casado.

Bernarda, a avó de António, por compartilhar dos valores morais do grupo a que pertencia, abandonou o neto em um barco. A grande diferença em relação à tragédia de Sófocles encontra-se estabelecida aqui: a causalidade da desgraça da personagem não é divina, mas humana, tendo motivações morais. Com o nascimento do filho proibido, a avó teve a iniciativa de providenciar o seu desaparecimento, de modo que a filha jamais pudesse saber do seu paradeiro. Dessa forma, a culpa foi transferida para a mãe de Amália, com quem ela mantinha uma relação de animosidade permanente.

Na tragédia de Santareno, Amália nem sabia, exatamente, o sexo da criança. Ao se casar com António, ela jamais poderia imaginar que ele era seu filho. Da mesma forma, em *Édipo Rei*, Édipo achava que era filho natural de Pólibo e Mérope.

No relacionamento entre Amália e António, a obsessão pelo sangue estava presente como um sinal de fatalidade. O sangue era para António como uma voz antiga, relacionada à mãe e ao gosto de sangue na boca, conotando violência, nascimento, morte, sexualidade e laços familiares: “Não tenho mão em mim, não sei como sou: só sei que o bandido que me deu o ser, me pôs no sangue todas as maldições do mundo! Quem me dera conhecê-lo: quem me dera matá-lo!!” (SANTARENO, 2004, p. 167). Essa cena nos remete à clássica tragédia *Édipo Rei*, em que a ascendência do crime se reproduz nos descendentes.

Rui e a louca, como signos da maldição, ligados à Bernarda, tramavam contra a felicidade conjugal do par incestuoso em uma atmosfera trágica e impregnada de intuições de desgraça. O sangue apavorava, inexplicavelmente, a louca e, para Rui, representava, apenas, os crimes que ele praticava.

O que diferencia, fundamentalmente, as duas peças é o fato de que Édipo é, desde o princípio, o decifrador de enigmas que vence a esfinge, tenta desvendar um crime, e descobre sobre a sua própria origem. Já os personagens de Santareno fogem o tempo todo, dos enigmas que os envolvem, e preferem permanecer no engano a descobrir a tão temida verdade. Édipo, também, experimenta esse medo tal como Jocasta, mas este sentimento não o impede de prosseguir na busca pela verdade. António, o personagem de Santareno, insiste, várias vezes, no fato de que o passado obscuro de Amália não lhe interessa. Amália procura não falar de acontecimentos ligados ao seu passado, por considerá-los capazes de provocar problemas no relacionamento amoroso. Quem procura descobrir a verdade não são os dois personagens que sofrem com suas angústias, mas Bernarda, a mãe de Amália, movida pelo ódio contra António e ressentimentos contra sua filha. Logo, Bernarda é, ao mesmo tempo, a autora da mentira e a agente do reconhecimento, o que precipita todo o infortúnio. Nesse caso, a punição não foi atribuída à ira dos deuses, teve um caráter social e vingativo de Bernarda, manifestando-se através de um coro de vozes que investiram, agressivamente, contra Amália, acusando-a de incesto. Então, Amália culpa a mãe, Bernarda, por ter causado uma verdadeira devastação em sua vida. No instante em que a vítima é atacada pela multidão, enfurecida, essa tensão entre elas só tende a aumentar.

Ao contrário do que ocorre na peça de Sófocles, Amália não se mata e António não se cega. António não pratica a autopunição, ele ordena que os outros o ceguem e, ao mesmo tempo, exige que Amália se mate, acatando à violenta censura, que vem do lado de fora, através dos populares. Então, o desequilíbrio emocional e a comoção marcam sua intervenção:

António (*ímpeto desesperado*): Pode ser?... Isto pode ser?!...Aconteceu-me a mim?! Ceguem-me, ceguem-me! furem-me os olhos: não quero ver mais nada, neste mundo... não quero!!! (*Ironia queimada*.) António Marinheiro, assassino do pai! marido da sua própria mãe!! (*Num urro*.) Pode ser?! (*Para Amélia, com raiva*.) Mata-te, mulher! mata-te!: Só olhar para ti, é uma vergonha!... Estás podre, toda tu és gangrena: Mata-te, mata-te!!! (SANTARENO, 2004, p. 212).

Essa última cena mostra o apelo à vida e a ambiguidade nos sentimentos da mãe/mulher, na demonstração do afeto materno misturado ao erotismo de Amália, diante de um imaginário António, que ela tenta agarrar como mãe/amante. Mas António desaparece juntamente com Rui, e a mulher agredida permanece complementemente solitária e desamparada. Com a explosão das contradições, o desespero de Amália intensifica-se, e o desfecho se constitui em um redemoinho de sentimentos desencontrados e desconcertantes.

Nessa peça de Santareno, não é a figura masculina do herói António/ Édipo que se destaca em primeiro plano, mas a das mulheres, representadas por Amália e Bernarda, que viviam, também, cercadas por outras mulheres. Bernarda consegue separar o filho bastardo do convívio com a mãe, e depois possibilita o reconhecimento da origem de António. Logo, a velha, tal como a louca e o pássaro agourento, foram os mensageiros da desventura, na peça.

Bernardo Santareno concede à personagem Amália a posse do seu destino, o que não ocorre com os heróis trágicos da antiguidade. A Jocasta de Alfama revela seus afetos mais íntimos em uma relação conjugal plena, erotizada, que dificilmente teria lugar nas tragédias clássicas.

Amália suporta, bravamente, todas as acusações, pois se sente compensada por ter experimentado uma grande realização amorosa. Por outro lado, sente-se enfraquecida com a descoberta da verdade, projetando-se em um imenso desespero. Diante da acusação de incesto, Amália se revolta contra sua mãe:

Amália (*Agressiva, calcinada.*) A si, mãe! Que Deus lhe perdoe a si, porque tem muito que perdoar! Você é que teve a culpa, você é que me levou a...
 (Para António:) Eu tinha só quinze anos! Que podia eu saber da...? Olha que, desgraçadamente, nem posso fazer festas a uma criancinha, António: Tenho medo... tenho receio que o meu pecado... estas mãos... lhe tragam azar!...
 (Para Bernarda:) E não tive culpa, não tive!: Foi você, foi você!! Eu era ainda tão nova, António! (Apontando para Bernarda:) Mas ela... ela sabia bem, conhecia a vida: e ajudou, atazanou-me, encheu-me o coração de medo...
 (Num impulso, lançando-se nos braços de António:) Não me deixes, António!"
 (SANTARENO, 2004, p.189).

Podemos observar que o trágico, nessa peça, muda, definitivamente, de direção: a vítima não reconhece seu erro, julga-se inocente, e alega que a sua perdição foi obra da sua própria mãe, associada ao pai e à repressão moral da sociedade. Sendo assim, Bernardo Santareno construiu uma trajetória de heroína trágica para a personagem Amália. É uma peça que, de fato, relembra *Édipo Rei* de Sófocles, por estarmos perante parricidas involuntários agindo em legítima defesa, e

filhos incestuosos, sem o saberem. São dois personagens arrependidos e atormentados por suas próprias consciências.

Vale notar que os personagens, em ambas as peças, são movidos por uma sensação de estranheza e, ao mesmo tempo, de uma familiaridade, ao se depararem, sem saber, com suas mães/esposas. Isso marca bem a presença do estranho e do familiar que iremos explorar a seguir.

1.1 O estranho e o familiar

Sigmund Freud, no texto *O Estranho (Das Unheimliche)*, nos ensina que o homem diante do que lhe parece ser misterioso e enigmático (estranho/*Unheimlich*) reage com medo e horror. Mas é preciso grifar que o estranho não se opõe ao familiar. Muito pelo contrário, nos esclarece Freud que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919/2006, p. 238-9).²⁸ A questão inicial de Freud é apresentar em que circunstâncias o familiar pode se transformar em estranho e assustador. Justamente por isso, ele se apropria dos versos de Schelling para definir o estranho – *Unheimlich* – como “tudo o que deveria permanecer secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1919/2006, p. 243).²⁹ Podemos perceber que o que vem à luz é, justamente, a falta, que surge no estranho e comparece no horror. Freud se inspira, principalmente, na literatura de horror para abordar o estranho. A ficção de horror é bem adequada para ilustrar as facetas do afeto da angústia, pois tanto a angústia quanto o horror esbarram no real, no inapreensível, em *das Ding*.

Lionel Klimkiewicz, em *Sigmund Freud Das Unheimliche: manuscrito inédito* (2014) revela, que essa famosa frase retirada, por Freud, do dicionário de Daniel Sanders (1860) está incompleta, pois falta a palavra latência, que, segundo ele, consta no texto original: “tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, em latência, mas veio à luz” (KLIMKIEWICZ, 2014, p. 28). Supomos que Freud não tenha consultado o texto original de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) devido à impossibilidade de realizar pesquisas em literatura internacional, em decorrência das dificuldades ocasionadas pelo recente término da Primeira Guerra Mundial. E,

²⁸ FREUD, Sigmund. *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), *O ‘Estranho’* (1919), in ESB, 2006, v. XVII, p. 238-9; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 220.

²⁹ Ibid., p. 243; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 225.

também, pelo fato dele ter o hábito de consultar dois dicionários clássicos alemães: o Dicionário de Daniel Hendel Sanders (1860) e o Dicionário dos Irmãos Grimm (1877), visto que, ambos, eram referências importantes, na época, para Freud.

Ao tomar os versos de Schelling, como premissa para abordar o estranho, Sigmund Freud lança mão do conceito de recalque para demonstrar que o retorno do recalcado, sob a forma de disfarce, de máscara — como se refere Jacques Lacan em *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente* (1957-1958) — faz com que o familiar seja tomado como desconhecido. O recalque transforma o que é familiar em estranho, e o retorno do recalcado provoca a angústia. Por isso, Freud enfatiza que “esse estranho, não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do [processo de recalque]” (FREUD, 1919/2006, p. 258).³⁰ Então, recalque, para Freud, é o mecanismo através do qual o eu, como agente, retira de cena tudo que arranha sua imagem e, justamente por isto, não quer saber. Mas o inconsciente desconhece o não. Assim, o que é recalcado pelo eu retorna como sintoma ou nas formações discursivas do inconsciente como: sonhos, atos falhos, esquecimentos e chistes.

Em *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: As bases conceituais*, Marco Antonio Coutinho Jorge afirma que “o retorno do recalcado consiste no fracasso do recalque e na irrupção do recalcado à superfície” (JORGE, 2005, v. 1, p. 24). O recalque, que tem como marca distintiva o ‘não’, é produzido pelo eu. Mas como no inconsciente não existe a negação, o que foi recalcado, ou seja, aquilo que não se quer reconhecer, fica vivo dentro de nós e acaba retornando.

Luiz Alberto Hanns, em *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*, assevera que “A *Verneinung* na fala do paciente é indício da presença de material recalcado e da resistência contra este. É uma forma particular de lidar com a pressão da ideia recalcada para chegar à consciência” (HANNS, 1996, p. 322). Sendo assim, como não há a possibilidade de destruir um conteúdo inconsciente, o que era da ordem do recalcado persiste, ou seja, fica vivo dentro de nós, e acaba aparecendo na consciência.

Em *A Negativa*, Sigmund Freud articula essa questão da negação que apresenta uma afirmação no inconsciente, e que o sujeito não quer reconhecer como

³⁰ FREUD, S. *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), *O ‘Estranho’* (1919), in ESB, 2006, v. XVII, p. 258; substituição da tradução “processo da repressão” por [processo de recalque]; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 241.

afirmativo, pois ele só reconhece negando: “A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está [recalcado]; com efeito, já é uma [suspensão do recalque], embora não, naturalmente, uma aceitação do que está [recalcado]” (FREUD, 1925/2006, p. 265-6).³¹ Ele assevera que “na análise, jamais descobrimos um ‘não’ no inconsciente e que o reconhecimento do inconsciente por parte do [eu] se exprime numa fórmula negativa” (FREUD, 1925/2006, p. 269).³²

Em *Escritos, Apêndice I*, Jacques Lacan apresenta o *Comentário Falado sobre a ‘Verneinung’* de Freud por Jean Hyppolite (1907-1968): “Freud começa por apresentar o título *Die Verneinung*. E eu me apercebi, descobrindo-o depois do Dr. Lacan, que melhor seria traduzi-lo por ‘a denegação’” (LACAN, 1954/1998, p. 893). Nesse comentário, Jean Hyppolite – filósofo francês que se tornou célebre por seus trabalhos sobre Hegel e demais filósofos alemães – faz uma crítica ao título dado por Freud, *A negação (Die Verneinung)*, porque, segundo ele, ao recalcar, ocorre uma negativa, mas quando o recalque retorna e novamente é recalcado, ao invés de uma negativa, o que ocorre é uma denegação. Sendo assim, Lacan sintetiza o comentário final de Jean Hyppolite sobre a denegação:

Eis o resumo: não se encontra na análise nenhum “não” vindo do inconsciente, mas o reconhecimento do inconsciente, pelo lado do eu, mostra que o eu é sempre desconhecimento; mesmo no conhecimento, sempre encontramos do lado do eu, numa fórmula negativa, a marca da possibilidade de deter o inconsciente, ao mesmo tempo recusando-o. “Não há prova mais forte de que se conseguiu desvelar o inconsciente do que quando o analisado reage com esta frase: ‘Não pensei nisso’, ou então, ‘Estou longe de (jamais) haver pensado nisso’.” (LACAN, 1954/1998, p. 902).

Tal como o inconsciente, os sonhos, segundo Freud, desconhecem o “não”. Em *A Significação Antitética das Palavras Primitivas*, ele enfatiza que os sonhos “mostram uma preferência particular para combinar os contrários numa unidade ou para representá-los como uma e mesma coisa. Os sonhos tomam, além disso, a liberdade de representar qualquer elemento, por seu contrário de desejo;” (FREUD, 1910/2006, p. 160). Então, para Freud, “A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está [recalcado]; com efeito, já é uma [suspensão do recalque], embora não, naturalmente, uma aceitação do que está [recalcado]” (FREUD, 1925/2006, p. 265-

³¹ FREUD, S. *O Ego e o Id e outros trabalhos* (1923-1925), *A Negativa* (1925), in ESB, 2006, v. XIX, p. 265-6; substituição das traduções: “reprimido” por [recalcado]; “suspensão da repressão” por [suspensão do recalque]; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 253-4.

³² FREUD, S. *O [Eu] e o [Isso] e outros trabalhos* (1923-1925), *A Negativa* (1925), in ESB, 2006, v. XIX, p. 269; substituição das traduções: *Ego* por [Eu] e *Id* por [Isso]; in AMORRORTU, 1992, v. XIX, p. 257.

6).³³ Ele declara que não conseguia compreender “a tendência singular do trabalho do sonho para desconhecer a negação e empregar os mesmos meios de representação para expressar os contrários” (FREUD, 1910/2006, p. 160).³⁴ Ao ler, por acaso, um trabalho do filólogo Karl Abel, publicado em 1884, ele constata que: “o comportamento do trabalho do sonho (...) é idêntico a uma peculiaridade das línguas mais antigas que conhecemos” (FREUD, 1910/2006, p. 160).³⁵ Para Abel, nas línguas mais antigas, tal como ocorre no mecanismo dos sonhos, existem muitas palavras com dois significados opostos, ou seja, uma mesma palavra serve para expressar sentidos contrários. E é nessa estrutura da língua, que Freud constata todo o mecanismo de funcionamento do inconsciente.

Sigmund Freud compara o trabalho do sonho com a antiga língua egípcia, que utiliza a metátese³⁶. A leitura de Freud articula-se a uma importante frase de Ferdinand de Saussure: “na língua só existem diferenças, sem termos positivos” (SAUSSURE, 1969, p. 139).³⁷ Para Saussure, nenhum elemento da língua tem um valor em si mesmo, só quando confrontado com o seu oposto:

Quando se comparam signos entre si – termos positivos – não se pode mais falar de diferença; a expressão seria imprópria. (...) dois signos que comportam cada qual um significado e um significante não são diferentes, mas são somente distintos. Entre eles existe apenas oposição. (SAUSSURE, 1969, p.140).

Sabemos que toda língua tem seus pares antitéticos, ou seja, todo significante pode manifestar o poder de apresentar a palavra oposta, pois não há significante isolado, ele é sempre binário. A posição do sujeito, a enunciação, é que vai abrir ou fechar o significado. Para haver oposição e diferença, é necessário que exista pelo menos dois significantes. Então, o que caracteriza a natureza do significante é se relacionar com outros significantes, fazendo parte do que Lacan nomeia de cadeia dos significantes.

³³ Ibid., p. 265-6; substituição das traduções: “reprimido” por [recalcado]; “suspensão da repressão” por [suspensão do recalque]; “ego” por [eu]; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 253-4.

³⁴ FREUD, S. *Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos, A Significação Antitética das Palavras Primitivas* (1910), in ESB, 2006, v. XI, p. 160; in AMORRORTU, v. XI, p. 147.

³⁵ Ibid.

³⁶ Metátese (do grego *metáthesis*, ‘transposição’, pelo latim *metathese*) é a transposição de fonemas na mesma sílaba dentro de um vocábulo: *semper* (latim) e *sempre* (português), *ghirlanda* (italiano) e *grinalda* (português). Disponível in: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Met%C3%A1tese>>. Acesso em: 27/09/2018.

³⁷ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*, 1969, p. 139.

Nadiá Paulo Ferreira, em seu artigo *Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística*³⁸, afirma que Lacan desconsidera a noção de signo de Saussure e cria uma teoria do significante: S/s – Significante sobre significado, em que há o privilégio do Significante. O traço antitético do Significante pode ser plenamente ilustrado pela ironia, pois ela é uma figura de linguagem que ilustra, muito bem, a possibilidade de sentidos múltiplos do significante, inclusive o sentido oposto.

Marco Antonio Coutinho Jorge, em *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: As bases conceituais* (2014), afirma que:

A ironia é uma figura de retórica que, ao empregar uma palavra com o sentido de seu antônimo, ilustra de modo excelente o caráter antitético do significante. (...) é uma figura utilizada muito comumente na linguagem cotidiana e seu valor para a psicanálise reside no fato de revelar, como nenhuma outra forma discursiva, a questão da **enunciação** e do **sujeito** em sua relação com a significação antitética das palavras. (...) é exemplar para evidenciar o sujeito do inconsciente, na medida em que nela, não se produzindo nenhuma alteração no enunciado, mas apenas na enunciação, o sujeito fica como que reduzido ao seu verdadeiro lugar – entre os significantes. (JORGE, 2014, v. 1, p. 109-110).³⁹

Notamos que a essência da linguagem aparece na ironia, pois ela abre o sentido, é a representação pelo oposto, ou seja, ela pode transformar qualquer palavra em antítese. Jacques Lacan prioriza essa figura de linguagem, em Sigmund Freud.

Em *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente*, Freud declara que a ironia é “muito próxima do chiste e contada entre as subespécies do cômico. Sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória” (FREUD, 1905/2006, p. 164).⁴⁰ Então, a pessoa consegue entender, através do tom de voz, ou por meio de gestos, que se quer dizer o contrário do que foi dito.

Para elaborar sua concepção sobre a dimensão simbólica da linguagem, Jacques Lacan retoma o conceito de signo linguístico formulado por Ferdinand de Saussure (1857-1913), em *Curso de Linguística Geral* (1916), e promove uma subversão a esse conceito, realizando alterações fundamentais: inverte as posições

³⁸ FERREIRA, Nadiá Paulo. *Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística*. In: *Ágora*, v. V, n.1, jan/jun 2002, p. 113-132. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/agora/v5n1/v5n1a09.pdf>> Acesso em: 30 set. 2018.

³⁹ JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: As bases conceituais*, 2014, v. 1, p. 109-110.

⁴⁰ FREUD, S. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente* (1905), in *ESB*, 2006, v. VIII, p. 164; in *AMORRORTU*, 1991, v. VIII, p. 166-167.

do significado (s) e do significante (S), colocando o significante acima da barra e o significado abaixo dela.

Significante
Significado

Com isso, Lacan destaca a primazia do Significante (S) sobre o significado (s): S/s, pois para ele, não há comunicação entre essas duas ordens, não há unidade entre eles. Por outro lado, para Saussure, o significado e o significante são dois elementos que compõem o signo, tal como a cara e a coroa são duas faces de uma mesma moeda. Nesse caso, o traço atua como uma unidade entre o significado e o significante.

Em *Freud e o inconsciente*, Luiz Alfredo Garcia-Roza enfatiza que “para Lacan a barra indica duas ordens distintas, a do significante e a do significado, interpondo-se entre ambas uma barreira resistente à significação” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 186). Sendo assim, o traço passa a funcionar como uma separação entre o Significante e o significado. É como se existisse um muro entre eles, distanciando a ordem do Significante da ordem do significado. Logo, para Lacan, o equívoco de Saussure foi achar que ambos combinavam entre si.

Retomando o artigo *O Estranho (Das Unheimliche)* podemos perceber que, inicialmente, Sigmund Freud trata dos diversos significados das palavras *heimlich* e *unheimlich*, ressaltando que “muitas línguas não têm palavra para essa particular nuance do que é assustador” (FREUD, 1919/2006, p. 239).⁴¹ Sendo assim, Freud aborda a estrutura do simbólico para trabalhar o real em jogo no estranho, e nos apresenta o sentido da palavra estranho, em dez línguas, de acordo com o Dr. Theodor Reik (1888-1969): latim, grego, inglês, francês, espanhol, italiano, português, alemão, árabe e hebreu.

Theodor Reik (1888-1969)⁴², nasceu em Viena, na Áustria. Após concluir seu doutorado em psicologia, em 1912, pela Universidade de Viena, estudou com Freud por vários anos. Inclusive, durante todo esse período de estudos psicanalíticos, Freud o ajudou financeiramente. Sua contribuição, em 1919, ao artigo *O Estranho (Das Unheimliche)* de Freud, está intimamente relacionada à experiência de horror, desamparo e devastação que teve de suportar durante a Primeira Guerra Mundial

⁴¹ FREUD, S. O ‘Estranho’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 239; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 221.

⁴² Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_Reik>. Acesso em: 8 nov. 2018.

(1914-1918). Em 1926, quando Reik foi punido, em Viena, por exercer a psicanálise sem ser médico, Freud, com o intuito de defendê-lo, publica, nesse mesmo ano, seu texto *A Questão da Análise Leiga: Conversações com uma pessoa imparcial*. Reik era judeu, tal como Freud, e para fugir do nazismo, foi morar nos EUA, em 1938, onde, também, foi rejeitado pela comunidade de médicos psicanalistas. Em 1944, ele conseguiu se tornar um cidadão naturalizado, e, em 1948, fundou a Associação Nacional de Psicologia para Psicanálise, em Nova York, tornando-se o precursor da análise leiga nos Estados Unidos.

Mencionamos, a seguir, a colaboração do Dr. Theodor Reik, com fragmentos que tratam dos diversos significados da palavra *Unheimlich*: Em latim, segundo K.E. Georges, *Deutschlateinisches Wörterbuch*, 1898. “Um lugar estranho: *locus suspectus*; numa estranha hora da noite: *intempesta nocte*” (FREUD, 1919/2006, p. 239).⁴³

Em grego, quer dizer: estranho, estrangeiro, de acordo com os léxicos de Rost e Schenkl.

Em inglês, significa: *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly; (of a house) haunted; (of a man) a repulsive fellow*, segundo os dicionários de Lucas, Bellows, Flügel e Muret-Sanders.

Em francês, de acordo com Sachs-Villatte, quer dizer: *inquiétant, sinister, lugubre, mal à son aise*.

Em espanhol, significa: *sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro*, segundo Tollhausen, 1889. Vale notar que a versão Amorrortu Editores, emprega a palavra *ominoso*, que também existe na língua portuguesa e significa agourento, nefasto, funesto, aquilo que anuncia desventura.

Lionel Klimkiewicz, em *Sigmund Freud Das Unheimliche: Manuscrito inédito* (2014), declara que a tradução em italiano da editora Bollati Boringhieri usa *Il perturbante*, e a tradução em português da Companhia das Letras propõe *O inquietante*.⁴⁴ Logo, nas línguas, italiana e portuguesa, o termo *Unheimlich* é traduzido com circunlocuções.

Em árabe, bem como em hebreu, quer dizer o mesmo que demoníaco, horrível.

⁴³ FREUD, S. O ‘Estranho’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 239; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 221.

⁴⁴ KLIMKIEWICZ, Lionel. *Sigmund Freud Das Unheimliche: Manuscrito inédito*, 2014, p. 27.

Em alemão, Freud retira alguns trechos do Dicionário “*Wortebuch der Deutschen Sprache* (1860, 1, 729)”, do lexicógrafo Daniel Hendel Sanders (1819-1897) para citar vários exemplos de *Heimlich* e *Unheimlich*: “*Heimlich*, adj., subst. *Heimlichkeit* (pl. *Heimlichkeiten*): I. Também *heimlich*, *heimelig*, pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso etc.” (FREUD, 1919/2006, p. 240).⁴⁵

James Strachey, em *Lo ominoso*, versão Amorrortu Editores, enfatiza que “algumas referências bíblicas, retiradas do dicionário de Sanders, estão erradas” (AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 222). Citamos, a seguir, uma delas: “(a) (Obsoleto) pertencente à casa ou à família (...): *Die Heimlichen*, os membros do lar; *Der heimliche Rat* (Gen. Xli, 45; 2 Sam. Xxiii. 23; 1 Chron. Xii. 25; Wisd. Viii. 4), hoje mais habitualmente *Geheimer Rat* [Conselheiro Privado]” (Ibid.). A referência correta é: 1 Cr 11, 25 e não 1 Cr 12, 25: “Foi mais ilustre que os Trinta, mas não foi incluído entre os Três; Davi colocou-o no comando de sua guarda pessoal” (BÍBLIA, 2002, p. 564).⁴⁶

Apresentamos, a seguir, as demais passagens bíblicas referentes ao ‘Conselho Secreto (*Der heimliche Rat*)’, mencionadas por Freud para exemplificar o *heimlich* como familiar: Em Gn 41, 25: “José disse ao Faraó: O Faraó teve apenas um sonho: Deus anunciou ao Faraó o que ele vai realizar” (BÍBLIA, 2002, p. 88). Em 2 Sm 23, 23: “Ele foi mais ilustre do que os Trinta, mas não foi contado entre os Três; Davi o colocou na chefia da sua guarda pessoal” (BÍBLIA, 2002, p. 465). Vale notar que essa passagem se repete em 1 Cr 11, 25. Em Sb 8, 4: “Ela é iniciada na ciência de Deus, ela é quem decide o que ele faz” (BÍBLIA, 2002, p. 1117).

Mais adiante, Freud declara que *heimlich* é usado frequentemente como trissílabo, entre os autores suíços da Suábia: “Como uma tarde parecia outra vez *heimlich* a Ivo, quando estava em casa. [...] Quando um homem sente, de coração, que é tão pequeno, e tão grande o Senhor – isto é que é verdadeiramente *heimelig*” (FREUD, 1919/2006, p. 241).⁴⁷ A Suábia, região administrativa do Estado alemão da Baviera, cuja capital é a cidade de Augsburg, é uma região histórica da Alemanha com um dialeto local chamado *schwäbisch* ou suábio. O território histórico abrangia grande parte do estado de Baden-Württemberg bem como a região administrativa

⁴⁵ FREUD, S. O ‘Estranho’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 240; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 222.

⁴⁶ BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*, 2002, 1 Cr 11, 25.

⁴⁷ FREUD, S. O ‘Estranho’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 241; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 223.

bávara da Suábia. Na Idade Média, a maioria da atual Suíça e da Alsácia, hoje pertencente à França, também faziam parte da Suábia.⁴⁸

Posteriormente, Freud cita mais passagens bíblicas e apresenta a ambivalência do termo *heimlich*: “II. Escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros. [...] lugares *heimlich* [...] (1 Sam. v. 6).⁴⁹ ‘A câmara *heimlich*’ (privada) (2 Reis x. 27). ‘A arte *heimlich*’ (mágica)” (FREUD, 1919/2006, p. 241-2).⁵⁰ Freud enfatiza o prefixo negativo ‘Un’ de *Unheimlich*: “misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor: ‘Parecendo-lhe bastante *unheimlich* e fantástico.’ ‘As horas *unheimlich* e temíveis da noite” (FREUD, 1919/2006, p. 242). Supomos, então, que essas passagens bíblicas tenham sido mencionadas por Freud, com o intuito de ratificar o caráter familiar (*heimlich*) de Deus para todos aqueles que Nele crêem.

Jacques Lacan, em *O seminário, livro 10: a angústia*, enfatiza que:

O que quero acentuar hoje é apenas que 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 clarabóias. É enquadrado que se situa o campo da angústia. Assim vocês reencontram aquilo por meio do qual introduzi a discussão, ou seja, a relação da cena com o mundo. “Súbito”, “de repente” – vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, *não pode* ser dito. (LACAN, 1962-1963/2005, p. 86).

Podemos observar que na manifestação do estranho, há sempre um elemento que nos surpreende e espanta, tal como ocorre quando vamos ao teatro e ficamos na expectativa daquele instante das três batidas e da abertura das cortinas.

Sigmund Freud, ao mencionar uma passagem do romance de Gutzkow, *Os cavaleiros do espírito*, debruça-se, novamente, na literatura, para ressaltar a ambivalência da palavra *Heimlich*:

“‘Os Zecks [nome de família] são todos *‘heimlich’*.’ (no sentido II)⁵¹ “*‘Heimlich’*”? O que você entende por *‘heimlich’*?” “Bem, ... são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo.” “Oh, nós chamamos a isso *‘unheimlich’*; vocês chamam *‘heimlich’*. ‘Bem, o que faz você pensar que há

⁴⁸ Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Su%C3%A1bia_\(Baviera\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Su%C3%A1bia_(Baviera))>. Acesso em: 20 nov. 2018.

⁴⁹ FREUD, S. Op. cit., 2006, p. 242 – in ESB não há informação sobre o capítulo da passagem bíblica de Primeiro Samuel; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 223, consta: “(1 Sam.5:6)”.

⁵⁰ FREUD, S. Op. cit., 2006, p. 241-2; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 223.

⁵¹ “II. Escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros” (FREUD, 1919/2006, p. 241).

algo secreto e suspeito acerca dessa família?” (Gutzkow)”. (FREUD, 1919/2006, p. 241).⁵²

O escritor e jornalista alemão Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878)⁵³, escreveu peças teatrais satíricas e históricas, tais como: *Trança e espada* (1844) e *Uriel Acosta* (1847). Em 1850, abordou em seu romance *Os cavaleiros do espírito* (*Die Ritter vom Geiste*), a desilusão política dos alemães após a crise de 1848. Foi considerado um dos criadores do romance social alemão moderno.

No texto de Gutzkow, acima citado, notamos que aquilo que é indecifrável e estranho para uns, pode ser familiar e evidente para os que participam daquela confiança, ou seja, da intimidade do grupo. Essa passagem do familiar (*Heimlich*) para o estranho (*Unheimlich*) nos remete à banda de Möebius⁵⁴, em que o dentro e o fora se complementam. O artista holandês Maurits Cornelis Escher, em 1963, reproduziu a banda – esse objeto topológico criado, em 1858, pelo astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Möbius – em uma estrutura espacial de superfície infinita, incluindo formigas, para simular que é impossível representar o lado interno e o externo como espaços antagônicos. A banda de Möebius constitui-se como um importante recurso metafórico, em que Lacan se apoia, para compreender a estrutura do aparelho psíquico. Inclusive, ele declara que “a definição do *unheimlich* é ser *heimlich*. É o que está no lugar do *Heim* que é *Unheim*. (...) o menos-*phi*, agora o chamaremos por seu nome – é isso que se chama *Heim*” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 57)⁵⁵. Então, o *-phi* ($-\phi$) é o que não há, é o falo no real onde não há imagem. No lugar do falo que não há, surge uma cavilha e nessa cavilha, surge o objeto *a*. Sigmund Freud declara que não existe o objeto da pulsão, ou seja, não existe o falo. E Lacan, a partir disso, afirma que o objeto *a* é o objeto parcial. Para ele, “A diferença entre o homem e o animal é o desejo; há desejo porque o aparelho psíquico é marcado por uma falta, logo desejar é lamentar a falta” (LACAN, 1960-1961/1992, p. 100).⁵⁶ Essa falta aponta para o não haver do objeto do desejo. Em *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963), Lacan afirma que a angústia, como sinal do real, tem objeto: o objeto *a*. A escrita de Lacan sobre o objeto *a* é: *i* (*a*), que deve ser lida como uma imagem

⁵² FREUD, S. Op. cit., 2006, p. 241; in AMORRORTU, 1992, v. XVII, p. 223.

⁵³ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Karl_Ferdinand_Gutzkow>. Acesso em: 29 nov. 2018.

⁵⁴ Disponível em: <<http://marciomariguel.com.br/banda-de-mobius/>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

⁵⁵ LACAN, J. *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005), p. 57.

⁵⁶ LACAN, J. *O seminário, livro 8: a transferência* (1960-1961/1992), p. 100.

revestindo o objeto *a*. Sendo assim, em *O seminário, livro 9: A identificação* (1961-1962), Lacan faz questão de enfatizar que esta imagem não é especular:

Pequeno i de pequeno a, sua imagem não é, portanto, sua imagem, ela não o representa, esse objeto da castração; ela não é de maneira alguma, esse representante da pulsão sobre o qual incide, eletivamente, o recalque, e, por uma dupla razão, é que ela não é, essa imagem, nem a *Vorstellung*, pois que ela é, ela própria, um objeto, uma imagem real (...) um objeto que não é o mesmo que pequeno *a*, que não é tão pouco o seu representante. (LACAN, 1961-1962/2003, p. 433).

É este objeto, sem imagem, portanto, não especularizável, o agenciador da angústia.

No referido seminário, ele cita Maurice Blanchot e seu romance *A sentença de Morte* (*L' Arrêt de Mort*, 1948), em que o objeto pequeno *a* aparece sob a forma de horror, ou seja, ele aparece sem máscara e justamente por isso, o objeto *a*, sem imagem, assume formas monstruosas, terríveis e não humanas. Para exemplificar, mencionamos um trecho de Maurice Blanchot: “Essa luta era horrível para o ser deitado no chão que rangia os dentes, arranhava seu rosto, arrancava-se os olhos para deixar entrar a besta, e que teria se assemelhado a um demente” (LACAN, 1961-1962/2003, p. 432-3). Essa inquietante estranheza, segundo Lacan, passa pela torção entre o familiar (*Heimlich*) e o estranho (*Unheimlich*), união essencial para abordar a angústia.

1.2 O estranho e a compulsão à repetição

Sigmund Freud, em *O Estranho* (*Das Unheimliche*), nos relata exemplos da sensação de estranheza na literatura e no dia a dia, enfatizando a compulsão à repetição. Ele afirma que Ernst Jentsch utilizou um ótimo exemplo de sentimento de estranheza, que é a incerteza intelectual: “Ao contar uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que determinada figura na história é um ser humano ou um autômato” (FREUD, 1919/2006, p. 245). E esse recurso deve, também, desviar a atenção do leitor para que ele não fique tão compenetrado nessa incerteza, sendo assim, não conseguirá esclarecer o assunto, de imediato. Por outro lado, se o leitor permanecer concentrado na ideia de desvendar se determinado personagem é autômato ou humano, o efeito estranho será imediatamente eliminado. Esse recurso psicológico foi muito utilizado por E.T.A. Hoffmann em suas histórias fantásticas.

Ernst Anton Jentsch (1867-1919)⁵⁷, psiquiatra alemão, introduziu o tema do estranho em 1906, em seu ensaio sobre a *Psicologia do Uncanny*, em que abordou a ambiguidade do objeto, ou seja, se um objeto animado está realmente vivo ou se um objeto inanimado pode ser dotado de uma vida autônoma. Segundo Jentsch, a principal condição para que o estranho se manifeste, é justamente essa incerteza intelectual a respeito de um objeto. Ele se refere à impressão que os autômatos, bonecos de cera e fantoches causam no espectador ao observar a repetição dos mesmos. Esses efeitos inquietantes são normalmente obtidos quando o espectador se coloca diante da repetição constante de um mesmo movimento.

Alguns autores, na literatura fantástica, introduzem personagens, em suas histórias, que deixam os leitores em dúvida se eles são seres vivos ou autômatos. É o caso da boneca Olímpia, que se constitui como o elemento inquietante, no conto *O Homem da Areia*, de E.T.A.Hoffmann, publicado em 1817, em que o protagonista Nataniel se apaixona por essa boneca e acaba perdendo o interesse por sua noiva Clara. Notamos, nesse caso, que o estranho se manifesta como modalidade de angústia quando o inanimado cria vida.

Tanto Sigmund Freud como Ernst Jentsch exploram o efeito de estranheza provocado por objetos inanimados quando, de repente, aparecem vivos, pois o estranho surge sempre subitamente, repentinamente. No entanto, Freud procura ir além dessa definição de *unheimlich* de Jentsch. Ele alega que “não há no psíquico nada que seja arbitrário ou indeterminado” (FREUD, 1901/2006, p. 240).⁵⁸ Freud analisa o medo desencadeado pela ameaça de castração, pelos desejos recalcados e por processos primitivos de pensamento.

Com relação ao primitivo e estranho medo da morte, em que surge a angústia de castração, Freud afirma que:

Uma vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação. É muito provável que o nosso medo ainda implique na velha crença de que o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência. Considerando a nossa inalterada atitude em relação à morte, poderíamos, antes, perguntar o que aconteceu [ao recalque], que é a condição necessária de um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho. [O recalque], porém, também está presente. Todas as pessoas supostamente educadas,

⁵⁷ Disponível em: [https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-](https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=it&u=https://it.wikipedia.org/wiki/Ernst_Jentsch&prev=search)

[BR&sl=it&u=https://it.wikipedia.org/wiki/Ernst_Jentsch&prev=search](https://it.wikipedia.org/wiki/Ernst_Jentsch&prev=search). Acesso em: 1 dez. 2018.

⁵⁸ FREUD, S. *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), in ESB, 2006, v. VI, p. 240; in AMORRORTU, 1991, p. 236.

cessaram oficialmente de acreditar que os mortos podem tornar-se visíveis como espíritos, e tornaram tais aparições dependentes de condições improváveis e remotas; ademais, a atitude emocional dessas pessoas para com os seus mortos, que já foi uma atitude altamente ambígua e ambivalente, foi, nos estratos mais elevados da mente, reduzida a um sentimento unilateral de piedade. (FREUD, 1919/2006, p. 259-60).⁵⁹

Podemos observar, que a realidade psíquica não é apenas fonte de estranheza, ela é, também, a causa dos nossos medos.

O psicanalista austríaco Otto Rank (1884-1939), declara que E.T.A. Hoffmann “é o criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica. Quase nenhuma das suas numerosas obras está totalmente livre de alusões a esse tema” (RANK, 2013, p. 19). Por outro lado, ele assevera que Hoffmann sofria delírios, costumava enxergar seu reflexo no espelho como se fosse o seu duplo: “Ele realmente via os duplos e assombrações ao seu redor quando os descrevia e, por isso, muitas vezes, durante seu trabalho noturno, acordava sua mulher apavorado para mostrar-lhe os vultos” (RANK, 2013, p.64).

Em seu conto *O Homem da Areia* (1817), há sete personagens: Nataniel (o estudante), Lothaire (irmão de Clara e amigo de Nataniel), Clara (noiva de Nataniel), Copélio (o advogado), Coppola (o oculista), a Boneca Olímpia e Spalanzani (o Professor de Física). É um conto narrado, inicialmente, em terceira pessoa, sob a forma de cartas enviadas pelo estudante Nataniel ao seu amigo Lothaire e à sua noiva Clara.

Na primeira carta, de Nataniel para Lothaire, o estudante relata tudo sobre sua infância e afirma sentir-se perseguido pelo Homem da Areia, que no intuito de arrancar-lhe os olhos, transita pelos personagens Copélio e Coppola.

Na segunda carta, Clara escreve para Nataniel e tenta tranquilizá-lo a respeito de Copélio. Ela diz que há algo destrutivo, até mesmo quando se leva uma vida calma, pois uma vida muito calma não promove mudanças nem aprendizagem.

Na terceira carta, de Nataniel para Lothaire, o estudante fica aborrecido com seu amigo pelo fato de Clara ter lido sua primeira carta. Após a exposição dessas cartas, o narrador relata que a mãe de Nataniel, quando ele era criança, dizia que havia um homem que jogava areia nos olhos das crianças para elas dormirem rapidamente. Intrigado com essa história, ele pergunta à sua mãe quem era o tal homem, e ela nega a existência dele. Porém, não satisfeito com a resposta da mãe,

⁵⁹ FREUD, S. Op. Cit., in ESB, 2006, v. XVII, p. 259-260; in AMORRORTU, 1992, p. 242.
Substituição das traduções: “à repressão” por [ao recalque]; “A repressão” por [O recalque].

ele questiona a governanta da casa, e ela diz que era um homem muito malvado que jogava areia nos olhos das crianças, para arrancá-los, e oferecê-los como alimento ao seu rebanho. Ele acredita no relato da governanta e acaba sentindo a presença desse homem malvado, o tempo todo, até mesmo na sua juventude.

No final do conto, no auge de seus delírios, ele tenta empurrar sua noiva do alto de uma torre, mas o irmão de Clara chega a tempo de salvá-la, e Nataniel se joga lá de cima. Como vimos, o conto de Hoffmann põe em jogo o duplo e a sombra.

Sigmund Freud, em *O Estranho (Das Unheimliche)*, afirma que: “A conclusão da história deixa bastante claro que Coppola, o oculista, é realmente o advogado Copélio e também, portanto, o Homem da Areia” (FREUD, 1919/2006, p. 248).⁶⁰ Logo, o duplo está presente nos personagens Coppola e Copélio, bem como, Nataniel e a boneca Olímpia.

Em *nota de rodapé*, Freud dá ênfase ao significante ‘olhos’: “A Sra. Rank assinalou a associação do nome com ‘*coppella*’ = ‘cadinho’, relacionando-o com as operações químicas que causaram a morte do pai; e também com ‘*coppo*’ = ‘órbita’, cavidade orbital” (Ibid.).

Há várias referências aos olhos, nesse conto, cujo tema principal é que o ‘Homem da Areia’ arranca os olhos das crianças, e Nataniel desenvolve, desde a infância, esse medo de perder os olhos.

Segundo Freud, “O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a [angústia] em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado” (Ibid.).⁶¹ Vale notar que o estranho coloca, em evidência, essa relação da perda dos olhos com a castração.

Em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Jacques Lacan aborda o olhar como objeto da pulsão:

Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está apenso numa vacilação essencial, é o olhar. Seu privilégio – e também o porquê de o sujeito durante tanto tempo ter podido desconhecer-se como estando nessa dependência – se atém à sua estrutura mesma. (...) Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento. Também, de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de *ver-se vendo-se*, em que o olhar se elide. (LACAN, 1964/1998, p. 83).

⁶⁰ FREUD, S. *O Estranho* (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 248; in AMORRORTU, 1992, p. 230.

⁶¹ Ibid., substituição da tradução “ansiedade” por [angústia]; in AMORRORTU, 1992, p. 231.

Notamos que Lacan, ao descrever o circuito da pulsão, enfatiza que o olhar não diz somente do exterior, pois a pulsionalidade busca no outro o que tem efeito no seu próprio corpo. Logo, ele associa o olhar para além do muro com o real.

O olhar, segundo Marco Antonio Coutinho Jorge, tem a ver com a redução do sujeito à imagem. O olhar e a voz são dois objetos *a*, conectados ao desejo do Outro. O objeto *a* tem a ver com o real, com aquilo que é impossível de ser representado, simbolizado. Embora prevaleça no real (em *das Ding*, a Coisa), ele está, ao mesmo tempo, nos três registros: real, simbólico e imaginário, que são entrelaçados pelo nó borromeano, logo, o objeto *a*, ocupa o lugar do nó borromeano.

Em *Malditos, obscenos e trágicos*, Nadiá Paulo Ferreira, assegura que o real “comparece sob a forma de furo no imaginário e de falta de um significante no simbólico; o simbólico é a estrutura da linguagem, que se assenta no Nome-do-Pai e o imaginário é o fenômeno ótico, matriz do eu e campo do sentido” (FERREIRA, 2013, p. 21).

Antonio Quinet, em *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise* (2002), declara que o olhar em psicanálise é um olhar pulsional e impossível de ser apreendido, recai sobre o sujeito.⁶² Ele ressalta que a importância de ser visto pelo outro é o aspecto primordial do objeto olhar, que é objeto de prazer e também de angústia, pois ao tentar decifrar o olhar do outro, o sujeito se vê reduzido à posição de objeto.

Um outro aspecto do olhar é o medo do mau-olhado, que segundo Freud, foi muito explorado por Seligmann, um oculista de Hamburgo, entre 1910 e 1911. Sendo assim, não nos resta dúvidas com relação à origem dessa superstição: “Quem quer que possua algo que seja a um só tempo valioso e frágil, tem medo da inveja de outras pessoas, na medida em que projeta nelas a inveja que teria sentido em seu lugar” (FREUD, 1919/2006, p. 257).⁶³ Embora seja uma crença folclórica bem antiga, até hoje muitas pessoas utilizam amuletos contra o mau-olhado: estátua de elefante, figa feita de madeira, ferradura, olho de Hórus, olho turco, trevo de quatro folhas, fita do Senhor do Bonfim, estrela de Davi, mão de Fátima, são alguns exemplos.

⁶² QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁶³ FREUD, S. O ‘Estranho’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 257; in AMORRORTU, 1992, p. 239-40.

O conceito de compulsão à repetição como um fenômeno clínico, foi abordado por Sigmund Freud, pela primeira vez, no texto *Recordar, Repetir e Elaborar* (*Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II*). Nesse texto, ele enfatiza a importância da conexão da compulsão à repetição com a transferência e com a resistência: “Logo percebemos que a transferência é, ela própria, apenas um fragmento da repetição e que a repetição é uma transferência do passado esquecido” (FREUD, 1914/2006, p. 166).⁶⁴ Sendo assim, Freud alega que, para lidar com a repetição e vencer a resistência, é necessário trazer o que está recalcado, para que seja possível a elaboração. Esse texto é apontado por Jacques Lacan como o primeiro momento em que Sigmund Freud ressalta, de forma bem articulada, a presença de uma compulsão à repetição no psiquismo. Após cinco anos, ele aborda novamente essa compulsão à repetição, em seu artigo *O Estranho* (*Das Unheimliche*) e nos adverte que é uma compulsão tão forte a ponto de “prevalecer sobre o princípio de prazer (...); o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho” (FREUD, 1919/2006, p. 256).⁶⁵

Em *Além do Princípio do Prazer*, Freud estabelece uma intrínseca relação entre a pulsão de morte e a compulsão à repetição, ressaltando que essa compulsão também “rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para impulsos [pulsionais] que desde então foram [recalcados]” (FREUD, 1920/2006, p. 31).⁶⁶ Vale notar que a partir desse texto, a repetição deixa de ser apenas associada à transferência e passa a ser articulada com a pulsão de morte.

Na Conferência XXXII, *[Angústia] e Vida [Pulsional]*,⁶⁷ Freud apresenta uma síntese da pulsão e descreve a angústia como um estado afetivo, ou seja, “uma combinação de determinados sentimentos da série prazer-desprazer, com as correspondentes inervações de descarga, e uma percepção dos mesmos” (FREUD, 1933 [1932]/2006, p. 85). Podemos observar a presença do sentimento de prazer-

⁶⁴ FREUD, S. *Recordar, Repetir e Elaborar* (*Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II*) (1914), in ESB, 2006, v. XII, p. 166; in AMORRORTU, 1991, p. 151-2.

⁶⁵ FREUD, S. *O ‘Estranho’* (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 256; substituição das traduções: “instintuais” por [pulsionais] e “instintos” por [pulsões]; in AMORRORTU, 1992, p. 238.

⁶⁶ FREUD, S. *Além do Princípio de Prazer* (1920), in ESB, 2006, v. XVIII, p. 31; substituição das palavras “reprimido” por [recalcado] e “instintuais” por [pulsionais]; in AMORRORTU, 1992, v. XVIII, p. 20.

⁶⁷ FREUD, S. *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos* (1932-1936), in ESB, 2006, v. XXII, p. 85; in AMORRORTU, 1991, p. 75; substituição dos termos *ansiedade* por [angústia] e *Instintual* por [Pulsional].

desprazer, através da experiência com o jogo do *Fort-da*, em que Freud estabelece a relação entre a compulsão à repetição e o impulso que leva a criança a brincar. Nesse jogo, seu neto atira bem longe um carretel de madeira, preso por uma linha, e quando o carretel desaparece ele diz *fort*, e ao puxá-lo diz *da*. Toda vez que sua mãe se distanciava, ele repetia essa brincadeira como uma maneira de superar a falta dela.

Retomando o texto *O Estranho (Das Unheimliche)*, Freud nos relata outra experiência pessoal, de retorno involuntário, que resulta em uma situação de desamparo, de estranheza, e constitui-se um bom exemplo de repetição. Ele diz que em uma de suas viagens à Itália, ao caminhar em um quarteirão que parecia um prostíbulo, entrou três vezes, na mesma rua, despertando a curiosidade nas mulheres, que estavam debruçadas nas janelas das casinhas. Ao conseguir sair desse labirinto, que ele mesmo criou, sentiu-se aliviado e feliz.⁶⁸

Posteriormente, ele apresenta outros exemplos de retorno involuntário, que também resultam nessa mesma situação de estranheza:

1- Quando alguém, surpreendido por um nevoeiro, perde o caminho numa floresta da montanha, “cada tentativa para encontrar o caminho marcado ou familiar pode levar a pessoa de volta, por muitas vezes, a um único e mesmo ponto, que pode ser identificado por algum marco particular” (FREUD, 1919/2006, p. 254).

2- “A pessoa pode vagar numa sala escura e desconhecida, procurando a porta ou o interruptor de luz, e esbarrar, vez após vez, com a mesma peça de mobiliário” (Ibid., p. 255).⁶⁹ Segundo Freud, Mark Twain – pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens – escritor e humorista norte-americano, “conseguiu, com extravagante exagero, transformar essa última situação em algo irresistivelmente cômico” (Ibid.), em *A Tramp Abroad* (1880)⁷⁰. Nesse diário de viagens, há uma mistura de autobiografia e eventos fictícios. Ao mencionar as crônicas de viagem de Twain, Freud ressalta a maneira com que o estranho se transforma no cômico.

3- “Suponha-se alguém empenhado em ler as obras do famoso fisiólogo Hering⁷¹, e num espaço de poucos dias recebe duas cartas, de dois diferentes países, cada qual de uma pessoa chamada Hering” (Ibid.). Isso acarreta, imediatamente, uma

⁶⁸ FREUD, S. O ‘*Estranho*’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 254; in AMORRORTU, 1992, p. 236-237.

⁶⁹ Ibid., p. 255; in AMORRORTU, 1992, p. 237.

⁷⁰ *A Tramp Abroad*, E-Book todo ilustrado e em inglês, disponível em: <www.gutenberg.org.> Acesso em: 7 dez. 2018.

⁷¹ Karl Ewald Konstantin Hering (1834-1918), disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/h/hering_ewald.htm>. Acesso em: 20 dez. 2018.

sensação de estranheza, pois é um nome totalmente desconhecido, para esse leitor de fisiologia.

Sigmund Freud cita Hering, novamente, em *Além do Princípio de Prazer* (1920): “De acordo com a teoria de E. Hering, dois tipos de processos estão constantemente em ação na substância viva, operando em direções contrárias, uma construtiva ou assimilatória, e a outra destrutiva ou dissimilatória” (FREUD, 1920-1922/2006, p.60).⁷² Karl Ewald Konstantin Hering (1834-1918), foi um notável fisiólogo, que realizou trabalhos no campo da fisiologia dos sentidos, e principalmente, no campo da teoria da percepção da luz e das cores.

Em *Sigmund Freud - Das Unheimliche: manuscrito inédito*, Lionel F. Klimkiewicz afirma que “Hering foi discípulo de Fechner e professor de J. Breuer. Em 1884, Hering convidou Freud para trabalhar como seu assistente em Praga” (KLIMKIEWICZ, 2014, p. 131).

4- O cientista Paul Kammerer, “tentou reduzir as coincidências dessa espécie a determinadas leis, privando-as assim do seu estranho efeito” (FREUD, 1919/2006, p. 255). Paul Kammerer (1880-1926)⁷³ foi um biólogo austríaco, pesquisador do Instituto de Biologia Experimental de Viena, que cometeu suicídio após ter sido acusado da seguinte fraude: injetou tinta em um sapo para comprovar sua tese a respeito do aparecimento de manchas em machos que copulavam na água.⁷⁴ Porém, Freud não se arriscou a afirmar, se Kammerer teve êxito, ou não, com esse experimento.

Posteriormente, Sigmund Freud recorre à literatura, novamente, ao citar *O anel de Polícrates*,⁷⁵ poema de Friedrich Schiller (1759-1805), para enfatizar, mais uma vez, a sensação de estranheza: “o rei do Egito afasta-se horrorizado do seu anfitrião, (...), porque vê que cada desejo do seu amigo é imediatamente satisfeito, cada cuidado seu prontamente anulado por um amável destino” (FREUD, 1919/2006, p. 256). Nesse poema, Polícrates, um soberano da ilha de Samos, vivia sempre feliz, pois conseguia conquistar tudo o que desejava. Sendo assim, o rei do Egito, Amásis,

⁷² FREUD, S. *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos* (1920-1922), in ESB, 2006, v. XVIII, p. 60; in AMORRORTU, 1992, v. XVIII, p. 48.

⁷³ Paul Kammerer, disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,EMI117651-17773-4,00-QUANDO+A+CIENCIA+MENTE.html>>. Acesso em: 6 jan. 2019.

⁷⁴ Farsa de Kammerer *O sapo pintado*, disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/grandes-fraudes-ciencia-628462.shtml>>. Acesso em: 17 jan. 2019..

⁷⁵ Poema de Schiller, disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30450/1/BEC%2051_artigo14.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.

enviou-lhe uma mensagem incentivando-o a se livrar de um bem valioso, pois os deuses já estavam com inveja de sua intensa e permanente felicidade. Com medo da vingança dos deuses, ele jogou seu anel precioso no mar. No dia seguinte, um pescador deu um lindo peixe de presente ao soberano, porém, quando o cozinheiro partiu o peixe, encontrou o anel que Polícrates havia lançado ao mar no dia anterior e, muito admirado, foi, imediatamente, devolvê-lo. Seu hóspede, apavorado, fugiu rapidamente para não ser atingido pela ira dos deuses. Polícrates, por não ter reconhecido, como um sinal dos deuses, o fato do anel ter retornado dentro do peixe, acabou sendo capturado e morto cruelmente, por um inimigo. Inspirado nesse poema de Schiller, Machado de Assis (1839-1908), lança seu conto *O Anel de Polícrates*, em forma de diálogo entre os personagens A e Z, em 1882, na coletânea *Papéis Avulsos*.⁷⁶ Podemos destacar nesse poema, a presença da superstição, essa crença tão antiga e baseada em tradições populares, que são relacionadas com o pensamento mágico (sem fundamento racional e lógico).

Sigmund Freud, em seu texto *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana*, enfatiza que “outra indicação de que possuímos um conhecimento inconsciente e deslocado de motivação dos atos casuais e dos atos falhos encontra-se no fenômeno da superstição” (FREUD, 1901/2006, p. 252).⁷⁷ Para ele, “a superstição deriva de moções cruéis e hostis suprimidas. A superstição é, em grande parte, a expectativa de infortúnios” (FREUD, 1901/2006, p. 256).⁷⁸ Ela é a estranha sensação de que alguma fatalidade irá acontecer, então, o supersticioso encobre o real com o simbólico. Sendo assim, o neurótico obsessivo costuma alegar que tem premonições que se tornam realidade, pois o imaginário dá sentido para um real que não tem sentido. Há uma produção de sentido para negar o real, ou seja, a castração.

Em *Totem e Tabu*, Sigmund Freud se dedica ao estudo do animismo, da magia e da onipotência de pensamentos e declara que a arte é o único campo de nossa civilização em que foi mantida a onipotência de pensamentos:

Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelhe à realização desses desejos e que faça com que um sentido lúdico produza efeitos emocionais – graças à ilusão artística – como se fosse algo real. As pessoas falam com justiça da ‘magia da arte’ e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais

⁷⁶ *O Anel de Polícrates e Outras Histórias*, disponível em: <http://www.objetivo.br/arquivos/livros/anel_de_policrates.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2019.

⁷⁷ FREUD, S. *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), in ESB, 2006, v. VI, p. 252; in AMORRORTU, 1991, p. 249.

⁷⁸ FREUD, S., op.cit., p. 256; in AMORRORTU, 1991, p. 253.

significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar da presença de muitos intuitos mágicos. (FREUD, 1913-1914/2006, p. 100-1).⁷⁹

No referido texto, Freud esclarece que adotou o termo onipotência de pensamentos com o intuito de explicar todos os estranhos e enigmáticos eventos pelos quais os neuróticos obsessivos, muito supersticiosos, sentem-se perseguidos: “É nas neuroses obsessivas que a sobrevivência da onipotência dos pensamentos é mais claramente visível e que as consequências desse modo primitivo de pensar mais se aproximam da consciência” (Ibid., p. 96-9).⁸⁰

Como um bom exemplo de superstição, Freud apresenta *Gettatore*, personagem do romance *Josef Montfort*, de Albrecht Schaeffer, e enfatiza que “a questão desses poderes secretos leva-nos outra vez de volta ao reino do animismo” (FREUD, 1919/2006, p. 260).⁸¹ O próprio significado do nome *Gettatore*, já nos dá uma sensação estranha, pois quer dizer, literalmente, aquele que lança a má sorte, aquele que atira o mau-olhado.

O escritor alemão Albrecht Schaeffer, nasceu em 1885, em Munique, e foi um dos poetas favoritos de Freud. Sua vasta obra aborda desde os temas mais antigos e mitológicos, até os mais contemporâneos. Morreu, em 1950, aos 65 anos, de ataque cardíaco, deixando-nos um grande legado.

Posteriormente, Freud apresenta, em *O Estranho (Das Unheimliche)*, mais uma referência literária – *A História da Mão Decepada*⁸²– conto fantástico de Wilhelm Hauff, para enfatizar que “nem tudo o que evoca desejos [recalcados] e modos superados de pensamento, que pertencem à pré-história do indivíduo e da raça – é por causa disso estranho” (Ibid., p. 262).⁸³

Wilhelm Hauff (1802-1827)⁸⁴, poeta e romancista alemão, nasceu em 1802, em Stuttgart. Estudou Filosofia, Teologia e trabalhou como professor particular e redator de jornal. Tornou-se famoso com a publicação de seus contos de fada em três

⁷⁹ FREUD, S. *Totem e Tabu e outros trabalhos* (1913-1914), in ESB, 2006, v. XIII, p. 100-1; in AMORRORTU, 1991, p. 93-4.

⁸⁰ Ibid., p. 96-9; in AMORRORTU, 1991, p. 89-92.

⁸¹ FREUD, S. *O ‘Estranho’* (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 260; in AMORRORTU, 1992, p. 242.

⁸² HAUFF, Wilhelm. *A História da Mão Decepada* (1802-1827). Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdetraducao/article/view/65346/376>>. Acesso em: 4 fev. 2019.

⁸³ Ibid., p. 262; in AMORRORTU, 1992, p. 244. Substituição da tradução “reprimidos” por [recalcados].

⁸⁴ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Hauff>. Acesso em: 10 fev. 2019.

almanaques, no período de 1826 a 1828. Embora tenha morrido bem novo, aos 24 anos (1827), de febre tifóide, deu grande contribuição à literatura fantástica.

Sigmund Freud esclarece que o conto fantástico de Hauff tem um estranho efeito atribuído ao complexo de castração, porém a história do tesouro de Rhampsinitus, de Heródoto, que também se refere à mão decepada, não tem nenhum vestígio de estranheza. Para explicar essa questão: do que produz, ou não produz estranhamento, Freud argumenta que no conto de Heródoto nossos pensamentos “estão muito mais concentrados na astúcia superior do chefe dos ladrões, do que nos sentimentos da princesa. (...) pois nos colocamos no lugar do ladrão, e não no lugar dela” (FREUD, 1919/2006, p. 268).⁸⁵ Sendo assim, podemos notar que há outros elementos que vão determinar a criação de sensações estranhas, e que pedem uma investigação *estética*.

Sigmund Freud destaca outro exemplo de estranheza, no referido artigo, que é a ausência da diferenciação entre imaginação e realidade, “como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante” (Ibid., p. 261).⁸⁶ Então, ele nos relata que ao ler a revista inglesa *Strand Magazine*⁸⁷, descobriu mais uma estranha história, em que um jovem casal se muda para uma casa mobiliada, onde há uma mesa com reentrâncias de crocodilo e no final da tarde, um cheiro horrível impregna a casa. Ao tropeçarem em alguma coisa no escuro, logo percebem algo deslizando pelas escadas, e, imediatamente, associam a mesa à assombração dos crocodilos ou, até mesmo, a monstros de madeira que passam a ter vida no escuro. Essa revista britânica, *Strand Magazine*, foi fundada por George Newnes, em 1890, e custava a metade do preço das outras revistas mensais. Seu conteúdo, no início, abordava temas da atualidade, da época, e contos seriados de ficção, escritos por autores famosos, como por exemplo: Graham Greene, Agatha Christie, Rudyard Kipling, G. K. Chesterton, Leo Tolstoy, Georges Simenon e Sir Arthur Conan Doyle, sendo este último, considerado o mais importante autor da história da revista.

⁸⁵ FREUD, S. O ‘*Estranho*’ (1919). *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 268; in AMORRORTU, 1992, p. 251.

⁸⁶ FREUD, S. O ‘*Estranho*’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 261; in AMORRORTU, 1992, p. 244.

⁸⁷ *The Strand Magazine*, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Strand_Magazine>. Acesso em: 19 fev. 2019.

No final da segunda seção de seu artigo *O Estranho (Das Unheimliche)*, Sigmund Freud ressalta a sensação que os homens neuróticos apresentam em relação ao órgão genital feminino:

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, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz 'O amor é a saudade de casa'; e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo, enquanto ainda está sonhando: 'este lugar é-me familiar, estive aqui antes', podemos interpretar o lugar como sendo os genitais da sua mãe ou o seu corpo. Nesse caso, também, o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar; o prefixo '*un*' ['in-'] é o sinal [do recalque]. (FREUD, 1919/2006, p. 262).⁸⁸

Vale notar que Freud recorre ao dito 'O amor é a saudade de casa' para, mais uma vez, nos mostrar que o sentimento de estranheza relacionado à genitália feminina, vem justamente de algo muito familiar para nós, o princípio da vida, ou seja, da fantasia de nossa vivência dentro do útero.

Segundo Roberto Harari, essa fantasia "Não remete, então, a um âmbito fetal cálido, mas à ameaça angustiante, proveniente do desejo de um Outro devorador" (HARARI, 1997, p. 201). Logo, na fantasia de retorno ao ventre materno, o sujeito é, literalmente, devorado pela angústia. Essa fantasia nos remete à fábula do louva-a-deus devorador, proposta por Jacques Lacan, para enfatizar que o que ocorre na angústia está intimamente relacionado ao desejo do Outro. Em *O Seminário, livro 10: a angústia*, ele nos conduz a um encontro imaginário com um imenso louva-a-deus:

Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal com que se cobre o feiticeiro da chamada gruta dos Três Irmãos⁸⁹, imaginei-me perante vocês diante de outro animal, este de verdade, supostamente gigantesco, no caso – um louva-a-deus. Como eu não sabia qual era a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha certa razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade. A coisa foi bem assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto. Essa metáfora conserva hoje todo o seu valor. (LACAN, 1962-1963/2005, p. 14).

⁸⁸ FREUD, S. *O 'Estranho'* (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 262; substituição da tradução "da repressão" por [do recalque]; in AMORRORTU, 1992, p. 244.

⁸⁹ A Gruta dos Três Irmãos (*Grotte de Les Trois-Frères*), localizada na França, recebeu esse nome em homenagem aos irmãos Max, Jacques e Louis, filhos do conde Henri Bégouën (1863-1956), que descobriram a entrada dessa caverna em 1914. As pinturas rupestres desta gruta tornaram-se famosas com as publicações do Abade Henri Breuil (1877-1961). Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Les_Trois-Fr%C3%A8res>. Acesso em: 23 fev. 2019.

Podemos observar que esse é, justamente, o enigma do desejo do Outro, ou seja, não sei o que eu sou como objeto para o outro: – Que queres? (*Che vuoi?*), ou ainda – Que queres de mim? Vale notar que na Bíblia, há uma passagem que também serve para ilustrar essa questão, em que Jesus de Nazaré pergunta ao cego à saída de Jericó: “Que queres que te faça?” (Mc 10, 51).⁹⁰ Bartimeu, o cego, responde à essa indagação, tão expressiva e ajustável aos desígnios da Lei Divina, suplicando ao Mestre: “Que eu possa ver novamente!” (Mc 10, 52). E o cego conseguiu o que ele rogou: “Vai, tua fé te salvou”, disse Jesus. Imediatamente ele recuperou sua visão e O seguiu.

Marco Antonio Coutinho Jorge, declara que o sujeito responderá a essa questão “com uma construção fantasística primordial, que constitui uma verdadeira matriz a partir da qual o sujeito vai desenvolver todas as suas relações com seus semelhantes e o mundo à sua volta” (JORGE, 2014, p. 242).⁹¹

Jacques Lacan retira essa expressão Que queres? (*Che vuoi?*) do romance *O Diabo Enamorado* (*Le diable amoureux*, 1772) de Jacques Cazotte, e nos adverte que:

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, 1960/1998, p. 829).⁹²

É uma pergunta que conduz o sujeito a um confronto com o seu próprio desejo, que em seu âmago é o desejo do Outro. Há apenas duas saídas para tal questão: ficar estagnado na angústia como um objeto desse onipotente Outro, ou aceitar se tornar desejante. É nesse sentido que Lacan afirma que o desejo é sustentado pela fantasia, cuja fórmula é $\$ \diamond a$.

Interessante notar que o inseto louva-a-deus tem algumas excentricidades. Apesar de ter uma aparência frágil e delicada, ele é um predador sinistro, capaz de comer desde insetos, até mesmo pequenos mamíferos. Ele é um excêntrico caçador, prepara uma emboscada e atrai diversos alimentos: moscas, mariposas, borboletas, grilos, gafanhotos, aranhas, lagartos, pássaros, cobras e ratos. A força de suas patas

⁹⁰ *Bíblia de Jerusalém*. Evangelho Segundo São Marcos – III Viagens de Jesus fora da Galiléia, 2002, p. 1775.

⁹¹ JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: A clínica da fantasia*, 2014, v. 2, p. 242.

⁹² LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

dianteiras é tão assustadora a ponto de conseguir dominar suas presas para, então, devorá-las. No entanto, costumam ser devorados pelas louva-a-deus fêmeas que, durante o acasalamento, comem a cabeça dos machos. Não obstante, após serem decapitados, eles ainda conseguem concluir a cópula.

Os chineses veneram esse exótico inseto, inclusive, há no Kung-fu, um estilo chamado louva-a-deus sete estrelas, que foi criado pelo mestre Wong Long, um monge do templo Shaolin em Henan.⁹³

Sigmund Freud evidencia que o efeito de estranheza produzido nas obras literárias, é bem mais convincente do que o estranho que vivenciamos no dia a dia, pois “contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. (...) pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade” (FREUD, 1919/2006, p. 266).⁹⁴ Notamos que, na ficção, há inúmeras maneiras de produzir a sensação de estranheza, até mais do que no nosso cotidiano, devido à liberdade de criação dos escritores. Sendo assim, tudo vai depender da intenção do escritor, pois a partir do momento em que ele conduz o leitor ao mundo da imaginação, como por exemplo, nos contos de fada, a sensação de estranheza desaparece, pelo fato de, nesse caso, aceitarmos, prontamente, o mundo à parte, proposto pelo escritor. Isso ocorre, também, na farsa de Nestroy – *O Homem Dilacerado* – e em *O Fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde. Esses textos não despertam nenhum sentimento de estranheza, pois há neles o predomínio do efeito cômico.

Em *Introdução à literatura fantástica* (2008), Tzvetan Todorov faz uma diferenciação entre os campos do maravilhoso e do estranho. Ele alega que estamos diante do maravilhoso, quando somos instigados a dar uma explicação sobrenatural da história, seja um conto de fadas ou uma ficção científica. Por outro lado, quando o leitor é incitado a dar explicações racionais às histórias fantásticas, estamos no campo do estranho, em que estão presentes o medo e a repulsa, tal como na literatura de horror.

Vimos, nesse capítulo, que tanto Sigmund Freud como Jacques Lacan relacionam os conceitos de repetição e de transferência. É a partir da repetição na

⁹³ Disponível em: <<http://cladeartismarciais.com/modalidades/kung-fu/estilo-louva-a-deus-7-estrelas>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

⁹⁴ FREUD, S. O ‘*Estranho*’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 266; in AMORRORTU, 1992, p. 248.

transferência que o analisando poderá chegar à elaboração. Inclusive, Lacan em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, diz que a transferência, esse fenômeno essencial, “foi descoberto antes de Freud. Ele foi perfeitamente articulado (...) num texto em que se debate sobre o amor, nominalmente *O Banquete de Platão*” (LACAN, 1964/1998, p. 219). Esse texto, escrito por volta do ano 380 a.C., é apresentado como uma espécie de cerimonial, em que cada um contribui com um discurso, relacionado a um tema proposto. A regra inicial seria não beber durante a reunião, visto que a maioria das pessoas presentes, já estava com ressaca por ter bebido muito, na véspera, quando Agatão havia vencido o concurso de tragédias. Porém, no momento em que Aristófanes ia fazer uma observação, Alcibíades surge, de repente, completamente embriagado, literalmente estranho, e começa a fazer declarações de amor a Sócrates.

Em *O seminário, livro 8: a transferência*, Lacan enfatiza que “Alcibíades irrompe estranhamente, em todos os sentidos do termo, tanto no nível da composição da obra como na cena suposta” (LACAN, 1960-1961/1992, p. 72). Ao chegar bêbado, Alcibíades provoca uma quebra em toda a organização sistêmica, ficando bem claro, que ele pretendia, com essa súbita aparição, deixar Sócrates descontrolado. No entanto, Sócrates, para sair dessa situação embaraçosa, enfatiza que toda aquela declaração estava sendo feita a Agatão e não para ele.

Alcibíades já havia sido perseguido e exilado por causa de seus delitos. Toda vez que ele cometia qualquer erro, fugia, imediatamente, para outros lugares. Ao passar por Esparta, teve um filho com a rainha, que já não dormia, há mais de dez meses, com o rei Agis, o que facilitou o reconhecimento de paternidade. Ele revelou a Orestes, que não fez isso por prazer, mas para assegurar um trono para seu filho. Normalmente, conseguia iludir alguém com o seu charme. O rei Tissaferno, da Pérsia, mesmo detestando os gregos, acabou sendo seduzido por ele.

Nadiá Paulo Ferreira, em *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*, esclarece que:

Alcibíades era um homem rico, de linhagem nobre. Sua genealogia pelo lado paterno remonta a Eurísakes, filho de Ájax Telamônio, um dos grandes heróis homéricos. Todos eram unânimes quanto à sua beleza. Intellectualmente brilhante, dotado de vários talentos, general de gênio, imbatível no discurso político e filosófico, é descrito por Plutarco como tendo a capacidade de seduzir a quem o interessasse e se adaptar a quaisquer hábitos: (...) Segundo Plutarco, Sócrates era o único amante que Alcibíades respeitava. Diante de sua reprovação, tornava-se humilde e submisso. Quando Sócrates admitiu Alcibíades em sua companhia, vários discípulos ricos e ilustres o abandonaram. (FERREIRA, 2005, p. 96-7).

Alcibíades, por ser extremamente sedutor, nos faz lembrar o personagem Dorian Gray de Oscar Wilde, que vivia preocupado com sua beleza e, constantemente, se envolvia em confusões. Enquanto Dorian Gray oferece sua beleza em troca da juventude eterna, Alcibíades oferece sua beleza em troca da sabedoria de Sócrates, ou seja, da suposição de saber em Sócrates. Sendo assim, o que está em jogo nessa idealização, é o amor de transferência. Segundo Jacques Lacan, “Platão não pôde fazer mais que nos indicar, da maneira mais precisa, o lugar da transferência. Desde que haja em algum lugar o sujeito suposto saber (...) há transferência” (LACAN, 1964/1998, p. 219-220). Então, nos deparamos com a seguinte questão: Por que Lacan diz que o amor de transferência foi inaugurado em *O Banquete*, de Platão? Supomos que tenha sido porque foi instituído nessa cena de Alcibíades, o único que não fez o seu discurso, mas estava vivenciando o amor, como amante de Sócrates. Como vimos, houve uma tentativa de troca entre eles: Alcibíades oferece sua beleza pela sabedoria de Sócrates. Mas Sócrates argumenta que Alcibíades estava querendo trocar ouro por cobre, pois a beleza dele não servia para nada. Nesse momento, Alcibíades faz uma brincadeira com as caixinhas de selênio, para enfatizar a feiúra de Sócrates e a beleza dele, alegando que quando o homem horrível abria a boca, se tornava o mais belo de todos. Alcibíades estava completamente apaixonado pelo suposto saber em Sócrates.

Jacques Lacan situa a transferência como uma experiência dialética do desejo, em que o sujeito coloca-se na posição daquele que não sabe e situa o analista no lugar de “sujeito-suposto-saber”, ou seja, um lugar inconsciente a que o analista é chamado a ocupar. Trata-se da crença, por parte do analisando, de que o analista detém o saber sobre o seu desejo e a singularidade do seu gozo, no entanto, o analista também o desconhece.

A relação entre amor e saber, na transferência, constitui um importante desdobramento realizado por Lacan: o amor de transferência, em sua essência amor-paixão, seria acompanhado da ignorância, paixão sustentada, simultaneamente, por um “não-querer-saber” e pela suposição de um saber no analista. Se na entrada em análise, o analisando ama para ser amado, em seu desfecho entraria em jogo a “metáfora do amor”: uma transformação do amado em amante como sujeito da falta, sujeito desejante. Logo, o amor surge como uma tentativa de tamponar essa falta que é inerente ao ser. No amor de transferência, o que está em jogo é a suposição de saber no outro.

O tema proposto em *O Banquete – De que serve ser sábio em amor?* – foi anunciado por Fedro, que começa citando, em seu discurso, a *Teogonia* de Hesíodo e o Poema de Parmênides, para demonstrar que *Eros*, um dos deuses mais antigos, é a causa dos maiores bens, pois sem ele, não há como se produzir grandes e belas obras. Na Teologia Grega, *Eros* é filho de uma linda mulher e de Zeus, o chefe de todos os deuses. Então, Fedro diz que falar de amor, é falar de Teologia, ou seja, do amor divino. Para ele, amar é mais divino do que ser amado. Em seu discurso, ele narra três mitos: de Alceste, de Orfeu e o de Pátroclo e Aquiles.

No mito de Alceste, o marido dela, Admeto, estava condenado à morte, e ela aceitou ficar no lugar dele, ou seja, morrer para que ele pudesse viver. Nem os próprios pais de Admeto cederam à morte para poupar o filho. Assim sendo, os deuses, impressionados com esse gesto de amor, permitiram que ela retornasse do Hades e vivesse ao lado de Admeto.

No segundo mito, Orfeu ao perder sua jovem esposa Eurídice, se revoltou com o cruel destino e decidiu ir até o outro mundo para buscá-la. Os deuses ficaram comovidos e permitiram que Eurídice retornasse, porém, com a seguinte condição: Orfeu deveria levá-la até a saída do Hades, sem olhar para trás. No entanto, ao sair do Hades, Orfeu duvidou dos deuses e, no último instante, olhou para trás, perdendo, assim, sua amada, para sempre. O final trágico desse mito nos remete ao final de *O Mestre* de Ana Hatherly, em que a Discípula após matar o Mestre, também decide olhar para trás e acaba perdendo a própria vida.

No terceiro mito (de Pátroclo e Aquiles), Pátroclo morreu na guerra de Tróia, e Aquiles, mesmo sabendo que poderia perder a própria vida, decidiu vingar a morte dele. Aquiles e Pátroclo foram premiados, pelos deuses, com uma vida eterna na Ilha dos Bem Aventurados.

Nesses três mitos, podemos notar os efeitos do amor divino como mecanismo de sublimação, em que a pulsão de morte é substituída por *Eros*.

No discurso de Pausânias, amante de Agatão, há uma ênfase nos laços sociais, em que a virtude, como qualidade moral, assume um lugar privilegiado. Segundo Jacques Lacan, “Ao contrário do discurso de Fedro, que é um discurso de mitômano, no sentido próprio, um discurso sobre um mito, o de Pausânias é um discurso de sociólogo, ou melhor, de observador das sociedades” (LACAN, 1960-1961/1992, p. 61-2). Para Pausânias, há dois *Eros*, pois na versão mais usual da mitologia, *Eros* é filho de Afrodite, e existem duas Afrodites: a primeira Afrodite é a Celeste ou Urânia, que não tem mãe, é filha do Céu (Urano) que foi castrado por seu filho Tempo (Cronos)

e teve os testículos jogados no mar. Dos testículos e do sêmen de Urano, simbolizados pela espuma do mar, é que nasceu Afrodite, a Deusa da Beleza. A segunda Afrodite é a Popular ou Pandemos, ela é inferior tanto cronologicamente quanto em divindade, nasceu de uma mãe, a mortal Dione, e de Zeus. Então, como há duas Afrodites, há, também, dois *Eros*: um celeste e um vulgar. Esse *Eros* antigo é duplicado em dois amores: um celestial e o outro popular ou humano. O amor popular ama mais o corpo do que a alma, já o amor celestial, ama mais a alma do que o corpo. Sendo assim, amar a beleza de um corpo é o caminho para se amar a beleza da alma que existe nesse corpo. Podemos observar a existência de um enfoque sociológico, retratando a diferença entre as duas Afrodites: a celeste Urânia, que é aquela que melhora o homem, e a popular Pandemos, é aquela que deprava o homem. O amor de Afrodite celeste é o que traz benefícios aos indivíduos e ao Estado, pelo fato de inspirar o amado e o amante a procurarem a virtude e a sabedoria. Por conseguinte, todos os outros amores nascem da Afrodite popular, a Pandemos, que é o amor com o qual amam os homens inferiores e vulgares, pois não conhecem as regras do belo. Pausânias considera o amor, sinônimo de liberdade para o homem.

Posteriormente, Erixímaco, em seu discurso, também ressalta a existência de dois *Eros*, sendo que um bom e outro ruim. Ele exalta o *Eros* bom, como aquele que promove o bem-estar e a harmonia em todas as esferas das artes humanas e do cosmo. Em sua concepção, a harmonia deve estar sempre presente, entrelaçando o corpo e a mente, sendo assim, o homem deve se permitir ao prazer, mas não deve se tornar viciado por ele.

Aristófanes, poeta e escritor de comédias, inimigo declarado de Sócrates, apresenta, em seu discurso, uma visão mais romântica de *Eros*, pois define o amor como o encontro de uma metade com a sua outra metade. Apesar de ser um poeta cômico, ele fala sobre o amor de forma trágica. Em função disso, Jacques Lacan, em *O Seminário, livro 8: a transferência*, afirma que “não basta, para falar de amor, ser poeta trágico, mas é preciso também ser um poeta cômico” (LACAN, 1960-1961/1992, p. 114). Por isso, Platão usa a fala de Agatão, que é um autor trágico, como cômico, e usa a fala de Aristófanes, que é um autor cômico, como trágico. Logo, a versão trágica sobre o amor é justamente colocá-lo na fala de um autor cômico. Isso justifica a presença de Aristófanes nessa reunião. Seu discurso, considerado o mais importante e original, nos dá uma versão dramática do amor, ao dividi-lo entre feminino e masculino. Ele recorre ao mito dos andróginos para justificar a homossexualidade, a busca incessante das almas gêmeas e a origem da humanidade.

Vale notar que esse mito, dos andróginos, é uma das primeiras manifestações do duplo, pois ele narra que, primitivamente, havia três gêneros de seres humanos: o masculino-masculino, o feminino-feminino e o masculino-feminino ou andrógino. Logo, esses três gêneros eram duplos de si mesmos. Eles eram criaturas redondas, como seus pais, e tinham quatro pernas, quatro braços, um tronco, um pescoço, duas caras (uma na frente e outra nas costas) e quatro orelhas, em um mesmo corpo. Havia dois genitais masculinos (filhos do sol) e dois genitais femininos (filhos da lua), e o sexo não ficava na frente. Procriavam como as cigarras, ou seja, botavam ovos na terra. A genitália existia sem nenhum valor de sexo, pois isto só apareceu quando houve o corte. A parte mais imaginária é quando ele tenta explicar que o objetivo do corte era torná-los mais fracos.

Os andróginos eram poderosos, conseguiam andar eretos para frente e para trás, bem como rolar e percorrer longas distâncias rapidamente. No entanto, ao decidirem escalar o Olimpo, onde viviam os imortais, acabaram ignorando e desafiando os deuses, que resolveram castigá-los, para que esses seres, arrogantes e pretensiosos, se tornassem mais humildes. Apolo, então, corta estes seres ao meio, punindo-os devido à prepotência deles. Eles ficavam correndo, desesperadamente, à procura da sua outra metade e acabavam morrendo de exaustão. Os que conseguiam se juntar à sua outra metade, também morriam, sendo que, de inanição. Por isso, Apolo retornou à Terra e cortou o sexo deles encaixando-o na parte da frente, para que eles pudessem ver. Sendo assim, os andróginos, seres cortados ao meio, descobriram o amor para resgatar a unidade perdida para sempre. Como efeito deste corte, a raça que surgiu, jamais teria a completude. Por isso, para Aristófanes, o amor é a busca contínua da sua outra metade, a fim de se reconstituir o *todo* original.

O discurso de Agatão iguala os deuses e os homens, através do sentimento do amor. Ele argumenta que, de todos os deuses, o amor é o que possui todas as perfeições: é o mais feliz por ser mais belo. É sempre belo por ser mais jovem, e também porque consegue se amoldar às almas belas. É temperante, pois tem o dom da medida. É o melhor, por ser mais justo, corajoso e sábio, inclusive, fabrica poetas, pois em nome dele se faz belas poesias. O amor traz paz, harmonia, felicidade, porque é bom, belo, jovem e feliz. No que diz respeito ao referido discurso, Jacques Lacan assevera que:

O mínimo que se pode dizer do discurso de Agatão é que ele impressionou desde sempre os leitores por sua extraordinária sofística, no sentido moderno, comum, pejorativo, do termo. O tipo dessa sofística, é o de dizer que *o Amor nem comete injustiça, nem a sofre da parte de um deus, nem contra um deus, nem da parte de um homem, nem contra um homem*. Por

quê? Porque *não há violência de que ele padeça, se padece de alguma coisa, pois todos sabem que a violência não toca no amor. Portanto, não há violência alguma no que ele faz, e que seja seu feito, pois é de bom grado – dizem-nos – que todos, em tudo, se põem às ordens do amor.* (LACAN, 1960-1961/1992, p. 110).

Podemos observar, nesse discurso, que antes do deus do amor, os outros deuses cometiam atrocidades, porém, após o amor, eles tornaram-se menos violentos, e houve toda uma espécie de bem entre os deuses e os homens. No entanto, Agatão sofre críticas por parte de Sócrates, que chega muito atrasado, com Aristodemo, e ao tomar a palavra, questiona o discurso dele, pois não concorda em colocar o amor em um lugar tão elevado. Para ele, o amor não é coisa divina, está mais conectado à falta.

Interessante notar, que Agatão havia acabado de ganhar o prêmio de melhor tragediógrafo. O que justificaria, então, essa falta de sustentação em seu discurso? Supomos que seja pelo fato, de Agatão ser um autor trágico que faz o papel de cômico, pois o amor é, ao mesmo tempo, trágico quando nos tira do sério, e cômico, quando fazemos o papel de ridículos.

Em *O Banquete*, Sócrates, como orador principal, chama a atenção para o discurso sobre o amor, que ele escutou de uma mulher da cidade de Mantinéia, a sacerdotisa. Sendo assim, para poupar Agatão do ridículo, ele enfatiza que estava transmitindo, literalmente, o que Diotima havia lhe ensinado.

Jacques Lacan declara que Sócrates, ao falar no lugar de uma mulher, acaba ocupando o lugar de amante, que é a posição feminina, e não o lugar de amado. Dessa forma, “o milagre do amor é a transformação do amado em amante” (LACAN, 1960-1961/1992, p. 47). Sendo assim, a concepção de amor de Diotima põe em cena a função metonímica do desejo, pois amar está para além de todo objeto, ou seja, todos os objetos passíveis de serem desejados, não vão acabar com o desejo. Lacan diz que no desejo, é acionado um mecanismo de metonímia, que não cria sentido, pois é uma forma de dizer pela via do deslocamento. Logo, o homem diante da realização de seus desejos faz com que o desejo se torne infinito. Por isso, a cada estranha sensação de realização de um desejo, ocorre a frustração. Somente sustentado pela fantasia, é que o sujeito conseguirá se posicionar como sujeito desejante.

Em *O amor na literatura e na psicanálise*, Nadiá Paulo Ferreira ressalta que: “É porque o desejo faz parte da estrutura do ser falante que se pode usar o amor como álbi da verdade. O desejo visa sempre o objeto em função daquilo que falta e o amor

se dirige ao outro (...) enquanto ser” (FERREIRA, 2008, p. 5). A falta existe tanto do ponto de vista do amante quanto do ponto de vista do amado, é uma das coisas que constitui a natureza humana, por isso é que o homem tem o desejo. A posição do sujeito diante da falta é que vai determinar as várias modalidades do amor, ou seja, tudo depende da posição subjetiva em relação à castração.

O conceito psicanalítico de castração refere-se ao processo de humanização, ou seja, ao processo da constituição de uma estrutura psíquica que é formada pelo simbólico (universo da palavra e da lei), pelo imaginário (campo do sentido e da imagem corporal), e pelo real (registro do impossível). Logo, a castração é a introdução do real como representante do impossível nessa estrutura psíquica.

Jacques Lacan distingue três modos de falta de objeto, a partir de três operações: frustração, privação e castração. Na castração, ele assevera que “há uma falta fundamental que se situa, como dívida, na cadeia simbólica” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 54)⁹⁵. Já na frustração, “a falta só se compreende no plano imaginário, como dano imaginário” (Ibid.). E na privação, “a falta está pura e simplesmente no real” (Ibid.). Então, ele define a castração como uma operação simbólica sobre um objeto imaginário (o falo), e efetuada por um agente (o pai real). A falta na castração é uma falta simbólica, na medida em que ela remete à interdição do incesto.

Para explicitar a relação entre desejo e falta, em *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Jacques Lacan declara que “O desejo é uma relação de ser com falta. (...) Esta falta acha-se para além de tudo aquilo que possa apresentá-la. Ela nunca é apresentada senão como um reflexo num véu” (LACAN, 1954-1955/2010, p. 302). Então, o sujeito é falta-a-ser, pois falta um significante que o defina, e o Outro, que é o campo em que se constitui o desejo, também não tem esse significante, pois há uma falta que se inscreve nele. É por isso que o desejo do sujeito se constitui, justamente, pelo fato de que o desejo do Outro é inapreensível. Para Lacan, “O ser se põe a existir em função mesmo desta falta. É em função desta falta, na experiência de desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser” (Ibid.).

Retomando *O Banquete*, enquanto todos os participantes apresentaram o amor como deus, Diotima afirma que o amor não é deus, pois ele é carente do bom e do belo. Ela o coloca como um gênio, em uma posição intermediária entre os deuses e os homens. O belo, nesse caso, não está articulado à beleza dos corpos, pois esta é

⁹⁵ LACAN, J. *O seminário, livro 4: a relação de objeto* (1956-1957/1995).

passível de ser destruída. O belo, aqui, está articulado com o bem, e se revela através de um gesto, um ato último.

Nadiá Paulo Ferreira, em *Amor, ódio e ignorância*, afirma que “Sócrates não deixou nada escrito, mas Platão o manteve vivo pela via do significante, fazendo com que permanecesse em nossa lembrança como seu mestre” (FERREIRA, 2005, p.102). Até hoje se fala de Sócrates, por causa de Platão, isso é que é o amor de transferência. Sócrates era um dos homens mais cultos de sua época, e deixou uma forma oral de se exprimir a verdade. E Platão, passou a vida inteira falando de Sócrates, sendo assim, acabou imortalizando-o e se tornando, também, imortal.

Para evidenciarmos mais um típico caso de amor transferencial, recorremos ao romance *O Mestre* de Ana Hatherly, publicado em 1963, que retrata a história de uma Discípula, em uma obstinada procura por um Mestre, com o intuito de amar e ser amada. Esse amor, de transferência, é endereçado ao saber, ou seja, aquele em que o analisando põe o psicanalista na posição de sujeito suposto saber.

No prefácio do referido texto, Nadiá Paulo Ferreira declara a originalidade da obra de Ana Hatherly:

O Mestre se insere de forma bastante original na tradição do mito de amor das literaturas em língua portuguesa. Trata-se de uma trama que não reproduz os artifícios românticos que velam o amor impossível e que não convida o leitor a se comover até as lágrimas com o sofrimento do amante. Ao contrário das narrativas do século XIX, as personagens não têm nome próprio. As palavras que têm como função substituir o nome próprio apontam para o lugar que as personagens ocupam em uma história de amor. (HATHERLY, 2006, p. 13).

O Mestre, desde o início da narrativa, é descrito como aquele que nos faz rir muito, e o riso enigmático dele, é o seu traço distintivo. Logo, a Discípula, fica obsecada por ele: “Não se sabe bem o que ele ensina, todavia é certo que se pode aprender muito com ele porque, embora fale pouco, ri muito. Ou faz-nos rir muito. O riso resulta trágico ou do trágico” (HATHERLY, 2006, p. 22). Com seu riso misterioso, o Mestre goza e faz os seus discípulos gozarem. Sendo assim, o que mais impressiona a Discípula, é a satisfação que o Mestre retira do seu próprio gozo. O enigma do Mestre é a suposição de gozo que os discípulos fazem do saber dele.

Antes do primeiro encontro do Mestre com a Discípula, o narrador já anuncia que a mania da Discípula ficar procurando o Mestre não vai dar certo. Ela acredita que ele possui um saber capaz de fazê-la alcançar a Alegria plena. E desejando ser a preferida do seu Mestre, torna-se amável para ele, questionando-o sobre o ato de ensinar: “não acha que o encontro é fundamental para o nosso entendimento, para o

entendimento das pessoas, entre as pessoas, principalmente entre Mestre e Discípulo?” (HATHERLY, 2006, p. 29). A Discípula considera a pedagogia uma “ciência do amor”, sendo assim ela procura no Mestre um saber sobre o gozo e acredita que o amor vai conduzi-la a esse saber. Porém, o Mestre enfatiza que: “Ser Mestre é uma profissão ingrata. Eu sou um honesto funcionário que ensina tudo que está escrito mas não tenho sorte nenhuma com os meus alunos” (HATHERLY, 2006, p.57). Logo, a função do Mestre é fazer com que os alunos recebam honrarias, exerçam cargos públicos através do ensino dos livros, pois o saber da universidade é um saber utilitário, didático.

A Discípula supõe um saber no Mestre como uma complementação, uma suposição de saber sobre o outro, e isto desencadeia o amor de transferência. Ela ama o Mestre em função de uma suposição de saber nele. Ela quer ser mais do que o objeto causa de desejo, ela quer ser o objeto de desejo do Mestre. O que a Discípula procura, é aquele objeto que não há. Segundo Lacan, não há o objeto do desejo, pois o desejo é aquilo que surge, justamente, porque há falta.

Em *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*, Nadiá Paulo Ferreira assinala que a Discípula “acredita que o segredo da vida está em um saber totalizante que dê conta da junção harmônica entre amor e gozo, portanto um saber que contém toda-a-verdade. (...) ela se sustenta na esperança de um gozo pleno” (FERREIRA, 2005, p.124). No entanto, o Mestre continua insistindo para que a Discípula não o chame de Mestre, pois ele não admite ser amado por um saber que não possui. O saber que a Discípula procura, diz respeito ao que é necessário para ser uma verdadeira mulher, ou seja, para ser amada e desejada como as mulheres. Porém, Lacan assegura que não há realização de desejo, ou seja, só existe desejo incompleto. No momento em que o desejo se realiza, surgem duas decepções: o sujeito percebe que quer algo mais, e a fantasia cria expectativas frustrantes. Foi exatamente o que aconteceu com a Discípula, que ao decidir abandonar os estudos, por não ter conseguido realizar o seu desejo, passou a considerar o Mestre um impostor, desejando a morte dele. Sendo assim, ao perceber a impossibilidade do amor, ela passa a encará-lo como um monstro, que precisa ser eliminado. Então, em um insólito desfecho, a Discípula mata o Mestre com uma punhalada no coração e ao matá-lo, acaba destruindo o amor e a si mesma.

2 O SÓSIA

Existe uma relação muito estreita entre nós mesmos e o que denominamos o nosso eu. Em suas inserções reais não o vemos nem um pouco sob forma de imagem. 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.⁹⁶

Jacques Lacan

O termo sósia tem origem em *Anfitrião* de Plauto, como explicitamos, na introdução dessa tese.

Sigmund Freud, para enfatizar o estranho sob a forma de duplo, cita como exemplo, em nota de rodapé, uma situação vivenciada por ele, em uma viagem de trem. Declara que estava sentado em seu aposento, sozinho, quando a porta do banheiro abriu devido a um brusco movimento do trem. Nesse momento, ele viu, nitidamente, um idoso entrar, e quando ele já estava se preparando para informá-lo que havia entrado, por engano, em seu leito, percebeu, surpreso, que era a sua própria imagem refletida no espelho da porta aberta. Revela Freud: “Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência” (FREUD, 1919/2006, p. 265).⁹⁷ Com esse exemplo, podemos ressaltar que o estranho é desconhecido, exterior e, ao mesmo tempo, bem familiar e íntimo. Essa experiência comprova a sensação de estranheza que surge na realidade psíquica do sujeito, quando o outro, o semelhante, é assimilado como a imagem de si mesmo. Por isso, Freud enfatiza em seu texto *Uma Dificuldade no Caminho da Psicanálise*, que “o [eu] não é o senhor da sua própria casa” (FREUD, 1917/2006, p. 153).⁹⁸ Isso explica o fato de Freud ter se assustado com a sua própria imagem refletida na porta do toalete do trem.

⁹⁶ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955/2010), p. 349.

⁹⁷ FREUD, S. O ‘Estranho’ (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 265; in AMORRORTU, 1992, p. 247.

⁹⁸ FREUD, S. Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 153; in AMORRORTU, 1992, p. 135. Substituímos a palavra ego por [eu]. Na versão AMORRORTU: “(...) equivalen a aseverar que *el yo no es el amo en su propia casa*.”

Segundo Jacques Lacan o eu é o outro, justamente por isso, a unidade da imagem do próprio corpo vem de fora, ou seja, do outro. É por isso que as relações entre eles são especulares. Para fazer essa asserção, ele se inspira na frase de Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), poeta francês, que define o eu em apenas uma frase: “Pois eu sou outro” (*Car Je est un autre*). Essa famosa declaração de Rimbaud, foi feita em 15 de maio de 1871, em uma carta, intitulada *Cartas do Vidente* (*Lettre du Voyant*) enviada ao poeta Paul Demeny. Sendo assim, podemos comprovar que, mais uma vez, um poeta chegou, antes da psicanálise, ao definir o eu. Nessa carta, Rimbaud convoca os poetas a se transformarem em videntes, pois assim eles poderiam compreender o lado oculto, desconhecido e estranho da alma humana.

A seguir, ilustraremos a retomada do duplo sob a forma do eu como sócia, no conto *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, e no filme *Profissão repórter* (1975) de Michelangelo Antonioni.

2.1 **William Wilson de Edgar Allan Poe**

Edgar Poe (1809-1849) nasceu em Boston, Massachusetts. Foi escritor, poeta, editor e crítico literário estadunidense. Sua mãe, Elizabeth Arnold, morreu pouco tempo depois que seu pai, David Poe, abandonou a família, e Poe foi acolhido por um casal bem sucedido, Francis Allan e John Allan. Ele não foi adotado legalmente, mas, mesmo assim, passou a assinar Edgar Allan Poe.

No período em que frequentou a Universidade da Virgínia, um semestre, Poe bebia muito e teve um grande desentendimento com seu pai adotivo. Decidiu fugir de casa e se alistou nas Forças Armadas, onde permaneceu por dois anos e foi dispensado.

Em 1827, iniciou a carreira de poeta com a publicação de sua primeira coleção de poemas, *Tamerlane and Others Poems* (*Tamerlane e Outros Poemas*), em que foram produzidas apenas cinquenta cópias, nessa primeira edição. Posteriormente, trabalhou para diversas revistas e jornais e teve de se mudar para várias cidades. Em 1835, casou-se com sua prima, de 13 anos de idade, Virginia Eliza Clemm, em Baltimore, Filadélfia. Ela teve tuberculose e morreu em 1847.

Em 1845, foi publicado, pela primeira vez, seu poema mais famoso *O Corvo* (*The Raven*). Esse poema teve várias traduções, sendo que as versões mais conhecidas, em português, são de Machado de Assis e Fernando Pessoa.

Faleceu em 1849, aos 40 anos, e a causa da morte talvez tenha sido devido ao alcoolismo. As casas onde Poe viveu, em Baltimore (1832 a 1835) e em Nova York (1846 a 1849), foram transformadas em museus.

Otto Rank enfatiza que o conto *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, é “considerado por muitos como a autoconfissão de Poe, na qual ele descreve uma pessoa que, devido ao jogo e ao vício da bebida, decai cada vez mais para, por fim, destruir seu duplo bom” (RANK, 2013, p. 67). Nesse conto, o narrador relata sua triste sina, que consiste em ser perseguido por um sósia, que se distingue dele apenas por ter maior julgamento moral e também por falar com uma voz baixa, como se fosse um sussurro em seus ouvidos. A epígrafe do conto induz que esse sussurro poderia ser a “voz da consciência” de William Wilson, ou seja, o supereu. Eis a epígrafe: “Essa intervenção tomava muitas vezes a forma desagradável de um conselho que não era dado abertamente, mas sugerido, insinuado” (POE, 2008, p. 7). O personagem convive com seu duplo desde a infância, e se sente perseguido por ele até o fim da vida.

No campo semântico, Poe encena o embate entre “virtue” – a virtude, o lado humano ligado aos deveres, à conformação ao que é considerado correto e desejável – e “Will”, que significa vontade, arbítrio. É notável a ocorrência desses dois termos no conto, a começar, é claro, pelo próprio nome do protagonista. Constatamos no *Dicionário de Nomes Próprios* que: “William é um nome inglês cuja origem é germânica. Derivado de *Willahelm*, seu significado resulta da união de *will*, que significa “desejo” ou “vontade”, e *helm*, que significa “proteção”.⁹⁹ O nome Wilson, de origem inglesa, “é a junção de *Will* (diminutivo de William que corresponde a Guilherme, em português) e da palavra *son*, que quer dizer “filho”, da qual resulta “filho de William”. Interessante notar que o nome do personagem principal, Wilson, já carrega uma condição de duplicidade: ele é *Will* – diminutivo de William, e, também, filho de Will – *son*.

Observamos que, durante toda a leitura do conto de Poe, o leitor pode experimentar uma hesitação causada pelo efeito de estranheza provocado pelo duplo, sem conseguir se certificar se Wilson existira realmente ou se provinha da fértil e engenhosa imaginação do protagonista. Em algumas passagens, o narrador sugere que tudo poderia ter sido produto de sua fantasia, de um sonho ou visões: “(...) não

⁹⁹ *Dicionário de Nomes Próprios*. Disponível em: <<https://www.dicionariode-nomesproprios.com.br/william/>>. Acesso em: 7 mar. 2019.

terei vivido num sonho? Não estarei morrendo vítima (...) do mistério das mais estranhas de todas as visões sublunares? Descendo de uma raça que se distinguiu, (...) por um temperamento imaginativo e facilmente impressionável” (POE, 2008, p.1). Sendo assim, Edgar Allan Poe consegue manter o leitor às escuras até o final do conto, trabalhando habilmente para que a perplexidade esteja presente em toda a história. É uma narração que contém descrições bem detalhadas. Ao retratar a velha escola, o narrador passa a imagem de uma fortaleza, ou mesmo de uma atemorizante e secreta prisão: “Essa fortificação, digna de uma prisão, formava o limite de nosso domínio” (POE, 2008, p. 2). No parágrafo seguinte: “Num ângulo maciço, uma severa porta, ainda mais maciça, solidamente fechada (...) Como eram profundos os sentimentos de terror que inspirava!” (POE, 2008, p. 3). Vimos que é bem mais fácil perceber o estranho na literatura do que na vida real, pois nesse campo privilegiado da literatura, a liberdade ficcional permite aos escritores não só projetarem aspectos de sua psique em personagens, como também captar e expressar algumas nuances, que muitas vezes escapam ao esquema do discurso lógico-argumentativo da ciência.

O personagem William Wilson, não compreende quem é aquele estranho que o persegue insistentemente, ora rivalizando com ele, ora assumindo ares de proteção, ora denunciando suas trapagens. Seu sócia, apesar de não ter nenhuma relação de parentesco, tem o mesmo nome de batismo, os mesmos traços fisionômicos e a mesma data de nascimento. A semelhança entre eles, faz com que na escola todos pensem que eles são irmãos gêmeos.

Os afetos de William Wilson para com seu sócia, como todos os afetos, são ambivalentes: sentia-se amado, protegido e, ao mesmo tempo, vigiado. Um certo respeito mistura-se com o medo e o ódio. A proteção do sócia aparece sob a forma de conselhos insinuados que se tornam odiosos para William Wilson, pois ganham um caráter de vigilância. Assim que o sócia percebe o ódio de William Wilson por ele, passa a evitá-lo. No decorrer da história, desabafa o narrador: “(...) meus sentimentos para com ele poderiam facilmente ter-se transformado em amizade, mas, durante os últimos meses (...) tinham inclinado para o verdadeiro ódio” (POE, 2008, p.7). Ao odiar seu duplo, na verdade, ele odeia a si mesmo ou algo de si com o qual não tolera conviver. Por isso, a morte do duplo é inevitável.

Sigmund Freud, em seu artigo *O Estranho (das Unheimliche)*, afirma que o duplo “transforma-se em estranho anunciador da morte” (FREUD, 1919/2007, p. 235). Logo, no imaginário, presidido por relações especulares, não há lugar para dois.

Justamente por isto, o duplo se transforma em uma ameaça, o que implica que sua existência seja eliminada: “Miserável! Impostor! Vilão maldito! Não seguirás a minha pista (...) não me atormentarás até a morte! Segue-me, ou apunhalo-te aí onde estás!” (POE, 2008, p. 15). Nesse caso, o duplo provoca a experiência de horror no sujeito, então, William Wilson não tem outra saída: assassina o duplo, seu perseguidor, com golpes de espada. Nesse momento, ele se olha no espelho, se vê todo manchado de sangue, e constata que o outro como duplo, não é outro senão o seu próprio eu.

2.2 *Profissão repórter de Michelangelo Antonioni*

O filme *O passageiro – Profissão: Repórter*¹⁰⁰, de Michelangelo Antonioni, narra a história de um repórter britânico, David Locke, que vai à África central para fazer um documentário sobre as guerrilhas. No hotel em que fica hospedado, David Locke conhece David Robertson. Eles tomam uns drinks e conversam sobre suas vidas. Robertson diz que não tem família ou amigos, tem “algumas obrigações e um coração ruim”, gosta de viver um dia de cada vez, viajando pelo mundo, apreciando as paisagens. Locke diz que não tem a mesma visão poética de Robertson, prefere gente a paisagens e afirma que os aeroportos, táxis e hotéis, dos lugares por onde passou, “são todos iguais, no fim das contas.” Robertson discorda de Locke e enfatiza que “somos nós que nunca mudamos, traduzimos situações e experiências da mesma maneira, nós nos condicionamos.” Para Robertson, somos escravos da rotina, pois é muito difícil abandonarmos nossos hábitos.

Locke, fascinado pelo estilo de vida descontraído de Robertson, lhe pergunta o que fazer para ganhar a confiança dos guerrilheiros. E ele responde: “– Sr. Locke, você lida com palavras, imagens, coisas frágeis, eu chego com mercadorias, coisas palpáveis, eles me entendem imediatamente.”

Em *Escrita e Psicanálise*, Nadiá Paulo Ferreira afirma que:

O ser falante quando passa a habitar o mundo da linguagem e de suas leis, é impelido por chamadas que ardem, queimam e mantêm viva a falta que inflama o desejo. Falar coloca em cena a posição de um sujeito em relação ao Outro. O leitor para o escritor passa a ocupar o lugar de representante desse Outro, para quem toda fala se dirige. A literatura como fala do desejo é um discurso que engendra uma mensagem com valor de verdade. A mensagem, como lugar do sentido e da verdade, tem uma estrutura de ficção.

¹⁰⁰ Data de lançamento: 1975. Duração: 2h 05min. Direção: Michelangelo Antonioni. Elenco: Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry e Steven Berkoff. Nacionalidades: França, Espanha, Itália.

É importante assinalar que a especificidade da literatura como discurso é a escrita, embora não reste dúvida de que, do ponto de vista histórico, a sua origem esteja ligada à oralidade. A oralidade se caracteriza pelo aqui e agora. (FERREIRA, 2007, p. 56).

Como vimos, no filme, o personagem Robertson ressalta que o sucesso na negociação com os guerrilheiros, advém da maneira de falar com eles, do modo de tratá-los. Vale notar que, toda vez que falamos resta sempre algo do não dito, ou seja, nunca conseguimos dizer completamente tudo o que desejamos falar, em determinado instante. E, por outro lado, quando falamos, dizemos além do que gostaríamos de ter dito.

No dia seguinte, ao retornar do deserto, Locke vai ao quarto de Robertson e constata que ele está morto, pois havia sofrido um ataque cardíaco. Locke, cansado da sua rotina angustiante no trabalho e na vida pessoal, decide trocar de identidade, já que eles tinham o mesmo nome, David, e eram bem parecidos fisicamente. Arrasta o corpo de Robertson para o seu quarto, veste a roupa dele, troca as fotos dos passaportes e vai à recepção informar que o hóspede do quarto ao lado, 'Locke', estava morto.

Em *A Clínica da Fantasia*, Marco Antonio Coutinho Jorge afirma que: "O desejo de ser Outro é uma das versões do desejo de despertar, mas se o despertar absoluto é impossível, o desejo de ser radicalmente Outro contém em seu horizonte a destruição" (JORGE, 2014, v. 2, p. 218). Sendo assim, ao assumir a identidade do outro, Locke é levado pelo desejo de ser Outro. Mas não é possível zerar as marcas significantes de um sujeito, é plausível reorganizar seus significantes, produzindo novos sentidos, isto é, novas metáforas para a sua vida.

No filme, quando Locke assume outro eu, ele abandona sua vida em Londres, a esposa e os colegas, e segue a agenda do morto, que era um traficante internacional de armas. Vai até Munique, abre o armário 58 do aeroporto e pega a pasta preta onde tem um catálogo de armas pesadas. Em seguida, encontra-se com os guerrilheiros e conhece o Sr. Achebe, o chefão. Eles conferem os documentos, e lamentam o fato de Robertson, que na realidade é Locke, não ter conseguido as armas antiaéreas. Os guerrilheiros pagam a primeira parcela, enfatizam que a segunda será paga em Genebra, e que o próximo encontro será em Barcelona, conforme já combinado. Ao se despedirem, o Sr. Achebe manda lembranças à Daisy, que supomos ser a esposa de Robertson, a jovem turista.

Rachel Locke, esposa do repórter, decide procurar Robertson para obter mais informações sobre a morte do seu marido. Martin Knight, produtor de TV na Inglaterra e amigo de Locke, decide ajudar Rachel e viaja para procurá-lo. Knight deixa um recado para Robertson (Locke) na locadora Avis, e vai ao Hotel Oriente onde ele está hospedado.

Locke percebe que está sendo seguido, entra no Palácio Guell, uma construção de Gaudí, e conhece uma jovem turista, estudante de arquitetura, que o acompanha até o final do filme. Ele pede ajuda a essa jovem para fugir. Ela vai até o hotel, pega a mala dele, engana o Sr. Knight e foge com Locke num carro conversível. Na estrada, quando a jovem lhe pergunta do que ele está fugindo, Locke simplesmente pede para ela virar de costas para o banco da frente. Ela vira, abre os braços, e com a velocidade do carro, as árvores e toda a paisagem ao redor da estrada, passam rapidamente. Depois, eles param em um barzinho e ele responde à pergunta dela, alegando que foge de tudo: da mulher, da casa, de um filho adotivo, de um bom emprego, menos, de alguns maus hábitos. Locke confessa que havia acabado de “vender cinco mil granadas, 900 rifles e muita munição para pessoas que travam uma guerra secreta em um canto obscuro do mundo.” A jovem se apresenta como uma turista, estudante de arquitetura, que virou guarda-costas. Ele pergunta à jovem, que impressão ela acha que causa quando entra em algum lugar. E ela responde: “– As pessoas olham para mim e me acham interessante. Nada de muito misterioso. Aprendemos muito mais fazendo a mala de alguém.” E Locke diz que isso “é como ouvir a conversa alheia pelo telefone.”

O desejo de liberdade está presente em várias cenas do filme. Podemos evidenciar esse desejo quando Locke entra no bondinho, se debruça na janela para apreciar o mar lá do alto, e abre os braços, movimentando-os como se fosse um pássaro em pleno voo.

Martin Knight, ao voltar de viagem, encontra Rachel na Produtora, assistindo às entrevistas antigas, de seu marido, pois o diretor do Jornal em que Locke trabalhava decidiu fazer um tributo a ele. Ela, muito apreensiva, lhe pergunta como foi a viagem, e Knight diz que Robertson parecia amedrontado e desapareceu.

Rachel Locke vai à Embaixada pegar os pertences do marido e fica sabendo que David Alfred Robertson está envolvido com o tráfico de armas, ligado à “Frente Unificada de Libertação”, uma organização radical liderada pelo Sr. Achebe. Ela, imediatamente, pensa que Robertson pode ter assassinado seu marido. Ao voltar para

casa, ela abre a mala, encontra o gravador e escuta a conversa entre Locke e Robertson. Nesse diálogo, Locke indaga Robertson se não seria melhor esquecer tudo, jogar tudo fora todos os dias e Robertson diz que lamentavelmente o mundo não funciona assim. Intrigada, Rachel observa atentamente a foto do passaporte, e decide continuar a sua busca por Robertson.

Em outra cena, Locke e a jovem turista vão para o Hotel Gimnasio Almeria, e encontram Rachel Locke na recepção desse hotel. Ele reconhece a voz de sua esposa e foge com a moça. Rachel corre atrás deles, mas não consegue alcançá-los. Ela chama a polícia, para ir atrás dos dois, mas eles conseguem fugir. Na fuga, o carro enguiça e Locke pede para a jovem se hospedar em um hotel, em Tânger. Ele não consegue levar o carro ao mecânico, pois a polícia já estava lá. Sendo assim, ele pega um táxi e vai ao encontro da jovem no *Hotel de La Gloria*. Ao entrar no quarto da jovem, ele diz que ela não deveria estar ali, e pede para a jovem ir embora. Ela arruma sua sacola, vai para a rua e fica observando o quarto dele. Quando a polícia entra no quarto e pergunta à Rachel Locke se ela reconhece o morto, ela se recusa a aceitar a nova identidade do marido e nega conhecê-lo, no entanto, a jovem turista, o reconhece. Logo, podemos deduzir que Locke foi morto pelos bandidos.

Nas últimas cenas do filme, a câmera num plano-sequência de sete minutos, mostra de dentro do quarto, através das grades da porta, todo o cenário que há no exterior do hotel: o senhor que estava lendo, sai com o seu cachorrinho; o dono do *Hotel de La Gloria* vai para a rua fumar; a senhora acende as luzes da Recepção e senta, nos degraus da entrada do Hotel, para fazer crochê. Após um dia conturbado, o lugarejo retoma seu ar de tranquilidade.

3 O REFLEXO NO ESPELHO

Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade.¹⁰¹

Clarice Lispector

Jacques Lacan estabelece a teoria do estágio do espelho entre 1936 e 1964. Esse termo, ele pega de Henry Wallon que chama de “prova do espelho” as atitudes que a criança mostra ao ver sua imagem refletida no espelho. Wallon realiza essa experiência em 1931, e descreve a maneira como a criança diferencia, aos poucos, seu corpo da imagem que vê no espelho. Lacan faz sua primeira apresentação sobre o conceito do estágio do espelho, na Sociedade Psicanalítica de Paris (SPP), em 16 de julho de 1936. Em seguida, entra no movimento psicanalítico internacional ao lançar esse tema no XIV Congresso Internacional da *International Psychoanalytical Association* (IPA), em *Marientbad*.

No XVI Congresso Internacional de Psicanálise, realizado em Zurique, em 1949, intitulado *O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência analítica*, Lacan apresenta sua versão definitiva do estágio do espelho: “é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação (...) e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental” (LACAN, 1949/1998, p. 100).¹⁰²

O estágio do espelho é o momento da constituição do eu, em que se produz uma identificação com a apreensão da imagem unitária do próprio corpo. Essa imagem produz o que Lacan, no referido texto, chama de “assunção jubilatória”. Essa transformação produzida no sujeito, pela assunção de sua própria imagem, é o que Lacan designa de identificação imaginária.

Nadiá Paulo Ferreira afirma que:

¹⁰¹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*, 1998, p. 38.

¹⁰² LACAN, J. *O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência analítica* (1949/1988), in *Escritos*, p. 100.

Inicialmente essa captura não é vista como imagem do próprio corpo, mas como imagem de outro corpo semelhante. É preciso que haja a intervenção da palavra (simbólico) a fim de que a imagem do próprio corpo seja reconhecida como tal. Representantes do Outro, que seguram a criança no colo, dizem e repetem que aquela imagem é sua própria imagem: “Olha lá o Pedro. – Aquele ali é o Pedro”. Até que, em determinado momento, a criança conclui: “Aquele imagem é do Pedro. A imagem do Pedro sou eu”. Se ele sou eu, logo o eu é o outro. (FERREIRA, 2009, p. 113).¹⁰³

Aqueles que seguram a criança em frente ao espelho têm um papel essencial na constituição do seu eu, porque são eles que legitimam a imagem que a criança vê no espelho, como sendo a sua própria imagem, a qual recebe um nome. Isto acontece, aproximadamente, aos seis ou oito meses, quando a criança, que tinha uma imagem despedaçada do seu corpo, passa apreendê-lo como unidade. Essa imagem unitária do seu corpo, no entanto, é fictícia, já que não corresponde ao real do seu corpo, ou seja, um corpo sem coordenação motora, fazendo com que a criança ainda não consiga dar os primeiros passos sem ajuda. Justamente por isso, a criança se angustia quando cai. A queda fura essa imagem especular, apontando para o real do corpo. A imagem virtual é a imagem especular, uma imagem em que o eu e o outro se fundem. Daí a definição de Lacan: o eu é o outro, esse duplo especular.

Doris Rinaldi, em *O conceito de angústia em Lacan*, afirma que:

No estádio do espelho, há uma relação essencial entre o momento jubilatório em que o bebê assume sua imagem especular e o movimento que faz ao se voltar para o adulto pedindo assentimento. Este pode ser considerado como o indício da ligação inaugural entre o advento da função da imagem especular *i(a)* e a relação com o grande Outro. Assim a relação especular encontra-se dependente do fato de que o sujeito se constitui no lugar do Outro, pelo narcisismo, a partir da identificação. Por outro lado, esse investimento está também na base do desejo, na medida em que ele supõe essa relação ao outro. (RINALDI, 2005, p. 1-2).

A criança necessita desse assentimento, desse olhar de confirmação, para identificar a imagem refletida no espelho como sua própria imagem, por isso, esse é o momento em que o eu se constitui.

Jacques Lacan, em *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, ressalta que “A fascinação é absolutamente essencial para o fenômeno de constituição do eu. É na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada, incoerente, da despedaçagem primitiva adquire sua unidade” (LACAN, 1954-1955/2010, p. 74). Sendo assim, é no estádio do espelho que a criança,

¹⁰³ FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância*, 2005, p. 113.

encantada por sua imagem, se apreende como unidade, como total, e não se vê, como anteriormente ela se via: um corpo despedaçado.

3.1 ***O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde**

Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde (1854-1900), escritor, poeta e dramaturgo, nasceu em Dublin, Irlanda, filho de um renomado cirurgião oftalmologista e de uma poetisa, cujo pseudônimo era “Speranza”, e teve grande influência em sua carreira.

Oscar Wilde passou a morar em Londres, em 1878, e seu sucesso literário foi seguido de uma vida social intensa e excêntrica, que o levou à prisão por dois anos (1895-1897), acusado de ter se envolvido com o jovem Alfred Douglas, filho de John Douglas, o Marquês de Queensberry. Na época, a homossexualidade era crime. Ao sair da prisão, com sua vida pessoal e profissional arruinada, foi morar em um lugar bem modesto, em Paris, e passou a usar o pseudônimo Sebastian Melmoth. No entanto, não deixou de defender a homossexualidade como a mais perfeita forma de afeto e amor. Morreu aos 46 anos, de meningite.

O Retrato de Dorian Gray, único romance escrito por Wilde, foi publicado pela primeira vez, em 1890, na revista mensal *Lippincott's Monthly Magazine*, e os editores fizeram vários cortes, sem o consentimento dele, por considerarem sua história homoerótica e indecente. Em 1891, após duras críticas ao romance, Wilde conseguiu ampliar de treze para vinte capítulos, atenuando as referências homoeróticas, com o intuito de reduzir a controvérsia moralista. No prefácio desse livro, ele se defende das críticas ao seu texto: “Não existe livro moral ou imoral. Livros são bem escritos ou mal escritos. Isso é tudo. Quando críticos discordam, o artista está de acordo consigo mesmo” (WILDE, 2012, p. 5-6). Ele explica qual é o objetivo da arte, o valor da beleza e o papel do artista na sociedade, como aquele que cria coisas belas: “O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte. (...) O artista não tem inclinações éticas. (...) O artista nunca é mórbido. O artista pode expressar tudo” (Ibid.).

Ao longo de sua obra foram abordadas questões filosóficas e existenciais, em que percebemos a angústia de Oscar Wilde ao falar sobre o artista, a arte, a homossexualidade e os desejos considerados excêntricos.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, o personagem principal, por ser um jovem lindo e simpático, logo chamou a atenção do pintor Basil Hallward que o convidou para ser seu modelo. Ele aceitou o convite e por intermédio de Basil, conheceu o Lord Henry

Wotton que passou a ter grande influência na vida de Dorian Gray. Inclusive, quando o retrato de Dorian ficou pronto, o lorde disse que um dia o modelo iria envelhecer e ficar horrível, enquanto o rapaz na pintura de Basil permaneceria jovem e lindo para sempre. E Dorian enfatiza: “quando perceber que envelheço, hei de matar-me!” (WILDE, 2012, p. 54). Logo, quanto mais Dorian renega sua imagem, que com o passar dos anos vai se tornando horrível e velha, mais aguçado se torna o seu amor próprio.

Segundo Otto Rank, “Um motivo que revela uma conhecida relação do medo da morte com a atitude narcisista é o desejo de permanecer jovem para sempre” (RANK, 2013, p. 129). Sendo assim, Dorian desabafa que faria de tudo, venderia até sua alma, pela juventude eterna. A partir daí seu desejo tornou-se realidade: o retrato dele começou a registrar todas as marcas do tempo e seus vícios, enquanto ele permanecia jovem, sensual e sedutor. A venda da alma nos remete ao mito de Fausto, em que o Dr. Fausto, desapontado com o conhecimento da sua época, fez um pacto com o demônio Mefistófeles, para conseguir um conhecimento ilimitado. Esse mito ficou famoso com a peça teatral, *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), publicado, em 1790, em fragmento. Posteriormente, em 1808, saiu a primeira parte definitiva, e finalmente, em 1832, ano em que Goethe faleceu, é que foi lançada a segunda parte.¹⁰⁴

Retomando o romance, Dorian se encantou com a atuação da atriz Sibyl Vane em uma peça de teatro de Shakespeare e logo a pediu em casamento. Ele convidou Basil e Lord Henry para assistirem à peça *Romeu e Julieta* para comprovarem a beleza de sua amada Sibyl. Ela, perdidamente apaixonada por Dorian, decidiu abandonar sua carreira para viver intensamente esse grande e verdadeiro amor, pois, até então, ela só conhecia o amor através de encenações nos palcos de teatro. No entanto, ao saber que sua amada havia desistido de atuar, Dorian ficou tão desapontado que decidiu abandoná-la, pois, para ele, toda a beleza de Sibyl estava em suas encenações. Porém, ele se viu tão infeliz e solitário que decidiu procurar a atriz para uma reconciliação, sendo que ela já havia se matado ao ingerir um ácido. Após esse trágico evento, ele viveu mergulhado em seus vícios durante dezoito anos.

Em uma noite, antes de partir para Paris, ele recebeu Basil em sua casa e o matou por culpá-lo de seu terrível destino. Depois, ele chamou seu velho amigo, o

¹⁰⁴ Johann Wolfgang von Goethe. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe. Acesso em: 16 mar. 2019.

químico Alan Campbell, para ajudá-lo a se livrar do corpo e conseqüentemente da culpa pelo crime cometido.

O irmão de Sibyl Vane, o marinheiro James Vane, começou a perseguir Dorian, para matá-lo, pois queria se vingar por ele ter sido o grande culpado pelo suicídio de sua irmã. Quando James estava escondido em um matagal, espionando a casa de Dorian, havia uma caçada no local, e um dos caçadores atirou, acidentalmente, matando-o.

Dorian retornou a Londres, encontrou-se com o Lord Henry e lhe disse que queria levar uma vida mais digna. Então, decidiu destruir seu quadro no intuito de acabar com os últimos vestígios de uma vida moralmente decadente. Dorian, enfurecido, pegou a mesma faca com que ele havia assassinado Basil e apunhalou seu retrato: “Como matara o pintor, ela mataria sua obra, e tudo que ela significava. (...) Mataria a vida da alma monstruosa, e sem suas advertências horrendas ele ficaria em paz. Agarrou a coisa e com ela golpeou o quadro”(WILDE, 2012, p. 259). Os empregados da casa ouviram um grito horrível e um forte barulho. Quando conseguiram entrar na sala, encontraram pendurado na parede, o retrato do patrão, lindo e jovem, e no chão, um velho morto com uma faca no coração. Posteriormente, descobriram quem era o velho ao reconhecerem os anéis de Dorian Gray.

3.2 ***O Estudante de Praga, de Hanns Heinz Ewers***

Hanns Heinz Ewers (1871-1943), escritor, poeta, filósofo e ator nasceu em Düsseldorf, Alemanha, no final do século XIX¹⁰⁵. Suas primeiras poesias foram escritas em 1888 e publicadas dez anos mais tarde. Em 1891, após ter sido recusado para o Serviço Militar devido à miopia, ingressou no curso de Direito da Universidade Friedrich Wilhelm, em Berlim e nesse período teve grande interesse por hipnose, ocultismo e drogas. Porém, ao se formar, não atuou como advogado, dedicou-se, exclusivamente, à atividade de escritor. Escreveu sete romances e, em 1911, tornou-se conhecido, internacionalmente, devido ao grande sucesso de *Alraune*. Nesse romance – que teve 25 edições, foi traduzido para 28 idiomas e filmado cinco vezes –, Ewers aborda questões relacionadas à inseminação artificial, genética, individualidade, perversão e vingança. A versão mais famosa é a de 1928, estrelado

¹⁰⁵ As informações sobre o autor foram retiradas do site IMDb. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0263912/bio?ref_=nm_ov_bio_sm >. Acesso em: 03 abr. 2019.

por Brigitte Helm, como Alraune, e Paul Wegener, como o cientista professor Jacob ten Brinken.

Outro grande sucesso de Ewers foi em 1913, com o filme *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*), sob a direção de Paul Wegener e Stellan Rye, e inspirado no conto *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe (1809-1849). Essa super produção cinematográfica tornou-se o primeiro filme de arte do cinema alemão. A obra ganhou mais duas versões: a de 1926, dirigida por Henrik Galeen e a de 1935, sonora, sob a direção de Arthur Robinson.

O filme, ambientado na cidade de Praga do século XIX (1820), narra a história de Balduin, um jovem estudante e melhor esgrimista local, que vivia angustiado por não ter dinheiro. Em uma caminhada pela floresta com o senhor Scapinelli – um misterioso ancião –, ele salvou uma moça, que havia caído em um lago e estava se afogando, após sofrer um acidente de charrete. Essa moça era a condessa de Margit, por quem ele se apaixonou imediatamente, no entanto, ela já estava noiva de seu primo, o Barão Waldis Schwarzenberg e, além disso, Balduin era muito pobre para conquistá-la. Então, o misterioso Scapinelli foi à casa de Balduin e ofereceu ao jovem, uma fortuna, cem mil moedas de ouro, desde que pudesse pegar qualquer coisa de seu quarto. Balduin, com o intuito de ficar rico e conquistar o coração da Condessa, aceitou a proposta de Scapinelli e assinou um contrato permitindo-lhe pegar qualquer bem de sua casa. E o velho, ao sair da casa de Balduin, acabou levando o reflexo dele. O jovem ficou perplexo, momentaneamente, ao ver sua imagem saindo do espelho e acompanhando Scapinelli, no entanto, ele ficou rico e conseguiu conquistar a Condessa. Eles se encontravam secretamente, mas o sócio de Balduin estava sempre presente nos momentos de intimidade com a sua amada. Ele era tão obsecado pela Condessa, a ponto de rejeitar, a linda dançarina, Lyduschka, que era apaixonada por ele.

Balduin era literalmente assombrado por seu duplo, que surgia como um fantasma, despertando medo nos demais personagens. Todos conseguiam ver o sócio, o que não ocorre no conto de Edgar Allan Poe, em que somente *William Wilson* via o seu duplo, e as demais personagens não percebiam a presença dele.

No final do filme, o jovem ao ver sua vida arruinada pela perseguição de seu outro eu, pegou sua arma, disparou contra o seu duplo e percebeu que havia atingido o seu próprio corpo. Ele teve o mesmo fim trágico de Dorian Gray, protagonista do romance de Oscar Wilde.

4 A COISA

Das Ding é originalmente o que chamaremos de o fora-do-significado. É em função desse fora-do-significado e de uma relação patética a ele que o sujeito conserva sua distância e constitui-se num mundo de relação, de afeto primário, anterior a todo recalque.¹⁰⁶

Jacques Lacan

Jacques Lacan denomina o estranho de real, pois está no campo de *das Ding*, a Coisa. Ele pega essa noção de *das Ding*, no *Projeto para uma Psicologia Científica* (1950 [1895]) de Sigmund Freud.

Em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, Lacan declara que a Coisa surge sempre como unidade latente: “se ela ocupa esse lugar na constituição psíquica que Freud definiu sobre a base da temática do princípio do prazer, é que ela é, essa Coisa, o que (...), do real primordial, diremos, padece do significante” (LACAN, 1960/2008, p. 144-5). Sendo assim, a Coisa é o ponto inapreensível, a falta absoluta, o real do objeto, que é impossível de ser simbolizado, pois o real irrompe de maneira avassaladora e é diante dele que surge a angústia.

Recorremos à tragédia grega, *Antígona*, de Sófocles, para enfatizar esse encontro com a Coisa, um encontro que vai além do limite e ultrapassa o mais além do princípio do prazer.

Os irmãos de Antígona, Polinices e Etéocles, morreram ao lutar, um contra o outro, pelo poder em Tebas. Etéocles foi enterrado com todas as honras, e Polinices, visto como traidor da cidade, pois fazia parte do exército inimigo, não poderia ser enterrado, tinha de ser abandonado ao ar livre, para ser devorado pelas aves.

Creonte, rei da cidade e tio de Antígona e Ismênia, promulgou um decreto impedindo que os mortos, que transgredissem a lei da cidade fossem enterrados, o que era uma grande ofensa para o morto e sua família, pois a alma do morto não faria a transição adequada ao mundo dos mortos.

Antígona e Ismênia sabiam do decreto do tio, que ameaçava punir, com a morte, quem violasse o seu decreto, enterrando Polinices. No entanto, Antígona,

¹⁰⁶ LACAN, J. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960/2008), p. 70.

desafiando Creonte, seu tio e pai de seu noivo Hémon, decidiu enterrar seu irmão Polinices. Os guardas flagraram Antígona jogando um punhado de terra sobre o corpo de seu irmão, e ela foi conduzida até Creonte, que se viu obrigado a sentenciar a morte dela.

Jacques Lacan enfatiza que “O terço central da peça é constituído pela apofania detalhada que nos é dada do que significa a posição, o destino de uma vida que vai confundir-se com a morte certa” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 294-5).

O cego Tirésias previu fatalidades para Creonte se mantivesse a condenação de Antígona, pois essa decisão desagradava aos deuses. Quando Creonte, após alguma resistência, resolveu rever a situação, Antígona já havia se enforcado, deixando Hémon, seu noivo, desesperado. Hémon culpou o pai pelo suicídio de Antígona, e tentou matá-lo, mas como não conseguiu, se matou em seguida. Eurídice, mãe de Hémon e mulher de Creonte, quando soube dos acontecimentos, também suicidou-se. Creonte, ao ver toda sua família morta, se lamentou por seus atos, principalmente, pelo fato de não ter atendido ao desígnio dos deuses. A tragédia termina com o coro aconselhando os homens a seguirem a sabedoria, pois somente ela traz a felicidade.

Jacques Lacan, em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, diz que nessa tragédia, a heroína é a Antígona, pois ela é “aquela que fornece a via dos deuses. É aquela que, traduzem do grego, é feita mais para o amor do que para o ódio. Em suma, é uma pessoinha verdadeiramente delicada e charmosa” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 310). Podemos observar que Antígona, induzida pelo desejo puro, ou seja, desejo sem fantasia e que põe em jogo o instinto de morte, marca a sua autonomia permanecendo fiel ao irmão morto, à sua linhagem e à lei dos deuses, desafiando, assim, a lei dos homens. Antígona já não aguentava mais viver no lar de seu tio Creonte e se submeter à rígida lei dele. Para ela, se conformar com a lei de Creonte seria morrer, e negar a lei de seu tio para satisfazer seu desejo, isso sim, seria viver eternamente. Sendo assim, ela não cedeu às imposições da lei representada por Creonte, pelo contrário, exerceu o seu desejo, sem culpa, até o fim.

Sigmund Freud, em *Escritores Criativos e Devaneio*, declara em um tom poético que “o passado, o presente e o futuro são como as contas de um colar entrelaçadas pelo desejo. (...) o desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro futuro” (FREUD, 1908[1907]/2006, p. 138-

9).¹⁰⁷ A conjugação entre amor e desejo na tragédia se caracteriza por um amor, que se sustenta em um desejo que se dirige a um objeto perdido, e que se situa para além do bem e do mal.

Nadiá Paulo Ferreira, em *O amor na literatura e na psicanálise*, declara que:

Na literatura ocidental, a primeira versão mítica sobre o amor foi inventada pelos trovadores do sul da França. Quanto às estruturas míticas do amor, temos: o amor como função de sublimação, vindo em suplência ao não haver da relação sexual, e o amor com a função de idealização, denegando esse não haver. Na sublimação, o traço invariante é a inacessibilidade do objeto amado. A privação do objeto amado se declina em sofrimento que passa a ter valor de um gozo para além do falo. Na idealização, o amor se inscreve no gozo fálico para, a partir daí, criar a ilusão de que, pela via da paixão, se realizaria a união entre amar e gozar. (FERREIRA, 2008, p. 37).

Amar, então, torna-se a proeza de um ato que anuncia a morte do amante que perdeu para sempre o seu amado.

Nesse capítulo, abordaremos o eu como duplo sob a forma de alguma coisa sobrenatural, que se transforma em um perseguidor temível e terrível, no texto *O horla* (1886) de Guy de Maupassant e no filme *A Coisa* (2011) de Matthijs van Heijningen Jr.

4.1 *O Horla* de Guy de Maupassant

O autor francês do século XIX, Henri René Albert Guy de Maupassant (1850-1893), filho de Laure Le Poittevin e Gustave de Maupassant, teve intensa produção literária composta de contos, crônicas, poemas, romances, novelas, peças teatrais, correspondências e relatos de viagem. Seus pais se separaram quando ele tinha 11 anos de idade e sua mãe, de vasta cultura, teve grande influência em sua formação. Ele gostava de ficar sozinho, pois apreciava a solidão, e viajava em seu iate, *Bel Ami*, para diversos países. Escrevia um novo volume a cada viagem, inclusive, o nome do iate é o mesmo do seu romance publicado em 1885. Ele teve sífilis, quando jovem, e com o agravamento da doença, em 1892, tentou o suicídio. Foi internado em um manicômio, devido às alucinações e à paranoia, e faleceu em 1893.

Em *O seminário livro 10: a angústia*, Jacques Lacan relata um dos delírios de Maupassant, quando ele não quis mais se olhar no espelho, ou então, quando ele notava que havia alguma coisa estranha em um cômodo, “um fantasma, que lhe virava

¹⁰⁷ FREUD, S. Escritores Criativos e Devaneio (1908 [1907]). In: “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908), in ESB, 2006, v. IX, p. 138-9; in AMORRORTU, v. IX, p.130-1.

as costas e que ele sabia imediatamente que não deixava de ter relação com ele, e, quando o fantasma se virava, o escritor via que era ele” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 112). Vale notar que a imagem especular se transforma em uma imagem hostil e estranha do duplo.

A obra de Maupassant além de descrever a sociedade da época, nos apresenta os desejos e as mazelas da alma humana. Ele utilizou vários pseudônimos: *Joseph Prunier*, de *Guy Valmont*, e *Maufrigneuse* (1881-1885). Com o sucesso imediato e repercussão mundial de sua primeira novela, *Boule de Suif*¹⁰⁸ (*Bola de Sebo*), publicada na França, em 1880, o público brasileiro conheceu Maupassant, e, desde então, foram feitas diversas traduções de sua vasta obra. Segundo Jean-Paul Tauvel, a obra de Maupassant é o reflexo de um fim de século “científico, angustiante e pessimista” (TAUVEL, 2004, p. 7-8).

O *Horla* surgiu do conto *Lettre d'un fou* (*Carta de um louco*), e foi publicado no periódico *Gil Blas*, em 1886, sob o pseudônimo *Maufrigneuse*. Esse conto, em forma de diário inacabado, é um relato pessoal dos fatos que ocorrem em determinado momento da vida do personagem: começa no dia 08 de maio, e termina no dia 10 de setembro, tendo em média quatro meses para o desfecho da história. Ele apresenta uma misteriosa narrativa, construída em primeira pessoa por um narrador que é, ao mesmo tempo, o personagem principal. A história tem como espaço predominante, a casa do protagonista. Em alguns momentos, esse espaço se estende para outras cidades, na França, já que ele resolve viajar na tentativa de curar-se da doença e das alucinações que o perturbam. O personagem sente-se perseguido por um estranho ser, que se alimenta de sua energia enquanto ele dorme. Essas sensações vão tomando uma proporção maior ao longo da história, já que, inicialmente, ele acredita estar apenas doente, mas depois isso se intensifica ao ponto dele não conseguir mais viver tranquilamente em sua própria casa. Sente-se observado constantemente pelo *Horla*, o seu duplo. No final do conto, esse duplo que tanto pavor e estranhamento lhe causa, acaba sendo eliminado, pois o personagem, na tentativa de destruir o *Horla*, põe fogo em seu quarto. Ele fica observando sua casa em chamas e começa a refletir sobre a possibilidade de não ter conseguido matá-lo, já que ele não é de carne e osso. Sendo assim, acha melhor se matar.

¹⁰⁸ “Foi publicado pela primeira vez em 1880 em *Les Soirées de Médan*, uma coleção de contos naturalistas que lidam com a guerra franco-prussiana.” Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Boule_de_Suif>. Acesso em: 13 mai. 2019.

A seguir, abordaremos o filme *A Coisa*, que tal como o conto *O Horla*, fala sobre mania de perseguição, paranoia e delírio.

4.2 *A Coisa* de Matthijs van Heijningen Jr.

O produtor, escritor e diretor Matthijs van Heijningen Jr. nasceu em Amsterdã, Holanda, em 26 de julho de 1965. Seguindo os passos de seu pai, o cineasta holandês Matthijs van Heijningen – que ficou famoso por adaptar obras literárias para o cinema e pelos comerciais bem sucedidos – iniciou sua carreira, ainda jovem, dirigindo comerciais para marcas como: Toyota, Peugeot, Renault, Stella Artois, Pepsi y Bud Light. Antes de completar vinte anos de idade, já trabalhava como cenógrafo, assistente editorial e de iluminação na indústria cinematográfica. Toda a coleção de seu pai encontra-se no museu *Eye Film Institute Netherlands*, inaugurado oficialmente, em Amsterdã, em 4 de abril de 2012, pela rainha Beatrix. Esse museu tem um projeto de digitalização e preservação de filmes holandeses, desde o início da indústria cinematográfica (1895), na Holanda, e também de filmes estrangeiros exibidos no país, em parceria com a IBM e a Thought Equity Motion.¹⁰⁹

No Brasil temos, também, um museu com formato de olho, inaugurado em 22 de novembro de 2002, em Curitiba, cujo objetivo é aliar a Arquitetura à Arte. Inicialmente, ele foi nomeado *Novo Museu*, no entanto, em 2003, para homenagear seu famoso projetista: o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012)¹¹⁰, seu nome foi alterado para Museu Oscar Niemeyer (MON).

Matthijs van Heijningen Jr., em 1992, foi assistente de direção do filme holandês *For a Lost Soldier (Para um Soldado Perdido)*. Esse filme foi baseado no romance autobiográfico (que tem o mesmo nome do filme), do coreógrafo, diretor e escritor holandês Rudi van Dantzig (1993-2012).

Em 1994, Matthijs van Heijningen Jr. produziu seu primeiro curta-metragem, *Dada*, e em 1996, estreou como diretor de cinema, com o curta-metragem holandês de ficção científica *Red Rain*.

Em 2011, estreou seu primeiro longa-metragem *The Thing (A Coisa)*, um prelúdio do clássico *The Thing (O Enigma de Outro Mundo, 1982)*, de John Howard

¹⁰⁹ Disponível em: < <https://www.dicasdeamsterda.com.br/2020/02/museu-de-cinema-na-holanda.html>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

¹¹⁰ Museu Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://www.curitiba-parana.net/oscar-niemeyer.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Carpenter (1948). Essa nova versão apresenta fatos ocorridos três dias antes dos acontecimentos relatados no filme original.

O filme *The Thing* (*A Coisa*), nos convoca a refletir sobre o horror, o medo, a desconfiança e a paranoia. Há três versões desse filme, e todas baseadas no conto *Who Goes There?* (*Quem está aí?*) de John Wood Campbell Jr. (1910-1971). Nesse conto de ficção científica, publicado pela primeira vez na Revista *Astounding Science Fiction* (*Ficção Científica Surpreendente*), em 1938, Campbell usa seu pseudônimo Don A. Stuart. Ele foi editor dessa revista de 1937 a 1971 (ano em que faleceu) e fez parte da Era de Ouro da Ficção Científica (1938-1946), época em que muitas histórias de ficção científica foram publicadas, pois o público deu ampla atenção para esse gênero. Em 1973 foi considerado uma das melhores histórias de ficção científica, pela *Science Fiction Writers of America* (*Associação dos Escritores de Ficção Científica da América*).

A primeira versão do filme *The Thing From Another World* (*O Monstro do Ártico*, 1951), dirigido por Christian Nyby e Howard Hawks, tem como enredo uma equipe da Força Aérea dos EUA, liderada pelo capitão e piloto Patrick Hendry, que é enviada ao Alasca para investigar um acidente, envolvendo um avião próximo à base científica no Polo Norte, onde se encontra um grupo de pesquisadores orientados pelo Dr. Arthur Carrington. No entanto, ao chegarem lá, constata-se que os destroços não são de um avião comum, e mais tarde, percebem que se trata de uma nave, com uma criatura congelada dentro dela, que se chocou no Círculo Polar Ártico. Essa criatura é levada para a base científica em um bloco de gelo e, ao ser descongelada, revela toda a sua hostilidade, transformando-se em um pesadelo para a equipe, pois se alimenta do sangue de seres humanos. No final do filme, eles discutem a melhor forma de eliminar o alienígena e decidem eletrocutá-lo.

A segunda versão, *The Thing* (*O Enigma de Outro Mundo*), dirigido por John Carpenter, e lançado nos Estados Unidos em 1982, é uma refilmagem de *The Thing From Another World* (*O Monstro do Ártico*, 1951). A trama ocorre na Antártica, em um centro de pesquisas americano, onde surge um helicóptero com um estrangeiro atirando em um cão (Husky Siberiano). O cão se aproxima dos cientistas, e o piloto do helicóptero, na tentativa de eliminar o animal, acaba acertando a perna de George Bennings, o meteorologista da equipe da estação polar científica americana. Nesse momento, Garry, o comandante da base, atira no estrangeiro, que morre no local. O cão foge e fica passeando pela estação. Posteriormente, eles descobrem que o estrangeiro era um dos membros da estação norueguesa. Sendo assim, MacReady,

piloto de helicóptero, e o Dr. Copper, médico da equipe, decidem ir até lá, porém não encontram sobreviventes, deparam-se com total destruição. Descobrem apenas um esqueleto, que parece ser de um humano, e resolvem levá-lo para a base americana para investigar. À noite, Clark, o veterinário, leva o cão até o canil e, logo depois, todos os cães começam a latir, desesperadamente. Ele retorna ao canil e vê uma estranha criatura atacando os cães e assumindo suas formas. O piloto MacReady se aproxima do canil, com o resto da equipe, e manda o mecânico Childs queimar a criatura com um lança-chamas. Dr. Blair, o biólogo da equipe, ao examinar os restos da criatura, descobre que o cão, perseguido pelo estrangeiro, era um alienígena capaz de absorver e imitar perfeitamente outros seres vivos. Horrorizado com essa descoberta, ele decide destruir o helicóptero, os veículos terrestres e o rádio da estação, a fim de isolar a equipe na Antártica, em uma tentativa de evitar a contaminação dos seres humanos pelo alienígena. Mais tarde, eles descobrem que um dos membros da equipe já havia sido contaminado, e resolvem matá-lo com um lança-chamas. Nesse momento, eles já não sabem mais se estão diante de seus companheiros ou do monstro alienígena. Então, MacReady cria um teste sanguíneo, em que o sangue de cada personagem é exposto ao calor, para descobrir quem estava infectado, pois nessas condições o plasma contaminado acabava reagindo e se transformando em um monstro. Essa paranoia perdura até o final do filme, em que ficam apenas dois personagens, e só nos resta a seguinte dúvida: eles são alienígenas ou humanos?

Alain Didier-Weill (1939-2018)¹¹¹, em seu livro *Lacan e a Clínica Psicanalítica*, tece comentários sobre os filmes de terror:

Muitas pessoas têm um prazer particularmente intenso em ver filmes de terror, nos quais os monstros são postos em cena. (...) Quando assistimos a uma tal metamorfose que faz com que se esfacem os limites humanos, e que o imundo se apodere do mundo humano, o que é impressionante não é a transformação final na qual partimos de um homem e chegamos a um lobisomem. O que é particularmente impressionante, no testemunho dos próprios espectadores que declaram seu interesse nesse tipo de cena, é o instante de indecisão, de luta interior, na qual a forma humana resiste durante um certo tempo à invasão da forma bestial, até o ponto em que ela não pode mais resistir, é progressivamente invadida e desaparece. Quando então aparece o lobo definitivo e estável, a angústia acaba, pois temos acesso a um limite estável que nos retransmite nossa estabilidade. (DIDIER-WEILL, 1998, p. 15).

Há uma predominância do real no horror, que faz com que o limite entre o real e o simbólico seja blindado.

¹¹¹ O psiquiatra e psicanalista Alain Didier-Weill (1939-2018) foi discípulo de Jacques Lacan. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Alain_Didier-Weill>. Acesso em: 23 jul. 2019.

Os filmes de terror surgiram da literatura gótica, no Século XVIII, na qual prevalecem temas relacionados ao sobrenatural: monstros, vampiros, bruxas, fantasmas, maldições e profecias, causando medo e angústia no espectador.

Segundo Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) – ídolo de John Howard Carpenter – “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2007, p.13).

John Howard Carpenter foi compositor da maior parte da trilha sonora de seus filmes. No entanto, em *The Thing* (*O Enigma de Outro Mundo*, 1982), pela primeira vez, ele escolheu Ennio Morricone (1928-2020)¹¹², um renomado compositor e maestro italiano, para se encarregar da trilha sonora, que além de envolvente, contribui com o clima de horror, desespero e suspense do filme. Esse filme foi muito criticado, na época, por causa do excesso de efeitos especiais, e não teve sucesso de bilheterias, talvez pelo fato de ter tido sua estreia, na mesma semana de *Blade Runner* (*O Caçador de Androides*), dirigido por Ridley Scott, e também devido ao grande sucesso de *E.T. the Extra-Terrestrial* (*E.T. O Extraterrestre*), dirigido por Steven Spielberg e lançado no mesmo ano.

Em 2011, o diretor holandês Matthijs van Heijningen Jr. lança a terceira versão, *The Thing* (*A Coisa*), um prelúdio de *The Thing* (*O Enigma de Outro Mundo*, 1982), de John Carpenter, em que apresenta o que aconteceu com os cientistas na base norueguesa. O enredo se passa na Antártica, onde um grupo de cientistas descobre um ser estranho congelado e decide pesquisar a forma de vida alienígena naquele continente. Essa estranha criatura, ao ser descongelada, começa a atacar os cientistas, assumindo perfeitamente seus corpos, como se fosse um sócio deles, causando insegurança, medo e horror nos cientistas, que já não conseguem reconhecer seus colegas de trabalho.

O teste sanguíneo usado para identificar quem estava contaminado, na versão de 1982, é substituído pela observação dos dentes: quem não tivesse nenhuma obturação, pois as células alienígenas não conseguiam copiar o metal, era tido como suspeito. Essa cena do exame da boca dos personagens, não chega a causar tanto suspense como na versão anterior, relacionada ao teste sanguíneo.

¹¹² Ennio Morricone (1928-2020) “compôs mais de 400 partituras para cinema e televisão, além de mais de 100 obras clássicas.” Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ennio_Morricone>. Acesso em: 03 ago. 2019.

No final, Kate Loyd, a paleontóloga e protagonista, percebe que o chefe da equipe, Carter, não é humano e acaba eliminando-o com um lança-chamas.

Nesse prelúdio, não existe a tensão causada no filme de 1982, e o uso dos efeitos do computador deixaram as cenas muito artificiais.

Vale notar, que o próprio nome do filme *The Thing* (*A Coisa*), nos remete a *das Ding*, conceito trabalhado por Jacques Lacan a partir do *Projeto para uma Psicologia Científica* (1950[1895]) de Sigmund Freud. Lacan aborda esse conceito em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, e o relaciona ao termo alemão *Unheimlich*, aquilo que é estranho, estrangeiro e, ao mesmo tempo, familiar: “O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, (...), é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito” (LACAN, 2008, p. 67). O neologismo *êxtimo* criado por Lacan, nesse seminário, indica, justamente, que algo de mais íntimo do sujeito está fora, no exterior, tal como o estranho (*Unheimlich*) de Sigmund Freud. Há uma completa relação entre a intimidade e a extimidade, tal como a ‘torção’ existente entre o familiar (*Heimlich*) e o estranho (*Unheimlich*), em que o familiar acaba coincidindo com o seu oposto, o estranho.

Para Jacques Lacan, a angústia “designa o objeto, digamos, mais profundo, o objeto derradeiro, a Coisa. É nesse sentido, como lhes ensinei a dizer, que a angústia é aquilo que não engana” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 338-9). Sendo assim, a angústia é considerada um afeto por excelência, pois todos os afetos têm em seu núcleo, o da angústia. É como se os outros afetos fossem derivações, e defesa em relação à angústia, que surge, justamente, quando o familiar comparece sob a forma de estranho.

No filme *The Thing* (*A Coisa*), o momento de maior angústia é justamente quando o personagem se transforma em um duplo, gerando dúvidas a respeito dos colegas de trabalho. Sendo assim, o filme de horror surge como metáfora da relação de angústia do sujeito com o Outro como estranho e hostil. Esse ser misterioso, não humano, um ser de outro mundo (alienígena, fantasma etc.) sempre causa espanto e horror naquele que o vê, pois o sujeito se sente ameaçado pela Coisa. É o que ocorre no filme, em que o encontro traumático e assustador surge como um presságio da morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese foi uma tentativa de apresentar, a partir do estranho e do duplo, a existência de um entrelaçamento fundamental entre a psicanálise, a literatura e a arte, que permeia toda a obra de Sigmund Freud e os ensinamentos de Jacques Lacan.

Sem a intenção de substituir a experiência clínica, pois sabemos que ela se constitui em um campo fértil à teoria psicanalítica, no decorrer de todo o trabalho, apresentamos diversas referências literárias e artísticas que serviram de inspiração para a criação de novos conceitos psicanalíticos, em Sigmund Freud e em Jacques Lacan. Sendo assim, abordamos no primeiro capítulo dessa tese, o complexo de Édipo, conceito nuclear da psicanálise, que foi baseado na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, e também a relação entre literatura e psicanálise, para comprovarmos a imensa contribuição que os artistas deram à psicanálise, sem, ao menos, saber que estavam colaborando.

Constatamos que Sigmund Freud se inspira, principalmente, na literatura fantástica, para abordar o estranho, já que o escritor é aquele que constrói uma narrativa dando vazão às suas fantasias. Em seu artigo *O Estranho* (*Das Unheimliche*), que completou cem anos de publicação em 2019, ele enfatiza que o recalcado sempre vem à tona no consciente, disfarçado, através dos sonhos, dos atos falhos e, também, dos chistes. O chiste, segundo Jacques Lacan, é o processo mais próximo do inconsciente. Esse artigo freudiano foi fundamental para a compreensão dos fenômenos que envolvem o estranho e o duplo, bem como para realçar o vínculo existente entre o estranho (*Unheimlich*) e a angústia. Em suma, Freud associa o estranho à onipotência dos pensamentos, à compulsão à repetição e ao complexo de castração. Para ele, a maioria dos seres humanos nunca conseguiu se livrar, inteiramente, dos elementos que participam da formação da [angústia] infantil: silêncio, solidão e escuridão.¹¹³

Vimos que Jacques Lacan aborda a angústia pela via do estranho (*Unheimlich*), pois quando o familiar comparece sob a forma de estranho, é que surge a angústia. Para ele, a angústia está relacionada ao desejo do Outro, ou seja, à maneira como o sujeito se posiciona em relação ao Outro.

¹¹³ FREUD, S. *O 'Estranho'* (1919). In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), ESB, 2006, v. XVII, p. 269; substituição da tradução “ansiedade” por [angústia]; in AMORRORTU, 1992, p. 251.

Além do texto *O Estranho (Das Unheimliche)* de Freud, as demais referências literárias e artísticas, trabalhadas nessa pesquisa, foram essenciais para abordarmos o outro como sócia (capítulo dois), o outro como reflexo no espelho (capítulo três) e o Outro sob a forma de uma figura ameaçadora (capítulo quatro). Paralelamente, apresentamos a ficção de horror no cinema e observamos que, embora a psicanálise tenha sido criada na mesma época em que o cinema surgiu (final do século XIX), Sigmund Freud não despertou interesse pela sétima arte.

Enfatizamos, em nossa pesquisa, o conceito de repetição, no capítulo inicial, pois é um conceito que está intimamente relacionado ao estranho, e surge no momento em que o recalcado retorna. O retorno do recalcado e a repetição são elementos que nos conduzem à sensação de estranheza.

Notamos, também, que tanto em Sigmund Freud como em Jacques Lacan, o conceito de repetição se associa ao conceito de transferência. Nas neuroses de transferência, tal como ocorre nas neuroses traumáticas e de guerra, a repetição de situações desagradáveis e dolorosas, está sempre presente. A repetição no campo transferencial poderá conduzir o sujeito à elaboração. Sendo assim, recorreremos ao romance de Ana Haterly (1929-2015), *O Mestre* (1963), e ao texto filosófico de Platão (428 a.C.-348 a.C.), *O Banquete* (380 a.C.), para abordarmos o amor de transferência. Com esse texto, constatamos que Jacques Lacan também se deixa instigar por *Eros*, inclusive, ele usa a expressão *teoria do amor*, para abordar a distinção fundamental entre o amor como paixão, no plano imaginário, e o amor em sua face simbólica. Toda vez que se fala de amor, entram em cena dois mecanismos: a idealização e a sublimação. Na idealização, nega-se a castração para sustentar a ilusão de que o amado tem o que falta ao amante. Logo, o real como registro do impossível é negado, e substituído pela promessa de felicidade. Toda vez que a idealização entra em cena, ocorre a denegação da castração, fazendo com que a ênfase do amor se dê no objeto: amor-paixão-idealização. Observamos que no romance de Oscar Wilde (1854-1900), *O Retrato de Dorian Gray* (1890), o pintor Basil Hallward, nutre esse sentimento por Dorian Gray.

Amado e amante são lugares do discurso, em que o amado ocupa o lugar do objeto e o amante ocupa o lugar do sujeito. Então, o sujeito ama para ser amado mas quando ele percebe que não está sendo correspondido, acaba tentando denegrir a imagem do outro ou, até mesmo, destruí-lo.

No amor enquanto sentimento da paixão, o saber não entra em cena, pois o que está em jogo aqui é o outro reduzido a uma imagem, ou seja, há uma exacerbação

do objeto. Vale notar que, o amor que se constrói por esse processo de idealização é o que Jacques Lacan chama de enamoramento, em que há o predomínio do imaginário, uma captura da imagem do outro pela via do olhar, e um engrandecimento do objeto. Então, o que caracteriza o amor é o paradoxo do amor: o que falta ao amante é, precisamente, o que o amado também não tem para lhe ofertar que é o objeto do desejo. O desejo é tipicamente humano, só há desejo porque existe a falta, e o que vem em suplência à falta é o amor. O amor foi a primeira invenção do homem para vir em suplência a esse nada, ou seja, ele é uma construção que, em princípio, vem dar uma forma de conviver com o vazio, na tentativa de ofuscar o nada.

Segundo Jacques Lacan, o desejo é metonímico, ou seja, está sempre se deslocando de um objeto para outro. Ele faz parte da estrutura subjetiva humana, que é marcada por uma falta radical, pois há, nessa estrutura, algo que inviabiliza a completude. Por isso, o ser humano está vedado a qualquer experiência de plenitude, e para lidar com essa falta radical, o homem inventou o amor. Vale notar que o amor não faz parte da estrutura do ser falante, ele vem em suplência ao real. Toda realização de desejo é frustrante e gera decepção, pois somente sustentado pela fantasia, o ser vai conseguir se posicionar enquanto sujeito desejante.

A psicanálise nos adverte que o amor não elimina a falta, pois ela faz parte da constituição da nossa subjetividade, ou seja, do nosso aparelho psíquico, bem como não elimina o desconforto do homem no mundo. Sendo assim, podemos comprovar que o amor, a religião e os ideais de revolução social para transformar o mundo, fazem parte das grandes ilusões humanas: fraternidade, eternidade, felicidade e liberdade.

Esta tese, além de ser uma simples homenagem ao centenário da publicação do artigo *O Estranho (Das Unheimliche)* de Sigmund Freud, agracia, também, a literatura e o cinema de horror, pois, ambos, têm a estranha intenção de despertar o medo em seus leitores e espectadores.

Com essa pesquisa constatamos que toda atividade do inconsciente (*Unbewusste*) vem acompanhada de certa estranheza. E a literatura fantástica, tão apreciada por Sigmund Freud, fundamenta-se no inconsciente, principalmente, em seu aspecto incognoscível (*Unerkannt*) e inefável.

Enfim, que possamos a partir do real do estranho, abrir novos caminhos para outros pedaços de real.¹¹⁴

¹¹⁴ LACAN, J. *O seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976/2007), p. 116.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, v. III.

CAMPBELL, John Wood. *Who Goes There?* (1938). Traduzido por Alessandro Ciapina. Disponível em: <<http://leiturasparalelas.wordpress.com>>. Acesso em: 2 mai 2019.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHECCHIA, Marcelo; TORRES, Ronaldo; Hoffmann Waldo. (Orgs). *Os primeiros psicanalistas: Atas da Sociedade Psicanalítica de Viena 1906-1908*. São Paulo: Hedra, 2015, v. 1.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COSTA, Ana. *A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

COSTA, Ana. *Tatuagem e marcas corporais: atualizações do sagrado*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

COSTA, Ana; RINALDI, Doris (Org.). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007.

DIDIER-WEILL, A. *Lacan e a clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

EURÍPEDES. *As Troianas*. 1 ed. São Paulo: Edições 70 – Brasil, 2000.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: FAPERJ, Contra Capa, 2005.

FERREIRA, Nadiá Paulo. A literatura como escrita e como fala. In: *Escrita e Psicanálise*. Org. Ana Costa, Doris Rinaldi. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *O amor na literatura e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCÍA, Flavio e MOTTA, Marcus. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Malditos, obscenos e trágicos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2011.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900), in ESB, 2006, v.IV.

FREUD, Sigmund. *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), in ESB, 2006, v. VI.

FREUD, Sigmund. *Um Caso de Histeria, Três Ensaio sobre Sexualidade e outros trabalhos* (1901-1905), in ESB, 2006, v. VII.

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente* (1905), in ESB, 2006, v. VIII.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen (1907 [1906]). In: *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908), in ESB, 2006, v. IX.

FREUD, Sigmund. *Escritores Criativos e Devaneio* (1908 [1907]). In: *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908), in ESB, 2006, v. IX.

FREUD, Sigmund. *Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos* (1910), in ESB, 2006, v. XI.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos* (1913-1914), in ESB, 2006, v. XIII.

FREUD, Sigmund. *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918), in ESB, 2006, v. XVII.

FREUD, Sigmund. O *‘Estranho’* (1919). In *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XVII.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos* (1920-1922), in ESB, 2006, v. XVIII.

FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos* (1923-1925), in ESB, 2006, v. XIX.

FREUD, Sigmund. Prefácio a *Juventude Desorientada*, de Aichhorn (1925), in *O Ego e o Id e outros trabalhos* (1923-1925). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XIX.

FREUD, Sigmund. *Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e outros trabalhos* (1925-1926). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XX.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o Parricídio (1928 [1927]), in *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos* (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XXI.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXIV: Explicações, aplicações e orientações, in *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos* (1932-1936). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XXII.

FREUD, Sigmund. Análise Terminável e Interminável (1937). In *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos* (1937-1939). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XXIII.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

FREUD, Sigmund. La interpretación de los sueños (primera parte) (1900). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. IV.

FREUD, Sigmund. Psicopatología de la vida cotidiana (1901). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. VI.

FREUD, Sigmund. Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), Tres ensaios de teoría sexual y otras obras (1901-1905). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. VII.

FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente (1905). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. VIII.

FREUD, Sigmund. El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen (1907 [1906]) In: *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras* (1906-1908). Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. IX.

FREUD, Sigmund. El creador literario y el fantaseo (1908 [1907]) In: *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras* (1906-1908). Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. IX.

FREUD, Sigmund. Cinco conferencias sobre psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. XI.

FREUD, Sigmund. Tótem y tabú y otras obras (1913-1914). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. XIII.

FREUD, Sigmund. De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. XVII.

FREUD, Sigmund. Lo ominoso (1919). In: *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. XVII.

FREUD, Sigmund. Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. XVIII.

FREUD, Sigmund. El yo y el ello y otras obras (1923-1925). In: *Obras completas de Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. XIX.

FREUD, Sigmund. Prólogo a August Aichhorn, *Verwahrloste Jugend* (1925). In: *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*, Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. XIX.

FREUD, Sigmund. Presentación autobiográfica, Inhibición, síntoma y angustia, Pueden los legos ejercer el análisis? Y otras obras (1925-1926). Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. XX.

FREUD, Sigmund. Dostoievski y el parricidio (1928 [1927]). In: *El porvenir de una ilusión, El Malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, v. XXI.

FREUD, Sigmund. 34ª conferencia. Esclarecimientos, aplicaciones, orientaciones. In: *Nuevas Conferencias de Introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. XXII.

FREUD, Sigmund. Análisis terminable e interminable (1937). In: *Moisés y la religión monoteísta Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, v. XXIII.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARARI, Roberto. *O seminário “A angústia” de Lacan: uma introdução*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

HATHERLY, Ana. *O Mestre*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

HOFFMANN, E. T. A. O homem da areia. In: *Contos sinistros*. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique São Paulo: Max Limonad, 1987

HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

JALLEY, Émile. *Freud, Wallon, Lacan: a criança no espelho*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2009.

JORDÃO, Alexandre Abranches. *Narcisismo: do ressentimento à certeza de si*. Curitiba: Juruá, 2011.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol. 1: As bases conceituais*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol. 2: A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol. 3: A prática analítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

KLIMKIEWICZ, Lionel F. *Sigmund Freud Das Unheimliche: manuscrito inédito*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores, 2014.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu (1949). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada” (1955). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4: a relação de objeto (1956-1957)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8: a transferência (1960-1961)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: a identificação (1961-1962)*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 12: Problemas cruciais para a psicanálise (1964-1965)*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2006.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise (1969-1970)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante (1971)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 19: ...ou pior avesso (1971-1972)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.38.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 52.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução Celso Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos: o horla & outras histórias*. Porto alegre: L & PM Pocket, 2006 (O Horla – duas versões e Carta de um louco).

MANN, Thomas. *Chamisso (1911)*. In CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess — 1887-1904*; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2007.

PLAUTO, Tito Mácio. *Anfitrião*. In: Plauto & Terêncio: a comédia latina. Rio de Janeiro: Globo, 1952.

OVÍDIO, Públio. *Metamorfoses*. 3 ed. Lisboa: Cotovia, 2014.

POE, Edgar Allan. *Antologia de contos extraordinários*. Rio de Janeiro, Best Bolso, 2008.

POE, Edgar Allan. *William Wilson*. Trad. Berenice Xavier. Disponível em: <<http://www.unb.br/il/tel/graduacao/romantismo/wilson.htm>>. Acesso em: 3 fev. 2018.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RINALDI, Doris Luz. *A ética da diferença: um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

RINALDI, Doris Luz. O conceito de angústia em Lacan. 2005. Disponível em: <http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-biblioteca/DRinaldi/Doris_Rinaldi_conceito_de_angustia_em_Lacan.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2018.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTARENO, Bernardo. *António Marinho, o Édipo de Alfama*. Editorial Nova Ática, Lisboa, 2004. 231 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Org. Charles Balley e Albert Sechehayé. São Paulo: Cultrix, 1969.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Introdução, versão do grego e notas de Maria do Céu Zambuja Fialho. Lisboa, Edições 70, 1995.

STRAUSS, Lévi. *Mito e significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. [S.l.]: Coletivo Sabotagem, 1978.

TAUVEL, Jean-Paul. *Cinq Contes – Guy de Maupassant*. Paris: Hachette, 2004.

TAVARES, Bráulio. *Freud e O Estranho: Contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 274.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUETE, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIVÈS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

VIVÈS, Jean-Michel. *A voz na psicanálise*. Reverso, Belo Horizonte, v. 35, n. 66, p. 19-24, dez. 2013 Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952013000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 2 fev. 2018.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

Filmes

ANTONIONI, Michelangelo. *Profissão repórter (Professione: repórter)*, 1975.

HEIJNINGEN, Matthijs van Jr. *A coisa (The thing)*, 2011.

RYE, Stellan e WEGENER, Paul. *O estudante de Praga (Dear student von Praga)*, 1913.