

A ESTRANHEZA COMO MARCA DO FANTÁSTICO

Adrianna Alberti (UEMS)

adrianna.alberti@gmail.com

Fábio Dobashi Furuzato (UEMS)

fabiodf71@yahoo.com.br

RESUMO

O diálogo entre a literatura e a psicanálise nos oferece uma melhor compreensão do homem e suas expressões artísticas. Este artigo se propõe a discutir o diálogo que se estabelece entre a psicanálise freudiana com a teoria da literatura fantástica, a partir do ponto comum entre ambos: o estranho. Para Sigmund Freud (2006), o sentimento de estranho, despertado em diferentes situações, relaciona-se com o assustador, o amedrontador e com o que causa horror. Nesse contexto, compreende-se que o estranho ficcional contém o estranho da vida real e vai além, uma verdade encoberta. Por outro lado, a literatura fantástica tem no estranho sua excelência, pois, dentre os sentimentos que se espera despertar no leitor, desde o medo e o terror, a hesitação ou o conflito com a realidade, passando pelo conteúdo da trama e seus temas, de alguma maneira, é a estranheza frente à realidade do leitor a marca do fantástico. Pretende-se ilustrar a relação que se estabelece entre os conceitos de estranho, para a psicanálise, e de fantástico para Tzvetan Todorov (2008) e David Roas (2014), a partir da narrativa de “O Homem de Areia” de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (2010), para então compreendermos como o estranho perpassa o fantástico e se estabelece como a impressão registrada deste tipo de narrativa.

Palavras-chave: Estranho. Psicanálise. Literatura fantástica.

1. Introdução

O *fantástico* é um termo que tem designado uma vasta produção ficcional caracterizada pela existência de seres ou elementos sobrenaturais ou pela ocorrência de fenômenos que fogem à explicação científica e racional. O conjunto de obras que se apresentam como fantástico é tão variado que, a rigor, do ponto de vista teórico, grande parte delas não deveria ser compreendida como tal.

A narrativa fantástica surge entre os séculos XVIII e XIX, com influência do romantismo e do romantismo gótico. O Século das Luzes ao passo que dominado pela razão, desloca os fenômenos sobrenaturais, ir-

racionais e aterrorizantes para a ficção, como um meio de expressão mais socialmente aceito. (ROAS, 2014)

O imaginário gótico, entre outros fatores, as manifestações do sobrenatural como presença de espíritos, o mistério, a maldade humana, as perversões de caráter, o macabro, o prazer do medo e o sublime, em acontecimentos distantes no espaço e tempo do leitor, lhe dão uma distância segura dos fatos (CESERANI, 2006; ROAS, 2014). “O receptor suspendia sua incredulidade e ‘aceitava’ sem maiores problemas a presença desses fenômenos sobrenaturais porque ocorriam longe de casa”. (ROAS, 2014, p. 166)

Porém, é durante o Romantismo que a literatura fantástica adquire uma base mais característica. Os escritores românticos, sem rejeitar o pensamento racional e o avanço das ciências, “postularam, que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo” (ROAS, 2014, p. 49). Os autores românticos trouxeram, também, o cotidiano do leitor para o presente e suas localidades. Ao posicionarem-se contra as concepções mecanicistas colocaram à disposição um meio possível de perceber e compreender a experiência e a realidade, através de um mundo fora da razão.

A medida que avança o século XIX essa cotidianização vai adquirindo outras características, como a busca dos autores por explicações científicas para incrementar seus textos. Posterior a essas mudanças, foram inclusas nas narrativas as verificações positivistas das informações, a necessidade de evidenciar as relações de causa e efeito, a questão subjetiva, com o intuito de aproximar cada vez mais o descrito do texto à realidade do leitor.

Na América Latina, a literatura fantástica chega no século XX, em que destacam nomes como Jorge Luiz Borges (1899-1986) e Júlio Cortázar (1914-1984), escritores argentinos. No contexto nacional se destacam os escritores Álvares de Azevedo (1831-1852) e sua obra *Noite na Taverna* (1855), que inaugura a estética fantástica no Brasil, alguns contos de Machado de Assis (1839-1908), temos também Emilia de Freitas (1855-1908) e a obra *A Rainha do Ignoto* (1899), e as publicações de Murilo Rubião (1916-1991) e José J. Veiga (1915-1999). (NIELS, 2014; LIMA; PINHO, 2016)

Ao longo do século XIX a literatura fantástica articulou-se e se mesclou a gêneros literários de visões mais otimistas do mundo. Os ele-

mentos presentes no fantástico, como autorreflexão, o fundo humorístico ou fabuloso, elementos do grotesco, entre outros, passam a aparecer de forma variada, em menor ou maior grau, bem como a história da produção fantástica passa a ser mais articulada. Remo Ceserani (2006) irá apontar que a literatura fantástica demonstra uma vitalidade que é essencial ainda hoje na literatura, pois antecipou experimentações modernas como, por exemplo, a representação subjetiva do tempo, o lugar em que se colocaram os sonhos e as visões e a fragmentação dos personagens.

Comumente o que ocorre é a generalização do que se considera fantástico que se torna mais sinônimo daquilo que não é real, ou seja, irreal, ficcional, imaginário. O termo traz à mente outros conceitos que, igualmente remetem ao que não é verdadeiro, como por exemplo, definições como extraordinário, fora do normal, fantasia e mesmo imaginação.

A partir do estudo de Tzvetan Todorov, na década de 1970, o fantástico passa a se tornar um gênero melhor definido, situado entre os gêneros maravilhoso e estranho, sendo que, para o autor, é a hesitação mantida na obra (principalmente em relação ao leitor) que se caracteriza a literatura fantástica. No entanto, sendo um gênero entre gêneros, é a posição que a narrativa toma em relação à hesitação que irá definir a qual gênero o texto pertence: se o fenômeno fantástico possui uma justificativa sobrenatural, o texto é maravilhoso; se o fenômeno fantástico possui uma justificativa racional (seja científica, psicológica ou realista), o texto é pertencente ao gênero estranho.

David Roas (2014) aponta, por outro lado, que o fantástico é considerado uma categoria estética multidisciplinar que engloba mais do que apenas a literatura, incluindo o cinema, o teatro e até videogames. Para o autor espanhol é principalmente a partir da relação de conflito entre a ideia de real existente e do impossível que se dá o fantástico. Esse conflito, longe de ser estanque, desenvolve-se de acordo com a concepção coletiva de real.

Para nós, é justamente a inquietação, a estranheza que a obra fantástica oferece ao leitor, sua característica mais marcante. Se por um lado, Tzvetan Todorov (2008) destaca a hesitação como fonte de inquietação e estranheza, por outro, David Roas (2014) aponta o conflito entre a percepção do real e falta de sentido como causa das mesmas sensações. É aqui que nos valem da psicanálise para dialogar com o estranho (com a estranheza que o fantástico oferece) e destacar como a compreensão desse fenômeno pode acrescentar às explicações do fantástico.

Em "O Estranho", artigo publicado originalmente em 1919, Sigmund Freud (2006) parte do conto literário "O Homem de Areia" do alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1766-1822) para discutir o "estranho", buscando compreender o sentimento de estranheza que algumas situações causam, e como estas remetem, ainda que de forma assustadora a uma sensação de familiaridade. Através das análises freudianas, podemos refletir que o estranho pode conter mais do sujeito do que é explícito, como buscaremos demonstrar no artigo.

Ora, "O Homem de Areia" de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann é um conto canônico da literatura fantástica, tendo sido influência para muitos outros escritores. Como nos aponta Ítalo Calvino (2004) "se considerarmos a difusão da influência declarada de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann nas várias literaturas europeias, poderemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, 'conto fantástico' é sinônimo de 'conto à la Hoffmann'" (p. 12). Desde a Rússia, com Nikolai Gogol (1809-1852) e Nikolai Leskov (1831-1895), passando pela França, com Charles Nodier (1780-1844), Gérard de Nerval (1808-1855) e Théophile Gautier (1811-1872), até na Inglaterra, com Mary Shelley (1797-1851) e Dickens (1812-1870), é possível reconhecer a influência do escritor alemão.

2. O fantástico

Foram os estudos de Tzvetan Todorov, na década de 1970, que possibilitaram a sistematização e o estabelecimento de rigor teórico ao campo literário, tendo estabelecido o fantástico como um gênero entre gêneros, aproximando-o do gênero maravilhoso e do gênero estranho. Através de método estruturalista, Tzvetan Todorov "tenta explicar o fantástico a partir do interior da obra, a partir de seu funcionamento. Sua intenção, em última instância, é elaborar uma caracterização formal do gênero fantástico". (ROAS, 2014, p. 40)

O teórico busca definir um gênero literário, sistematizando tanto os procedimentos narrativos quanto seus temas. O fantástico é apresentado a partir da hesitação que a narrativa causa. Quando a obra opta por uma explicação, seja ilusão ou verdade, o fantástico perde sua característica e a obra deve ser considerada referente ou ao gênero estranho ou ao gênero maravilhoso.

Para tanto sua classificação dependerá de qual justificativa a obra dará ao elemento fantástico: o gênero maravilhoso é considerado como aquele em que o sobrenatural é aceito como real, sem questionamentos ou hesitações; e o estranho é aquele em que seu conteúdo sobrenatural, em geral, explicado, é a forma como o autor dá continuidade à sua história, a obra é rotulada como pertencente a um ou outro gênero. (TODOROV, 2008)

Não se trata apenas de uma aparição de um elemento sobrenatural que rompe a realidade, não é o surgimento do sobrenatural que define o gênero fantástico. Em outras palavras, o fantástico não pode ser definido apenas como oposto ao real, aqui entra em discussão a questão do fantástico como hesitação, com a possibilidade de ser situada entre o real e o imaginário, entre o real e a descrença do fenômeno acontecido, surgindo também, a possibilidade da loucura.

No espírito do fantástico “é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2008, p. 38). Deve-se manter o sentimento de inquietação, a dúvida é o essencial.

Tzvetan Todorov indica duas categorias temáticas distintas e restritivas: os temas do *eu*, que se caracterizam pelo limite entre matéria e espírito, entre o psíquico e o físico, que ao ser ultrapassado pelo surgimento do sobrenatural, perde a identificação e a diferenciação entre o mundo exterior e o *eu*, modificando assim, a percepção de tempo e espaço.

E os temas do *tu*, que são designados por seu caráter sexual, trazendo à tona questões da sexualidade humana que normalmente são ocultadas. É a própria obra que dará sentido aos elementos do texto, Tzvetan Todorov (2008) evita analisar os temas e seus elementos detidamente, por justamente apontar que cada obra dará o sentido desejado a essas características.

Assim, aos temas do *eu* ligam-se os domínios do olhar, como óculos, espelhos, lunetas. O universo da infância, cujo “acontecimento essencial que provoca a passagem da primeira organização mental a maturidade (através de uma série de estádios intermediários) é a chegada da linguagem” (TODOROV, 2008, p. 154), ou seja, o surgimento da linguagem significa e altera a percepção do mundo. Também possui ligação aos temas do *eu*, em analogia, o mundo das drogas, em que por se tratar “de novo mundo de um mundo sem linguagem: a droga se recusa à verbalização” (TODOROV, 2008, p. 155). Similar às psicoses, em que também

se trata de um mundo sem uma explicação ordenada, “somos levados a nos apoiar em descrições (do mundo psicótico) feitas a partir do universo do homem ‘normal’”. (TODOROV, 2008, p. 155)

Tzvetan Todorov (2008) sobre os temas do *tu*, remete histórias que dizem respeito à satisfação de sentimentos e sentidos internos e, especialmente, o desejo sexual sentido com relação à punição ou pecaminoso, consequentemente errado socialmente, caracterizando aqui o estranhamento social despertado por essas situações distintas. O amor intenso e as transformações do desejo também estão ligados aos temas do *tu*. O fantástico fala de ocasiões como incesto, homossexualidade, relações não monogâmicas, sadismo, amores cruéis, desejo pela morte (a necrofilia representada por vampiros ou mortos que retornam para vida).

A partir de Tzvetan Todorov, diferentes autores passaram a falar sobre literatura fantástica, alguns em uma espécie de complementação das ideias desenvolvidas por ele, e outros criticando e oferecendo uma nova roupagem à teoria do fantástico.

David Roas, teórico mais contemporâneo, em seu trabalho *Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas* (2014) tenta abarcar o funcionamento, o sentido e o efeito do fantástico e tem a literatura fantástica como fenômeno de expressão humana. Para o teórico, o fantástico é uma categoria estética multidisciplinar, não se restringindo apenas ao campo literário, mas podendo ser encontrado também no cinema, nos jogos, e em outras formas da expressão humana.

Sua teoria é embasada em quatro concepções: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem:

[...] sobre o fantástico: sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável. (ROAS, 2014, p. 8)

O gênero fantástico “começa a desenvolver-se em uma época marcada pela ideia de um universo estável ordenado [...] nesse sentido, o fantástico define-se pela transgressão a essas regras” (CAMARANI, 2014, p. 166). “[...] Imerso num mundo povoado de convencionalismos e banalidades, que o levam à constatação de sua insignificância diante do que não consegue explicar satisfatoriamente para si mesmo” (ALVARIZ, 2014, p. 21). O fantástico tem o propósito de desestabilizar os limi-

tes e a validade da forma como se percebe o real a partir da experimentação da inquietação pela falta de sentido, ou pela inquietação da falta de sentido do real.

Sem o sobrenatural o fantástico não pode existir, porém, o fator obrigatório, de acordo com David Roas (2014), para a literatura fantástica é a transgressão das leis do mundo real, ou seja, o sobrenatural é aquilo que transgredir as leis do real “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, [...] para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). O fantástico obtém sucesso ao provocar no leitor a incerteza de sua percepção do real, e consequentemente da percepção de sua própria existência.

Para alcançar essa transgressão, o contexto sociocultural é importante para a experiência do fantástico, visto que, “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (ROAS, 2014, p. 39). É aquilo que se conhece por real que norteará a leitura da obra, consequentemente, o efeito de conflito do fantástico depende do quadro de referência do leitor.

“E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: *o medo*” (ROAS, 2014, p. 135). A inquietude, a estranheza, a angústia e outros sentimentos similares são alcançados com o sentimento de ameaça que surge no leitor, ainda que o medo não seja elemento exclusivo e nem obrigatório do fantástico.

Há necessidade do realismo para se alcançar com o êxito o conflito entre o real e o sobrenatural, ou seja, a narrativa fantástica exige técnicas realistas. A verossimilhança com a realidade fora da obra é que oferecerá ao leitor o palco desse conflito.

A narrativa fantástica supera os limites da linguagem, pois, sendo o fenômeno fantástico impossível de explicar, o escritor fala daquilo ainda não dito. “O autor fantástico deve obrigá-las [as palavras] durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’, a *significar um indesignável*” (ROAS, 2014, p. 170). No entanto, não há recursos e procedimentos linguísticos que sejam exclusivos do fantástico, há uma forma de utilizar os recursos da linguagem para fazer o efeito do fantástico.

Ao contrário do que Tzvetan Todorov postula, que o fantástico havia perdido sua função social com o advento da Psicanálise, por tratar de temas antes considerados tabus, para David Roas (2014) o fantástico permanece existindo. O fantástico problematiza os limites entre real e ir-

real, sem apagar suas fronteiras, diferentemente de narrativas pós-modernas e surrealistas.

3. *A estranheza como marca do fantástico*

Ao adentrar aos estudos do fantástico, entre as diversas impressões que esta categoria causa, a estranheza parece-nos uma marca. Ana Luiza Silva Camarani (2014) vai nos apontar que o fantástico ocorre pela oposição e aliança que faz entre o real e o sobrenatural, gerando, assim, ambiguidade e incerteza a cerca das manifestações dos fenômenos estranhos, insólitos, sobrenaturais. Contrapondo ao romance gótico, que por se tratar de elementos explícitos não causa estranheza, assim como o realismo mágico em que o sobrenatural é naturalizado (sobrenaturalizando o real).

Não estamos nos referindo aqui, ao que Tzvetan Todorov (2008) dirá do gênero estranho, como aquele em que o sobrenatural é explicado, reduzido a feitos conhecidos, ou seja, aquilo que se conhece. O estranho tornando-se o que o fantástico deixa de ser – não hesitante –. Ao contrário, buscamos não definir o fantástico com base no estranho, mas apenas destaca o estranho como uma marca (mais acentuada) do fantástico e trabalhá-la e explicá-la.

Assim, partimos do ponto que a inquietação nos mostra sempre presente nas teorias, por *inquietação* compreende-se um sentimento abrangente e não explicado de desassossego, de intranquilidade, os sinônimos deste estado, nos permite observar que suas indicações tratam de um sentido de alteração de um *status quo* que indicam ansiedade, impaciência, alvoroço, desconforto, transtorno, nervosismo, preocupação, ou seja, uma alteração de sentimento e percepção não específicos.

A inquietação é uma impressão bastante abrangente, a alteração do *status quo* (do leitor ou do personagem) não parece uma marca tão indelével na narrativa fantástica. Mantém-se a posição dos teóricos, que apontam que as ferramentas literárias que o fantástico utiliza não são exclusivas da categoria fantástica (TODOROV, 2008; CESERANI, 2006; ROAS, 2014; CAMARANI, 2014), não podendo indicar, dessa forma, um sentimento desperto pelo fantástico que seja exclusivo também.

No entanto, e em busca do nosso objetivo, destacamos não a *inquietação*, mas o *estranhamento* diante do fantástico e de suas narrativas como marca desta categoria estética. Para a explicação de nossa visão,

buscamos explicar o processo psicológico de *estranho*, de acordo com a psicanálise. Para tanto, nos deteremos na explicação de como se dá o *estranhamento* na psicanálise.

4. O estranho

A psicanálise tem se ocupado desde sua concepção da compreensão dos processos psíquicos do ser humano. Seu arcabouço teórico trata da investigação da relação entre os processos psíquicos e os diversos eventos da vida ativa e produtiva do sujeito, o que inclui as manifestações e expressões artísticas, como a pintura, escultura, a música e a literatura.

Georg Otte (2006), no prefácio de *O Vidro da Palavra*, articula a literatura e a motivação investigativa de Sigmund Freud: "a literatura é a representação exacerbada da experiência humana [...] ambos rejeitam a lógica linear do cientista-detetive para dar lugar [...] [à] lógica do imaginário" (p. 14), crença que levou Georg Otte a afirmar que é justamente por tal razão que a literatura é relevante à psicanálise, posto que, tal qual a literatura, a psicanálise não combate e expulsa os corpos estranhos em nome da saúde, como faz a medicina, mas, ao contrário, corteja o estranho, justamente por este ser o que aponta para uma verdade encoberta.

Em seu artigo "O 'Estranho'", de 1919, Sigmund Freud dialoga justamente com a literatura fantástica, através do conto "O Homem de Areia" de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann para explicar o processo psíquico do estranho. Este artigo é reconhecido pelos diversos estudiosos da literatura, como Tzvetan Todorov (2008), Remo Ceserani (2006) e Marcio Cícero de Sá (2003), como um importante artigo para a compreensão da literatura fantástica.

A obra é dividida em três partes: a primeira traz uma discussão linguística sobre o termo alemão para *estranho* – *unheimlich*, retomando os significados atribuídos ao termo, sobre os quais se desenvolve o conceito psicanalítico; a segunda parte traz a análise do conto "O Homem de Areia", de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, além de enumerar situações inquietantes que servem de exemplo para a teoria; e na terceira e última parte, erige-se algumas análises sobre o estranho cotidiano, e o estranho trazido pela ficção literária.

Para Sigmund Freud (2006), o sentimento de estranho, desperto em diferentes situações, relaciona-se com o assustador, o amedrontador e

com o que causa horror. Sigmund Freud empenhou-se, inicialmente, em abordar um ramo específico do campo de estudo da estética, compreendendo a esta como a teoria da beleza e das qualidades do sentir. O ramo em questão é o chamado *estranho*, negligenciado pela literatura especializada, que segundo, o autor, se preocupa mais com os estudos do que é belo e sublime do que daquilo que causa repulsa e aflição. “Encontramos ao longo do texto freudiano uma estética oposta à do agradável: a estética negativa, que traz, justamente, um dos valores essenciais da arte no seu trabalho de tirar o sujeito do sono cotidiano”. (SOUSA, 2001, *apud* PORTUGAL, 2006, p. 73)

Parte daquilo que se considera como estranho na psicanálise vem da análise linguística de Sigmund Freud (2006) para a palavra alemã *unheimlich*, tida como o oposto de *heimlich* (doméstico), por si só esta é uma palavra ambígua, pois abarca dois conjuntos de ideias distintos: por um lado significa aquilo que é familiar, e, por outro, aquilo que é oculto.

A palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstica’], ‘*heimisch*’ [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. [...] Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. (FREUD, 2006, p. 239)

Unheimlich é usado apenas como contrário do primeiro conjunto de ideias, logo, é tido como aquilo que não é familiar. Porém, Sigmund Freud não se limita a definir o *unheimlich* como puramente o oposto de *heimlich*, assim, como acrescenta Schelling³⁴, o real sentido de *unheimlich* “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”. (FREUD, 2006, p. 243)

Como destaca em nota da tradução brasileira, a palavra alemã *unheimlich* é traduzida para o inglês como *uncanny*, que não é literal ou equivalente exato da palavra alemã. Em português, tais termos foram traduzidos como *estranho*, pois esta palavra é a que torna capaz agregar as conotações da área semântica de fantástico, misterioso, sinistro, e fora do comum.

³⁴ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) é um pensador da tradição Idealista alemã, dentre os aspectos de seu trabalho, três se destacam: "Filosofia da Natureza"; "Pensamento anticartesianismo da subjetividade" e "Crítica ao idealismo hegeliano". (BOWIE, 2010, s/p.)

Ana Maria Portugal (2006), sobre a escolha do termo em português, aponta que em nossa língua existem derivados de *estranho* que se aproximam do *unheimlich* de Sigmund Freud (2006),

Permitem nuances entre ‘estranho’ (o esquisito, o de fora), ‘estranheza’ (singularidade, sensação de surpresa, desconforto, desconfiança), ‘estranhar’ e ‘estranhamento’ (o ato de distanciar-se, de censurar, de desviar de algo ou esquivar-se). [...] Há no ‘estranho’ e seus derivados a ideia de afastamento por um afeto, de censura, de desconfiança, de não conhecimento, de admiração, de mistério. Mas ao mesmo tempo, há uma aproximação inquieta, atraída pela censura, pelo que não se espera e não se conhece, tocando no que é suspeitamente familiar. (PORTUGAL, 2006, p. 20)

Sigmund Freud (2006) buscou aproximar o estranho do inconsciente, “*un-* de *das Unheimliche* (o estranho) é o mesmo *un-* de *das Unbewusste* (o inconsciente) [...] destacando o *un-* (prefixo de negação) como marca de origem do recalque” (PORTUGAL, 2006, p. 60), importante análise dos termos em alemão para a compreensão da conotação pretendida por Sigmund Freud.

Hoje, *heimlich* perdeu o sentido de ‘familiar’, passando a significar apenas ‘clandestino’ (o que acontece em casa é escondido dos outros), e *unheimlich* é antônimo (negação) de *heimlich*, no seu significado perdido (não familiar, não doméstico, logo, estranho). Curioso ainda é que *unheimlich* nunca significou ‘não clandestino’, apesar de ser o antônimo lógico de *heimlich*. (*Ibid.* p. 61).

Ainda, segundo a autora, talvez somente em alemão seja possível aproximar o inconsciente e o estranho dessa forma, porém, Sigmund Freud mostra que o *un-* indica a oscilação que o estranho, tal qual o inconsciente, é tão não familiar que se faz, de fato, conhecido, familiar, e que de tão familiar e íntimo, o conteúdo em questão torna-se oculto. Sigmund Freud (2006) busca explicar o sentimento de estranheza que algumas situações causam como remetentes, ainda que de forma assustadora, à uma sensação de familiaridade, como observou a partir do conto “O Homem de Areia” de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (2010).

Opta-se assim, nesse trabalho, por incluir um resumo descritivo do conto “O Homem de Areia” para dar continuidade à discussão do artigo de Sigmund Freud e para, a partir daí, retomar os diálogos sobre o estranho.

5. *Der Sandmann*

“O Homem de Areia” (*der Sandmann*, no original) é um conto publicado em 1817 e é, de longe, o conto mais famoso de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann. Para Ítalo Calvino, o conto é o “mais representativo do maior autor fantástico do século XIX [...], o mais rico de sugestões e o mais forte em valor narrativo” (2004, p. 49). É na literatura fantástica romântica que, segundo Ítalo Calvino (2004), que se apresenta o inconsciente, antes de ser tema de estudo de Sigmund Freud.

Trata-se de um conto que se apresenta em quatro partes, sendo: três cartas (de Natanael a Lotário; de Clara à Natanael; e de Natanael a Lotário) e pela narrativa de um narrador testemunha, ou seja, que não participa dos fatos narrador como personagem, e que de acordo com a identificação no conto, trata-se de um amigo de Natanael, Clara e Lotário, mas que, por um lado tem ciência dos acontecimentos ocorridos, inclusive aqueles em que não haviam testemunhas. Isso cria um ponto de vista que não pode ser completamente neutro, tomando a perspectiva apresentada ao leitor ainda mais complexa (não se trata de um simples narrador testemunha). O enredo do conto gira em torno dos

[...] pesadelos infantis de Natanael – que identifica o bicho-papão, evocado pela mãe para fazê-lo dormir, com a sinistra personagem do advogado Coppelius, amigo do pai, persuadindo-se de que ele é o ogro que arranca os olhos das criancinhas – continuam a acompanhá-lo na idade adulta. Enquanto ele segue seus estudos na cidade, acredita reconhecer Coppelius no piemontês Coppola, vendedor de barômetros e lentes. O amor pela filha do professor Spallanzani, Olímpia, que todos consideram uma bela jovem quando na verdade é um boneco (esse tema do autômato, da boneca, também se tornará recorrente na narrativa fantástica), será perturbado por novas aparições de Coppola-Coppelius até a loucura de Natanael. (CALVINO, 2004, p. 49)

É Natanael que inicia o conto, ao escrever uma carta, descrevendo seu temor a seu amigo Lotário sobre seu presságio quanto à visita de um vendedor de barômetros, que o fez lembrar de sua infância. Conta que quando pequeno ouvia sua mãe falar-lhe que certas noites em que seu pai recebia a visita do Homem de Areia, com seus passos pesados que causavam em Natanael uma impressão aterradora, embora sua mãe justificasse que não se tratava de uma pessoa, mas do sono que fazia com que as crianças ficassem com os olhos pesados, como se tivesse areia neles. Continua contando que quando, ao questionar sua babá, Natanael adquire medo terrível do Homem, visto que ela lhe conta que este aparece quando as crianças não querem dormir, e joga punhados de areia nos olhos,

fazendo-os saltar sangrando dos rostos e leva-os para a lua, para alimentar sua ninhada.

Conta que, ainda jovem, tomado por curiosidade, certa noite, finalmente resolveu esconder-se no gabinete de seu pai para conhecer o Homem de Areia, e descobriu que o temível visitante é o advogado Coppelius, que era repugnado pelas crianças com seu tamanho e aparência nojentos que estragavam os pequenos prazeres destinados a Natanael e seus irmãos.

Nesta noite, Natanael presencia um ritual que não soube explicar, mas que o advogado, com fisionomia demoníaca, exigiu olhos. Aterrorizado Natanael grita, e é pego por Coppelius que passa a exigir então seus olhos infantis. Seu pai implora que estes sejam poupados. O jovem cai em convulsão profunda, e desperta do que chama um sono de morte, semanas depois, por sua mãe.

É apenas um ano depois que Coppelius reaparece, fazendo surgir novamente o terror em Natanael. Depois da meia-noite uma grande explosão no gabinete de seu pai desperta a todos na casa. Quando chega ao local, vê seu pai morto aos pés da fogueira, desfigurado. A polícia procura o advogado, mas este some misteriosamente.

Eis que Natanael retoma a história de volta ao seu presente, relatando novamente sobre seu presságio, e afirma a Lotário que o vendedor de barômetros é Coppelius, com outras roupas, mas sua fisionomia é inegavelmente a mesma, e seu nome agora é Giuseppe Coppola. E, por isso, ele aguarda desgraças em sua vida, embora ainda pretenda vingar a morte do pai.

Quem responde sua carta é Clara, irmã de seu amigo Lotário e sua noiva, a quem erroneamente havia destinado sua missiva. Clara conta a Natanael que a descrição de sua experiência e a presença de Coppola (Coppelius) chegaram a aterrorizar muito, até mesmo tiraram-lhe o sono, mas que, no entanto, ela via as coisas com profunda tranquilidade, visto que, do seu ponto de vista, Natanael associou Coppelius ao Homem de Areia pelo fato de o advogado odiar crianças; e que as práticas do pai nada mais eram do que experiências alquímicas, e o receio da mãe era justificado pelo valor e tempo gastos. Diz ainda que crê em forças obscuras, mas é o pensamento alerta e um caminho tranquilo e sábio que afastam as pessoas dessas forças; e pede que Natanael esqueça-se de Coppelius e de Coppola, que tais figuras não podem ter poder sobre ele.

Natanael envia uma carta a Lotário, lamentando sua própria distração ao endereçar a carta à Clara, e conta que seu professor de física, de nome Spalanzani, conhece Giuseppe Coppola há muito, e que ele não pode ser Coppelius, mas não se sente completamente tranquilo. Passa então a descrever seu encontro com Olímpia, filha de seu professor: uma mulher bonita, de rosto angelical, mas que o incomodou por, de longe, parecer não olhar para nada, como se dormisse de olhos abertos.

Dando continuidade ao conto, o narrador, amigo e testemunha dos fatos ocorridos descreve o que ocorreu com Natanael. Quando Natanael volta da viagem de estudos, reencontra Clara e Lotário. Diferente do usual, Natanael passa a falar de forma sombria, sendo que para ele qualquer assunto era tido como sonho e pressentimento, e ninguém era capaz de fugir do destino, em sua opinião.

Natanael precisava voltar à cidade para completar seus estudos e ao chegar, descobre que seu apartamento estava completamente queimado. Creditou-se o evento a um incêndio no apartamento inferior, no qual morava um farmacêutico, havendo tempo necessário que amigos resgatassem livros e manuscritos de Natanael, levando-os para outro quarto, no qual Natanael logo se instalou.

O rapaz percebe que passa a morar em frente ao apartamento de seu professor, Spalanzani, e que de sua janela podia observar a bela Olímpia, que por horas sentava-se imóvel, olhando para o nada. Até que, em uma tarde, recebe a visita de Coppola, oferecendo-lhe não barômetros, mas olhos (por um erro de linguagem, visto que Coppola é piemontês, na Alemanha). Natanael se desespera enquanto o vendedor começa a colocar diversas lunetas, binóculos e óculos sobre a mesa, que o rapaz via como olhos inflamados atirando no peito dele raios vermelhos de sangue. Só quando gritou com o vendedor, e este guardou todos seus itens, é que Natanael acalmou-se e percebeu, tal como Clara apontara, que se tratava de aparições que só tomavam forma em sua mente.

Para remediar, Natanael compra um binóculo de bolso, ricamente trabalhado, e ao, involuntariamente apontar a lente para o apartamento de Spalanzani, pôde ver Olímpia e seu semblante, onde apenas os olhos lhe pareciam hirtos. Perdido em sua contemplação, o rapaz teve de ser interrompido por Coppola, que pedia o valor referente ao binóculo, e não saiu do local sem lhe dirigir estranhos olhares.

Logo se apaixona por ela tão violentamente que, por sua causa, esquece a moça talentosa e sensível de quem está noivo. Mas Olímpia é um autômato,

cujo mecanismo foi feito por Spalanzani e cujos olhos colocados por Coppola, O Homem da Areia. O estudante surpreende os dois Mestres discutindo quanto ao seu trabalho manual. O oculista leva embora a boneca de madeira, sem olhos; e o mecânico, Spalanzani, apanha no chão os olhos sangrentos de Olímpia e os arremessa ao peito de Natanael, dizendo que Coppola os havia roubado do estudante, Natanael sucumbe a um novo ataque de loucura e, no seu delírio, a recordação da morte do pai mistura-se a essa nova experiência. ‘Apressa-te! Apressa-te! Anel de fogo!’ grita ele. ‘Gira, anel de fogo – Hurrah! Apressa-te boneca de pau! Linda boneca de pau, gira –’. Cai então sobre o professor o ‘pai’ de Olímpia, e tenta estrangula-lo. (FREUD, 2006, p. 247)

Algun tempo depois, Natanael acorda cercado por seus amigos, sua mãe e Clara. Natanael e Clara decidem visitar a torre da prefeitura para aproveitar a vista das montanhas. Ao apalpar o bolso, pegar o binóculo de Coppola e mirar as montanhas, que Natanael encontra-se com os olhos de Clara. Para ele, seus olhos giram na órbita, e expelem fogo. Começa então a saltar, gargalhar e gritar, e, com violência, tenta jogar Clara da torre, mas Lotário, ao ouvi-la gritar, corre para salvá-la, conseguindo o feito, deixando Natanael sozinho no alto da torre, e esse, quando observa Coppelius na multidão, precipita-se para o chão, indo a órbita.

6. Contribuições das análises de "O Homem da Areia"

Sigmund Freud (2006) elabora a análise do conto, partindo dos estudos realizados por Ernst Jentsch³⁵ (1906), e destaca que, para este, o aparecimento da dúvida é o fator mais relevante para o ensaio. A dubiedade ocorre em relação ao conhecimento sobre se o ser está realmente vivo, ou se é apenas um objeto sem vida e autômato (Olímpia), além da estranheza que tal situação causa no leitor. Em outras palavras, Ernst Jentsch foca seus estudos na incerteza intelectual que o estranho desperta a partir da natureza do ser.

Em paralelo, podemos notar como o ser (sobrenatural/autômato) não humano, desperta, em alguns contos fantásticos estranheza e dubiedade, a incerteza do que se trata e qual seu objetivo é um tema recorrente no fantástico.

Muito embora Sigmund Freud (2006) concorde que Ernst Jentsch tenha feito avanços teóricos sobre o estranho, não limita à incerteza intelectual e à redução da estranheza, a justificativa do aparecimento de um

³⁵ Ernst Jentsch (1867) foi um psiquiatra alemão autor do livro *Psicologia do Estranho* (1906).

autômato, ou dessa espécie de dúvida. Ou seja, em "O Homem de Areia", a história da boneca Olímpia não é a única responsável pela criação da atmosfera estranha.

Sabemos agora que não devemos estar observando o produto da imaginação de um louco, por trás da qual nós, com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade; e, ainda assim, esse conhecimento intelectual não diminui em nada a impressão de incerteza. (FREUD, 2006 p. 248)

Remo Ceserani (2006) aponta que, no fantástico, “o sentimento de inquietação tem a ver com experiências bem mais amplas e profundas do que aquelas ligadas aos autômatos, ou com seres animados que parecem privados de vida” (CESERANI, 2006, p. 14). Para Sigmund Freud (2006) o tema principal do conto, responsável pelo contexto e pelo aparecimento do estranho, é o Homem da Areia - é este personagem o fato chocante: O homem que arranca os olhos das crianças, e marca terrivelmente o personagem principal do conto.

Pela experiência da psicanálise, aponta Sigmund Freud (1919/2006), o medo de perder ou ferir os olhos é um dos temores maiores das crianças, e está ligado ao temor de ser castrado. “A hipótese de que a *angústia* em relação aos olhos tem relação com a castração revela-se no enredo ficcional: a angústia de Natanael se relaciona diretamente com a morte do pai” (FURTADO, 2010, p. 9). Tal qual o mítico Édipo que perfura seus olhos como forma de punição por seu crime, no conto, Natanael se dá com o Homem da Areia, um perturbador do amor, que o afasta de seus objetos de amor: o pai, Olímpia e, por fim, Clara.

Maria Sílvia Antunes Furtado (2010) acrescenta: “o complexo de castração infantil é o agente responsável pelos sentimentos de estranheza, e se relaciona, no conto, com os desdobramentos da figura do ‘Homem da Areia’” (FURTADO, 2010, p. 10). “O que os explica só pode ser o recalque: a relação de repulsa que há entre o eu e o recalcado inconsciente, presentificada no caráter infantil [...] do tema da castração”. (PORTUGAL, 2006, p. 77)

A saber, a castração diz respeito a uma experiência psíquica inconsciente vivida pelo sujeito, decisiva para a identidade sexual. Tal ocasião fornecerá, ao preço de angústia, pela primeira vez, o reconhecimento, por parte da criança, da diferença entre os sexos. O complexo de castração não se reduz à um momento cronológico, mas à experiência inconsciente que se renova ao longo da vida. Dada a ligação a um processo infantil, Sigmund Freud (2006) levanta a questão de que, caso se aponte

um fator infantil como motivo causador do sentimento de estranheza, deve-se então poder aplicar tal teoria a outros exemplos de estranho.

Dessa forma, destaca-se outro detalhe do conto de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann que remonta às experiências infantis: o da boneca viva e, neste caso, afirma que antes de gerar um medo terrível na criança, possuir uma boneca viva é até desejável. Não sendo, portanto, um medo, mas um desejo, ou simplesmente uma crença infantil que se liga ao sentimento de estranho.

Sigmund Freud acentua ainda os temas de estranheza que mais se destacam no texto de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, e que podem ser atribuídos a causas infantis. Assim, diz o autor, “todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do ‘duplo’, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento”. (HOFFMANN, 2010, p. 252)

O duplo é igualmente um tema recorrente em narrativas fantásticas, e se caracteriza pelo desdobramento, gêmeos e sócias. Uma duplicidade da personalidade, ligada à consciência, com suas fixações e projeções. “Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram coloca-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo”. (CESERANI, 2006, p. 83)

Em Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, pode-se observar que os personagens se assemelham entre si, e tal relação é acentuada com a ocorrência de processos mentais que tornam o conhecimento, a experiência e o sentimento comum a um e a outro, assim se assemelham a tal ponto que podem ser considerados idênticos, apresentando-se ora ruins, ora protetores. (FREUD, 2006)

De acordo com Sigmund Freud, foi Otto Rank³⁶ (1914), quem desenvolveu um trabalho eficiente sobre o duplo:

Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte. [...] Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘energética negação do poder da morte’ como afirma Rank, e provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. [...] Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo

³⁶Otto Rank (1884-1939) foi um pupilo de Sigmund Freud em Viena, é reconhecido por seus trabalhos em filosofia, literatura e mito em psicanálise.

primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (FREUD, 2006, p. 252)

É necessário admitir, diz Sigmund Freud (2006), que existem outros elementos que determinam a criação de sensações estranhas, mas há outras que “estão relacionadas entre si pelo típico caráter ambíguo entre aquilo que é ‘latente’ e aquilo que é ‘manifesto’ à consciência”. (CESE-RANI, 2006)

Então, quais outras contribuições, Sigmund Freud (2006) oferece para a compreensão do estranho?

7. Outros fatores que levam ao estranho

Sigmund Freud (2006) não se limita ao conto de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann para discorrer sobre o sentimento estranho que desperta em diversas situações. De acordo com o autor, diversos são os fatores que transformam algo diferente em algo estranho, e não apenas ligados ao complexo de castração.

O estranho se encontra aqui na relação do duplo com o conteúdo inconsciente que retorna. Em outras palavras, a “estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data um estágio mental muito primitivo [...]. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios”. (FREUD, 2006, p. 254)

O fator de repetição é sujeito a determinadas condições e circunstâncias que provocam sensações estranhas, mesmo que não seja para todas as pessoas a fonte de tal situação. Além da estranheza, essas ocasiões podem evocar uma sensação de desamparo, semelhante com a vivenciada em estados oníricos (FREUD, 2006). Tal fator, ou o retorno involuntário da mesma situação, Sigmund Freud nomeará de compulsão à repetição, que se trata de “uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, [...], o que quer que nos lembre esta íntima

‘compulsão à repetição’³⁷ é percebido como estranho”. (Ibid. p. 256). A compulsão à repetição é um fator importante não apenas para a compreensão das sensações de estranho, mas também, para a psicanálise.

Sigmund Freud (2006) traz para a discussão outros exemplos em que se pode observar situações estranhas, “se tomarmos outro tipo de coisas, é fácil verificar que também é apenas esse fator de repetição involuntária que cerca o que, de outra forma, seria bastante inocente, de uma atmosfera estranha” (p. 255). Torna fatídico algo que ter-se-ia tomado por sorte, ou azar.

Sigmund Freud (2006) ainda aproxima a compulsão à repetição e o sentimento de estranheza a partir de dois pontos: o princípio de onipotência do pensamento, e conseqüentemente a concepção animista do universo, quando ocorria uma

[...] supervalorização narcísica, do sujeito, de seus próprios processos mentais, pela crença na onipotência do pensamento dos pensamentos [...]; bem como por todas as outras criações, com a ajuda das quais o homem, no irrestrito narcisismo desse estágio de desenvolvimento, empenhou-se em desviar as proibições manifestas da realidade. (FREUD, 2006, p. 257-258)

Assim, o estranho é aquele que surpreende o sujeito, e toca nos resíduos dessa fase narcísica, como um elemento que foi reprimido e que retorna, independente de tal elemento estranho ter sido originalmente assustador, ou se trazia algum outro afeto. É algo familiar, e estabelecido na mente, que foi alienado através do processo de recalque.

A saber, o recalque é um importante conceito elaborado por Sigmund Freud que diz respeito a um processo que ocorre em três tempos: o recalque propriamente dito; o recalque primário; e o retorno do recalcado. O recalque primário é “resultante de uma recusa inicial do inconsciente a se encarregar do representante de uma pulsão” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 663), o recalque é constitutivo do inconsciente, faz parte dele e “exerce sobre excitações internas, de origem pulsional, cuja persistência provocaria um excessivo desprazer” (Ibid. p. 662), o terceiro tempo, o retorno do recalcado, se manifesta sob a forma de sintomas, como sonhos, esquecimentos e atos falhados.

³⁷ O conceito de compulsão à repetição é trabalhado extensamente por Sigmund Freud em sua obra extremamente importante para o desenvolvimento da psicanálise em “Além do Princípio do Prazer” de 1920.

Dentre os exemplos ainda citados por Sigmund Freud (2006) sobre os efeitos de estranhamento despertados em situações determinadas, destaca-se a da relação do sujeito com a morte. Na literatura fantástica, diversos personagens apresentam essa relação: vampiros, fantasmas, espíritos e zumbis, entre outros.

"Todos os homens são mortais" é mostrada nos manuais de lógica como exemplo de uma proposição geral; mas nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a ideia da sua própria mortalidade. As religiões continuam a discutir a importância do fato inegável da morte individual e a postular uma vida após a morte. [...]. 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. E 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. (FREUD, 2006, p. 259)

A literatura fantástica traz uma vasta gama de exemplos sobre a relação do sujeito com a morte. Sobre essa temática, em Remo Ceserani (2006), pode-se apontar dois pontos: o primeiro ligado à vida dos mortos, com apresentação de bruxas e espíritos e evocações; e de Lugnani, o autor aponta uma segunda temática, a de um mundo obscuro: "o lugar das verdades indizíveis, encantos obscuros, dos pavores irresistíveis, das tentações inconfessáveis" (*Ibid.* p. 79). Nota-se claramente nesse segundo ponto, a aproximação do tema fantástico com o inconsciente³⁸.

No prefácio do livro "Aos Olhos da Morte" (2010) de Marcelo Dias Amado, Rober Pinheiro nos apresenta o tema do livro da seguinte forma:

Desde que o homem deixou a senda da ignorância e tomou ciência da brevidade de seus dias, o peso desta palavra esteve sempre rondando seus pensamentos. Em toda a história humana, ela vem alimentando o medo, o temor e o receio do fim, da incerteza do que vem depois do último suspiro. (PINHEIRO, 2010, p. 11)

Das pessoas vivas, Sigmund Freud (2006) aponta que o sentimento de estranho é despertado quando atribuímos aos outros, intenções maldoadas.

³⁸ Roudinesco e Plon (1998) aponta que em uma carta 1898, Sigmund Freud oferece uma definição de inconsciente divertida, que oferece uma visão da importância do mesmo para a formação do sujeito. "Escreve: 'Meu trabalho foi me inteiramente ditado pelo inconsciente, segundo a célebre frase de Itzig, o cavaleiro amador: ' – Para onde está indo, Itzig? – Não tenho a menor ideia. Pergunte a meu cavalo!'" (p. 376).

sas, e mais: tais intenções, diz, são alcançadas através do auxílio de poderes especiais, como ocorre com a impressão causada por superstições, que traz novamente à tona a concepção animista do universo.

O estudo do estranho contribui ainda, entre outras coisas, para a compreensão clínica dos neuróticos. Sigmund Freud (2006) faz diversas observações que complementam a compreensão clínica. Em seus pacientes, quanto à onipotência do pensamento, afirmavam, por exemplo, que possuíam pressentimentos que se tornam realidade, e que isso os marcava de alguma forma. No entanto, as contribuições específicas para a clínica das neuroses não são o objeto desse estudo, cabendo aqui apenas como observação.

A loucura e a epilepsia possuem a mesma origem de estranhamento, "o leigo vê nelas a ação de forças previamente insuspeitas em seus semelhantes, mas ao mesmo tempo está vagamente consciente dessas forças em remotas regiões do seu próprio ser" (FREUD, 2006, p. 260). E há também o efeito quando se extingue o limite entre a realidade e a imaginação:

Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, [...]. É esse fator que contribui não pouco para o estranho efeito ligado às práticas mágicas. Nele, o elemento infantil, que também domina a mente dos neuróticos, é a superinfantilização da realidade psíquica em comparação com a realidade matéria – um aspecto estreitamente ligado à crença na onipotência dos pensamentos. (FREUD, 2006, p. 261)

Trata-se do limiar entre realidade e imaginação. Mais especificamente, o modo como o sujeito se arranja com sua própria realidade. Tendo em mente que o efeito do estranho se produz na medida que o conteúdo é algo recalcado que posteriormente volta à tona, é necessário compreender que nem tudo que condiz com esta situação assim se configura, ou seja: "nem tudo que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento – que pertencem à pré-história do indivíduo e da raça – é por causa disso estranho". (FREUD, 2006, p. 262)

O pai da psicanálise aponta que o estranho pode se originar em diferentes níveis. O primeiro, próximo à realidade material, diz respeito à relação da onipotência do pensamento. Assim, basta um teste de realidade para que o estranho se dissipe, ou sequer ocorra. Quando o sujeito não se sente seguro em relação, por exemplo, à volta dos mortos, acaba acreditando nas crenças de que os mortos retornam, quando, ao contrário, já

não tenha qualquer relação com as crenças animistas, será insensível a tais sentimentos. Há um segundo nível que incorre à realidade psíquica, como é o caso do complexo de castração, e de algumas fantasias, nesse caso caracterizando com o retorno daquilo que foi recalçado.

Deve-se saber que o que é experimentado, vivido pelo sujeito é condicionado, porém carece de mais exemplos, diferente daquilo que se passa na literatura, daquilo que se lê. Mello aponta que Sigmund Freud “ao postular que o homem é regido por forças de outra ordem que não a consciência, ele demonstra o quanto o homem é estranho a si mesmo”. (2010, p. 154)

Aqui, cabe questionar, então, qual a relação do estranho, descrito até aqui, com a literatura?

8. Discussão

O artigo de Sigmund Freud (2006) oferece material precioso para compreender o impacto da literatura fantástica no leitor, bem como, em parte, como os conteúdos fantásticos são evocados no sujeito. Sigmund Freud irá aproximar o estranho do inconsciente à medida que o que desperta estranheza é um conteúdo ligado ao inconsciente. O que era oculto torna-se familiar, pois veio à luz. É o retorno do recalçado que possui conexão com o sujeito.

Pode-se notar que o fator principal do estranhamento, e este em relação à literatura fantástica, são os conteúdos que retornam ao leitor como familiar. Formas de pensamento tidas como superadas e os complexos infantis são os fatores mais marcantes nesse conteúdo que retorna.

Ana Maria Portugal (2006) diz que “pode-se supor que, sem imaginário, não há estranho. É preciso que se mantenha pelo menos um fio, que possa tocar o sujeito na sua ligação com a imagem, com o outro” (p. 47). Na literatura, pode-se notar que o estranhamento dependerá de certo grau de técnica narrativa, do contexto e das características mais próximas à realidade material.

O artifício do escritor na trama – e não na fábula – é que teria condição de decidir pela estranheza, quando são tocados aqueles pontos nos quais a própria estrutura da linguagem mostra seus buracos. O escritor, como um fazedor, convoca nosso imaginário a acompanhá-lo e, se sua trama é bem consistente, sustentada a ‘boa’ causalidade ficcional, aceitamos seus pressupostos, apenas com o distanciamento que nos convém. Nessa realidade ‘fingida’, ‘fictícia’, o

afeto que nos causaria a divisão³⁹ é elaborado com a participação de nosso imaginário. (PORTUGAL, 2006, p. 47)

A pergunta realizada por Sigmund Freud (2006) e retomada por Ana Maria Portugal (2006) direciona a discussão do estranho, análises e o diálogo com a literatura fantástica: Por que tanta ficção para falar do estranho? Em “O ‘Estranho’” Sigmund Freud não se afasta do desenvolvimento da teoria psicanalítica, no entanto, privilegia a “ficção que, através da própria trama do texto, promove a identificação do leitor com um ou outro personagem, provocando mais amplos efeitos de estranhamento que os vividos no cotidiano, ou conseguindo deslocá-los para outros, como o efeito cômico”. (PORTUGAL, p. 22)

Sigmund Freud (2006) aponta que mesmo tendo profícuos exemplos que atestam a origem do estranho, os fatores principais que contradizem o estranho são, justamente, encontrados na literatura. Esta, mesmo oferecendo inúmeros exemplos de estranho, atesta também casos em que o estranho não ocorre. É o caso dos contos de fadas que, apesar de conter fatores fantásticos, em momento algum causa qualquer tipo de estranheza, já que os contos de fadas não despertam no leitor “um conflito de julgamento quanto a saber que as coisas que foram ‘superadas’ e são consideradas incríveis não possam, afinal de contas, ser possíveis”. (*Ibid.*, p. 266)

A morte aparente e a reanimação dos mortos têm sido representadas como temas dos mais estranhos. Também as coisas desse gênero são, contudo, muito comuns em histórias de fadas. Quem teria a ousadia de dizer que é estranho, por exemplo, quando Branca de Neve abre os olhos uma vez mais?. (FREUD, 2006, p. 263)

Poderíamos justificar tal posição por outro ângulo, quando Tzvetan Todorov (2008) aponta especificamente que os contos de fadas possuem um sentido alegórico que se perde do fantástico, é tal que os elementos sobrenaturais (e assim, os estranhos) desaparecem. O sobrenatural, nessas obras, é generalizado, o que não permite uma oposição a um mundo real, semelhante ao nosso, assim, não criando a hesitação, quanto à natureza do acontecimento.

Assim fica o questionamento: o estranho não estaria, pois, ligado intrinsecamente às formas de narrativa? O estranho ficcional é um campo

³⁹ O inconsciente, e conseqüentemente o sujeito, é tido, na psicanálise, como cindido. A divisão ocorre entre o eu (do sujeito) e o conteúdo recalcado; entre o seu desejo, e o que se permite dele ser realizado.

muito mais fértil do que aquele que ocorre a vida real. O estranho da ficção contém o estranho da vida real e a via além, para aquilo que não pode ser encontrado da vida real: “O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho da ficção sem modificações [...]; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade”. (FREUD, 2006, p. 266)

É justamente devido às técnicas narrativas e procedimentos formais que se torna mais fácil criar efeitos estranhos na literatura, em contraste com a vida real. Sigmund Freud afirma que para o efeito do estranho é necessário partir da premissa da dúvida em relação à realidade. “O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser”. (FREUD, 2006, p. 266)

Em sua obra *Delírios e Sonhos de Gradiva de Jensen*, de 1907 [1906], Sigmund Freud dirá que os escritores se nutrem de fontes não acessíveis à ciência, referindo-se à conteúdos sensíveis de difícil acesso, e, também diz, escritores são exímios observadores da mente humana.

Para exemplificar tamanha facilidade para se criar o estranho em literatura, o próprio exemplo da análise de Sigmund Freud (2006) ao analisar a história de Gradiva de Jensen, embora não necessariamente uma história fantástica, aponta que, Gradiva, até então tratava-se de uma bonita mulher esculpida em um relevo romano, ao tornar-se a obsessão de um jovem arqueólogo, aparece em seus sonhos, porém, em dado momento da história, surge em uma figura imaginária. Diz “acaso seria ela uma alucinação do nosso herói, perturbado por seus delírios, ou seria um ‘verdadeiro’ fantasma, ou ainda uma pessoa viva?” (p. 26).

Em outro exemplo do acesso dos escritores à observação humana, temos o conto “A Vênus de Ille” (1837) de Prosper Mérimée (1803-1870), em que uma estátua de cobre (da antiguidade clássica) é malvista pelos moradores de Ille, pois a consideram um Ídolo. Durante o casamento de famílias tradicionais locais, o noivo brinca, colocando a aliança no dedo da estátua. Acontece que durante a noite de núpcias, o noivo acaba sendo assassinado, a dúvida que paira é se foi por uma desavença ou se a estátua, enciumada ganhou vida. Ítalo Calvino (2004) destaca a minúcia daquilo que os escritores parecem imprimir nas obras de maneira excelente: a percepção subjetiva da existência, “aqui está um outro grande

tema do fantástico oitocentista: a sobrevivência da Antiguidade clássica e a anulação da descontinuidade história que nos separa do mundo greco-romano, com tudo o que ele significa em oposição ao nosso” (p. 241)

Sigmund Freud (2006) aponta que o estranho ficcional pode dissipar-se, não apenas nos contos de fadas, mas quando, por exemplo, o escritor opta por um contexto menos imaginário, porém ainda diferente do mundo real, e as personagens (almas, fantasmas, demônios etc.) são tidas válidas, assim como o homem possui a existência válida na realidade material.

O autor está aqui, em sintonia com o descrito por Tzvetan Todorov (1998) na medida em que, para o segundo, quando a dúvida deixa de existir, não se trata mais de um conteúdo fantástico, mas sim de um maravilhoso aceito. Porém, não cabe esquecer David Roas (2014) para quem a dúvida e a hesitação não são os únicos fatores que validam o fantástico.

Para Sigmund Freud (2006) o estranho é mais eficaz, mesmo na literatura, quando as situações evocadas se relacionam com o estranho que provém dos pensamentos que já foram superados (concepção animista do universo, onipotência do pensamento), na medida em que mantem a proximidade do contexto com a realidade material.

De um modo geral, adotamos uma invariável atitude passiva em relação à experiência real e submetendo-nos à influência do nosso ambiente psíquico. Mas o ficcionista tem um poder *particularmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente de nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. (FREUD, 2006, p. 268)

Em outras palavras: para causar estranheza ficcional, depende-se não apenas dos conteúdos que se evocam na narrativa, mas também de certo grau de identificação do leitor, bem como da forma como se desenvolve a narrativa e do grau de conhecimento do leitor em detrimento do conhecimento demonstrado pelo personagem.

Já se pode vislumbrar que o estranho, tal qual o inconsciente, se aproxima de determinados temas da literatura fantástica pelos sentimentos despertados por este último. Quando o tema fantástico diz daquele mundo obscuro, um lugar de verdades indizíveis e inconfessáveis.

Mas além, quando o fantástico rompe com a naturalidade com a qual nos acostumamos ao mundo real. O conflito dessa situação, e que se

espera de uma narrativa fantástica, a transgressão, como nos aponta David Roas (2014), também corrobora a questão do estranho, visto que, se não há conflito nem dúvida e conseqüentemente não há estranheza – na obra, principalmente por parte do leitor – não há fantástico. Aquela literatura fantástica que não suscita o estranhamento, seja pela incerteza do acontecimento, seja pelo conflito com a concepção e percepção de realidade, dificilmente é denominada fantástico. Ao desestabilizar as regularidades que nos dão segurança (transgredindo e subvertendo as leis do mundo) o efeito do fantástico é a estranheza, e com elas sentimentos similares e correlatos: medo, terror, inquietude.

9. Considerações finais

Ao iniciar os estudos acerca do fantástico, compreende-se que não é possível fazer uma generalização literária ou mesmo uma conceitualização fechada sobre o que se compreende como literatura fantástica. Antes, é necessário sempre revisitar os estudos já elaborados sobre o fantástico. Partindo da abordagem de Tzvetan Todorov, por ter sido a primeira a delimitar o fantástico como um gênero, leem-se, então, outros teóricos, que podem ou não contrapor Tzvetan Todorov, mas que em alguma medida permitem uma visão mais ampla do fantástico.

A partir dos estudos desenvolvidos por Tzvetan Todorov, o gênero fantástico adquiriu contornos mais claros e delimitados, sendo um referencial obrigatório quando se estuda o campo. Caracterizando o fantástico a partir da *permanência* da hesitação e da dúvida frente ao acontecimento sobrenatural/insólito, ele limita as obras fantásticas e não abrange as obras contemporâneas por crer que a hesitação é um fator determinante.

O fantástico, e isso é praticamente consenso entre os teóricos da área, possui a função social de falar daquilo que não se fala abertamente, do que é proibido ou escondido, o que causa inquietação, devido à estranheza, de acordo com nós, uma marca mais acentuada no fantástico.

A literatura fantástica, tal como a entendemos nesse artigo, é o campo que trás algo para além da realidade. Partimos da concepção de que não se trata apenas de um oposto à literatura que representa fidedignamente o real. Não se trata de reduzir o fantástico ao irreal, ficção ou imaginário. Logo, a literatura fantástica dependerá da linguagem para criar uma realidade nova e diversa, diferenciada.

Compreendemos que através dos efeitos que o fantástico proporciona pode ser possível representar um mundo subjetivo da mente e da imaginação, e através da linguagem aproximar aquilo que se encontra oculto na mente. Pois, o que melhor para falar daquilo que foi ocultado da/na mente do que a psicanálise? Através dos estudos psicanalíticos, podemos vislumbrar os mecanismos que movimentam e estabelecem o *estranho* no sujeito.

O estranho pode se originar em dois diferentes níveis: aquele próximo a realidade material, em que basta um teste de realidade para que se dissipe; e aquele próximo à realidade psíquica, como o caso do complexo de castração e de algumas fantasias, nesse caso caracterizando como o retorno daquilo que foi recalcado.

Nesse sentido, compreendemos que o fantástico, pode também em alguma medida, falar aquilo que está oculto para o sujeito (inclusive para ele próprio), no entanto, longe de psicologizar o fantástico, tornando-o terapêutico, o que tentamos explicitar aqui é que o fantástico pode também ser um caminho de compreensão do e para o ser humano. E é através do estranho, como uma marca, que isso pode ser observado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Apresentação do Autor. In. ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.

BOWIE, Andrew. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/schelling>>. Acesso em: 24-11-2017.

CALVINO, Ítalo. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad.: Nilton Cezar Tridapoli. Curitiba: UFPR; Londrina: Eduel, 2006.

FREUD, Sigmund, O estranho. Trad.: Jayme Salomão. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 232-273. [2019]

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. O fantástico e estranho na literatura e os desafios da crítica psicanalítica. *Revista Garrafa*, n. 21, maio/ago. 2010. Disponível em:

<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa21/silviafurtado_ofantastico.pdf>. Acesso em: 20-11-2017.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. *O homem de areia*. Trad.: Ary Quintella. São Paulo: Rocco, 2010. [1917]

MELO, Denise Ribeiro Barreto. A psicanálise e seu encontro com a linguagem na obra de Freud. *Revista Científica Internacional*, ano 3, n. 13, maio/jun.2010.

OTTE, Georg. Prefácio. In: PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PINHEIRO, Rober. Prefácio. In: AMADO, Marcelo Dias. *Aos olhos da morte*. Praia Grande: Literata, 2010.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.

ROUDINESCO Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad.: Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ, Marcio Cícero de. *Da literatura fantástica (teoria e contos)*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.