

Estranho prazer: um possível paradoxo para Freud e Hume

Janaina Namba

Janaina Namba é aluna do 2º ano do curso de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, doutora em filosofia pela UFSCar, com a tese: *Expressão e linguagem: aspectos da teoria freudiana, sob orientação do prof. Luiz Roberto Monzani*.

Resumo O que levaria ao sentimento de prazer diante de paixões em si tão incômodas, como, por exemplo, o deleite do espectador diante da apresentação de uma batalha sangrenta, se questiona o filósofo David Hume em seu ensaio *Da tragédia*. É a partir do texto *O Ominoso* de Sigmund Freud que abordaremos essa questão.

Palavras-chave sinistro/ominoso; prazer; duplo; tragédia.

- 1 *Unheimlich*, diz Freud, “é evidentemente o oposto de *heimlich* (íntimo), *heimlich* (doméstico), *vertraut* (familiar); e pode se inferir que é algo terrível porque não é conhecido, nem familiar. Porém, nem tudo o que é novo e não familiar é terrível” in: “Lo Ominoso”, 1919. Optamos aqui por utilizar como tradução de *unheimlich*, ominoso (agourento, funesto, nefasto) e sinistro (agourento, funesto, temível). Nos baseamos numa tradução feita do alemão de *Os deuses no exílio* de Heinrich Heine, por Márcio Suzuki. Livro esse citado por Freud, ao comentar o surgimento do duplo com o ressurgimento “do narcisismo primitivo na medida em que este ganha um novo conteúdo nos estágios ulteriores do desenvolvimento do ego.” (M. Suzuki, “Anatomia comparada em literatura” in H. Heine. *Os deuses no exílio*, p. 160). Ainda que ominoso coincida com a tradução da edição argentina, há traduções em português que coincidem com outras línguas, como por exemplo a de Paulo César Souza: *O Inquietante (L’Inquiétante étrangeté)*.
- 2 J. Kristeva, “Para que servem os psicanalistas em tempos de desgraça que se ignora” in *As novas doenças da alma*, p. 39.
- 3 J. Kristeva, *op. cit.*, p. 38.

A partir da questão que se põe logo no início do ensaio *Da tragédia* (1757), do filósofo escocês David Hume, a saber, por que fatos que na vida real suscitam sentimentos penosos e desagradáveis, ao serem postos em cena, tornam-se paradoxalmente prazenteiros, seja no espetáculo teatral, na literatura, no cinema, e, atualmente, na televisão, é que retomo aqui o texto de Freud, “O Ominoso”¹ (1919), e busco o significado desse paradoxo para a psicanálise. Pretendemos com isso contribuir para o debate em torno de um tema que se estende desde o século XVIII até os dias de hoje, principalmente no que diz respeito às telenovelas e aos *reality shows*.

Quando Kristeva, em “As novas doenças da alma”, diz que há um “agravamento da doença psicológica que caracteriza o mundo moderno, essa ‘novela’ que aparece como o avesso solidário da sociedade da performance e do estresse”², está se referindo à sociedade moderna como sendo uma sociedade do “espetáculo”, uma sociedade em que seus personagens se apresentam como “doentes sentindo-se mais próximos da alma”³ e, de certa forma, de seu psiquismo. Estaríamos assim diante de uma sociedade com uma vida interior reduzida, envolvida e identificada com tramas de telenovelas, ou de seriados televisivos.

Embora nosso texto se refira a espetáculos realizados em palcos destinados a atores, personagens literários, etc., parece que há na atualidade uma indiscriminação entre o que é representado no palco e o que se vive fora dele. Dessa maneira a vida real acaba por ser apresentada e difundida como fictícia,



*no jogo infantil há uma reconstituição
da cena vivida pela criança,
e ela obtém prazer por meio
do próprio ato, mesmo que a vivência
original tenha sido desagradável*

provocando assim um sentimento de prazer com aquilo que seria no mínimo estranho.

Para além da tragédia

“O ominoso da ficção – da fantasia, da literatura – merece uma discussão à parte”, diz Freud em “O Ominoso”, ao falar sobre aquilo que é horrível na ficção, na literatura ou na fantasia e que não se encontra sob as mesmas condições do que seria horrível numa vivência real; isso acaba por engendrar um resultado paradoxal: “na literatura, não é estranho aquilo que, se ocorresse na vida real, o seria [...]”⁴. Isso ocorreria porque, segundo Freud, a premissa fictícia ou literária seria o afastamento da realidade material. O distanciamento seria a garantia para distinguirmos o que é real do que é fictício. Ainda que esse afastamento fosse mais tênue, e, nos quais o sentimento ominoso se encontra aderido, também estes se encontram ligados à premissa poética e por isso não nos causaria estranheza.

Hume nos diz que aparentemente não podemos explicar o sentimento de prazer diante de paixões, em si desagradáveis, ao serem representadas numa tragédia bem escrita. Contrapõe seu argumento à solução apresentada por Fontenelle, segundo o qual haveria um reconforto “com a reflexão de que tudo não passa de ficção”⁵. Ao propor a ausência de um sentimento hediondo para a ficção seja na literatura ou na fantasia, em função do distanciamento da realidade material, a explicação freudiana se aproxima da solução apresentada por Fontenelle, que ao olhar de Hume “parece justa e convincente, ainda que careça de

um novo acréscimo para responder plenamente ao fenômeno” que está sendo examinado.

Voltemos então a Freud em “Para além do princípio do Prazer”:

O jogo (*Spiel*) e a imitação artística praticados pelos adultos diferenciam-se da conduta infantil, pois visam principalmente ao espectador. Este último não é poupado, como, por exemplo, na apresentação de uma tragédia, das impressões mais dolorosas que, no entanto, são sentidas com o mais elevado gozo⁶.

No jogo infantil há uma reconstituição da cena vivida pela criança, e ela obtém prazer por meio do próprio ato, mesmo que a vivência original tenha sido desagradável. Ainda que para os adultos o conteúdo do que está sendo encenado seja tão desagradável quanto o que foi vivenciado pela criança, o prazer obtido pelo adulto se dá pela interlocução com o espectador, que assiste ao espetáculo e extrai prazer mesmo mediante cenas que na vida real lhe proporcionariam impressões desagradáveis, e não pela própria ação.

A reflexão sobre esse fenômeno não é propriamente atual e nos remete a Aristóteles, o qual supõe que este prazer obtido ao assistir a sentimentos em si mesmos tão dolorosos numa tragédia seria uma forma de purificação, de expiação dos afetos, ou, utilizando as palavras de Freud, “tratar-se-ia de abrir fontes de prazer ou de gozo em nossa vida afetiva, tal como o cômico, o chiste etc. as abrem no trabalho de nossa inteligência, o mesmo que tornara inacessíveis muitas dessas fontes”⁷.

Podemos acrescentar que a capacidade de purgar tais afetos seria um modo de desafogá-los, de aliviar a tensão incômoda produzida durante o espetáculo, indicando assim a obtenção do prazer por uma via negativa, pelo escoamento de algo que se tornou excessivo e retorna a um nível normal. Isso por um lado nos faz pensar num prazer negativo em Freud, uma vez que o excesso é sinal de desprazer e descarga de prazer, por outro não há negatividade no modelo aristotélico de prazer. Para Aristóteles, segundo Lebrun (1930-1999), a restauração do prazer se deve à



satisfação de uma carência [...]. Mas o sentimento de bem-estar não provém da satisfação: deve ser um exercício da faculdade que permaneceu saudável e que volta a ser capaz, depois da repleção, de funcionar sem entraves”⁸.

Ainda que para Freud a ideia de prazer seja negativa, uma ideia positiva de prazer nos leva a pensar que o espectador seja capaz, graças ao exercício saudável de sua faculdade, de extrair do próprio sentimento desprazível, o prazer, o que seria em si mesmo paradoxal.

Sobre aquilo que é “ominoso”, Freud diz:

Não há dúvida que pertence à ordem do terrível, que excita angústia e horror; e é igualmente certo que esta palavra nem sempre é usada num sentido que se possa definir de uma maneira clara. Mas é lícito esperar que uma palavra-conceito particular contenha um núcleo que justifique o seu emprego⁹.

Lembremos que Freud comenta que, apesar de normalmente estar mais relacionado a questões estéticas, o *ominoso* também se encontra relacionado com sentimentos, impressões e vivências, que remontam a algo terrível, e não tem dúvidas sobre aquilo que é sinistro ou ominoso suscitar horror e angústia, bem como considera difícil encontrar e fixar um sentido único a essa palavra (*Unheimliche*), uma vez que o ominoso, além de ter o sentido do que não é familiar, tem o caráter de algo escondido, antigo, e até familiar. E questiona, justamente, como algo que há muito fora familiar torna-se

o ominoso, além de ter
o sentido do que não é familiar,
tem o caráter de algo escondido,
antigo, e até familiar

estranho, e parte desta dúvida para uma investigação desse sentimento de *estranheza*.

Sabemos que, na introdução do texto *Das Unheimliche*, Freud faz uma comparação entre *unheimlich* e *heimlich*, sendo este último relativo ao íntimo, ao familiar e ao doméstico, e comenta que não podemos dizer que algo novo, não familiar, seja *unheimlich* (ominoso), mas “algo deve ser agregado ao novo e não familiar para que se torne *ominoso*”¹⁰. Observa que muitas vezes as duas palavras coincidem entre si, e que *heimlich* “é uma palavra que desenvolveu seu significado seguindo uma ambivalência até finalmente coincidir com o seu oposto *unheimlich*”¹¹. Ambivalência que, seja no indivíduo seja na cultura, está relacionada ao afeto de uma classe qualquer, tendo muitas vezes sua origem em complexos infantis, que ao passar pelo processo de recalque se transforma em angústia e, ao retornar de modo angustiante, torna-se estranho.

No caso da cultura, Freud toma como exemplo a onipotência dos pensamentos de nossos ancestrais, os homens primitivos, “o imediato cumprimento de desejos das forças que procuram um dano secreto, ou ainda, o retorno dos mortos”. Tais convicções teriam sido consideradas realidade de fato um dia. Entretanto, quando estas antigas e abandonadas convicções deparassem com uma oportunidade para serem corroboradas na atualidade, irromperia o sentimento *sinistro*, sempre que não houvesse uma clara distinção entre fantasia e realidade, ou ainda “quando perante nós aparecesse como real algo que havíamos tomado por fantástico”¹².

Freud utiliza-se de exemplos da ficção, da literatura, e assinala que deveríamos distinguir o sinistro de algo vivenciado do sinistro daquilo

4 S. Freud, “Lo Ominoso” in *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*, p. 248.

5 Fontenelle apud D. Hume, “Da tragédia” in *A arte de escrever ensaio*, p. 165.

6 S. Freud, “Más allá del principio de placer” in *Más allá del principio del placer Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*, p. 17.

7 S. Freud, “Personajes psicopáticos en el escenario” in Fragmento de análisis de um caso de histeria (Dora), Três ensayos de teoria sexual y otras obras (1901-1905), p. 277.

8 G. Lebrun, “A neutralização do prazer” in *A filosofia e sua história*, p. 461.

9 S. Freud, “Lo Ominoso” in *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*, p. 219.

10 S. Freud, *op. cit.*, p. 220.

11 S. Freud, *op. cit.*, p. 226.

12 S. Freud, *op. cit.*, p. 244-247.



*a apresentação de uma tragédia
bem escrita tem um efeito paradoxal:
o de causar prazer nos espectadores
que a ela assistem*

que é representado, pois o vivenciado responde a questões muito mais simples, admitindo ainda “que este possa sempre reconduzir ao recalco familiar do antigo, sem exceções”. Já o sinistro da ficção, da criação literária, para ele, deve ser definido separadamente: “O ominoso/sinistro da ficção – da fantasia, da criação literária – merece de fato ser considerado à parte”¹³. E isso porque aquilo que parece terrível na vivência real não o é na criação literária, na qual residem inúmeras possibilidades, tais como a de produzir efeitos que se encontram ausentes na vida real, de produzir sentimentos distintos do horror ou mesmo contrários a ele.

A explicação dada por Freud a respeito dessa ausência de horror está baseada na própria premissa ficcional que é o afastamento da realidade material, sendo que essa distinção entre a ficção e o real transforma algo sinistro e ominoso em algo meramente familiar.

No texto de publicação póstuma, *Personagens psicopáticos em cena*, Freud chega a dizer, a respeito do espectador de um drama, que a “premissa de seu gozo é a ilusão, ou seja, o penar é amortizado pela certeza de que é outro que ali, em cena, atua e sofre e de que se trata apenas de um jogo teatral [...]”¹⁴.

Ainda que esse afastamento do espectador ou do leitor seja mais tênue, em que o sentimento ominoso é intrínseco, também estes estariam ligados à premissa poética e por isso não nos causariam estranheza:

[Na criação literária] o autor pode acrescentar e multiplicar o ominoso para muito além do que é possível no vivenciar, fazer com que ocorram coisas que não se

experimentariam, – ou só muito raramente – na realidade efetiva¹⁵.

Poderíamos então pensar na ficção ou na criação literária como um lugar em que residem as fantasias, em que se encontra algo *estranho* que não é permitido na vivência real. Ao autor da ficção, da literatura, cabe tanto despertar um sentimento infinitamente ominoso, inimaginável na realidade, quanto amenizar esse sentimento ou mesmo convertê-lo em prazer a partir de sentimentos desagradáveis; ideia esta reiterada por Starobinski, em seu ensaio sobre psicanálise e literatura: esta é inofensiva e benfazeja por não criar mais que uma ilusão, nela podemos observar a expressão de um desejo que renuncia a satisfação real em prol de uma satisfação ilusória, pois a Arte seria a troca de objetos reais por objetos ilusórios¹⁶.

Como resultado da capacidade ilusória da arte observar-se-iam fenômenos paradoxais, como a produção de sentimentos de prazer a partir da representação de paixões em si mesmas desagradáveis. Esse fenômeno aparece desde Aristóteles, mas é no século XVIII, especialmente na filosofia de Hume, que esse fenômeno é amplamente discutido. E parece que na atualidade o paradoxo se encontra nos meandros da vida cotidiana, tomada como uma realidade fantasiosa.

Ao nos determos em Hume, podemos observar que a apresentação de uma tragédia bem escrita tem um efeito paradoxal, o de causar prazer nos espectadores que a ela assistem, a partir de paixões que seriam em si mesmas incômodas, de tal maneira que tais espectadores, diz Hume, “quanto mais tocados e afetados, mais se deleitam com o espetáculo”¹⁷. Em seu ensaio acima citado, ele observa que outros autores notaram o fato. Por exemplo, Fontenelle, que parece ter sido sensível à dificuldade de explicação, observa que se o objeto de prazer na tragédia fosse trazido à realidade, isto seria um motivo de incômodo e mal-estar.

O argumento utilizado por Freud é o mesmo de Fontenelle. O distanciamento da realidade faria com que houvesse prazer e não incômodo: “Choramos o infortúnio de um herói ao qual nos afei-



çamos. No mesmo instante reconfortamo-nos com a reflexão de que tudo não passa de ficção”¹⁸.

Retomamos aqui que, apesar de aceitar tal solução, Hume diz que é incompleta e, embora lhe pareça “justa e convincente”, falta-lhe um acréscimo para que se possa abordar de maneira satisfatória o fenômeno examinado.

A explicação de Hume desse paradoxo é que ele não se dá pelo afastamento da realidade ou pelo seu disfarce fictício ou literário, mas pelo “impulso ou [pela] veemência que surge da tristeza, da compaixão e da indignação, [que] recebe uma nova direção dos sentimentos de beleza”¹⁹. Ou seja, durante o bom espetáculo o sentimento de beleza que toma conta da mente e se torna o sentimento dominante seria o responsável por converter em prazer todo o desprazer original, imprimindo à tristeza, indignação ou compaixão uma outra direção. Em outros termos, poderíamos falar de uma mudança de características qualitativas, isto é, da passagem do desprazer, estado predominante da mente, para a beleza, estado mais sereno e menos tumultuado. Para o filósofo, a ficção da tragédia é capaz de amenizar a paixão por infundir um novo sentimento e não meramente por enfraquecer, diminuir ou anular a tristeza.²⁰

Tal conversão se esclarece quando Hume afirma que quanto maior a tristeza e maior o ímpeto doloroso, mais força ganha o sentimento de beleza, sendo maior o deleite do espectador:

A mesma força oratória, empregada num assunto desinteressante, não proporcionaria nem metade desse

*os princípios de cada paixão
e cada sentimento estão em todos
os homens; e, quando propriamente
tocados, brotam para a vida*

[D. Hume]

prazer, ou antes, pareceria inteiramente ridícula; e a mente, deixada em absoluta calma e indiferença, não saborearia nenhuma das belezas da imaginação ou expressão que, aliadas à paixão, lhe proporcionam entretenimento tão requintado²¹.

Segundo Hume, é na figura do bom orador – que se imbuí da força de gênio e eloquência e toma para si os sentimentos de raiva e indignação, piedade e tristeza, para persuadir a audiência – que se tem uma aliança entre a beleza da imaginação, a da expressão e a da paixão. Tudo se passaria como se o orador incorporasse a própria força de conversão das paixões desprazíveis ao sentimento de beleza e garantisse à audiência o deleite da eloquência sublime e passional. Ou, como disse, desta vez em seu ensaio sobre a eloquência:

Os princípios de cada paixão e cada sentimento estão em todos os homens; e, quando propriamente tocados, brotam para a vida, aquecem o coração e transmitem aquela satisfação que distingue uma obra de gênio das belezas corrompidas de um engenho e fantasia caprichosos²².

Hume retoma aqui Aristóteles, para quem saber jogar com impulsos emotivos pertence à técnica da oratória, de modo que cabe ao orador suscitar ou amenizar paixões em seus ouvintes. Para isso é necessário que seja tocada “a mola dos afetos e [sejam] utilizados os movimentos da alma que prolongam certas emoções”²³, como nos explica Lebrun em “O conceito de paixão”. Se Hume nos indica que o orador incorpora um movimento paradoxal das paixões, para Aristóteles o que orador faz é apaziguar o ouvinte ou, ao

13 S. Freud, *op. cit.*, p. 248.

14 S. Freud “Personajes psicopáticos en el escenario” in *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), Três ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*, p. 278.

15 S. Freud, “Lo Ominoso” in *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*, p. 249.

16 J. Starobinski, “Psychanalyse et littérature” in *La relation critique*, p. 273.

17 D. Hume, “Da tragédia” in *A arte de escrever ensaio*, p. 165.

18 D. Hume, *op. cit.*, p. 165.

19 D. Hume. *op. cit.*, p. 166.

20 D. Hume. *op. cit.*, p. 166-167.

21 D. Hume. *op. cit.*, p. 166-167.

22 D. Hume. “Da eloquência” in *A arte de escrever ensaio*, p. 80.

23 G. Lebrun, “O conceito de paixão” (1987) in *A Filosofia e sua História*, p. 380.



*a atração exercida pela boneca
sobre o protagonista
tem como precedente
um correlato entre seu pai
e o seu professor*

inflamar tais paixões, sem exatamente levar em conta o paradoxo, acaba por insinuar uma solução psicológica. Isso nos remete ao início do texto *Das Unheimliche*, no momento em que Freud se utiliza do conto de E. T. A. Hoffmann, “O homem de areia”, para mostrar que o horror a essa figura (a do homem de areia que joga areia nos olhos das crianças deixando-os sangrar até que estes saltem de suas órbitas, para então roubá-los) deve-se não apenas ao pavor de ter os olhos arrancados, mas ao fato, ainda mais antigo, do despertar da angústia do complexo infantil de castração. Ele nos diz ainda que, por haver utilizado a figura do homem de areia para esclarecer a gênese do sentimento ominoso, continuará buscando em outros exemplos a estranheza que envolve complexos infantis dessa índole.

Lembremos que a trama do conto envolve a contemplação de uma boneca por parte do protagonista, o jovem estudante Nathanael, que está noivo. Não se trata de uma boneca qualquer, mas uma boneca que ora parece ter vida ora encontra-se nitidamente inanimada, e que é criada pelo professor de Nathanael, a quem o jovem devota admiração e respeito, bem como o considera o *pai* da boneca. É por essa “ascendência” que a boneca causa uma admiração especial, pode-se mesmo dizer, admiração apaixonada e tão intensa que quase suplanta o amor do protagonista pela sua noiva. Neste caso a fonte do sentimento ominoso não seria proveniente de uma angústia infantil, mas de um desejo infantil ou mesmo de crenças infantis.

Aprendemos que a atração exercida pela boneca sobre o protagonista tem como precedente um correlato entre seu pai e o seu professor, que poderia ser tomada por uma identificação

filial entre o estudante e a boneca. De acordo com Freud:

Olímpia é, por assim dizer, um complexo depreendido de Nathanael, que lhe aparece como pessoa; sua submissão a esse complexo acha expressão no amor disparatado e compulsivo por Olímpia e que temos direito de chamá-lo de “narcisista”[...]”²⁴.

Se Olímpia é um *complexo depreendido*, isso se dá porque a interpretação feita por Freud é de que tanto o homem de areia quanto o professor representariam o pai do protagonista; o homem de areia, que o ameaça de mutilação, produz um sentimento intenso, obscuro, de medo de perder os olhos ou outros órgãos, sendo, portanto, um substituto do pai castrador; e o professor, aquele que o acolhe, sendo capaz de guardar seus olhos na boneca ou até mesmo de protegê-lo do homem de areia. A submissão a esse complexo se revela como um “amor disparatado”, de quem ama por estar identificado como figura filial, como se amasse a si mesmo por estar apaixonado pela porção “viva” da boneca. Trata-se de um amor narcísico, de um amor próprio que podemos chamar de narcisismo primordial ou primário, em que há uma ausência de “relações de objeto”, conseqüentemente, uma não diferenciação entre sujeito e objeto e a possibilidade de obtenção de um prazer autoerótico, isto é, um tipo de satisfação independente do mundo exterior, ou de um outro exterior. No caso de Nathanael, esse amor narcísico exerce uma atração tão grande que quase põe a perder o amor que sente pela noiva, equivalente a um amor de objeto pleno, que, no entanto, depende do abandono do próprio narcisismo, do “modelo de satisfação que um dia gozou”²⁵.

Sobre o amor autoerótico, segundo Freud, para que se consolide um narcisismo secundário, ou seja, para que se constitua um sujeito separadamente de um objeto e que esse sujeito possa amar algum objeto, “algo deve ser agregado, deve haver uma nova ação psíquica”. Essa nova ação imprime no aparelho psíquico a capacidade de representação da realidade e, portanto, de repre-



sentação de objeto exterior. Como consequência, tem-se ainda uma diferenciação das instâncias psíquicas, isto é, a consolidação do ego e da “desmontagem em suas instâncias constituintes: o superego, ou o ideal de ego, e o ego ideal.”²⁶

Desta forma, temos um desenvolvimento egoico a partir de um distanciamento com relação ao narcisismo primário que poderia gozar de plena satisfação por toda a vida, caso não fosse a realidade exterior. Esta é incorporada sob a forma de ideal de ego, para o qual se desloca a libido e torna-se responsável pelo “engendramento de uma intensa aspiração a reconquistar esse amor próprio feliz que um dia vivenciou”²⁷.

Relembremos os termos da teoria aí desenvolvida:

Assim, com o nascimento do narcisismo [secundário], passamos de um narcisismo absolutamente autossuficiente, à percepção de um mundo exterior variável²⁸.

E é então, a partir dessa influência exterior, que “moções pulsionais libidinais sucumbem ao destino da repressão [patológica], quando entram em conflito com representações culturais e éticas do indivíduo”²⁹. Em outras palavras, podemos dizer que durante o desenvolvimento desse processo

o ego, enquanto constituinte da porção do material psíquico responsável pela repressão, é o principal agente nos mecanismos de defesa

o material psíquico é dividido. Parte deste material consiste em representações de vivências, moções pulsionais e de desejo que um dia reinaram no aparelho psíquico, e que foram posteriormente reprimidas e mantidas *inconscientes* por terem se tornado incompatíveis com as representações exteriores, representações da cultura.

Como mencionado acima, Freud, em *A Introdução ao narcisismo*, concebe o ego como algo que pode ser desmontável, como “uma constelação razoavelmente complexa”³⁰ vinculada às suas instâncias constituintes (ego ideal e ideal do ego), à consciência, ao pré-consciente, ao aparelho motor e ao inconsciente.

O ego, enquanto constituinte da porção do material psíquico responsável pela repressão, é o principal agente nos mecanismos de defesa³¹. Do próprio ego emerge a repressão, ou ainda, esta é decorrente do respeito que este ego tem por si mesmo e do qual surge um ideal ao qual destina o amor de si mesmo. Nas palavras de Freud, “a formação do ideal seria, da parte do ego, a condição da repressão”³². Isto é, alguém que tenha erigido dentro de si um ideal passa a medir o ego atual pelo ideal e “sobre esse ego ideal recai o amor de si mesmo que na infância gozou o ego real”³³. O ego ideal é o próprio narcisismo infantil ao qual não conseguimos renunciar, e que, ao longo do desenvolvimento e “despertar do próprio juízo”³⁴, sob a influência crítica dos pais num primeiro momento e, depois, de mestres e educadores, é recobrado sob a forma de ideal de ego, ou a instância crítica, o superego.

Em função da repressão, aquilo que um dia foi familiar pode tornar-se estranho e angustiante, como na representação do duplo de si mesmo.

24 S. Freud, “Lo Ominoso” in *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*, p. 232.

25 S. Freud. “Introducción del narcisismo” in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, p. 91.

26 L. R. Monzani. *Freud: o movimento de um pensamento*, p. 248.

27 S. Freud. “Introducción del narcisismo” in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, p. 96.

28 S. Freud. “Psicología de las masas y análisis del yo” in *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*, p. 122.

29 S. Freud. “Introducción del narcisismo” in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, p. 90.

30 L. R. Monzani, *op. cit.*, p. 248.

31 L. R. Monzani, *op. cit.*, p. 248.

32 S. Freud. “Introducción del narcisismo” in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, p. 90.

33 S. Freud, *op. cit.*, p. 91.

34 S. Freud, *op. cit.*, p. 91.



*as resistências se afrouxam,
permitindo que alguns artifícios
acolham temporariamente,
no ego, o reprimido*

A duplicidade ocorreria ao haver uma identificação consigo mesmo a ponto de equivocarse sobre o próprio ego, “situando o ego alheio no próprio – ou seja, duplicação, divisão, permutação do ego – e por último, o permanente retorno do mesmo”³⁵, o que poderia conduzir à imortalidade, ao retorno do narcisismo primário. A repressão determinaria uma mudança de sentido na representação do duplo, podemos dizer que a transformaria em algo terrível, “uma sinistra anunciação da [possibilidade] da morte”³⁶.

Se a repressão é determinante no sepultamento do narcisismo primário, ela não o é para o sepultamento da representação do duplo. Ao contrário, esta última sofre mudanças, fazendo emergir do interior do ego uma instância observadora capaz de observar a si mesmo de um modo crítico, e, portanto, de desempenhar o papel de “censura psíquica”; nas palavras de Freud, em *A Repressão*:

A repressão não é um mecanismo de defesa que se encontra desde a origem, não pode engendrar-se antes que se tenha estabelecido uma nítida separação entre a atividade consciente e inconsciente da alma, e sua essência consiste em recusar algo na consciência, mantendo-o distante dela³⁷.

Se a partir da formação de um ideal de ego é que se tem a repressão, isto se dá porque há um conflito entre o conteúdo inconsciente e o consciente, entre as moções pulsionais de desejo que um dia foram satisfeitas e o que dos pais e da cultura foi incorporado. Todavia, não só o conteúdo crítico foi incorporado e tratado como ideal, mas sobre essa instância, correspondente ao “du-

plo” ideal, também recaem fantasias e desejos não realizados pelo ego, produzindo-se um ideal narcisista do ego. Sobre este ego ideal recai o amor de si mesmo que um dia na infância teve lugar em relação ao ego real, amor que na atualidade é mantido reprimido, mas, por encontrar-se inconformado, exerce pressão para ser recobrado ao tentar constantemente emergir na direção da consciência.

Deste conflito permanente tem-se muitas vezes, numa situação saudável, o conteúdo inconsciente que emerge à consciência. As resistências se afrouxam, permitindo que alguns artifícios acolham temporariamente, no ego, o reprimido, promovendo assim um compromisso entre instâncias psíquicas para a obtenção de prazer, artifícios tais como o humor, o chiste, a poesia ou mesmo a própria arte que permitem um mergulho do pensamento no inconsciente, ou seja, tem-se que a consciência se expressa nos moldes do inconsciente.

Cabe retomar a concepção de Starobinski, segundo a qual “a palavra poética se situa no intervalo em que se separa o sábio da natureza enigmática, na qual as pulsões devem ser decifradas”³⁸. Notemos que a palavra poética se mostra então como um compromisso entre aquilo que é inconsciente e desconhecido e o saber consciente. Ela promove um levante, momentâneo de resistências, e torna possível uma aproximação das origens do inconsciente de uma forma figurada. E é desta mesma maneira que podemos explicar o sentimento de prazer, que experimentam o espectador ou o leitor diante da representação poética, de sentimentos dolorosos ou desagradáveis.

De acordo com esse ponto de vista, a atração por aquilo que era familiar, seja no plano individual, pela via dos desejos insatisfeitos, seja no plano da cultura, pela via das fantasias que na atualidade se encontram reprimidas e na vida real despertam o sentimento de estranheza, a peça trágica pode ser uma via satisfação desses desejos primordiais e inconscientes. Nos deleitamos ao assistir, numa tragédia, a representações de morte e violência que desejamos ver infringidas ao rei, aquele que “um dia” foi um pai castrador. Freud



encontra em *Hamlet* um exemplo de uma moção reprimida que procura se impor. O personagem que dá nome à peça de Shakespeare apresenta moções reprimidas que poderiam ser igualmente encontradas em todos nós, sendo que é a repressão dessas moções um dos fundamentos do nosso desenvolvimento pessoal, e por se encontrar nesta situação ela mesma reprimida, propicia um reencontro do espectador no herói: “somos susceptíveis ao mesmo conflito que ele”³⁹. Nesta condição, o espectador é enlaçado por sentimentos de outrora que lutam para chegar à consciência e que neste momento, sem mesmo se dar conta, encontram uma menor resistência para emergir sem que lhe pareçam estranhos.

Da mesma maneira acontece com o espectador da realidade que lhe é apresentada como fantasiosa. Não há diferença entre a novela fictícia e a novela cotidiana. O problema talvez resida no deleite que se tem com o próprio infortúnio, tornando-o um deleite sintomático. À medida que observamos a morte do “pai castrador” de maneira fictícia, mas sem que esse esteja travestido por outro personagem, passa a haver, além da autorização da morte do próprio pai, um deleite com conteúdos até então reprimidos. O fato não causa mais estranheza ao ser explicitado, conteúdos antes reprimidos são apresentados sem censura. Ora, desta forma não haveria conflito, uma vez que não cabe a repressão. Voltaríamos assim ao império do narcisismo primário e a uma situação pouco saudável em que se tem um compromisso patológico das instâncias psíquicas.

ao voltarmos à arte concluímos
que é, ela própria, um ato de desejo,
uma intenção manifesta

Se Hume nos deixa como solução do paradoxo a predominância do sentimento de beleza a preencher toda a mente, sentimento este capaz de mudar a direção de uma paixão desagradável e tomando emprestada para si toda a sua força, vemos, com Freud, que o conteúdo estranho à consciência pode ser recobrado, sem estranhamento, para a obtenção de prazer em momentos de suspensão ou de distanciamento, ainda que temporário, das resistências.

Para a psicanálise *freudiana*, ao contrário daquilo que considera a filosofia *humiana*, não haveria exatamente um paradoxo na produção do sentimento de prazer ao se assistir à encenação que traz a expressão de sentimentos desagradáveis em si mesmos, mas uma revelação: aquilo que conscientemente representamos como nefasto, repulsivo, sinistro, ou somente desagradável, não o é necessariamente em nossas representações inconscientes que foram suprimidas pela repressão. No entanto, quando deparamos com uma sociedade do espetáculo com sua vida interior reduzida e sem repressão, há uma apresentação fictícia e perversa da realidade. Estaríamos assim diante de uma sociedade cuja libido encontra-se prematuramente fixada, com fantasias empobrecidas presas às imagens, ao mesmo tempo diante de uma realidade que não se contrapõe a essas fantasias⁴⁰.

Por fim, ao voltarmos à arte concluímos que é, ela própria, um ato de desejo, uma intenção manifesta⁴¹. Assim, a própria atividade artística, tal como a apresentamos no início, comporta-se como um jogo que cria um mundo de fantasia, mas que se diferencia do jogo infantil: por visar ao espectador, ela continua sendo lúdica e primordial, *arcaica e narcísica*, constitua isto paradoxo ou não.

35 S. Freud, “Lo Ominoso” in *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*, p. 234.

36 S. Freud, *op. cit.*, p. 235.

37 S. Freud, “La represión” in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, p. 142.

38 J. Starobinski, “Psychanalyse et littérature” in *La relation critique*, p. 267.

39 S. Freud, “Personajes psicopáticos en el escenario” in *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), Três ensayos de teoria sexual y otras obras (1901-1905)*, p. 281.

40 S. Freud, “El malestar en la cultura” in *El porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, v. xxi, p. 79.

41 J. Starobinski, “Psychanalyse et littérature” in *La relation critique*, p. 273; 280.

Referências bibliográficas

- Freud S. (2003). *Fragmento de análisis de um caso de histeria (Dora), Três ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*. v. 7. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud S. (2003). *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. v. 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud S. (2003). *De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los Lobos") y otras obras (1917-1919)*. v. 17. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud S. (2003). *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*. v. 18. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud S. (2004). *El porvenir de una ilusión, el malestar na cultura y otras obras (1927-1931)*, v. 21. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heine H. (2009). *Os deuses no exílio*. Trad. Hildegard Herbold, Marta Kawano, Márcio Suzuki, Rubens R. Torres Filho e Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras.
- Hume D. (2011). *A arte de escrever ensaio*. Trad. Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras.
- Kristeva J. (2002). *As novas doenças da alma*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lebrun G. (2006). *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lebrun G. (2005). *Freud na filosofia brasileira*. São Paulo: Escuta.
- Monzani L. R. (1989). *Freud: o movimento de um pensamento*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Starobinski J. (1970). *La relation critique*. Paris: Gallimard.

Uncanny pleasure: a potential paradox for Freud and Hume

Abstract What makes the sentiment of pleasure caused by passions which are in themselves uneasy such as the pleasure we feel when we see a bloody battle, is the question asked by the philosopher David Hume in his essay *Of Tragedy*. We shall examine the problem confronting it with Freud's *The uncanny*.

Keywords uncanny; pleasure; double; tragedy.

Recebido em: abril/2012.

Aprovado em: julho/2012.