

# Psicologia em Pesquisa

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/psicologiaempesquisa>

**Considerações psicanalíticas acerca da estética do infamiliar na literatura fantástica**

**Psychoanalytical considerations on aesthetic of the uncanny in fantastic literature**

**Consideraciones psicoanalíticas sobre la estética de lo ominoso en la literatura fantástica**

Fabiano Chagas Rabelo<sup>1</sup> & Karla Patrícia Holanda Martins<sup>2</sup>

---

1 Universidade Federal do Delta do Parnaíba. E-mail: [fabrabelo@gmail.com](mailto:fabrabelo@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5026-8396>

2 Universidade Federal do Ceará. E-mail: [kphm@uol.com.br](mailto:kphm@uol.com.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3242-6287>

*Informações do Artigo:*

Fabiano Chagas Rabelo  
[fabrabelo@gmail.com](mailto:fabrabelo@gmail.com)

Recebido em: 23/06/2021  
Aceito em: 29/01/2022

**RESUMO**

Discute-se a importância da estética para o desenvolvimento da concepção do infamiliar, além de apresentar o estatuto do belo na obra de alguns filósofos iluministas, com ênfase em Kant. Sugere-se que, influenciados pelo Romantismo, os escritores fantásticos lançam um novo olhar para determinados quadros renascentistas, o que os leva a explorar uma dimensão da fruição artística que inclui a inquietação. Após comentar trechos de *Os elixires do diabo*, de Hoffmann, pontua-se como a conceituação do infamiliar contribuiu para relativizar o peso do princípio do prazer, inserindo no debate metapsicológico os efeitos de uma entropia que permeia a homeostase da libido.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Infamiliar; Estética; Psicanálise; Literatura fantástica; Segunda tópica.

**ABSTRACT**

The importance of aesthetics for the development of the concept of the uncanny is discussed. The statute of the beautiful is presented in the work of some Enlightenment philosophers, emphasizing Kant. It is suggested that, influenced by Romanticism, fantastic writers cast a new look at certain Renaissance paintings, which leads them to explore a dimension of artistic enjoyment that includes restlessness. After commenting Hoffmann's *The Devil's Elixirs*, one points out how the concept of the unfamiliar contributed to relativizing the weight of the pleasure principle, inserting into the metapsychological debate the effects of an entropy that permeates the libido homeostasis.

**KEYWORDS:**

Uncanny; Aesthetics; Psychoanalysis; Fantastic literature; Second topic.

**RESUMEN**

Se discute la importancia de la estética para el desarrollo del concepto de lo ominoso. Se aborda el estatuto de lo bello en la obra de filósofos de la Ilustración, con énfasis en Kant. Se defiende que los escritores fantásticos, influenciados por el Romanticismo, dan una nueva mirada a determinados cuadros renacentistas, lo que los lleva a explorar una dimensión del disfrute artístico que incluye la inquietud. Del comentario de Hoffmann, se señala cómo la conceptualización de lo ominoso contribuyó a relativizar el peso del principio del placer, incluyendo los efectos de una entropía en la homeostasis de la libido.

**PALABRAS CLAVE:**

Lo ominoso; Estética; Psicoanálisis; Literatura Fantástica; Segunda Tópica.

O advento da estética na segunda metade do século XVIII como um ramo da filosofia dedicado à explicação do sentimento do belo (Bowie, 2003; Dufrenne, 2012; Freud, 1919/1997a) representa um pré-requisito indispensável para que a proposta freudiana do *Unheimliche* viesse à luz (Magalhães, 2014). Pode-se afirmar, por conseguinte, que a formulação do conceito do infamiliar representa um esforço de crítica, ultrapassagem e ampliação da descrição kantiana do processo de fruição da arte, empresa essa que já encontra antecedentes na filosofia romântica do início do século XIX (Bowie, 2003; Rabêlo, Dias, Martins & Schollhammer, 2021; Trías, 2005).

Além dessas referências oriundas do campo da filosofia, é importante indicar outra importante influência que alicerçou a escrita do ensaio sobre o infamiliar (Freud, 1919/1997a). Trata-se da literatura fantástica, que

surge na Europa no final no século XVIII, alcançando o seu ápice na segunda metade do século seguinte (Batalha, 2012; Ceserani, 1999; Todorov, 2012). Ressalta-se que a consolidação da literatura fantástica como um território literário com contornos mais ou menos delimitados também está intimamente vinculada à problematização da estética na filosofia, haja vista que o projeto literário encampado pelos textos fantásticos constitui uma tentativa de subversão dos limites do belo pela via da ficção literária.

A psicanálise, por sua vez, beneficia-se dessas ideias literárias e filosóficas que, no século XIX, tensionaram os pilares da estética iluminista (Loureiro, 2002), cuja principal referência é a obra de E. Kant (Bowie, 2003). Abriu-se daí a possibilidade de se conceber uma forma de fruição artística que não se limita ao prazer ou a uma ética alicerçada no pressuposto de um bem comum (Lacan, 1960/1998).

Observando a história da psicanálise, constata-se que a influência de elementos provenientes da literatura fantástica comparece no percurso de investigação freudiano já no final do século XIX (Rabêlo, Martins & Danziato, 2019). O desenvolvimento das consequências dessas ideias na metapsicologia psicanalítica, contudo, segue um longo percurso até atingir o seu ponto máximo de inflexão no final da década de 1910, com a publicação do ensaio sobre o infamiliar (Novais, Campos, & Caropreso, 2020; Portugal, 2006). Nesse texto, Freud (1919/1997a) confronta-se com alguns pressupostos relacionados às ideias estéticas que integram os fundamentos da metapsicologia, desde a pré-história da psicanálise, para então realocá-los dentro de uma perspectiva mais afeita à clínica e à sua concepção de aparelho psíquico. Desse modo, a partir da publicação do infamiliar, Freud prepara os alicerces da reviravolta conceitual que a segunda tópica e a segunda teoria pulsional efetivam (Freud, 1920/1997, 1923/1997).

Do exposto, este artigo problematiza como o retorno a uma abordagem crítica da estética, por meio da literatura fantástica a partir do conceito do infamiliar, contribuiu para a revisão crítica da integral hegemonia do princípio do prazer na obra freudiana. Sobre esse ponto, vale a pena acrescentar que a adoção do prazer como um princípio regulador do psiquismo (Freud, 1895/1962) evoca os pressupostos da estética transcendental de Kant, ainda que a concepção de aparelho psíquico psicanalítico não esteja em conformidade com esse conceito do filósofo alemão.

Esta proposta de trabalho é inspirada na tese de Rancière (2015), que sugere a existência de uma dimensão estética do inconsciente. Segundo o autor, a possibilidade de conceber o inconsciente como um processo ou instância psíquica deriva imediatamente de uma transformação cultural, estética e histórica que se estabeleceu no decorrer do Século XIX, sobretudo na literatura. Trata-se, afirma Rancière (2015), de uma revolução silenciosa que pôs em evidência um *pathos* associado a uma falha no saber – *logos* –, materializado como um hiato na relação entre o visível e o dizível, a atividade e a passividade, o real e a fantasia, o pensamento e a representação.

A primeira parte deste texto situa o debate sobre a estética na filosofia, com destaque para os autores iluministas e românticos. O segundo investiga o projeto encampado pela literatura fantástica, sublinhando a inflexão que ela realiza a partir da apropriação de temas e recursos oriundos do campo da estética e da arte. Em seguida, a partir do comentário do livro de Hoffmann *Os elixires do diabo*, são estabelecidas algumas conexões entre a estética, a literatura fantástica e o conceito do infamiliar. Na parte final, pontuam-se as transformações na metapsicologia que se beneficiaram dessa articulação, em especial os conceitos de angústia e pulsão de morte e o modelo de aparelho psíquico da segunda tópica.

### **A Estética, o Belo e os Alicerces da Razão**

De acordo com Gobry (2007), a palavra estética provém do grego *aísthesis*, que significa tanto a faculdade como o ato de sentir. Para o autor, a discussão em torno dessa questão ocupou os filósofos desde a antiguidade, tais como Platão, Aristóteles, Epicuro e Plotino, estando ela intrinsecamente relacionada à constituição dos fundamentos de uma teoria do conhecimento, muitas vezes atreladas a uma visão cosmológica do mundo. Pode-se dizer que já na Grécia clássica havia uma tensão entre uma corrente mais idealista e outra mais empirista, de onde se buscava discernir as vias de acesso a verdade por meio do estabelecimento de uma relação de equilíbrio entre os elementos fundamentais do mundo e o pensar (Assoun, 1978). De qualquer forma, neste momento, o sentir é tratado como uma ação complexa, pois requer uma participação ativa e concatenada dos processos anímicos e cognitivos.

Deve-se ter em vista que, até o século XVIII, a avaliação crítica da arte não constitui um objeto específico da estética. Até então, a avaliação do belo ou da boa forma encontrava-se mais próximo do campo da retórica e da poética (Rancière, 2015). Segundo Panofsky (2013), na Europa, nesse período, o debate sobre a apreciação das obras de arte estava alicerçado em uma concepção teleológica, seja pela afinidade do belo às ideias superiores, como propõe Platão, seja pela concepção de que a contemplação da arte constitui uma forma de ligação com Deus.

Com efeito, até a Era Moderna, em boa parte da cultura ocidental, a arte era vista como uma forma de estimular a fé, a piedade e a devoção, sendo ela própria entendida como uma expressão da imanência de Deus no homem. Daí, conforme essa visão de mundo, não se admitia a existência de uma racionalidade ou de um senso estético fora do campo da fé (Bowie, 2003).

A partir do renascimento, tal abordagem vai se tornando pouco a pouco mais difícil de ser sustentada. Um autor importante para o entendimento dessa transformação é Descartes (1596-1650), cujas ideias suscitaram importantes críticas dos filósofos que o sucederam. Pontua-se que tais acréscimos e correções à teoria cartesiana foram fundamentais para a consolidação da estética como um campo de estudo. Vale lembrar que o filósofo francês, com o intuito de sustentar o acesso à verdade pela via da dúvida metódica, refere-se a Deus como garantia última do pensar, ao mesmo tempo que imputa ao pensamento uma categoria ontológica diferenciada. Para ele, a própria natureza do pensar (*res cogitans*) se contrapõe à natureza das coisas do mundo (*res extensa*), que são objeto do entendimento. Decorre daí que, se, por um lado, como propõe Descartes, é possível reconhecer a própria existência por meio do ato de duvidar, por outro, o ser do pensamento permanece inacessível pela via da reflexão. Isso quer dizer que a dúvida metódica corrobora uma asserção acerca da existência do pensamento, mas não permite fazer o mesmo sobre o ser do sujeito que pensa. Daí a necessidade de tratar o pensamento como como uma substância de exceção, portadora de propriedades específicas e suprassensíveis (Baas & Zalozyc, 1996).

Paulatinamente, essa discussão toma rumos diferentes, desvincilhando-se da referência a Deus. Pode-se dizer que a autonomização da estética como um campo de estudo, segundo afirma Agamben (2020), já

encontra seus alicerces no século XVII, com o surgimento da figura do homem de gosto. Trata-se, portanto, de alguém que possui ou cultivou o dom de distinguir o bom e o belo dentre as diversas produções artísticas e culturais que lhes são acessíveis.

Apesar desse prenúncio, a estética só surge como um problema filosófico no século seguinte, quando busca-se fundamentar a razão e o acesso a verdade a partir das propriedades da sensibilidade, da percepção, das categorias apriorísticas do pensamento, como o tempo e o espaço, e de processos psicológicos, tal como a síntese do Eu. No âmbito dessa discussão, o filósofo Kant (1724-1804) desponta como uma referência central (Bowie, 2003; Teixeira, 2015). Doravante a estética surge como um campo de estudo que passa a se ocupar do processo de assimilação do belo, na arte e na natureza.

Deve-se pontuar, contudo, que Kant não é o responsável por transformar a estética em um campo específico da investigação filosófica, ainda que tenha contribuído de forma decisiva para a promoção de sua autonomia e dignidade. No século XVIII, dois autores contemporâneos de Kant, citados pelo filósofo alemão, são referências para o entendimento da transformação do objeto da estética. São eles Baumgarten (1714-1762) e Hamann (1730-1788) posteriormente (Bowie, 2003; Dufrenne, 2012; Kant, 1781-1787/2021; Magalhães, 2014).

Baumgarten, de acordo com Trevisan (2014), baseando-se na filosofia de Leibniz, desponta como pioneiro no âmbito dessa discussão ao designar a estética como um campo de estudo que se ocupa “das representações sensíveis, pertencentes à faculdade inferior do conhecimento” (p. 170). Isso quer dizer que as representações advindas das percepções são avaliadas pelo filósofo como uma forma de conhecimento incompleto, parcial e de menor qualidade. Tais representações necessitam, segundo ele, da complementação das faculdades superiores do entendimento para se tornarem uma forma de conhecimento mais clara e distinta. No âmbito da proposta de Baumgarten, é interessante destacar a explicação que ele dá para a faculdade da imaginação, cuja função é presentificar a representação de um objeto na sua ausência. Assim, esta constitui para o autor um mediador entre as funções perceptivas – entendidas como ações cognitivas mais elementares – e as superiores. Cabe então à imaginação tornar perene os fluxos perceptivos intermitentes, estabelecendo daí uma

síntese parcial, que serve de suporte para a elaboração dos juízos superiores.

Essa formulação recebe uma modificação crucial posterior. De acordo com Trevisan (2014) e Bowie (2003), Kant (1790/2021), diferentemente de Baumgarten, defende que um conhecimento sensível pode ser claro e distinto, ao passo que um conhecimento racional superior, a exemplo da metafísica, é passível de se apresentar como indistinto e confuso. A partir dessa assertiva, a experiência estética é elevada à condição de uma manifestação espontânea da vida anímica que corrobora os fundamentos da própria razão. Ela não constitui somente um apoio às funções cognitivas superiores, mas traz em seu cerne os princípios da própria razão, revelando as propriedades de suas qualidades apriorísticas inerentes.

Pode-se dizer daí que a discussão em torno da estética em Kant acena com a possibilidade de lançar luz sobre esse ponto-limite no qual as manifestações afetivas precedem os pensamentos conscientes e os sentimentos parecem possuir primazia em relação às representações. É nessa junção frouxa entre afeto e representação que a experiência estética vem se alojar como um problema filosófico.

Vale destacar que Kant (1790/2021) distingue duas modalidades de estética: a psicológica e a transcendental. A primeira, mais alinhada ao projeto de Baumgarten, ocupa-se da avaliação e descrição dos dados sensíveis de objetos específicos para emitir um juízo de valor acerca de seus atributos. Nesse sentido, essa modalidade da estética busca problematizar a qualidade do belo a partir das informações concretas transmitidas pela via da percepção. Já a segunda preocupa-se com os princípios fundamentais da sensibilidade que norteiam todo e qualquer julgamento. Citando Trevisan (2014), o interesse da estética transcendental recai naquilo “que é despertado tão-somente no sujeito, não passível de ser caracterizado como propriedade efetivamente objetivas de um determinado objeto” (p. 178). Conclui-se daí que os alicerces do sentimento estético não dependem exclusivamente nem do apoio da materialidade de um objeto específico, nem das qualidades superiores da razão. A estética transcendental apresenta-se como um universal subjetivo, cujos princípios lhe são inerentes.

Teixeira (2015) ajuda a esclarecer esse argumento ao apontar duas modalidades de julgamento em Kant: o determinante e o reflexionante. O primeiro acontece quando é possível conciliar a representação de um dado

específico a um conceito já constituído. O segundo, por sua vez, ocorre quando o julgamento não encontra apoio suficiente nem nos elementos perceptivos que lhe estão disponíveis, nem em um conceito preexistente que possibilite uma generalização. Dessa forma, o juízo reflexionante apoia-se na contingência de uma conjuntura harmoniosa entre imaginação, intuição e entendimento, de onde resulta a sensação de prazer. Por isso, para Kant, o prazer evocado pelo sentimento do belo está em concordância com os princípios da razão, mesmo que não seja diretamente determinado ou guiado por ele. Esse é o pressuposto da estética transcendental: a conexão de um bem comum, passível de uma formulação racional, com o prazer evocado na experiência de fruição estética (Bowie, 2003, Kant, 1790/2021).

Segundo Bowie (2003), uma questão crucial para Kant dentro de sua teoria da estética é a manutenção da liberdade subjetiva ao lado da afirmação da existência de categorias apriorísticas inerentes à razão. Com efeito, a estética em Kant vem garantir que o juízo racional não é redutível a um automatismo natural predeterminado. Ele é um ato ético individual, ainda que se pretenda à generalização e se apoie em universais, como o tempo e o espaço.

Em função dessa formulação, a investigação do processo por meio do qual uma obra é forjada torna-se parte do campo da estética. Uma vez que a obra de arte é fruto de uma ação livre, espontânea e intencional, que não é guiada pelas necessidades e urgências impostas pela natureza, mas por uma sensibilidade própria que lhe é inerente, cabe então indagar o funcionamento do gênio artístico. Isto é, como uma obra de arte, na condição de um produto artificial, resultado de uma práxis contingente e particular, torna-se capaz de suscitar no espectador, leitor ou ouvinte determinados estados anímicos que, de certa forma, pelo menos em estado latente, já participam do horizonte estético do artista desde o seu ato de criação. Pode-se dizer, portanto, que as experiências subjetivas selecionadas pelo artista são, em certa medida, transmitidas no ato de fruição pela interação com a obra de arte (Dufrenne, 2012).

Nesse ponto, a contraposição entre a arte e a natureza se mostra crucial para a compreensão da dinâmica do sentimento do belo. Para Kant, a natureza é o modelo para o belo na arte, ao mesmo tempo que a arte permanece independente em relação a natureza, ultrapassando-a e potencializando-a. Para o filósofo alemão, a



fruição do belo na natureza e em outras obras de artes é fundamental para o desenvolvimento do gênio do artista, que a partir daí torna-se capaz de despertar em si as aptidões e as sensibilidades necessárias à criação estética. Logo, a percepção do belo pelo espírito não é uma habilidade natural ou inata, mas fruto de um processo de formação, pautado na liberdade. Todavia, esse processo de formação da sensibilidade estética não é arbitrário. Ele possui a natureza, ou um princípio que lhe é inerente, como modelo (Bowie, 2003).

No contexto dessa discussão, Kant (1764/1910) estabelece o contraste entre o sublime (*Erhabene*) e o belo (*Schöne*). O sublime se refere à experiência de contemplação da natureza. Tal sentimento possui uma dimensão incomensurável, desmedida, inapreensível, o que ocasiona no observador a sensação de arrebatamento, de ser ultrapassado e subsumido pelo infinito. Já o belo, que pode acontecer tanto pela fruição da natureza como de uma obra de arte, apresenta-se como o resultado da adequação de um objeto às sensações e intuições do espectador. A tese de Kant é que a experiência do sublime advinda da contemplação da natureza corrobora o senso de percepção e julgamento do belo. Em outras palavras, ao experimentar a sensação do sublime como limite ao belo, o gênio artístico torna-se capaz de produzir obras de arte inéditas e originais e, por meio delas, transmitir aos espectadores/leitores/ouvintes novas formas de fruição estéticas. Em última instância, na teoria kantiana, o sentimento de prazer modulado pela estética transcendental constitui o compasso do percurso de formação do gênio artístico.

Os românticos vão então criticar esse entendimento, valorizando o projeto de unidade com a natureza e de aproximação entre o artista, a obra de arte e o espectador. Ao invés de se pautarem no comedimento, no ascetismo, na métrica e na boa forma, como no classicismo, os autores, filósofos e artistas românticos passam a enfatizar a forma livre, a intensidade das expressões afetivas, a singularidade do gênio artístico, os temas populares e a comunicação entre diferentes formas de arte, como a música, a literatura e as artes plásticas (Loureiro, 2002).

Dessa forma, os filósofos e autores românticos representam um passo importante em direção à reformulação do problema da estética, ao advento da literatura fantástica e, por fim, à formulação do conceito do infamiliar.

## A Estética do Infamiliar na Literatura Fantástica

Pontua-se que o próprio Freud (1919/1997a), logo nas primeiras páginas de seu ensaio, estabelece a conexão entre o campo da estética e a abordagem psicanalítica do infamiliar. Para avaliar essa questão, entende-se que se faz necessário situar o papel da literatura fantástica no processo de investigação do sentimento do infamiliar. Dessa forma, interroga-se, como um elemento fundamental para esse debate, a apropriação e a ressignificação por escritores fantásticos do século XIX de temas e recursos expressivos oriundos das artes plásticas renascentistas. Ao final deste tópico, comenta-se o livro *Os elixires do diabo*, de Hoffmann (1815-1816/2016), no qual essa questão se apresenta de modo mais sensível.

Essa hipótese surgiu da leitura de Vax (1973), que estabelece uma conexão entre algumas pinturas do Renascimento e a literatura fantástica dos séculos XVIII e XIX. Em função disso, o autor defende a existência de uma arte fantástica, ao invés de restringir essa designação ao campo da literatura (Ceserani, 1999; Todorov, 2012). Apesar de entender que sua proposta constitui um anacronismo, haja vista que Vax aplica um termo cunhado no século XIX a expressões artísticas dos séculos XV e XVI, a sua indicação não deixa de ser interessante. Deve-se ponderar, contudo, que Vax adota uma concepção mais elástica do fantástico, entendendo-o sobretudo como uma forma de manifestação artística que valoriza a imaginação e a fantasia. De qualquer forma, ao abordar o problema por essa via, Vax estabelece uma conexão importante entre as artes plásticas e a literatura fantástica, que pode ser mais desenvolvida. Assim, cabe indagar de que forma artistas como Bosch (1450-1516) e Bruegel (1528-1569) se associam à literatura fantástica com mais de três séculos de distância.

Para avançar um pouco mais nessa questão, a referência a Januszczak (Ciszewska & Januszczak, 2016), que dirigiu uma série de documentários para a BBC sobre história da arte, mostra-se elucidativa. Ao abordar a arte pictórica do Renascimento, o autor analisa com profundidade e detalhe alguns recursos expressivos utilizados por pintores como van Eyck (1390-1441), da Vinci (1452-1519) e Holbein (1497-1543), além do já citado Bosch.

Inicialmente, Januszczak (Ciszewska & Januszczak, 2016) busca afastar algumas ideias sobre o Renascentismo que se tornaram difundidas pela tradição, mas que, na sua opinião, são equivocadas. Ele

questiona a descrição difundida por Vasari (1511-1574) de que a arte renascentista se limitou a resgatar os modelos e temas da Grécia e Roma antigas. Januszczak defende que o projeto estético do Renascimento possui um amplo leque de experimentação e liberdade que normalmente não é posto em evidência na avaliação de Vasari. De acordo com o autor, também não faz justiça ao Renascimento a concepção de que tal movimento se centrou prioritariamente na Itália. Nesse ponto, ele lembra que Vasari apresenta o Renascimento como um movimento de retorno da arte ao seu berço histórico, a Itália, após um longo período de trevas, que teria se iniciado com as invasões bárbaras e prosseguido até o século XV. A narrativa de Januszczak busca então valorizar os pintores renascentista que nasceram e viveram em outros países, a exemplo de Holbein, Bosch e Van Eyck, sem, contudo, ignorar os artistas italianos. Para Januszczak, apesar de ainda estarem imersos em um ambiente cultural teológico e teocrático, o despertar de uma visão de mundo antropocêntrica trouxe aos artistas renascentistas mais autonomia de criação e expressão. Um exemplo de compromisso dessas duas tendências é o fato de que, durante muito tempo, só era aceito retratar a nudez no contexto da narrativa pictórica dos mitos gregos.

Tem-se então três grandes temáticas que dominam o campo das composições pictóricas renascentistas: as cenas religiosas, os mitos gregos e os retratos de figuras proeminentes, como papas, políticos e ricos comerciantes. Não raro, percebe-se uma mistura desses temas: em muitos quadros, os mecenas, junto com membros de suas famílias, são trazidos para o interior das cenas religiosas, na condição de testemunhas coadjuvantes e piedosas (Alberti, 2014).

Um outro exemplo interessante do compromisso entre as inovações artísticas do Renascimento e as exigências religiosas é o *memento mori*. Trata-se de uma temática bastante frequente entre os pintores renascentistas, que se caracteriza como uma admoestação sobre a iminência da morte, a fugacidade dos prazeres e o caráter passageiro da juventude e da beleza. Esse tema, ao mesmo tempo que remete a uma mensagem religiosa, incitando uma atitude de ascetismo e devoção a Deus, também traz consigo um importante desafio para as técnicas de expressão e representação, haja vista que a sua concretização pressupõe a captura do olhar por meio de uma cena que, pelo menos até certo ponto, logra em realizar uma tendência prazerosa do observador.

No entanto, logo após a captura do olhar, por meio de um detalhe, do uso de caricaturas ou de uma mudança no jogo de perspectivas, o quadro faz surgir uma imagem que introduz de súbito a presença da morte no quadro (Ciszewska & Januszczak, 2016).

Outro recurso interessante presente na obra dos pintores renascentistas é a introdução de distorções e mudanças de ângulos, que contribuem para uma subversão da perspectiva do olhar. Assim, pelo menos um século antes de Velázquez (1599-1660) em *As meninas*, van Eyck introduz no cenário de suas pinturas pequenos espelhos convexos que mostram uma visão panorâmica e distorcida, no ângulo oposto à cena do quadro (Ciszewska & Januszczak, 2016). Daí que a pompa e o luxo do Casal Arnolfini, representantes da burguesia flamenca da época, que é dada a ver em primeiro plano, é decomposta e invertida por meio de um olhar que irrompe de dentro do próprio quadro, apresentando o pintor como uma figura borrada ao fundo.

As expressões faciais dos quadros de Da Vinci, em especial, *A Mona Lisa*, também promove uma subversão, mas de outra ordem. O espectador tem a impressão de ser ele próprio observado pela mulher retratada, que traz um discreto sorriso com uma leve conotação irônica. Dessa forma, a posição do observador como sujeito da fruição estética é posta em questão.

Recalcati (2006), ao discutir as diferentes abordagens da estética em Lacan, traz algumas indicações que possibilitam avançar na análise desses recursos expressivos renascentistas. Dentre as três formas de estética que reconhece na obra de Lacan, o autor descreve o procedimento da anamorfose. Um exemplo paradigmático desse artifício pode ser encontrado no quadro de Holbein *Os embaixadores*, no qual a imagem de uma caveira desponta do quadro quando observado a partir de um determinado ângulo e a uma certa distância. Ela então irrompe de onde menos se espera: em meio a uma série de objetos que simbolizam a riqueza, o conhecimento, o poder e o prestígio social. O que inicialmente se apresenta como uma mancha insignificante no tapete se transmuta, para surpresa do observador, em uma caveira, que na iconografia medieval constitui o símbolo da morte.

Percebe-se que, com a literatura fantástica, tais procedimentos pictóricos são transpostos para o campo da literatura, ao mesmo tempo que seus objetivos são alterados. A anamorfose, o jogo de perspectivas, a

caricatura, o grotesco, a sobreposição na mesma cena de elementos heterogêneos, a alternância de posições entre figura e fundo, entre observador e observado tornam-se então recursos para pôr em evidência a relação do sujeito com um objeto oculto e latente, que, sob determinadas condições, torna-se manifesto e dominante. Ao invés da fruição estética corroborar o pensamento racional como um processo autônomo, autocentrado e regulado, tal como supunha Kant, ela realiza o efeito inverso. Produz-se então a aparição efêmera de algo que subverte a posição do sujeito na cena, evidenciando a sua divisão psíquica e a sua determinação por um objeto de aparição episódica, que desconcerta e surpreende.

Pode-se dizer que a referência à morte evocada pelo objeto anamórfico na pintura renascentista, quando apropriado pela literatura fantástica, ao invés de se prestar à exortação da fé, transmuta-se em um recurso estético para evocar a experiência do infamiliar. Assim, o sentimento do sublime, que para Kant é desencadeada pelo incomensurável exterior, torna-se uma experiência interna, que aponta para uma cisão do próprio Eu (Ich) no seu fundamento mais íntimo e estranho, que é a sua conexão com o Isso (Es) (Freud, 1923/1997). Daí a frase da qual o sentimento do infamiliar é correlato: o Eu não é o senhor em sua própria casa (Freud, 1917/1999).

A obra de Hoffmann, um dos principais expoentes da literatura fantástica do século XIX, cujos textos serviram de subsídio a Freud (1919/1997a) para a formulação do conceito do infamiliar, ilustra muito bem o argumento acima desenvolvido. A trama de *Os elixires do Diabo* (Hoffmann, 1815-1816/2016) é impulsionada pela contemplação de um misterioso quadro da Santa Clara pelo monge Medardus. A obra, ao invés de apaziguar o espírito e alimentar a fé, acaba por engajar o monge em uma tortuosa jornada, na qual ele descobre o infame segredo de sua origem familiar. Nesse percurso, ele comete uma série de assassinatos e atos pecaminosos, ainda que à sua revelia. Na conclusão da trama, o móbil dos efeitos perturbadores do quadro é revelado: a sobreposição do rosto da Vênus grega à imagem da Santa Clara. Essa composição havia sido pintada por um ancestral de Medardus, um discípulo rebelde de Leonardo da Vinci, que, deixando-se levar pela vaidade e o orgulho, rompeu com o seu mestre para seguir os impulsos de seu próprio gênio artístico. No entanto, em meio a um duradouro período de inibição criativa, esse pintor misterioso faz um pacto com o diabo: a alma em troca da restituição de suas habilidades artísticas. Após esse feito, ele se abriga no mosteiro no qual Medardus viria, décadas depois, a

viver como monge. Lá, o pintor ornamenta o prédio com suas obras, dentre as quais, o quadro da santa, que mescla o sagrado e diabólico, o casto e o lascivo em uma só figura.

É lícito concluir que esse livro, que é citado tanto por Freud (1919/1997a) como por Rank (1914) no âmbito do debate sobre o infamiliar e o duplo, permite rastrear com mais precisão o liame entre estética, literatura fantástica e psicanálise. Defende-se que a trama construída por Hoffmann, que nas décadas seguintes inspiraria outros inúmeros escritores, pode ser tomado como um exemplo paradigmático das condições por meio das quais o sentimento do infamiliar foi inicialmente engendrado no âmbito da literatura fantástica do início do Século XIX (Batalha, 2012; Ceserani, 1999; Todorov, 2012).

### **A Estética do Infamiliar na Psicanálise**

O objetivo deste tópico é explicitar porque a formulação do conceito do infamiliar constitui um momento crucial de retorno, crítica e transformação de algumas ideias basilares do modelo de psiquismo freudiano, que, por sua vez, está intimamente relacionado à assimilação de contribuições da literatura fantástica e do debate sobre a estética no século XIX.

Vale lembrar que a concepção de aparelho psíquico na psicanálise baseia-se em alguns pressupostos que, com algumas variações, são conservados durante toda obra freudiana. Dentre eles, é possível citar o princípio do prazer, na condição de mecanismos de regulação da homeostase psíquica; a síntese do Eu, que inicialmente é associada a uma tendência de autoconservação do indivíduo; e o recalque, como ação psíquica de resposta a um conflito interno. A relação entre esses pressupostos, contudo, não é fácil de ser equacionada, sobretudo quando confrontada com a especificidade dos fatos clínicos, o que justifica os ajustes e acréscimos que surgiram no curso do desenvolvimento da metapsicologia psicanalítica a partir da década de 1920.

Iniciamos com análise do princípio do prazer, também denominado processo primário. Seu funcionamento está alicerçado na busca pela manutenção da tensão psíquica ao menor nível compatível com a vida. Daí a premissa de que a obtenção do prazer ocorre pela descarga de tensão, sendo que o desprazer é descrito como o resultado do acúmulo de tensão. O princípio do prazer/desprazer – a sua nomenclatura completa, como Freud (1911/1997) a define – por sua vez, pressupõe a existência de uma energia psíquica, a

libido, cujas oscilações determinam a dinâmica do funcionamento do aparelho psíquico. Com isso o registro de traços mnêmicos e os processos de modulação da atenção, percepção e pensamentos são explicados a partir dos efeitos da variação das quantidades de tensão no aparelho psíquico. Desse modo, o acesso à realidade passa a ser entendido como um processo indireto e mediado, haja vista que são as vivências de prazer e desprazer que estabelecem as valências dos estímulos sensoriais no psiquismo.

Conclui-se daí que as vivências de fruição estética deveriam estar em sintonia com as vicissitudes do processo primário, fato que não é verificado em todas situações clínicas, em especial no sentimento do infamiliar, que se torna então uma espécie de enquistamento no psiquismo que se contrapõe à integralidade da hegemonia do princípio do prazer. Vale pontuar que a experiência do infamiliar não pode ser definida como uma satisfação paradoxal, tal como acontece nas sensações e afetos que permeiam as demais formações do inconsciente. Ou seja, não se trata de uma vivência de desprazer consciente vinculada a um prazer inconsciente não é reconhecido como tal, como efeito do recalque. O infamiliar é um sentimento em certa medida egodistônico, que traz em seu bojo uma quota significativa de angústia e inquietação, mas que, no caso da literatura, pode ser reconhecido conscientemente como uma experiência de fruição, que é intencionalmente buscada, no caso do leitor, ou arquitetada, em se tratando do escritor.

A comparação com as ideias de Kant apresentadas no primeiro tópico talvez ajude a avançar no debate sobre o lugar do infamiliar na metapsicologia psicanalítica. Pontua-se que, em linhas gerais, uma concepção de homeostase ou, para ser mais específico, equilíbrio da tensão psíquica também está na base da estética transcendental kantiana, com a ressalva de que, para o filósofo alemão, ela pressupõe uma coordenação entre prazer, fruição e razão. Além disso, apesar de ser vivida como um ato individual e livre, a fruição estética traz em seu bojo a pretensão de vir a constituir uma ética universal (Lacan, 1960/2005). Para Freud (1911/1997), a razão enquanto pensamento consciente implica no amortecimento do princípio do prazer, o que leva à formação de um princípio derivado suplementar: o da realidade, também denominado processo secundário. Logo, o pensamento consciente torna-se uma formação secundária, não podendo ser explicado a partir de critérios apriorísticos imanentes. Por conseguinte, se em Kant a fruição está em consonância com os princípios da razão,

atuando em sintonia e de forma homóloga a este (Bowie, 2003) – constituindo por isso uma via de investigação das características apriorísticas do julgamento –, em Freud (1911/1997) a razão deriva de uma erótica, sendo que nada garante que dela se possa constituir um bem comum como um princípio ético.

Indo um pouco mais além, sequer é possível dizer que a fruição estética sirva de garantia à homeostase do psiquismo, uma vez que a radical realização do princípio do prazer leva a abolição da própria vida, ideia essa já presente no *Projeto para uma psicologia científica* (Freud, 1895/1962), mas que só foi plenamente desenvolvida em *Mais além do princípio do prazer* (Freud, 1920/1997). Esse raciocínio é resgatado no âmbito da discussão da pulsão de morte, que se satisfaz de forma muda, pois não possui representação, a não ser indiretamente, quando fusionada à libido. Tem-se daí que a realização do princípio do prazer pouco a pouco também concretiza a meta da pulsão de morte, que é a de atingir o estado inorgânico, onde a tensão energética é zero.

Nesse sentido, é possível conjecturar que o caráter evanescente do sentimento do infamiliar está associado a uma percepção trágica antecipatória desse destino inarredável do psiquismo, sem excluir disso uma realização estética. Logo, talvez seja elucidativo nesse ponto interpretar o ensaio sobre o infamiliar à luz do texto sobre o efêmero (Freud, 1916/1997), escrito três anos antes.

Seguindo essa linha de raciocínio, o infamiliar implica em um modo de fruição estética que abriga afetos, em especial a angústia, que normalmente são vivenciados como desprazerosos. Além disso, ele traz consigo um vislumbre trágico do caráter evanescente e transitório da vida. Logo, a realização do sentimento do infamiliar como uma vivência de fruição estética parece contradizer o princípio do prazer, ainda que de forma pontual. Tal fato leva Freud a conjecturar a pulsão de morte como um princípio de funcionamento do psiquismo mais fundamental do que o princípio do prazer, o que sinaliza para os efeitos de uma entropia que permeia o funcionamento mais basilar do psiquismo.

Deve-se ponderar ainda que, segundo a estética kantiana, tanto o Eu como a consciência reverberam a unidade do pensamento racional, algo que vai radicalmente de encontro a experiência clínica psicanalítica. O eu, enquanto responsável pela síntese psíquica, materializa em Kant os princípios apriorísticos da razão. O que



Freud (1914/1997) verifica, no entanto, é algo bem diferente. Ele parte da investigação de fenômenos relacionados à escotomização seletiva de determinadas representações no psiquismo, processo que denomina recalque, e formula daí a existência de uma instância psíquica separada da consciência, o inconsciente.

Outro ponto de destaque é a problematização do narcisismo, que o leva a ideia de que o Eu não é uma instância psíquica inata e que seus processos não se sobrepõem aos pensamentos conscientes. Isso o leva a estipular que a divisão psíquica que pauta o modelo freudiano de aparelho psíquico também se aplica o Eu, de onde se verifica uma cisão no processo de reconhecimento de si. Pode-se dizer ainda, que a entropia decorrente da dinâmica dos processos de fusão e des fusão das pulsões de morte e de vida estão no cerne do funcionamento do Eu.

Portanto, o sentimento do infamiliar remete ao reconhecimento de uma divisão no interior do próprio Eu, que se expressa na forma de um efeito estético fugaz e siderante.

Também é interessante sublinhar que o infamiliar não pode ser situado como uma modalidade convencional de retorno do recalcado. Por isso, Freud (1919/1997a) o define como uma forma de regressão ao narcisismo primário, ou seja, a um estágio anterior à formação do Eu. Conclui-se daí que o Eu não pode ser considerado uma instância psíquica homogênea e estável. Da mesma forma ele também não constitui uma garantia da autopreservação do indivíduo. Na década de 1920 Freud, (1923/1997) indica o Eu como a instância psíquica que aciona o recalque diante de um conflito pulsional iminente. Anos antes, no texto *Uma criança é batida*, Freud (1919/1997b) avalia que a operação do recalque provavelmente não se limita a separar a pulsão de seu representante ideativo, como havia estipulado, mas que ela produz uma transformação na própria qualidade da pulsão. Tal frase pode ser lida como uma antecipação da pulsão de morte, que é enunciada no ano seguinte. Dito de outra forma, tal transformação incidiu na ligação entre pulsão de vida e de morte. Em *O Eu e o Isso* (Freud, 1923/1997). essa hipótese é desenvolvida e explicitada: o recalque produz uma des fusão pulsional, que alimenta a voracidade das demandas do Supereu. Sentindo-se acossado, o Eu tende a intensificar o recalque e outras formas de defesa, criando assim um ciclo vicioso. Com efeito, é lícito dizer que, apesar dos avanços e conquistas que essa instância psíquica garante no curso do desenvolvimento, a presença de um Eu

íntegro e maciço não é sinal de saúde, mas, ao invés disso, deve-se ter em vista que ele pode desempenhar o papel de catalizador de uma tendência mortífera inerente ao psiquismo. Daí a preservação do narcisismo e a da vida não necessariamente se recobrem, o que abre o caminho para se considerar que uma dissolução temporária do Eu possa vir acompanhado de uma vivência de fruição estética, como se percebe na mobilização do sentimento do infamiliar na literatura fantástica. A obtenção de uma fruição estética por meio da angústia aponta para uma modulação específica desse afeto que subverte a sua função de sinal/gatilho do recalque que o Eu lhe confere.

### Considerações Finais

A partir do percurso trilhado, é possível situar com mais precisão porque a literatura fantástica e a discussão estética na filosofia servem a Freud (1919/1997a) como uma via de ultrapassagem dos limites do princípio do prazer como pilar da explicação metapsicológica do funcionamento psíquico. Constatou-se que a estética, na tradição filosófica kantiana do século XVIII, repousa na tese de que o sentimento do belo resulta de uma contingência harmoniosa entre imaginação, intuição e entendimento, ainda que esses três elementos permaneçam independentes e irredutíveis um ao outro.

Essa ideia de regulação é colocada em xeque pela filosofia romântica e pela literatura fantástica no século XIX, e, mais adiante, já no século XX, pela segunda tópica freudiana. Dessa forma, a ideia de um Eu que percebe a si mesmo como uma unidade coesa e independente e que apreende algo como belo e agradável é subvertida na realização do infamiliar (*Das Unheimliche*). Esse sentimento explora a inquietude, a fragmentação narcísica e a modulação do afeto de angústia como elementos que participam de uma forma de fruição estética bastante particular, na qual o objeto parece se antecipar ao sujeito, apassivando e descompletando-o.

Entende-se que a revisão crítica da tese kantiana sobre a estética, feita pelos autores românticos alemães, permitiu à literatura fantástica uma ressignificação do *memento mori* e a construção de uma arquitetura textual propícia à eclosão do sentimento do infamiliar. Daí que, de uma admoestação moral e religiosa, esse recurso passa a valorizar um efeito subjetivo, promovendo uma mudança de posição no próprio ato de contemplação e de interpretação da arte. No caso da literatura fantástica, produz-se o vislumbre de um objeto, que irrompe no

lugar de agente da observação e da interpretação que o sujeito supõe ocupar. Pontua-se que tal efeito conjura uma dimensão para além do princípio do prazer, isto é: não está centrada em uma autorregulação da libido. Essa forma de fruição estética desencadeia o afeto de angústia, sem, contudo, excluir uma quota de prazer. Com isso, sugere-se que o infamiliar pode ser aproximado, pelo menos pontualmente, ao sublime kantiano, no sentido de que ambos são experiências que desnorteiam, fascinam e inquietam e que fazem litoral com o irrepresentável. Nesse sentido, o infamiliar pode ser pensado como a atualização de uma dimensão do Eu mais arcaica, que remonta a um momento de indiferenciação com o Isso.

O livro de Hoffmann (1815-1816/2016) *Os Elixires do diabo* foi apresentado como um exemplo de como alguns recursos expressivos desenvolvidos na arte pictórica renascentista são apropriados e transformados pela literatura fantástica do século XIX. Aqui, o objetivo não é suscitar a fé e a piedade por meio da contemplação da beleza, mas de ocasionar um efeito subjetivo de divisão psíquica, no qual o objeto da fruição estética subverte a posição do sujeito na cena. Nesse sentido, o livro citado traz elementos importantes para se avaliar o lugar metapsicológico do infamiliar na dinâmica psíquica. A partir dessa perspectiva, é proposta a ampliação da pesquisa do infamiliar na literatura para além de *O homem de areia* (Hoffmann, 1816-1817/2015), texto que costuma atrair a atenção da maioria das investigações psicanalítica sobre esse tema.

Como hipótese de trabalho, conjectura-se que a alternância de processos de dissolução e restituição narcísicos que compõem o sentimento do infamiliar talvez possam ser considerados uma forma de resposta à tensão advinda da defusão pulsional que habita o coração do próprio Eu.

Por fim, mesmo reconhecendo que os argumentos aqui levantados não são conclusivos, considera-se que trazem elementos que podem ser significativos para a elucidação da dinâmica do sentimento do infamiliar, apostando na potência da interlocução entre ficção literária e a clínica. De qualquer forma, esclareceu-se porque a estética, definida por Freud como a investigação dos modos do sentir, é relevante como um campo de estudo da psicanálise, sobretudo quando se trata de avançar na explicação do sentimento do infamiliar.

## Referências

- Alberti, L. B. (2014). *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Agamben, G. (2020). *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Assoun, P. L. (1978). *Freud, a filosofia e os filósofos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Baas, B., & Zaloszcyc, A. (1996). *Descartes e os fundamentos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Revinter.
- Batalha, M. C. (2012). Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Letras & Letras*, 28(2), 481-504.  
Recuperado de <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877/14232>.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- Ciszewska, J. (Produtor), & Januszczak, W. (Diretor). (2016). *The renaissance unchained* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mxU0wAjm0D4&list=WL&index=35>.
- Dufrenne, M. (2012). *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, S. (1962). Entwurf einer Psychologie. In *Aus den Anfängen der Psychoanalyse (1887-1902): Briefe an Wilhelm Fliess* (pp. 297-384). Frankfurt: S. Fischer. (Original publicado em 1895).
- Freud, S. (1997). Formulierung über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. In *Studienausgabe*, (Vol. III, pp. 13-24). Frankfurt: S. Fischer. (Original publicado em 1911).
- Freud, S. (1997). Zur Einführung des Narzissmus. In *Studienausgabe*, (Vol. III, pp. 37-68). Frankfurt: S. Fischer. (Original publicado em 1914).
- Freud, S. (1997). Vergänglichkeit. In *Studienausgabe*, (Vol. X, pp. 223-228). Frankfurt: S. Fischer. (Original publicado em 1916).
- Freud, S. (1997a). Das Unheimliche. In *Studienausgabe*, (Vol. IV, pp. 241-274). Frankfurt: Fischer Verlag. (Original publicado em 1919).
- Freud, S. (1997b). Ein kind wird geschlagen. In *Studienausgabe*, (Vol. IV pp. 241-274). Frankfurt: Fischer Verlag. (Original publicado em 1919).

- Freud, S. (1997). Jenseits des Lustsprinzips. In *Studienausgabe*, (Vol. III, pp. 213-272). Frankfurt: Fischer Verlag. (Original publicado em 1920).
- Freud, S. (1997). Das Ich und das Es. In *Studienausgabe*, (Vol. III, pp. 241-274). Frankfurt: Fischer Verlag. (Original publicado em 1923).
- Freud, S. (1999). Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In *Gesammelte Werke* (Vol. XII, pp. 3-14). Frankfurt: Fischer Verlag. (Original publicado em 1917).
- Gobry, I. (2007). *Vocabulário grego da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Hoffmann, E. T. A. (2015). Der Sandmann. In *Das Gesammelte Werke* (pp. 189-224). Colônia: Anaconda. (Original publicado em 1816-1817).
- Hoffmann, E. T. A. (2016). *Die Elixiere der Teufel*. Munique: DTV. (Original publicado em 1815-1816).
- Kant, I. (1910). *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Berlin: P. Brandt. (Original publicado em 1764).
- Kant, I. (2021). Kritik der reinen Vernunft. In *Die Drei Kritiken* (pp. 7-698). Colônia: Anaconda. (Original publicado em 1781-1787).
- Kant, I. (2021). Kritik der Urteilskraft. In *Die Drei Kritiken* (pp. 907-1305). Colônia: Anaconda. (Original publicado em 1790).
- Lacan, J. (1998). Kant com Sade. In *Escritos* (pp. 537-590). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. (Original publicado em 1960).
- Lacan, J. (2005). Discurso aos católicos. In *O triunfo da religião: Precedido de discurso aos católicos* (pp. 9-54). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1960).
- Loureiro, I. R. B. (2002). *O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico*. São Paulo: Escuta.
- Magalhães, A. W. L. (2014). Entre o belo e o feio: Das Unheimliche como princípio estético em Freud. *Psicanálise & Barroco em Revista*, 12(1), 32-47. Recuperado de: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista-v-12-n-01/12-01-04%20Entre%20o%20Belo%20e%20o%20Feio%20->

%20Das%20Unheimliche%20Como%20Princi%CC%81pio%20Este%CC%81tico%20em%20Freud.pdf.

Novais, D. B., Campos, É. B. V., & Caropreso, F. S. (2020). A fruição estética na obra de Freud. *Subjetividades*, 20(2), e8988. doi:10.5020/23590777.rs.v20i2.e8988.

Panofsky, E. (2013). *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes.

Portugal, A. M. (2006). *O vidro da palavra: o estranho, a literatura e a psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica.

Rabêlo, F. C., Dias, R. R., Martins, K. P. H., & Schollhammer, K. E. (2021). Ressonâncias do romantismo e da literatura fantástica na psicanálise. *Psicologia USP*, 32(1), e20005. doi: 10.1590/0103-6564E20000.

Rabêlo, F. C., Martins, K. P. H., & Danziato, L. J. B. (2019). Fantástico e psicanálise: Relações históricas e discursivas. *Acta Scientiarum: Linguagem e Cultura*, 41(1), 43128. doi:10.4025/actascilangcult.v41i1.43128.

Rancière, J. (2015). *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34.

Rank, O. (1914). Der Doppelgänger. *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Viena, 3(2), 97-164. Recuperado de <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/imago1914/0112>.

Recalcati, M. (2006). Las tres estéticas de Lacan. In M. Recalcati (Org.), *Las tres estéticas de Lacan: Arte y psicanálisis* (pp. 9-36). Buenos Aires: Del Crifrado.

Teixeira, N. M. A. (2015). Inesgotabilidade e criticabilidade da obra de arte: A noção de ideia estética segundo Kant e a tese de Benjamin sobre a crítica de arte no romantismo alemão. *Kínesis*, 7(13), 86-100. doi:10.36311/1984-8900.2015.v7n13.5446.

Trevisan, D. K. (2014). Estética como ciência do sensível em Baumgarten e Kant. *ArteeFilosofia*, 9(17), 170-181. Recuperado de <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/515>

Todorov, T. (2012). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

Trías, E. (2005). *O belo e o sinistro*. Lisboa: Fim de século.

Vax, L. (1973). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: EUDEBA.