

A ANGÚSTIA NA POÉTICA DE POE E BAUDELAIRE:

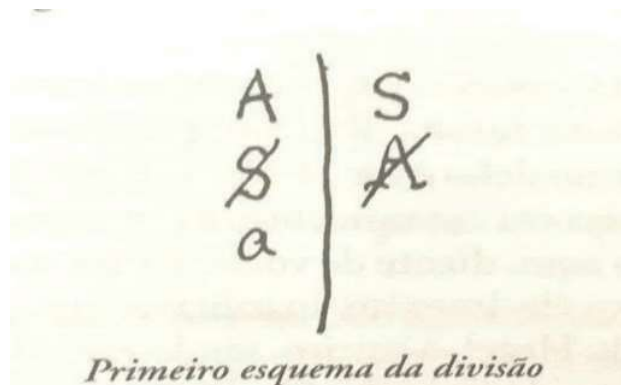
uma leitura dos artifícios para narrar o afeto a partir de Freud e Lacan

Raul Lima Dos Santos

Que é a angústia?

“Que é a angústia?” (LACAN, 2005, p.23), Lacan pergunta na primeira lição do seu *Seminário 10*. “Afastemos a ideia de que seja uma emoção” (ibid.), ele prossegue. “Para introduzi-la, direi que ela é um afeto” (ibid.). Esse afeto, diz, não pode ser recalcado. “Ele se desprende, fica à deriva. Podemos encontrá-lo deslocado, enlouquecido, invertido, metabolizado, mas ele não é recalcado. O que é recalcado são os significantes que o amarram” (ibid.). Podemos ler o significante como o “Representante Ideativo” da pulsão (*Vorstellungrepräsentanz*). Para Lacan, o mais simples dos significantes, o traço unário, é o que funda o sujeito. “Na análise, às vezes existe o que é anterior a tudo o que podemos elaborar ou compreender. Chamarei isso presença do Outro” (idem, p.31). Lacan chama de Outro o lugar do significante, aquilo que “existe como inconsciência constituída como tal” (idem, p.33). O sujeito, portanto, é “marcado pelo traço unário do significante no campo do Outro” (idem, p.36). Nesse ponto da teoria de Lacan surge o que ele chama de operação da divisão subjetiva, uma vez que “em relação ao Outro, o sujeito dependente desse Outro inscreve-se como um quociente” (ibid.). Dessa divisão, Lacan nos mostra que sobra algo, “um resíduo. Esse resto, esse Outro derradeiro, esse irracional, essa

prova e garantia única, afinal, da alteridade do Outro, é o *a*” (ibid.).



34

O *a* é uma parte perdida do corpo que não pôde ser representada, ficando de fora do *Eu ideal* (o Eu enquanto imaginário). Ou seja, não há imagem especular desse objeto. É uma libra de carne, como Lacan o diz, pegando emprestado a cena shakespeariana em *O Mercador de Veneza*, que se paga pelo ingresso no Simbólico. Esse *Eu ideal* “caracteriza-se por uma falta, isto é, pelo fato de que o que é convocado aí não pode aparecer” (idem, p.55). Ficando essa perda fora do cálculo na passagem do registro Imaginário ao Simbólico, diz Lacan, “a minha imagem, minha presença no Outro, não tem resto. Não consigo ver o que perco ali. É esse o sentido do estádio do espelho” (idem, p.277). Por isso o *a* é também causa de desejo (idem, p.115), “suporte do desejo na fantasia” (idem, p.51), pois a ausência no *Eu ideal* “é também a possibilidade de uma aparição, ordenada por uma

34 “[...] os dois termos, S barrado e *a*, o sujeito marcado pela barra do significante e o objeto pequeno *a* resíduo do condicionamento, se assim posso me exprimir, pelo Outro, encontram-se do mesmo lado, do lado objetivo da barra [...] porque a fantasia, esteio do meu desejo, está inteiramente do lado do Outro. O que está agora do meu lado é aquilo que me constitui como inconsciente, ou seja, A barrado, o Outro como aquele que não atinjo” (LACAN, 2005, p.36).

presença que está em outro lugar. Tal presença comanda isso muito de perto, mas o faz de onde é inapreensível para o sujeito” (idem, p. 55). Conclui Lacan que “a presença em questão é o *a*” (ibid.). A falta, portanto, “é radical, radical na própria constituição da subjetividade, tal como está nos aparece por via da experiência analítica” (idem, p.149).

Entretanto, “a manifestação desse objeto *a*, o sinal de sua intervenção, é a angústia” (idem, p. 98). Ela surge quando algo aparece nesse lugar de falta, no lugar do *a*, quando “a falta vem a faltar” (idem, p.52). Sem o surgimento da angústia, há sempre um reflexo que escamoteia a falta. É a partir da disfunção do objeto *a* que a angústia opera. Ou seja, “há sempre um vazio a preservar, que nada tem a ver com o conteúdo da demanda [o objeto de desejo]. É de sua saturação total que surge a perturbação em que se manifesta a angústia [...] A demanda surge inevitavelmente no lugar do que é escamoteado, *a*, o objeto [causa de desejo]” (idem, p. 76-77). Esse lugar vazio “é o lugar de eleição da angústia” (idem, p.121). Para esclarecer, e também reiterar, Lacan diz que “a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta” (idem, p.64). Conclui Lacan, então que “a verdadeira substância da angústia é o *aquilo que não engana*, o que está fora de dúvida” (idem, p. 88). Ou seja, a falta está lá, de forma estrutural; e a angústia é o sinal de que essa falta veio a faltar, a falhar em sua função. Afeto abismal do vazio que dobra sobre si mesmo: falta de apoio, falta duplicada, que chega ao sujeito como certeza sensível e, no nível dos estímulos, permanece não articulável. Mas, não podendo ser articulada, como representar a angústia?

A angústia representada

Vimos que a angústia, como fenômeno que escapa ao Simbólico, apresenta uma peculiaridade na sua representação. Trata-se de um afeto que, como tal, diz respeito ao corpo e recusa a adesão ao significante. O afeto

é a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional [...]. Os destinos do afeto são diferentes dos destinos do representante ideativo. Não se pode, a rigor, falar em ‘afeto inconsciente’; a nível inconsciente o afeto tem de se ligar a uma ideia (representante ideativo [*Vorstellungrepräsentanz*])” (GARCIA-ROZA, L.A., 1985, p. 118).

Dessa forma, tem-se a impossibilidade de dizer o afeto, articulá-lo. Entretanto, na literatura, abre-se um campo para a representação disso que escapa através de uma narrativa, de um discurso que integra no estilo ou na poética as situações em que o mecanismo da angústia opera, até mesmo o emulando, a fim de suscitar um símile no leitor. Pode-se dizer que essa representação literária se dá na forma de uma tradução intersemiótica: trata-se da tradução de um sistema de signos a outro, sendo um signo qualquer coisa que representa algo (não sendo necessariamente linguístico). *Semiótica* tem origem etimológica na palavra grega σημειον, que é vertido ao português por sinal, marca ou até mesmo indicação³⁵. O afeto é um sinal, como vimos, e sendo representação psíquica da pulsão, “é a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional” (idem, p. 117). O afeto não se

35 Vide o fragmento 93 de Heráclito: ὁ ἄναξ οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει. (DK B 93). “O senhor, cujo oráculo está em Delfos, não fala nem esconde: ele indica” (BORNHEIM, Gerd A. (org). Os filósofos pré-socráticos. 11 Ed. São Paulo: Cultrix, 2008).

diz, e, “a nível inconsciente o afeto tem de se ligar a uma ideia (representante ideativo)” (ibid.). Portanto, para indicar o afeto, o texto literário traduz uma representação não-simbólica e sua ligação inconsciente em uma outra representação articulada pela linguagem e dessa forma passa de um meio a outro, entre sinais (σημειον). Sendo sempre aproximativa, portanto, como toda tradução, uma das formas da escrita da angústia consiste em traduzir em obra representantes ideativos (*Vorstellungrepräsentanz*) passíveis de ligação a esse afeto. Texto-corpo. Dessa forma, escancarando a arbitrariedade do signo linguístico e o trazendo para mais perto do corpo, uma poética pode dizer o que não se diz; e faz isso justamente não o dizendo. É a tensão de uma impossibilidade, sempre a testar seus limites³⁶. Indizer. Daí o *Desvairismo* da poesia de Mário de Andrade, com sua sintaxe própria, seu verso harmônico e sua polifonia poética; sua “impulsão lírica” (ANDRADE, 2019, p.10), esse estado “vizinho da sublime loucura” (idem, p.23), que o faz escrever “sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita” (idem, p.10). Constata que esse lirismo inconsciente, de inspiração fugaz e violenta, “seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores” (idem, p.18), e ainda assim. “existe uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos” (idem, p.17). “Penso depois”, diz ele, “não só para corrigir, como para justificar o que escrevi” (idem, p.10). Conclui dizendo que “versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se” (idem, p. 28). Observem que não é o autor que canta, urra ou chora os versos; os versos

36 A respeito desse movimento, Cf. FELMAN, Shoshana. Loucura e discurso poético. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise. Belo Horizonte: Letramento, 2020. P. 79-101.

ganham autonomia e agem sobre si mesmos. “Acontece que o tema às vezes descaminha” (idem, p.18), complementar a Mário. O autor na modernidade, agora uma subjetividade radicalmente descentrada, entende que não é senhor na própria casa e que é apenas (e quiçá “apenas” já seja muito) intermédio das Musas. Também vemos essa produção de um texto-corpo e do indizer no procedimento da alquimia do verbo, de Rimbaud:

Inventei a cor das vogais! —A preto, E branco, I vermelho, O azul, U verde. — Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me lisonjeava de inventar um verbo poético acessível, cedo ou tarde, a todos os sentidos. Eu [me] reservava a tradução. // Foi primeiro um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o indizível. Fixava vertigens. (RIMBAUD, 2003, p.33).

Tal narrativa da angústia ora pode se centrar no desenvolvimento do fenômeno estético do *Infamiliar*. Foi a esse fenômeno que Freud dedicou seu texto intitulado *Das Unheimliche* (traduzido em português por: *O estranho, O inquietante, O infamiliar* ou *O incômodo*), texto que Lacan retoma no *Seminário 10* e teoriza que, quando naquele lugar onde deveria estar escamoteada a falta do objeto *a* surge o efeito do *Unheimlich*, é então que a falta vem a faltar e presencia-se a angústia (LACAN, 2005, p.52). Tratemos agora de ver como esse procedimento é desenvolvido no conto *The Fall of the House of Usher*, do autor americano Edgar Allan Poe.

A narrativa, como dito, tenta aproximar o leitor do afeto não-articulável da angústia. O que ocorre em muitos momentos nesse conto de Poe é uma lacuna proposital, uma esquiva cal-

culada do autor, para assim realçar a impossibilidade de dizer o afeto. É assim que sentimos a resignação do narrador de *The Fall of the House of Usher*, que decide não mais prosseguir com as pesquisas sobre seu ânimo: “O que era isso que me debilitava tanto ao contemplar a casa de Usher? Era um mistério totalmente insolúvel [...] A análise desse efeito reside entre saberes para além de nossas profundezas”³⁷ (POE, 1968, p.138-139, tradução nossa). Tal imposição surge por conta daquilo que, “no mundo, não pode ser dito” (LACAN, 2005, p. 86). Ou seja, trata-se da angústia. Aqui nos deparamos com o limite do Simbólico.

Além do fracasso do narrador em descrever seu estado de afetação, Poe nos traz os elementos de tal casa (“paredes sem vida”; “janelas que pareciam olhos vazios”; “juncos repugnantes”; “troncos brancos de árvores decompostas”³⁸(ibid.), e que, devido a natureza morta do local que também carrega a paradoxal e animista sensação de vida, podemos classificar como inquietante, infamiliar, *Unheimlich*. Poe sutilmente borra a linha entre realidade e fantasia, um verdadeiro *sfumato* literário, de forma que durante o conto não chegamos a adentrar uma realidade distinta da nossa, ainda que assim o pareça. É essa uma das formas, segundo assinala Freud, de suscitar o efeito do *Unheimlich*: “quando algo real, considerado como fantástico, surge diante de nós, quando um símbolo assume a plena realização [...]” (FREUD, 2019, p.93). Dessa maneira, o narrador nos traz um símile fiel do que seria experimentado na nossa vivência se percebêssemos o inanimado como animado: “eu havia fantasiado tanto que re-

37 “What was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble [...] the analysis of this power lies among considerations beyond our depth”.

38 “bleak walls”; “vacante eye-like windows”; “rank sedges”; “white trunks of decayed trees”

almente comecei a acreditar que havia uma atmosfera peculiar à mansão, seus domínios e sua vizinhança imediata”³⁹(POE, 1968, p.140, tradução nossa). Essa sensação animista, essa “ênfase exagerada na realidade psíquica em comparação com a realidade material” (FREUD, 2019, p.93), também era compartilhada pelo interlocutor do conto, Roderick Usher, que acreditava não apenas na sensibilidade do reino vegetal, mas, “na sua imaginação confusa, tal ideia assumiu uma natureza mais audaciosa e passou, sob certas condições, para o reino inorgânico”⁴⁰(POE, 1968, p.149, tradução nossa). Também o fator do recalque infantil, assinalado por Freud no seu texto em questão, está presente na experiência do narrador:

Mesmo os objetos ao meu redor sendo nada mais que substâncias com as quais eu estive habituado, ou quase habituado, desde a infância – mesmo não hesitando em reconhecer quão familiar era tudo aquilo – ainda assim eu me surpreendia de ver o quão infamiliar [nifamiliar] eram as fantasias que as figuras comuns suscitavam⁴¹(idem, p.141, tradução nossa).

Freud assinala no texto sobre o *Unheimlich* que “todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque” (já em 1894, Freud define as vicissitudes do afeto como sendo a transformação [his-

39 “I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity”

40 “[...]in his disordered fancy, the idea had assumed a more daring character, and trespassed under certain conditions, upon the kingdom of inorganization”

41 “[...]while the objects around me [...] were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy – while I hesitated not to acknowledge how familiar was all of this – I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up”

teria de conversão], deslocamento [obsessões] e troca [neurose de angústia e melancolia] (GARCIA-ROZA, 1985, p.127) e que, portanto, “entre os casos que provocam angústia, deve haver um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalcado que retorna. Essa espécie de angustiante seria então o infamiliar [...]” (FREUD, 2019, p.85).⁴²

Observamos que o recalque é um dos principais fatores na suscitação do *Unheimlich*, que é “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (idem, p.33). Porém esse não é o único meio, uma vez que “em muitas pessoas, o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas”(idem, p.87), algo que também acontece no conto de Poe comentado aqui e que está mais relacionado à uma herança atávica do que à história individual. Como já salientado, a realidade do conto de Poe é completamente condizente com a nossa, e, portanto, autoriza a uma leitura do que observamos de *Unheimlich* ali como fenômeno do mundo comum, e não de um mundo fantasioso, uma vez que

quando o escritor se coloca, aparentemente, no interior da realidade comum [...] ele assume também todas as condições que são válidas, nas vivências, para o surgimento do infamiliar, e tudo aquilo que, na vida, tem efeito infamiliar também o têm na criação literária (idem, p. 109).

Podemos encontrar essa mesma realidade em alguns

42 Lembremos que a teoria da angústia de Freud é revista em 1926, onde o recalque será concebido a partir daí como consequência da angústia, e não o oposto. Entretanto, aqui, estamos operando sobre a leitura de “uma espécie de angustiante”, para em seguida vermos o que Lacan irá extrair dessa leitura no seu seminário sobre a angústia.

momentos da obra de Baudelaire, onde vemos alguns efeitos angustiantes tão singulares quanto os de Poe, que sabemos ter sido uma de suas inspirações. Novamente, essa realidade tomada enquanto psíquica tem um limite na sua representação, que é a angústia. E é justamente nesse ponto, no ponto onde se deixa escapar algo, que o flerte com o fantástico na escrita causa o estranhamento próprio das manifestações do *Unheimlich*. Vejamos então, por fim, onde se encontram com a angústia Freud, Lacan, Poe e Baudelaire.

A angústia na teoria (Freud e Lacan) e na poética (Poe e Baudelaire)

Retomo Lacan com uma observação que ele insiste durante todo o seu seminário: “a angústia, dentre todos os sinais, é aquele que não engana” (LACAN, 2005, p.178). E do que a angústia é sinal? Justamente “do real, de uma forma irreduzível sob a qual esse real se apresenta na experiência” (ibid.). Retomando a operação de constituição do sujeito apresentada no início, Lacan nos diz que nessa operação, chamada divisão, “o lugar desse real pode inscrever-se com o suporte do signo da barra” (idem, p. 179). Como já visto, dessa operação sobra algo, que é o objeto *a*, cuja “função essencial é ser o resto do sujeito, o resto como real”. Há, portanto, uma “ligação radical da angústia com o objeto como aquilo que sobra” (idem, p.184). Daí o fato de que, “na angústia, o sujeito é premido, afetado, implicado no mais íntimo de si mesmo” (idem, p.191). Em se tratando do fenômeno do *Unheimlich*, diz Lacan que “o horrível, o suspeito, o inquietante, apresenta-se em claraboias. É enquadrado que se situa o campo da angústia. [...] a angústia é quando aparece nesse enquadramento o que já estava ali, muito mais perto, em casa, *Heim*”

(idem, p.86-87). Eis o sujeito implicado no mais íntimo de si, angustiado com a manifestação do *a* através da claraboia.

É explicitando o enquadramento da angústia que Baudelaire nos apresenta esse fenômeno em seu poema *Os Sete Anciãos*. Pois é justamente na sessão dos *Quadros parisienses*, um destaque dentro das *Flores do Mal*, que nos é apresentada essa (Outra) cena, narrativa onde surgem diversas das situações classificadas por Freud como *Unheimliche*. Também um quadro forma-se da figura do ancião: “Ele não era arcado, e sim quebrado, a espinha/ Fazendo com a perna um ângulo bem reto, / Tanto que seu bastão fechar seu quadro vinha, / Dando-lhe certo jeito e o andar incorreto” (BAUDELAIRE, 2006, p.110). Essa figura bastaria a si própria para ser angustiante, pelos seus traços grotescos que se destacam e apontam para o observador; e que, não obstante, se multiplica. Aqui revemos dois dos motivos que suscitam o infamiliar segundo Freud: o fenômeno do duplo e a repetição de uma experiência: “Seu igual vinha atrás: barba, olho, bastão, trapos, / Nada pra os distinguir, de inferno igual saído [...] Sete vezes, então, por minuto eu contava,/ O sinistro ancião a se multiplicar” (ibid.).

Nota-se a manifestação do objeto *a* em cada destaque da imagem do velho ancião, pois, diz Lacan, “é o sinal que me olha” (LACAN, 2005, p.277). Nesse olhar mostra-se “como a angústia emerge na visão, no lugar do desejo comandado por *a*” (idem, p.278). Trata-se de um objeto sem imagem especular, e por isso ele se encontra no “tipo” do ancião, que se repete de forma infamiliar, ou no seu olhar que “tornava as friagens agudas”, com a “pupila banhada no fel, [...] maldade em seus olhos impressa” (BAUDELAIRE, 2006, p.109). Ainda insiro a observação de

Lacan a respeito do surgimento do infamiliar, de que é sempre subitamente que esse fenômeno se manifesta (LACAN, 2005, p.86), para aproximar também a introdução da figura do ancião no poema de Baudelaire: “De repente, um ancião, de andrajos amarelos, [...] Me apareceu” (BAUDELAIRE, 2006, p.109).

Podemos tomar esse ancião como símbolo da massa, dos tipos que começam a surgir e a serem classificados na passagem à modernidade; e essa massa é angustiante por mostrar o desaparecimento do sujeito, por demanda do Outro (LACAN, 2005, p. 169). O que se forma na massa parisiense é uma verdadeira solidão povoada, onde as singularidades são apagadas intermitentemente para que o Outro se mostre em sua verdadeira autonomia. “O indivíduo assim apresentado na sua multiplicação, sob a forma do sempre-igual”, observa Benjamin,

sugere a angústia experimentada pelo cidadão por não poder, apesar do aparecimento das mais excêntricas singularidades, romper esse círculo mágico do tipo social. Círculo mágico já sugerido por Poe na sua descrição da multidão. Os seres que, seguindo a sua visão, compõem-na surgem submetidos a automatismos [...] Desse modo se manifesta, em plena *flânerie*, uma fantasmagoria angustiante” (BENJAMIN, 2015, p. 200-201).

Eis de onde o autor moderno escreve: é a partir da multidão, dessa multiplicidade singular que também é singularidade múltipla, tema central na obra baudelariana, que nos é narrado o surgimento do infamiliar, da falta faltante, do sujeito que se certifica ser Outro. Assim Baudelaire escreve as duas últimas angustiantes estrofes de *Os Sete Anciãos*, onde o vemos representar (também por meio dos artifícios que lidam com o limite do possível para as palavras, como os deslizamentos e substi-

tuições significantes da metonímia e da metáfora) aquilo que escapa:

Exasperado como ébrio que vê dobrado,
/ Entrei, fechei a porta, em medo que me inva-
de, / Doente e resfriado, mente febril, cansado, /
Ferido do mistério e da absurdidade! // Em vão
tentou tomar o meu leme a razão;/ A borrasca a
jogar fazia do esforço um nada, / E minha alma
a dançar, a dançar, qual jangada/ Sem mastros,
sobre o mar, monstruosa imensidão! (BAUDE-
LAIRE, 2006, p.110-111).

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Principis, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, S. **O infamiliar / Das Unheimliche**: seguido de O Homem da Areia. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, J. **Seminário livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

POE, Edgar Allan. **The selected writings of Edgar Allan**: Poems, tales, essays and reviews. England: Penguin Classics, 1967.

RIMBAUD, Arthur. **Uma estadia no inferno/ Poemas escolhidos/ A carta do vidente**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.