



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
MESTRADO

RAFAEL ÂNGELO DE OLIVEIRA BRITO

A ANGÚSTIA E O OBJETO A NA OBRA DE EDGAR ALLAN POE

FORTALEZA

2019

RAFAEL ÂNGELO DE OLIVEIRA BRITO

ANGÚSTIA E OBJETO A NA OBRA DE EDGAR ALLAN POE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicanálise e Práticas Clínicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Caciana Linhares Pereira.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B877a Brito, Rafael Ângelo de Oliveira.
A ANGÚSTIA E O OBJETO A NA OBRA DE EDGAR ALLAN POE / Rafael Ângelo de Oliveira Brito. –
2019.
100 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Cactana Linhares Peretra.

1. Edgar Allan Poe. 2. Objeto a. 3. Psicanálise e Arte. I. Título.

CDD 150

RAFAEL ÂNGELO DE OLIVEIRA BRITO
ANGÚSTIA E OBJETO A NA OBRA DE EDGAR ALLAN POE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicanálise e práticas clínicas.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Caciana Linhares Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Laéria Bezerra Fontenele
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Karla Patrícia Holanda Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Leônia Cavalcante Teixeira
Universidade de Fortaleza (Unifor)

AGRADECIMENTOS

À Débora que é lar, paz, porto seguro, amor. Que esteve e está nas maiores alegrias e que é Fortaleza ante às dificuldades. Agradeço cada partilha, cada conversa e companhia tarde da noite para terminar este trabalho; existe um pedacinho seu durante toda a escrita desse texto. Olha bem mulher, eu vou te ser sincero, quero te ver de branco.

À minha mãe pela sua vida de renúncias não só em favor dos meus estudos como também da minha formação pessoal. Invejo a sua força e sua bondade que, apesar de todos esses anos, continuam as mesmas. Ao meu pai que sempre me apoiou e acreditou em mim e em meus irmãos, mesmo quando estávamos errados. Nunca mediu forças para possibilitar os meios necessários para nosso crescimento. Ao meu irmão, por quem eu acredito desde criança que seja a pessoa mais inteligente que eu conheço e à minha irmã que, apesar de todos os conflitos, sempre esteve ao meu lado para o que fosse necessário. Aos meus primos, tias e avó que nos receberam quando da separação de meus pais e nos deram teto e comida quando necessitávamos.

Aos meus amigos de colégio, Lia, Yan e Alexandre que me acompanham desde pequeno e que nunca deixaram esse laço tão longínquo desaparecer. Que nossa amizade ainda perdure por muito tempo. Aos meus amigos de psicologia, Allyson, Eveline, Larissa, Lívia, Denise, Bruna, Filipe e Camila que me fazem acreditar que é possível lutar por coisas sérias sem perder o sorriso no rosto. Espero que possamos continuar resistindo juntos. Aos meus colegas da ala jovem do Corpo Freudiano – Seção Fortaleza, Carolina, Camila, Ruth, Mauro, Lara, Cibele e Gabriela. Agradeço pela contribuições sempre direcionadas a uma visão mais rigorosa sobre o direcionamento clínico na psicanálise, apesar da nossa ala já estar na meia idade.

Agradeço aos professores que puderam acompanhar toda a minha trajetória durante esse trabalho. Caciana Linhares, Laéria Fontenele e Karla Patrícia Holanda Martins que compartilharam o conhecimento e mostraram o melhor caminho a seguir. Faço um agradecimento especial à professora Caciana que

acompanhou meu percurso desde o meio da minha formação e que me aceitou tanto como estagiário da clínica-escola como orientando de monografia.

À CAPES pelo financiamento vital dessa pesquisa assim como inúmeras outras.

RESUMO

Propõe-se, nesta pesquisa, a analisar a obra de Edgar Allan Poe a partir da leitura e da revisão de suas produções, com o objetivo de investigar como sua obra ensina sobre o efeito estético em suas relações com a angústia e o objeto *a*. Esta investigação surge de uma pesquisa anterior que possibilitou uma articulação do real e do objeto *a* com o terror por meio do vínculo com a angústia como afeto desejado nesse tipo de ficção. Para isso, segue-se o rastro deixado por Lacan, onde a partir da matéria de criação do artista e sua tentativa de representação, algo aparece como resto, como íntimo daquilo que insistiu em uma resistência à representação e, ainda, no que concerne à sua forma de trabalhar com a arte e seu modo original de colocá-la em relação com o real. As formulações freudianas sobre a angústia compõem, nesse trajeto, um eixo central desta investigação. Exponente de uma tradição cujas marcas literárias permanecem até hoje, Poe é tomado como objeto de estudo, de modo particular, pelo lugar que ocupou no ensino de Lacan. Partindo desse tratamento possível dado pela arte ao real, em suas relações com a angústia, investiga-se que tipo de procedimento está destacado na obra de Poe, tomando como ponto de partida a *Mulher Fatal* e o objeto estranho presente em sua obra. Configura-se, outrossim, como essencial em seus escritos o efeito que, contra a vontade do Eu, portanto contra a vontade do próprio sentido, é provocado no leitor por esse objeto e que denuncia a própria causa da criação artística. Nos contos de Poe, observa-se o tratamento conferido à figura feminina e o comparecimento de um objeto estranho na trama, opta-se assim, pelos contos por proporcionarem uma produção mais aproximada do que queremos delimitar como objeto *a*, sem abster de trazer contribuições esporádicas de sua poesia. Parte-se do olhar e da voz como objetos pulsionais que guiaram a escuta da escrita de Poe e delimitou-se de forma mais precisa a relação destes com a angústia, guiando-se pelos textos psicanalíticos que tratam da angústia e do objeto *a*. Os contos indicam formas de relação dos sujeitos com esse elemento arcaico (objeto *a*) e que irão desencadear a angústia por manterem uma associação intrínseca com a perda subjetiva primordial. O que causa estranhamento, seja na voz do primeiro conto, no olhar de Ligeia no segundo ou nos dentes extraídos do terceiro, é o caráter positivo que o mesmo estabelece em face do que não deveria aparecer, já que se constitui como perda subjetiva desde a sua origem. Aponta-se, aqui, algo que aparece no lugar que deveria estar vazio e da relação desse surgimento com a angústia e o efeito ligado ao estranho.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. Objeto *a*. Psicanálise e Arte.

ABSTRACT

It is proposed, in this research, to analyze the work of Edgar Allan Poe from the reading and review of his productions, with the aim of investigating how his work teaches about the aesthetic effect in his relations with anguish and the object a. This investigation arises from a previous research that made it possible to articulate the real and the object a with terror through the link with anguish as the desired affect in this type of fiction. For this, the trail left by Lacan follows, where from the artist's creation material and his attempt at representation, something appears as a remainder, as intimate with what insisted on a resistance to representation and, still, with regard to his way of working with art and his original way of putting it in relation to reality. Freud's formulations about anguish make up, in this path, a central axis of this investigation. An exponent of a tradition whose literary marks remain today, Poe is taken as an object of study, in particular, for the place he occupied in Lacan's teaching. Starting from this possible treatment given by art to reality, in its relations with anguish, we investigate what type of procedure is highlighted in Poe's work, taking as its starting point the Fatal Woman and the strange object present in his work. Furthermore, the effect that, against the will of the Self, therefore against the will of its own sense, is provoked in the reader by this object and which denounces the very cause of artistic creation, is essential in his writings. In Poe's tales, the treatment given to the female figure and the appearance of a foreign object in the plot are observed, thus opting for the tales to provide a production closer to what we want to delimit as an object, without refraining from bringing contributions sporadic of his poetry. It starts with the look and the voice as pulsating objects that guided the listening of Poe's writing and the relationship between these and the anguish was more precisely delimited, guided by the psychoanalytic texts that deal with the anguish and the object a. The tales indicate forms of the subjects' relationship with this archaic element (object a) and that will trigger the anguish for maintaining an intrinsic association with the primordial subjective loss. What causes strangeness, whether in the voice of the first story, in the look of Ligeia in the second or in the teeth extracted from the third, is the positive character that it establishes in the face of what should not appear, since it constitutes a subjective loss since the your origin. It is pointed out, here, something that appears in the place that should be empty and the relationship of this emergence with anguish and the effect connected to the stranger.

Key-words: Edgar Allan Poe. Object a. Psychoanalysis and Art.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 UM ENIGMA A (NÃO)DECRIFRAR: EDGAR ALLAN POE	11
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO PSICANALÍTICA DAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE	26
3.1 “A CARTA ROUBADA” ENTRE BONAPARTE E LACAN	29
3.2 LACAN E O SEMINÁRIO SOBRE “A CARTA ROUBADA”	31
3.3 FREUD, LACAN E A TEORIZAÇÃO SOBRE A ANGÚSTIA	36
4 CONTOS DE AMOR E TERROR	53
4.1 O CORAÇÃO DENUNCIADOR (<i>THE TELL-TALE HEART</i>)	53
4.2 “ESCUTEI TODAS AS COISAS NO CÉU E NA TERRA”: O OLHAR E A VOZ COMO EXCESSIVOS	59
4.3 LIGEIA	65
4.4 “NÃO EXISTE BELEZA RARA [...] SEM ALGUMA <i>ESTRANHEZA</i> NA PROPORÇÃO”: A FALHA NA IMAGEM	71
4.5 BERENICE	77
4.6 “QUISERA DEUS QUE JAMAIS OS HOUVESSE CONTEMPLADO OU QUE, UMA VEZ O TENDO FEITO, HOUVERA EU MORRIDO!”: O OLHAR FETICHE	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Esta investigação surge de uma pesquisa anterior, a qual tinha como mote principal os efeitos de leitura na ficção de terror e sua relação com a concepção de *unheimlich* (estranho). Partindo de Freud e prosseguindo com as contribuições de Lacan, este desenvolvimento anterior possibilitou uma articulação do real e do objeto *a* com o terror por meio do vínculo com a angústia como afeto desejado nesse tipo de ficção. Portanto, é a partir de uma investigação anterior e da procura da gênese de uma escrita que privilegia o efeito da angústia, que escolhemos a obra de Allan Poe no contexto da pesquisa que agora empreendemos.

O movimento de sensibilidade na arte promovido do século XVIII para o XIX desenvolveu um novo tipo de estética¹, completamente inovadora no que se refere ao neoclassicismo², cujas regras ainda eram derivadas da estética grega. Com a idade moderna se promoveu um corte com relação ao período histórico anterior que possibilitou mudanças significativas, principalmente com o estabelecimento do cenário urbano e o advento da indústria. É nesse contexto que surge um novo movimento na arte contrário aos valores neoclássicos, chamado Romantismo (GALVÃO, 2013). Como uma testemunha dessa virada de perspectiva e ao mesmo tempo no cerne desse movimento se encontra o escritor Edgar Allan Poe. Este foi contista, poeta e ensaísta e conseguiu um lugar de destaque em todas essas esferas, servindo de influência até hoje não só no meio artístico, mas também em toda cultura ocidental (DAGHLIAN, 2003; MANN, 1973; ROURA, 2016).

Expoente de uma tradição, cujas marcas literárias permanecem até hoje, Poe também nos interessa, de modo particular, pelo lugar que ocupou no ensino de Lacan. Deste modo, se por um lado situa-se no centro de uma tradição que nos concerne pela centralidade que aí ocupa o efeito do estranho e com ele, da angústia, por outro, nos interessa na medida em que sua composição ensina algo sobre a estrutura da ordem significante, aspecto trabalhado por Lacan (1956/1998) no clássico texto sobre “A carta roubada”.

Poe trata de várias questões, reconhecidas posteriormente à sua morte. Inaugurou temas relacionados à ficção de terror e ao romance policial, que depois foram seguidas por autores como Baudelaire e Maupassant. Dois aspectos constantes em sua obra, tanto na poesia como nos contos, é a forma como retrata a figura feminina e, em segundo lugar, a presença de

1 Chamamos aqui de estética a disciplina filosófica que estuda a Arte, não somente aquilo que é relacionado ao belo.

2 As principais características desse movimento “voltam-se a uma interpretação da realidade de maneira objetiva, com descrição e sentimentos expressos de modo comum e não rebuscado. [...] Há uma retomada de uma identidade clássica que privilegia temáticas que idealizam a simplicidade da vida e o desprezo do luxo” (LIMA; MEDEIROS, 2016, p. 27)

um elemento *estranho* na história, que, algumas vezes, é qualificado como insólito pela crítica literária, mas que tem a característica principal de funcionar como uma espécie de motor da obra. A mulher é repetidamente apresentada como um objeto de amor idealizado ao mesmo tempo em que maléfica. E não só isso: repetidamente nos seus contos denominados “Contos de amor e terror” (POE, 2016), a mulher, em geral, acaba sendo assassinada brutalmente, enquanto que, na poesia, há um teor melancólico e de amor à mulher morta (BELLIN, 2006). Esse objeto *estranho* do qual falávamos aparece de diversas formas, seja na forma dos dentes em “Berenice”, no olhar em “Ligeia”, ou ainda, em “O coração denunciador”, no olho e no coração. A questão que nos convoca e que constitui o centro desta investigação é a forma como este elemento estranho opera na narrativa, tendo em vista, como indicamos, constituírem uma marca da escrita de Poe – marca que se articula, justamente, ao efeito de angústia provocado no leitor.

Assunto já muito recorrente na crítica feita a sua obra, a repetição dessa personagem feminina segue o início de seu trabalho artístico até o término e, de certa forma, cria a presença da chamada *Mulher Fatal* no Romantismo (GALVÃO, 2013). Mulher que, objeto de amor, não pode ser encontrada em vida, por isso tem que morrer. Esta dimensão indica a mortificação da mulher como possibilidade do amor, apesar de, por vezes, nem na morte isso se realizar, como no poema “O corvo”, com relação à personagem feminina lamentada, Lenora (POE, 1999). Observamos que é nessa presença feminina e, especialmente, em algo que se apresenta no corpo dela, que há uma repetição de um objeto que resiste a ser representado, que na própria trama não tem nenhum sentido, e que se renova de diversas formas no desenvolvimento de sua obra, portanto funcionando de modo semelhante ao que Lacan designa como “mancha” na imagem (LACAN, 1964/1996, p. 94).

Desse modo, a relação que se estabelece na nossa investigação questiona, a partir dos elementos apresentados como a mulher e esse objeto estranho, o efeito de angústia provocado pela obra de Poe: que elementos contribuem para esse efeito e de que forma a angústia se associa ao conceito de objeto *a* e o registro real?

2 UM ENIGMA A (NÃO)DECIFRAR: EDGAR ALLAN POE

Edgar Allan Poe nasceu em 19 de janeiro de 1809 em Boston. Filho de atores de teatro itinerante, desde cedo se viu diante da morte de pessoas de seu círculo mais próximo, circunstância esta que irá marcar sua existência diversas vezes em seu curto período de vida. Seu pai, logo que ele nasce, desaparece e é dado como morto pela maior parte dos biógrafos de Poe e sua mãe morre quando ele tem apenas dois anos de idade (POE; MENDES, 1981; POE; QUINN, 1984; BLOOMFIELD, 2008). Como consequência disso, Edgar é criado por uma família adotiva e ganha o sobrenome “Poe” em contrapartida ao sobrenome dos seus pais consanguíneos “Allan”.

Essa primeira posição marca o lugar de fronteira em que Poe repetidamente estará colocado em vida, como apresentado no parágrafo anterior, e até depois dela, com a crítica literária de sua obra marcada diversas vezes por divisões binárias com relação ao seu estilo ou sua tradição, pontos que serão abordados posteriormente. Mas já aqui percebemos um aspecto de desadaptação e ambiguidade em sua biografia. A primeira delas é a marca colocada de forma vindoura entre, principalmente, a sua não adaptação à família adotiva (Poe) que, conseqüentemente, promove a saída da casa dos seus pais ainda bem jovem, e sua família consanguínea (Allan), tradicionalmente ligada à vida artística e que posteriormente o acolhe em momentos de dificuldades. Além disso, essa primeira posição assinala o início, fato que no decorrer da sua vida irá se repetir, de perdas precoces em suas famílias, seja a natural ou a família que o acolheu depois. E, para concluir, marca sua posição dividida entre duas tradições culturais, uma introduzida por sua família adotiva, pela qual ele pôde passar cinco anos na Inglaterra (referência que irá acompanhar sua obra e a crítica que virá posteriormente a ela), e sua família natural, de linhagem norte-americana e vinculada à cultura local.

Cabe aqui notar que se estabelece uma posição de enigma relacionado a figura de Edgar Allan Poe, tanto em sua vida (até para os seus biógrafos sempre cabe a pergunta sobre o que o motivou a escrever obras tão insólitas) quanto em seu lugar dividido entre a América do Norte e a Europa.

Para falar um pouco da vida de Edgar Allan Poe, é necessário fazer uma subversão da relação que comumente é feita entre autor e obra, realidade e ficção. Seu processo artístico não é consequência necessária de experiências vividas por ele, mas pelo contrário, ele observa em sua própria vida aspectos repetidos de sua produção literária, ou ao menos a sua concepção desta. Como Brito (2008, p. 13) afirma, “Poe via, na própria vida, a mais realista das ficções”.

Um paradigma disso é a relação com a morte da sua primeira mulher, Virginia Clemm. Esta, antes de morrer, apresentava períodos alternados de doença e recuperação que afetaram Poe ao ponto de este relatar que a condição de sua mulher o fez louco e alcoólatra. Em uma carta sua publicada, paradoxalmente admite que a morte de sua mulher foi precisamente a cura de sua loucura (POE, 1848). Mais intensamente se manifestou a ideia presente desde antes do óbito de que “a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor” (POE; MENDES, 1981, p. 915). Portanto, a causação corrente seria que sua perda diante da primeira esposa seria o fato desencadeador da sua escrita. Mas não é o que acontece.

Estas exposições modificam a relação comum de que algo factual de sua vida veio a interferir, se não, causar o desenvolvimento da escrita. Vemos aqui que, mesmo a morte de sua primeira mulher, extensamente abordado pela crítica para balizar os principais temas que compõem em sua obra, é envolta pela fantasia de Poe. Não é a morte de sua mulher que o leva a produzir artisticamente, mas é essa própria morte que se acomoda em sua fantasia.

Dito isso e tomando os devidos cuidados, podemos perceber como essas peças se encaixam em sua obra e que irão tomando conotações bastante diferentes da sua vida, contrariando uma perspectiva biográfica de seu texto.

O que é presente, quando se fala de Poe em relação à crítica literária, é que historicamente as análises são dissonantes. Todas se relacionam, de um lado ou de outro, ao mérito ou ao valor artístico de sua obra. Se grande parte dos norte-americanos o consideraram inferior por quebrar com a tradição precedente ou até mesmo por sua escrita “desordenada” (ELIOT, 1965, p. 29), os europeus (principalmente os franceses) e os latino-americanos, posteriormente, o tomaram em um lugar de referência para a criação literária, colocando-o em local de destaque juntamente com outros expoentes literários (KELLEY, 2012; DAGHLIAN, 2003; ROURA, 2016).

Seguindo o rastro das apreciações literárias norte-americanas, vemos que Poe encontra uma notável resistência por parte da crítica. Apesar de ser reconhecido por suas obras, ele não encontra um lugar de destaque e, segundo Zabel (1947), seria um erro aplicar a termo *grande* a Poe, assim como a aplicamos a outros autores como Shakespeare ou Dickinson. Quinn (1950) vai mais longe e despoja qualquer mérito de Poe de ocupar um lugar de destaque na própria literatura norte-americana. Eliot (1965) por uma via diferente, mas seguindo a mesma lógica, acredita que Poe não deveria sequer ser visto como um adepto secundário da tradição romântica já que isso o colocaria como parte da tradição inglesa, da qual não faz parte.

No ensaio *From Poe to Valéry* (1965) de T. S. Eliot, faz-se uma análise da influência de Poe na França, a qual teve como base a difusão do seu nome internacionalmente. O crítico elenca dois principais argumentos para essa influência: a primeira é de que a falta de conhecimento de inglês de Baudelaire (principal tradutor da obra de Poe para o francês) o impediu de ver os erros cometidos pelo norte-americano a nível de escrita, que seriam bem claras aos seus compatriotas; o segundo argumento se baseia em uma certa transformação feita por Baudelaire do texto de má qualidade em inglês para um francês fantástico: “quando o leitor em questão é um gênio, o poema estrangeiro pode, por um feliz acidente, evocar algo importante das profundezas de sua mente, que é então atribuído ao que se leu” (ELIOT, 1965, p. 36)³.

Em contraposição a isso, o próprio Baudelaire (1857) assinala que a justificativa que influenciou a entrada e o reconhecimento de Poe na Europa foi a aceitação dos mais variados temas e formas literárias expostas por este, enquanto que na sociedade norte-americana ele padeceu do olhar censor, tanto social como literário.

Podemos perceber as origens dessa crítica à obra de Poe em um outro ensaio do próprio T. S. Eliot chamado *Tradition and individual talent* (1919/1982), de vinte anos antes daquela citada, e que serviu como precursora de outras que seguem o mesmo sentido. Na visão literária de Eliot há um incômodo e uma crítica a movimentos que são contrários às tradições precedentes à obra analisada:

Nenhum poeta, nenhum artista, constrói seu significado sozinho. Sua significância, sua apreciação, é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. [...] O que acontece quando uma nova obra de arte é criada, é algo que acontece simultaneamente com todas as obras de arte que a precederam (ELIOT, 1919/1982, p. 37).⁴

Portanto, Eliot (1919/1982) se posiciona definitivamente contrário à linha literária proposta por Edgar Allan Poe. Este estabelece uma quebra com a tradição anterior, seja em poesia ou em prosa, por exemplo, com a criação dos contos policiais, inéditos até então na literatura norte-americana. Eliot se torna um ponto de referência e representante do que se tornou a crítica comumente feita a Poe nos Estados Unidos. Existe um reconhecimento de sua obra a nível de contribuição feita à literatura, mas que se torna prevalecente o caráter não diferencial desta com relação a uma margem de normalidade. Como deixa bem claro Zabel

3 Tradução nossa da passagem: “[...] and when the reader is himself a man of genius, the foreign poem read may, by a happy accident, elicit something important from the depths of his own mind, which he attributes to what he reads”.

4 Tradução nossa da passagem: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. [...] What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it”.

(1947, p. 95), “aplicar o vocábulo *grande* a Poe, no sentido em que o aplicamos a poetas supremos como Shakespeare ou Dante, ou mesmo a extraordinários gênios norte-americanos do século XIX, como Emily Dickinson, seria deturpá-lo”. Ou ainda Quinn (1950, p. 3) que afirma mais contundentemente:

É um lugar comum que a literatura americana ofereça poucos nomes de primeira categoria. Na melhor das hipóteses, há um punhado: Hawthorne e Whitman, talvez; Melville e James, certamente; e possivelmente T. S. Eliot. As reivindicações da Poe para inclusão nessa lista não são amparadas de forma consistente.⁵

Poe funda um novo estilo, que nos Estados Unidos foi rejeitado, principalmente pelo movimento tradicionalista da forma literária, enquanto que na Europa, à frente de uma vanguarda estética e da ascensão do romantismo, ele se torna não só estimado, mas também ícone nesse contexto histórico (BRITO, 2014).

Apreciado por alguns e renegado por outros, Poe ocupa uma posição singular na história da literatura. Como apontamos desde cedo, seu lugar em alguns âmbitos, seja na sua vida, no dilema que envolve sua nacionalidade ou na própria literatura, fornece repetidamente a forma de uma fronteira entre posições que desemboca em uma configuração de enigma. Seria ele herdeiro de sua família consanguínea ou adotiva, sua pátria seria os Estados Unidos ou Inglaterra, se insere em uma tradição romântica, romântica norte-americana (se existe tal neologismo literário) ou simbolista?

Em contraposição ao que argumenta Eliot, Kelley (2012) afirma que, inicialmente, o inglês de Baudelaire era somente razoável, mas justamente pela influência de Poe, a sua fluência na língua aumentou de forma exponencial, contrapondo os argumentos de Eliot de que a apreciação da obra Poe’ana (com o perdão do modernismo) seria uma mera alteração ou mal-entendido na tradução do inglês para o francês. Em aquiescência a esse aspecto e concordando com essa posição específica, o próprio Eliot (1965, p. 28) conclui posteriormente, em uma de suas obras, que “esses franceses viram algo em Poe que os leitores falantes do inglês deixaram passar”.

Além do aspecto literário, uma posição que prevalece na análise de sua influência na cultura, é o contexto político contemporâneo a ele. Poe passou cinco anos na Inglaterra por seus pais adotivos terem negócios em terras inglesas. Durante esse tempo, ele recebeu influências educacionais e culturais que dominaram a sua escrita posteriormente e que

⁵ Tradução nossa da passagem: “It is a commonplace that American literature offers few names of absolutely first rank. At best there is a handful: Hawthorne and Whitman, perhaps; Melville and James, certainly; and possibly T. S. Eliot. Poe’s claims for inclusion in such a list are by no means convincingly sponsored”.

apareceriam em sua obra constantemente (PERNA; LAITANO, 2009). Ademais, três anos antes de sua família partir para a Grã-Bretanha, os Estados Unidos entram em guerra com a Inglaterra, a chamada Guerra Anglo-americana⁶, conflito que só acaba após eles já estarem lá durante um ano (RODRIGUES, 2018). O fato mais importante desse conflito histórico são os efeitos dela na cultura. Além dessa guerra ser um episódio esquecido pelos historiadores (situando-se esse esquecimento forma bem conveniente já que se faz às expensas de um eminente revés americano), as repercussões que houveram se situam em um aumento de tensões entre norte-americanos e ingleses durante todo o período subsequente. O que gerou uma série de movimentos, principalmente no que se refere a arte, em um sentido de liberação da dominação inglesa e a convocação a uma marca artística nacional. Poe se situa no meio desse conflito político. Apesar de ter referências culturais inglesas por causa da época em que morou na Inglaterra, paradoxalmente, ele também participa do movimento nacionalista de construção de uma estética própria à sua terra (complementar com a posição repetidamente ocupada por Poe de fronteira).

Assim, vemos desenhar-se o lugar de Poe entre duas posições na crítica de seu tempo e posteriormente: uma de aceitação de seus temas e do seu estilo de escrita que encontrava amparo e representação na comunidade francesa, e outra postura de indiferença e negação, mais propiciada pela sociedade americana de seu século.

Para explorar a vasta composição artística de Poe deve-se destacar alguns pontos em que existe um reconhecimento maior de sua obra. Foi principalmente por meio de seus contos, poesias e produções críticas que se pode localizar o cerne da importância de sua criação na literatura de forma geral, mas principalmente na norte-americana. Nesta, apesar das discordâncias acentuadas e mesmo por elas, Poe conseguiu não só uma originalidade no interior de uma literatura tradicionalista, como também contribuiu para se estabelecer, no início do século XIX, um movimento nacionalista, afastando-se da referência inglesa. O que constitui um paradoxo em si, já que ele mesmo deriva suas origens literárias também da tradição inglesa, à diferença que ele toma esta para constituir um novo estilo e para relatar suas histórias em seu contexto habitual.

O autor norte-americano está na origem do conto disposto como gênero literário e, ainda mais, cria o conto policial, que influenciará diversos escritores que virão depois dele.

⁶ Combate que ficou conhecido pelo incêndio do capitólio americano e de praticamente todas as instituições políticas em Washington pelo exército britânico, que ganhou a guerra de forma absoluta. De modo interessante, esse episódio histórico nunca teve uma repercussão pelos historiadores americanos, sendo escassa a literatura sobre o fato.

Diante desse impasse localizado na literatura, Poe produz algo novo e interliga duas tradições que se estabelecem distintamente e que, algumas vezes, aparecem mesmo como discordantes. (PERNA; LAITANO, 2009)

Vale a pena salientar que, desde a Revolução Americana de 1776, esta que garantiu a independência dos Estados Unidos com relação à Inglaterra, os norte-americanos promoveram um processo de independência cultural da literatura inglesa, garantindo uma tentativa de formação de uma escrita nacionalista (BELLIN, 2011). A esse movimento que já existia, Poe foi sucessor, apesar de instaurar um novo tipo de estilo diferente deste anterior.

No que diz respeito à elaboração artística, Poe tem a concepção de que o processo de criação se faz com uma metodologia precisa e consciente, tanto com relação aos contos quanto a poesia, distintamente de uma tradição presente em sua época que primava uma efusão incontrolável do autor no momento de constituição da obra. Para desenvolver isso, Poe escreveu diversos textos que têm como objetivo uma exposição da crítica literária e de sua concepção de escrita, sendo a mais conhecida delas, a “Filosofia da Composição” (POE; MENDES, 1981). Nesta, ele deliberou sobre a composição de uma poesia e mostrou como fez seu principal poema, “O corvo”. Poe defende uma certa compreensão, que levada às últimas consequências, aponta para uma disciplina rígida, de forma quase matemática pela sua precisão, e que segue regras como a similaridade, simetria e consistência. Eliot (1919, p. 7) resume bem a concepção de escrita de Poe: “a poesia não é uma efusão emocional, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Mas, é claro, somente aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir delas”.

Kelley (2012) afirma que seu modo de compreender a literatura era tão autêntico com relação ao rigor técnico e metódico que cada obra sua dedicada a crítica poderia ser encarada como uma discordância do *status quo* sobre o que que estava sendo produzido de contemporâneo na literatura americana:

Tudo isso nos leva muito longe da luminosidade cândida de que se revestem a prosa e a sabedoria de Benjamin Franklin; do folclore genial e encantos românticos contidos nas páginas de Washington Irving; e das fronteiras arriscadas que Fenimore Cooper nos abriu em seus romances em prosa. Penetramos, de fato, num campo inteiramente diverso da literatura norte-americana; encontramos aí não um amadurecido filósofo Knickerbocker, não um explorador dos campos de batalha revolucionários e da vida dos índios na fronteira oeste, mas um homem que convive com os réprobos (ZABEL, 1947, p. 87).

Vemos, então, um autor que pode ter várias denominações quanto ao seu estilo, mas que escapa das amarras tradicionalmente atribuídas aos seus movimentos contemporâneos. De

maneira mais específica, ele “descarta as metáforas orgânicas do Romantismo [...], e redireciona a atenção à técnica e à arte como uma engenhosa ilusão que o artista controla como um problema matemático ou mecânico” (POLONSKY, 2002, p. 43). Podemos ver o caráter de fronteira entre posições em que a obra de Poe se encontra, já que passeia por diversos movimentos distintos, mas que também não se localiza em nenhum deles. Constitui algo novo, singular, que não pode ser definível em um lugar ou papel.

Na cena europeia, Poe foi acolhido pela comunidade artística da França com bastante entusiasmo e identificação com sua obra, tanto poética como contística. Foi a partir do impacto com os franceses que a sua produção ganhou uma notoriedade geral. Baudelaire, dentre os autores que reservaram uma crítica a Poe, foi o maior divulgador e feroz entusiasta do estilo deste, utilizando-o como modelo do que ele chamava de *poète maudit* (ELIOT, 1965). Este, seria um pária da sociedade, papel em que Baudelaire se via e colocava Poe; um rebelde contra a moralidade da classe média (MCELDERRY, 1969). Outros franceses, como Mallarmé, que tinha um apreço pelo estilo técnico da poética de Poe, e Valéry, que destacava a sua teoria sobre a escrita poética, também faziam parte de um grupo que traduzia e debatia sobre toda a composição de Allan Poe (ELIOT, 1965).

A inserção da obra do norte-americano no cenário francês abre um novo imbróglio envolvendo a tradição crítica americana e inglesa sobre a percepção artística nesse novo país. A verdade é que Poe ganhou uma grande notoriedade nesse cenário, impulsionado pelos entusiastas de sua obra, dentre eles o maior apreciador e o que viria a ser um dos maiores poetas franceses do século XIX, Baudelaire. Por causa deste fato, críticos utilizam dessa influência maior da sua obra na França para atribuir o seu sucesso mais ao que foi transmitido pelos autores que analisaram a obra do que ao próprio Poe. Quinn (1950), por exemplo, afirma que Poe só se tornou um grande homem na França e internacionalmente graças a Baudelaire. Kelley (2012), por outro lado, reitera que o poeta francês elevou Poe a gênio literário, apesar de seu sucesso limitado.

Uma outra discussão, já colocada anteriormente, se faz presente nesse momento *entre* a tradição americana e a francesa. Na inserção de Poe na cultura parisiense e com a tradução de Baudelaire das suas obras para o francês, rapidamente ele foi posto nas mãos da vanguarda literária francesa. Esta, já testemunhava um novo estilo em construção, principalmente na poesia, o Simbolismo⁷ (ZABEL, 1947), o que aponta mais uma vez para a

7 O simbolismo surge na França como um advento da modernidade em seu tempo. Esse movimento estético questionou as bases anteriores que se fundavam em pressupostos racionalistas e cientificistas. Suas inovações abrangem uma originalidade que diz respeito tanto a forma, como ao estilo e às temáticas trabalhadas. “Para isso,

grande questão que envolve a especificidade sobre a que movimento pertence o estilo de Poe. Ou, uma pergunta mais relevante: para o que aponta esse não-lugar do seu estilo tanto na tradição americana quanto na europeia e, ainda mais, o que diz esse não-lugar historicamente?

Apontamos essa estrutura em diferentes dimensões em que a representação de Poe está presente na cultura. Seja na leitura de sua vida ou de sua obra, chegamos à conclusão de que, não mais importante que seu lugar dividido, é o efeito de enigma que a sua figura gera. Podemos dizer que existe algo de transmissível em sua obra, a qual toma a conotação geral que é presente repetidamente no que destacamos. Essa estrutura cifrada é semelhante ao conto policial, do qual ele mesmo é criador. Contos como “A carta roubada”, “O mistério de Marie Roget” e “Os crimes da Rua Morgue”, assinalam a origem desse gênero que influenciaram nos séculos seguintes autores como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Vemos com Todorov (1970) que temos duas bases para o estabelecimento do conto policial como gênero: a primeira, a qual é referida a um enigma (alguma coisa a que são entregues poucas pistas); e a segunda que faz parte de um inquérito feito para revelar o crime ou o criminoso que é culpado. Dessa forma, podemos perceber uma estrutura nos contos que o autor norte-americano produz que aponta para um caráter de desconhecimento construído na obra para haver, logo após, o seu desvelamento.

Essa marca da obra de Poe já tinha sido observada por Lacan (1956/1998), quando este fez o artigo “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, destacando o lugar que a carta ocupa na história como um lugar de desconhecimento, de forma vazia em si mesma. Esta análise se colocou em primazia a um certo sentido explicitado pelo conto que poderia ser colocado em primeiro plano pela investigação psicanalítica.

Esse aspecto de enigma em seu texto servirá como apoio para a análise que pretendemos empreender, pois assinala uma interrogação sobre a obra de Poe e sua influência na cultura ocidental. Além dessa orientação, caminharemos na direção do que Lacan nos ensina a partir da análise do conto sobre “A carta roubada”: a lógica do significante e o lugar de falta em que se estabelece para a própria condução da narrativa.

Por isso, optamos pelos textos de Edgar Allan Poe, que colocam uma certa repetição presente nisto que se estabelece como enigmático e que ocupam uma posição central na trama. Como apontamos na introdução, o objeto de estudo dessa investigação se refere justamente aos contos que apresentam esse aspecto de enigma (*estranho*), mas que, ao contrário dos contos policiais em que existe um desvelamento do processo que originou o crime, não colocam uma

aborda assuntos tabus naquela sociedade, fala da monotonia dos tempos modernos, da solidão existencial e inclui coisas consideradas sórdidas e repugnantes em seus versos” (SILVA, 2017, p. 195).

conclusão que, retroativamente, faz sentido à toda história. Ao contrário, é na forma de resto de uma operação simbólica, composta pela produção da própria escrita da obra, que esse objeto se manifesta. Estatuto, portanto, real.

Estamos interessados nessa pesquisa, seguindo o rastro deixado por Lacan, no que, a partir da matéria de criação do artista e sua tentativa de representação, aparece como resto, como íntimo daquilo que insistiu em uma resistência à representação. Esse resto, aqui não delimitado como somente um limite da representação, portanto um vazio inócuo, mas como um “vórtice” (RECALCATI, 2006, p. 13), onde repousa a causa mesma da obra como sobre/resto. Então, pode-se falar de um processo de decantação do simbólico em que, o que resta da escrita é a essência da obra. O que, apesar de todo o processo significante, se repete como “*tiquê*” (LACAN, 1964/1996, p. 56), o real, em sua apresentação como objeto *a*.

Partindo desse tratamento possível dado pela arte ao real, proposto por Lacan, importa-nos que tipo de procedimento está destacado na obra de Edgar Allan Poe, levando em consideração como ponto de partida essa questão fundamental, já inicialmente exposta, da *Mulher Fatal* e do objeto estranho que o conto expõe ao seu final. Configura-se como essencial em sua obra o efeito que, contra a vontade do Eu, portanto contra a vontade do próprio sentido, é provocado no leitor por esse objeto e que denuncia a própria causa da criação artística.

O procedimento de escrita de Poe expõe uma forma de se relacionar com o objeto de amor e o gozo que ele implica. É essa forma que é importante destacar, pois exhibe uma posição subjetiva diante do objeto, clinicamente importante porque coloca o leitor diante do que volta de uma expulsão primordial (*Ausstossung*) (LACAN, 1998). Uma sobre que resiste à representação e que se aponta com a exposição do citado autor por meio da escrita.

Esta forma de tratamento com o que resta diante da elaboração simbólica, em Poe, é por meio da angústia. Como iremos expor por meio dos contos analisados, sua obra nos ensina sobre um certo tipo de extração do objeto *a*, semelhante à análise feita por Lacan do quadro “Os embaixadores” de Hans Holbien no Seminário 11, e que seu efeito é desprovido de qualquer velamento simbólico. A angústia, portanto, é o efeito que resta ao final do texto. Sua lógica se impõe por meio da escrita de Poe e contribui para a sua posição de fronteira diante da visão seja da crítica literária quanto da sociedade em geral.

Partindo dessas considerações, Lacan enfatizará o cuidado necessário que se deve ter ao relacionar psicanálise e literatura. Não se pode dizer, Lacan (2003) o enfatiza, que Freud ao fazer uma leitura e uma teorização sobre o Édipo, por exemplo, ou de Dostoiévski, que se tenha recebido algum alento a essas obras no sentido literário, tanto crítica quanto universitária,

portanto. Ele esclarece seu modo de investigação a propósito do “Seminário sobre a carta roubada”:

Minha crítica, se tem alguma razão para ser tomada como literária, só pode referir-se, esforço-me para isso, ao que Poe faz, por ser escritor, para compor tal mensagem sobre a carta. É claro que, por não dizê-lo com essas palavras, não é de maneira insuficiente, mas de modo mais rigoroso, que ele o confessa. [...] É certo que, como de hábito, nisso a psicanálise tem algo a receber da literatura, se fizer do recalque, em seu âmbito, uma ideia menos psicobiográfica. [...] Quanto a mim, se proponho à psicanálise a carta como retida [*en souffrance*], é porque nisso ela mostra seu fracasso. E é deste modo que esclareço: quando invoco então as Luzes, é por demonstrar onde ela faz *furo*. Já se sabe há muito: nada é mais importante na óptica, e a mais recente física do fóton mune-se disso (LACAN, 2003, p. 17).

Na última passagem, Lacan (2003) torna claro como se faz possível a relação estabelecida entre psicanálise e literatura, mais especificamente com o conto de Poe. É por delimitar o fracasso da carta e por evidenciar onde ela faz *furo*, que pode se apoiar a leitura desse conto feito pela psicanálise. Por isso que é possível dizer que a carta/letra se sustenta sem fazer nenhuma referência a seu conteúdo. E não só isso. É mais importante o efeito que ela exerce sobre quem a detêm e que Lacan interpretou como um efeito de feminização (LACAN, 2003). Não obstante, é a leitura lacaniana sobre esse conto que possibilita uma distinção da carta ao próprio significante que ela carrega, o que não quer dizer que se pode equivaler tal qual a carta ao significante.

Por último, Lacan (2003) se utiliza de leituras anteriores feitas por outros psicanalistas (em uma citação implícita a Marie Bonaparte) à obra de Edgar Allan Poe para se distanciar destes. Ele se aproxima da literatura, e faz questão de enfatizar isso, apenas na medida em que o escritor, no caso Poe, compõe uma certa mensagem em seu texto que tem como ponto chave, no conto daquele, a carta. Apesar disso, essa interpretação não pode ser explicada por um traço qualquer da biografia do autor. Lacan (2003) utiliza como exemplo sua própria obra para esclarecer que, apesar dos anseios do autor, a sua escrita pode tomar uma outra direção; e que não só isso, mas que a interpretação psicobiográfica mais obstrui do que elucida qualquer interpretação.

Em outro momento, no Seminário 20, Lacan (1972-1973/1985) está centrado com a função da escrita como engendramento de um *furo* no sentido; um ponto do real que faz limite na linguagem. Ele utiliza como metáfora a isso, a origem da palavra “literatura”, como derivada do latim *litus, litoris*, que quer dizer também litoral, costa ou limite de uma terra. Portanto, na própria etimologia da palavra estaria exposto o seu caráter de *furo*, de *rasura* (RABATÉ, 2007).

É por meio dessas concepções, da viagem de Lacan ao Japão para conhecer a caligrafia do *kakemono* e de uma certa influência topográfica vista em uma viagem de avião, que ele fará uma conceituação nova da letra, mas não abandonando a antiga já posta (RABATÉ, 2007). Dessa forma, a escrita toma o lugar de um nó porque permite a junção em um único ponto, e apenas em um, de sua própria função de apresentar o *furo* ao mesmo tempo que o encobre. A escrita, em si, não seria uma superfície puramente vazia de aparência, mas sim apresentaria o furo/nó que faria barra a um prazer em excesso: “A letra [...] circunscreve as bordas do furo que o gozo deixou aberto, e que logo o sistema simbólico tem fechado”⁸ (RABATÉ, 2007, p. 73).

Queremos esclarecer nesse desenvolvimento que a teorização de Lacan a partir de “A carta roubada” possibilitou a elaboração do conceito de letra e que este possibilitou o avanço no que concerne à relação entre literatura e psicanálise. É isto o que deslindamos no decorrer desse texto e que acompanhou Lacan até o final de sua produção.

Retomando a relação da literatura com a psicanálise, havendo uma relação possível, Lacan (1953-1954/1996) utiliza-se da obra de Proust para exemplificar como se faz essa análise. Apesar de dificilmente poder se separar a sua vida do material de suas novelas, a sua experiência biográfica só fornece a matéria-prima da própria escrita e a mensagem da obra está fundada, ao contrário, no engano, na falsificação (RABATÉ, 2007). Tem uma maior relevância a verdade, que reside no que a mensagem contém ao desvela-la. Portanto, não há uma oposição entre a poesia e a verdade. Pelo contrário, é a verdade que se revela na estrutura de ficção em que está condensada.

Lacan (2003), ainda se perguntando sobre a legitimidade de algumas análises de obras literárias feitas por psicanalistas, rechaça completamente qualquer designação ou estrutura que esteja presente algo que poderia ser chamada de uma *psicanálise aplicada*. E que, apesar disso, essa qualificação traduz uma dificuldade entre os psicanalistas de estarem nesse lugar diante de uma relação com a literatura. À psicanálise, só se pode utilizar o termo aplicar, quando se fala em um tratamento, portanto, a um sujeito que ouve e que fala (RABATÉ, 2007). Fora disso, unicamente se pode falar de um método psicanalítico em que o que tem primazia é o deciframento dos significantes, sem nenhuma consideração pela existência de um significado anterior.

⁸ Tradução livre da passagem “La letra [...] circunscribe los bordes del agujero que el goce ha dejado abierto, y que luego el sistema simbólico ha cerrado”.

Os textos de Edgar Allan Poe que inicialmente serão utilizados são os que a figura feminina associado a um objeto estranho, contribuindo para um efeito de angústia, ocupam uma posição central na trama. Optamos pelos contos por eles proporcionarem uma produção mais aproximada do que queremos delimitar como objeto *a*, sem nos abster de trazeremos contribuições esporádicas de sua poesia. Podemos citar os principais, são eles: “O coração denunciador”, “Berenice” e “Ligeia” (POE, 2013).

Quanto aos textos psicanalíticos, serão utilizados os que nos auxiliem a fazer uma investigação a partir da categoria do real, de objeto *a* e da angústia. Levando-se em conta a primazia de Freud em fazer uma relação com a arte e os conceitos que trabalharemos, tomaremos como textos principais aqueles que se relacionam ao tema de forma mais próxima, como: “Projeto para uma psicologia científica” (1895) e algumas publicações pré-psicanalíticas que se relacionam com a angústia, “O estranho” (1919), “Além do princípio do prazer” (1920), “O eu e o id” (1923), “Inibição, sintoma e angústia” (1926). Por meio da divisão proposta por Recalcati (2006) sobre as três estéticas de Lacan, serão usados os seminários e escritos deste que são representativos de cada estética como ponto de partida. São eles: *O seminário VII (1959-60)*, *O seminário XI (1964)* e *Seminário XXIII (1975-76)*. Não eliminando os outros escritos em que Lacan aborda a relação entre arte e psicanálise como: *Lituraterra* (1971), *Seminário sobre “A carta roubada”* (1955), *Juventude de Guide ou a letra e o desejo* (1958) e *Kant com Sade* (1963). A partir desses textos e da saída do dilema do real que cada uma dessas obras pode proporcionar é que se poderá analisar que tipo de ‘fazer com o real’ Edgar Allan Poe expõe em suas produções.

Esta pesquisa propõe, portanto, a análise da obra de Edgar Allan Poe a partir da leitura e da revisão de suas produções, com o objetivo de investigar como a categoria do real e, portanto, também o objeto *a* se apresenta na mesma. Para isso, discernimos a importante função que a angústia exercer na articulação desses dois conceitos e, não só isso, mas a angústia ocupa um lugar central na análise dos contos de Poe. A angústia, portanto, se torna a conexão entre todos esses aspectos procurados em nossa pesquisa. É ela que apresenta o efeito desejado que Poe tenta provocar em seus contos e, além disso, se torna primário a semelhança estabelecida entre a estrutura presente na origem da angústia e alguns aspectos dos contos, que serão abordados posteriormente.

Seguiremos a trilha deixada por Lacan no que concerne a sua forma de trabalhar com a arte, seu modo original de colocá-la em relação com o real sem perder de vista as bases metodológicas apontadas por Freud e, posteriormente, desenvolvidas por outros autores. Cancina (2009, p.89), segundo essa perspectiva, pode nos indicar um caminho a partir da

conceituação do “paradigma indiciário” (tradução livre). A coleta e a discussão do material serão feitos com o pressuposto dessa abordagem e de uma sistematização do que Lacan propõe no decorrer do seu ensino.

A autora aborda o conceito de *paradigma indiciário* a partir da análise de Freud (1914/2013) feita da escultura de Michelangelo, Moisés. Freud contou com a leitura de um crítico de arte e médico denominado Morelli e que utilizava o pseudônimo de Ivan Lermolieff para fazer sua análise. Este diferenciava as obras de arte falsas das originais por meio, não das impressões globais da pintura, mas sim do destaque do valor dos detalhes subordinados, que executavam uma maneira singular de expressão do artista. Morelli atentava para “as unhas, os lóbulos das orelhas, as auréolas dos santos e outros pormenores não considerados, que o copista descuidava ao imitar e que, no entanto, cada artista executa de maneira própria” (FREUD, 1914/2012, p. 389). É aqui que se exhibe o cerne do *paradigma indiciário*, o procedimento lógico metonímico. Metonímico porque, “é da parte para o todo, do efeito para a causa e por isso aparenta-se ao que Pierce chama de abdução, a inferência que vai desde os efeitos à causa”⁹ (CANCINA, 2009, p. 94) (tradução livre). Exemplificando: o pé levantado de Moisés, a forma com que segura a barba e a disposição das tábuas debaixo do seu braço permitem que Freud faça uma decifração simbólica e proponha uma análise inovadora da feita até sua época (FREUD, 1914/2012).

Cancina (2009) vê nisto um método clínico. Assemelhando-se à técnica psicanalítica, esse método tem a função de coletar o que estava escondido por algumas características menosprezadas na prática médica da época. Como exemplo, pode-se citar uma situação hipotética em que um médico não daria importância caso um paciente entrasse numa sala de atendimento, deixando a porta aberta. O analista, por outro lado, veria nisso um indício que, ligado a outros detalhes, poderiam decifrar um funcionamento que até então esteve escondido.

Como o intuito de nossa pesquisa é investigar as incidências do real na obra de Edgar Allan Poe, esta só pode se fazer possível a partir de um trato simbólico. Só é possível a investigação em Psicanálise, mais ainda quando a categoria do real está em jogo, por uma espécie de bordeamento que o simbólico propicia (RECALCATI, 2006).

O que Cancina (2009) propõe com o *paradigma indiciário* é justamente evidenciar qual o trato simbólico, portanto o procedimento, utilizado por cada autor e que indica que tipo

⁹ “es de la parte al todo, del efecto a la causa y por eso emparenta con lo que Pierce llama abducción, la inferencia que va desde los efectos a la causa”.

de saída cada um deles vai poder promover, a partir da arte, para o real. Esse paradigma vai na linha contrária ao do sentido consciente já que permite localizar pontos, no nosso caso na escrita, que o sentido não consegue dar conta. O que acaba surgindo é, na passagem de um significante para o outro, uma queda. Um lugar em que o sentido não consegue mais dar conta. São esses os *indícios* que apontam diretamente para uma questão central do autor e que podemos chamar de *núcleo do real*. Essa questão é singular e a caracterização desses *pontos de queda* expressam a sua assinatura, a singularidade tanto da obra como do autor.

Lacan (2003) fazendo referência a sua abordagem do conto sobre *A carta roubada* nos alerta para qual a relação que se torna possível fazer entre literatura e psicanálise. Não se pode dizer, Lacan o enfatiza, que Freud ao fazer uma leitura e uma teorização sobre o Édipo, por exemplo, ou de Dostoievski, que se tenha recebido algum alento a essas obras no sentido literário, da crítica literária e universitária, portanto. Ele esclarece seu modo de investigação a propósito do seu “Seminário sobre a carta roubada”:

Minha crítica, se tem alguma razão para ser tomada como literária, só pode referir-se, esforço-me para isso, ao que Poe faz, por ser escritor, para compor tal mensagem sobre a carta. É claro que, por não dizê-lo com essas palavras, não é de maneira insuficiente, mas de modo mais rigoroso, que ele o confessa. [...] É certo que, como de hábito, nisso a psicanálise tem algo a receber da literatura, se fizer do recalque, em seu âmbito, uma ideia menos psicobiográfica. [...] Quanto a mim, se proponho à psicanálise a carta como retida [*en souffrance*], é porque nisso ela mostra seu fracasso. E é deste modo que esclareço: quando invoco então as Luzes, é por demonstrar onde ela faz *furo*. Já se sabe há muito: nada é mais importante na óptica, e a mais recente física do fóton mune-se disso (LACAN, 2003, p. 17).

Outro ponto abordado por Lacan, se refere ao perigo de qualquer tipo de psicanálise aplicada a uma obra. Apesar de dificilmente poder se separar o material de sua obra da vida de Poe, esse material só fornece a matéria-prima da própria escrita e a mensagem da obra está fundada, ao contrário, no engano, na falsificação (RABATÉ, 2007). Tem uma maior relevância a verdade, que reside no que a mensagem contém ao desvela-la. Portanto não há uma oposição entre a poesia e a verdade. Pelo contrário, é a verdade que se revela na estrutura de ficção em que está condensada.

Lacan (2003), ainda se perguntando sobre a legitimidade de algumas análises de obras literárias feitas por psicanalistas, rechaça completamente qualquer designação ou estrutura que esteja presente algo que poderia ser chamada de uma psicanálise aplicada. Mas que, apesar disso, essa própria qualificação traduz uma dificuldade entre os próprios psicanalistas de estarem nesse lugar diante de uma relação com a literatura. À psicanálise, só se pode utilizar o termo aplicar, quando se fala em um tratamento, portanto, a um sujeito que

ouve e que fala (RABATÉ, 2007). Fora disso, só se pode falar de um método psicanalítico em que o que tem primazia é o deciframento dos significantes, sem nenhuma consideração pela existência de um significado anterior. Assim, faz-se necessário uma análise da obra de Poe que leve em consideração não o sentido que se produz pelo desenvolvimento da história, mas sim do que a estrutura, em que está condensada a própria estrutura da linguagem, pode-se depreender como contribuição à psicanálise. A propósito da análise do quadro “Os embaixadores”, ele nos ensina sobre o objeto *a*; sobre o conto “A carta roubada” (POE, 1999), Lacan nos transmite a noção de letra e da articulação significante; do mito de Édipo, Freud passa a função da Lei na constituição do sujeito e da cultura; e com a articulação que procuramos fazer da obra de Poe, colocamos a hipótese de que ele nos ensina sobre o objeto *a* e o real.

No primeiro capítulo, aborda-se o contexto de criação do autor, bem como sua relevância no mundo por sua escrita peculiar e por se tornar referência de dois gêneros, até então, vistos como incompatíveis: amor e terror.

No segundo capítulo, abordaremos a produção da Psicanálise destinada a algumas análises da obra ou vida de Edgar Allan Poe, bem como será feito um desenvolvimento do conceito de angústia desde Freud até Lacan. Em linhas gerais, o apanhado histórico da elaboração da Psicanálise sobre Poe se traduz em algumas linhas de pensamento sintetizados por nós e que resumem o centro da discussão. Na construção do conceito de angústia que propomos, estão condensados alguns conceitos que decorrem de seu desenvolvimento e que posteriormente serão utilizados ao longo da análise dos contos.

No terceiro capítulo, faremos uma análise dos contos propostos e das relações às questões citadas referentes ao objeto *a*, angústia e estranho (*unheimlich*). Abordaremos três contos, tendo em vista que cada um deles exhibe uma relação diferente com o nosso tema, mas que todos se encaminham para uma estrutura similar. Os contos são: “O coração denunciador”, em que a questão principal é a voz; “Ligeia”, evidenciando a apresentação do olhar e “Berenice” que coloca em jogo a constituição de um objeto perverso. Todos eles se relacionam, de uma forma ou de outra, à angústia e ao objeto *a*.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO PSICANALÍTICA DAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE

A obra de Edgar Allan Poe, ou seus escritos destacados de forma individual, foram diversamente abordados por psicanalistas em diferentes perspectivas de análise. Um marco, seja porque trabalhou mais especificamente com um conto de Poe, mas também por promover uma mudança quanto à análise literária em geral, frente ao que era produzido anteriormente é Lacan. Uma prova clara dessa influência é que, a partir do seu ensino e seus escritos, mudou-se a produção psicanalítica sobre a obra de Poe de forma explícita, principalmente com relação a temas trabalhados em seu artigo “O seminário sobre ‘A carta roubada’” (LACAN, 1956/1998), como a concepção de letra/carta relacionada à estrutura significante ou, por outro lado, ao aspecto de feminização da carta.

Com base na produção da psicanálise sobre a obra do autor norte-americano, foi feita uma divisão, de nossa autoria, que destaca três ramos diferentes do trabalho psicanalítico sobre a obra deste. O primeiro se refere, em princípio, ao mesmo período histórico de Freud e sua principal representante apresenta-se como Maria Bonaparte (1949). Esta faz uma análise da vida e da obra de Poe e dedica um extenso texto com esse objetivo. Ela adota primazia na investigação do conto “A carta roubada” (POE; MENDES, 1981) e o relaciona principalmente com a disputa fálica presente no texto, representada pela carta. A principal característica delimitadora para essa linha de investigação é, precisamente, uma relação causal muito clara entre o contexto fálico em que estaria inserido a obra de Poe e a alusão a fatos que aconteceram na vida dele (BONAPARTE, 1949). Dessa forma, o que Bonaparte (1949) propõe é uma análise que tenha como objetivo observar na obra de Poe aspectos que comprovem perturbações psíquicas que o autor apresentava em sua vida, para além do ficcional.

A segunda linha investigativa se refere a apontamentos deixados por Freud no seu artigo sobre “O estranho”¹⁰ (1919) e por Otto Rank (2013) em seu texto “O duplo: um estudo psicanalítico”¹¹. Freud e Rank desenvolvem conceitos como do *estranho* e *duplo* que estão intimamente ligados à relação entre clínica e a literatura fantástica. A partir disso, irão se desenvolver pesquisas sobre a obra de Poe que tem como foco principal a relação de determinados temas trabalhados por ele e os efeitos de estranhamento, do qual um deles pode ser exemplificado pelo fenômeno do *duplo* (REZENDE; NOGUEIRA, 2009; ANDRADE, 2017).

¹⁰ *Das Unheimlich*.

¹¹ *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*.

A terceira linha de análise presente é realizada a partir do ensino de Lacan. Aparecendo de forma bem diferente das investigações precedentes feitas da obra de Poe, ela se foca em especial no conto “A carta roubada” (POE; MENDES, 1981) e, em vez de estabelecer aspectos textuais ligados ao sentido e às diversas interpretações feitas do conteúdo da história, ela enfatiza a forma presente na escrita literária, que se assemelha à ordem significante em sua forma de letra/carta (*letter*).

“A carta roubada” (POE; MENDES, 1981), conto escrito por Poe, foi frequentemente analisado por psicanalistas. Sua primeira investigação remonta a 1933, ano em que Bonaparte (1949) publica uma extensa obra sobre a vida e o trabalho de Edgar Allan Poe. A partir disso, surgiram novas e numerosas produções psicanalíticas, sempre referenciadas ao texto originário de Marie. Foi esse o contexto que apareceu a Lacan quando ele descobriu o conto de Poe: uma espécie de referência em excesso ao aspecto interpretativo do conto (o que cada elemento da obra representa, o que elas querem dizer) (RABATÉ, 2007). Uma das referências que se torna especial para Lacan é a de Marie Bonaparte. Ao contrário de uma adição à sua visão sobre o tema, Lacan estabelece uma distância da perspectiva de Bonaparte, utilizando a sua concepção em contraposição a dela. Desta forma, a leitura lacaniana se vale da postura de Bonaparte, não para desprezar suas contribuições, mas para apontar que elas estão associadas a sua leitura de forma mais ampla, ponto que será abordado posteriormente. É a partir disso que Lacan promove uma virada na forma que se vê a literatura e a obra em questão. Além do mais, não se pode negar a importância desse texto para ele, até mesmo chegando a dedicar-lhe a abertura dos seus “Escritos”.

A partir disso, se pode afirmar que há um movimento de pesquisa ligado aos aspectos trabalhados no texto de Lacan e que até hoje trazem efeitos para os analistas. É importante salientar que as três linhas de investigação citadas são presentes na pesquisa em psicanálise relacionada à obra de Poe. Elas coexistem e, determinadas vezes, até mesmo se enlaçam umas às outras. Existem linhas de trabalho e influências distintas em si, mas que continuam a estar em concorrência.

Aparecendo como uma notável referência na área, Maud Mannoni (1995) apresenta uma perspectiva, em seu modo peculiar, diferente das análises presentes nos ramos apresentados referentes a produção psicanalítica sobre Poe, ao mesmo tempo que conjuga todos eles. Em seu livro, “Amor, ódio e separação”, de forma inicial, Mannoni (1995) reserva a este uma explicação sobre a constituição do brincar como uma forma criativa de superação de traumas presentes na infância, fazendo referência a lutos, separações, agressões, dentre outros. Semelhantes formas de produção simbólica, como a própria arte, seriam capazes de balizar essa

experiência traumática e “graças a um desejo de reparação, [...] transpor o terror na criação” (MANNONI, 1995, p. 11). Apesar disso, nem todos que fazem arte tem a possibilidade de atravessar completamente esta experiência. Outros, diferentemente, mantêm-se em uma repetição destrutiva, prisioneiros desses traumas primitivos. O que é essencial para Mannoni (1995) é a capacidade de se transpor o desamparo inicial, mas entendendo que este é necessário para a própria constituição artística ou da brincadeira. É a partir da recriação da experiência traumática que se pode ultrapassá-la ou continuar a repeti-la.

É nesse contexto que Mannoni (1995) traz Edgar Allan Poe para a discussão. A autora se utiliza de Poe como forma de descrever a situação exposta, portanto, de um sujeito que se mantém prisioneiro da repetição de um trauma da infância que, no caso dele especificamente, se torna a morte de sua mãe. A essa fantasia de morte da mãe é que se dirigirá a sua obra no que ela tem de mais presente e fundamental: a mortificação da mulher - e não de qualquer uma, mas de sua mãe -. Mannoni (1995) sublinha que a marca traumática da infância de Poe foi a solidão que ele experienciou logo após a morte materna (momento crucial de desamparo), já que foi apenas no dia seguinte que uma amiga da sua mãe viria para acolhê-lo como mãe adotiva.

Um outro ponto importante, relacionado a este primeiro, é apontado por Mannoni (1995) como válido de enfatizar na produção de Poe. Em suas próprias palavras:

Sob o traço horrendo dos cadáveres expostos, são os olhos de sua mãe que não param de perseguí-lo e que ele exhibe ao leitor. Longe de repousarem serenamente, esses cadáveres surgem numa atmosfera aterrorizante, como se ali se impusesse uma realidade não simbolizável, vinda de fora: o sangue que cobre os corpos, sai pela boca (“O mistério de Marie Rogêt”), e a câmara mortuária estende-se para o infinito (“Perda de fôlego”) (MANNONI, 1995, p. 12).

Logo, essa investigação traz a superfície dois aspectos distintos da obra de Poe e que, apesar de abordadas por conhecedores de suas produções, trazem uma perspectiva completamente diferente destas, as quais são: a morte da mulher e o olhar. A morte da mulher e o olhar presentes nos inúmeros contos ou poesias no decorrer de seu trabalho, aqui aparecem como decorrentes de uma fantasia original. Uma experiência que captura de uma tal forma o sujeito que este não consegue colocar em palavras; está à beira do simbolizável, por isso, correspondente ao trauma.

Para concluir, Mannoni (1995) faz um comentário sobre o efeito que Poe traz como imperativo para mostrar ao seu público, no caso, leitores. Tal fato estaria, em seu íntimo, ligado ao afeto presente no caso da cena primordial em que se estruturou a sua fantasia: a morte da mãe. Ainda vai além: “O que ele dá a ver aparenta-se com o puro espetáculo. Ele precisa que

um público participe da emoção, em suas formas mais elementares. O leitor é colocado na situação de ter que se identificar com o horror das cenas vividas pelo autor” (MANNONI, 1995, p. 13).

O trabalho literário de Poe, levando-se em conta a fantasia original já falada e considerando-a isoladamente, por mais livre que seja, está apenso a essa relação primitiva com o Outro, tornando-se, segundo Mannoni, uma contínua atividade de reelaboração do “trabalho do luto, da morte e do inominável” (MANNONI, 1995, p. 13). Portanto, elaboração e reelaboração de algo que nunca vai ser simbolizável completamente, mas que continuará a ser um impasse para o autor e, além disso, o mais importante, continuará como matéria-prima bruta do trabalho simbólico (a escrita).

Apesar disso, o trabalho de Mannoni, ao final, toma outra direção e caminha para uma interpretação que enfatiza um caráter e uma tentativa de redenção de Poe por meio de sua obra - redenção pelo ato de olhar a morte de sua própria mãe -. “A coisa de que ele se certifica é a coerência do mal-entendido universal, fazendo, por intermédio de seu leitor imaginário, com que lhe sejam perdoados seus crimes e seus erros, nem que seja apenas o de existir” (MANNONI, 1995, p. 13). Chegando ao final no ponto que Mannoni (1995) gostaria de abordar: o desejo de reparação presente na obra de Poe.

Seguiremos, aqui, o rastro deixado por Mannoni (1995) quanto a esses dois aspectos que ela enuncia como centrais na obra de Poe e que é também o objeto de nossa análise: a mulher e o olhar (além da adição da voz que ocupará um lugar central na investigação). Além disso, utilizaremos o ensino de Lacan em seu “Seminário sobre ‘A carta roubada’” para balizar nossa análise na direção de um deslindamento da estrutura significante presente nos contos. São estes dois aspectos que guiarão teórica e metodologicamente nossa investigação, sem nos ater somente a eles, mas sim a partir disso mostrar a originalidade que pretendemos quanto ao que a obra de Poe pode nos transmitir.

3.1 “A carta roubada” entre Bonaparte e Lacan

Seguimos aqui a referência a Lacan por sua primazia teórica na abordagem ao texto, no que ele apresenta de contribuições à literatura e à clínica, principalmente no que concerne à estrutura da letra em contraposição ao sentido que ela veicula. Lacan, em diversas referências de seu ensino (LACAN, 1956/1998), institui o primado do significante sobre o significado na medida em que este só pode emergir a partir da articulação significante. Portanto, a referência principal são aos papéis e às formas que a obra vincula sobre o conteúdo.

Uma referência em especial se apresenta a Lacan com primazia: é a extensa psicobiografia produzida por Marie Bonaparte sobre Edgar Allan Poe. Amiga pessoal de Freud, Bonaparte recebeu lugar de destaque no seu círculo de trabalho, até mesmo com um prefácio feito por ele anunciando as qualidades do seu livro. Rabaté (2007) afirma que Freud aceita e aprova uma análise psicobiográfica¹² e que sua própria linha de pesquisa segue a mesma proposta, seja com Leonardo, Dostoiévski e outros. Sua investigação relaciona as características biográficas dos escritores no que se refere aos seus aspectos neuróticos ou patológicos com a sua criação (RABATÉ, 2007).

A obra de Bonaparte, com o título em inglês “*The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*” de 1933, se trata de uma arqueologia em seu sentido mais extenso, pois diz respeito tanto ao percurso histórico do autor quanto à relação deste com as suas obras iniciais. É isso o que Lacan desde o começo discorda na perspectiva de Bonaparte e, de uma forma mais geral, repele com mais força na crítica literária (RABATÉ, 2007). A francesa adota duas perspectivas diferentes em sua obra. A primeira abrange uma interpretação da vida e obra de Poe, que é o que se promulga no título do seu texto. Além disso, num segundo momento, ela tece considerações a partir de alguns conceitos de Freud (recalque, falo, pulsão) delimitando um tipo de relação possível entre a criação literária (seria possível dizer artística, de forma mais geral) e o inconsciente. Esta análise é tomada por Lacan como um paradigma do que ele chama de uma *psicanálise aplicada* à arte e à literatura. Ademais, ao final, Bonaparte faz uma pequena análise da vida de Baudelaire e como sua obra foi influenciada e disseminada na França por este. Torna-se importante perceber que, apesar de toda a crítica de Lacan ao aspecto psicobiográfico de análise da autora, a sua produção teve um aspecto relevante na composição do “Seminário sobre a carta roubada” (LACAN, 1956/1998), principalmente por permitir um afastamento dessa perspectiva e expor o que a torna problemática. Rabaté (2007, p. 84) elucida: “em certo sentido, o seminário de Lacan constitui uma refutação sistemática tanto a Freud como à Bonaparte, ainda que ele não tenha podido reconhecê-lo como tal”¹³.

Adentrando em uma consideração acerca do interesse lacaniano específico do conto “A carta roubada” (POE; MENDES, 1981), continua-se a leitura da perspectiva da francesa sobre este. Em todo livro de Bonaparte, apenas duas páginas são destinadas ao texto de Poe

12 Análise que relaciona de maneira causal as experiências vividas pelo(a) autor(a) da produção literária e que as coloca de maneira determinante com o que se apresenta de conteúdo em suas obras. Investigação, portanto, que prioriza aspectos da vida do autor em contraposição ao aspecto estritamente textual.

13 Tradução nossa da passagem “En cierto sentido, el seminario de Lacan constituye una refutación sistemática tanto de Freud como de Bonaparte, aunque él no pueda reconocerlo como tal”.

sobre o conto. Nestas, só uma cena interessa a Bonaparte: o momento do descobrimento do lugar onde a carta tinha sido escondida (RABATÉ, 2007). A autora identifica a carta com o *pênis da mãe* e, assim, tudo está em seu lugar; a referência edípica se coloca como uma garantia que o mecanismo freudiano está presente e que a análise se torna válida. Dessa forma, a disputa entre Dupin e o ministro se reduz a uma rivalidade parental que tem como objeto disputado o corpo da mãe e mais especificamente o seu pênis. Cito uma parte de sua obra para apresentar a linha que Bonaparte segue em sua interpretação:

Notemos em primeiro lugar que esta carta, o símbolo mesmo do pênis materno, também está “pendurada” sobre a lareira, da mesma maneira que o pênis feminino, se existisse, estaria pendurado sobre a cloaca que aqui está representado – como nos relatos seguintes – pelo símbolo geral da lareira ou chaminé. Temos aqui, com efeito, algo que é quase um mapa anatômico, do qual não se omite nem sequer o clitóris [ou “pera de bronze”]. [...] A luta entre Dupin e o ministro que tinha lançado um truque em Dupin representa, efetivamente, a luta edípica entre o pai e o filho, posto que em um nível arcaico, pré-genital e fálico, para apoderar-se, não da mãe mesma, mas de uma parte; isto é, do pênis¹⁴ (BONAPARTE, 1949 *apud* RABATÉ, 2007, p. 85).

Lacan (1956/1998), por sua vez, se utiliza do conto de Poe para apresentar e refinar sua teoria sobre a letra. Existem dois textos a que Lacan faz referência ao conto. O primeiro está situado no seminário pronunciado por ele sobre “O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise” de 1954-1955. Neste, o que se torna evidente é a sua preocupação com o automatismo e a cibernética, e não com o que a trama pode ter de qualidade alegórica. Para isso ele evoca o momento em que Dupin apresenta a história de um menino que ganhava sempre no jogo de par ou ímpar por uma identificação com seu oponente. O segundo texto de Lacan é um escrito que ele fez meses depois do primeiro e que, este sim, aborda as potencialidades do próprio conto e é o que ele utiliza para abrir os seus “Escritos” (RABATÉ, 2007).

3.2 Lacan e o seminário sobre “A carta roubada”

Abordaremos aqui as principais contribuições que o texto do “Seminário sobre ‘A carta roubada’” apresenta, em primeiro lugar por ser um texto fundamental para o trabalho da

14 Tradução nossa da passagem “Notemos en primer lugar que esta carta, el símbolo mismo del pene materno, también “cuelga” sobre el hogar, de la misma manera que el pene femenino, si existiese, estaría colgado sobre la cloaca que aquí está representada – como en los siguientes relatos – por el símbolo general del hogar o chimenea. Tenemos aquí, en efecto, algo que es casi un mapa anatómico, del cual no se omite ni siquiera el clítoris [o perilla de bronce]. [...] La lucha entre Dupin y el ministro que una vez le jugó a Dupin una “mala pasada” [...] representa, efectivamente, la lucha edípica entre el padre y el hijo, aunque en un nivel arcaico, pregenital y fálico, para apoderarse, no de la madre misma, sino de una parte; esto es, del pene.”

psicanálise com a literatura e, além disso, por expor a perspectiva que Lacan seguiu quanto a uma análise inédita de uma obra de Poe.

O conto se passa em Paris onde Auguste Dupin mora com um amigo (narrador interno da história). Certo dia entra em sua residência o delegado da polícia parisiense, Monsenhor G., em busca de conselhos para solucionar o roubo de uma carta. Conta que a carta fora roubada pelo Ministro D. de dentro dos aposentos reais e descreve o aspecto dela. O delegado já fizera todas as revistas e buscas sugeridas pelo detetive que revela, então, não ter mais o que aconselhar (POE; MENDES, 1981).

O delegado volta, passado um mês, deprimido por não ter desvendado o crime e diz a Dupin que pagaria 50 mil francos a quem o ajudasse a solucionar o caso. Dupin, surpreendendo a todos, pede que ele preencha o cheque e lhe entrega a carta.

O amigo pergunta como ele conseguira e Dupin narra a sua busca. Como o delegado subestimara o Ministro por ser um poeta e levava em conta as estatísticas de seus anos de polícia - que em todos os casos de objetos escondidos os criminosos ocultaram de maneira complexa seus objetos de roubo - não considerou que o Ministro, também um matemático, poderia agir com simplicidade. Então, Dupin foi visitá-lo, uma vez que conhecia o Ministro de outros tempos. Enquanto conversavam, observou um porta-cartas pendurado no meio da lareira, com um documento que reconheceu ser a carta procurada. Reconheceu pelo selo, pois seu aspecto havia sido disfarçado (POE; MENDES, 1981).

Ao sair do apartamento esqueceu propositalmente sua tabaqueira com a intenção de voltar no outro dia. Fez uma cópia exata da carta e voltou para buscar seu estimado objeto. Havia combinado com um amigo para simular, à determinada hora, um tiroteio na rua. Quando o Ministro chega à janela para observar o que se passa na rua, Dupin troca a carta e na cópia coloca uma frase que remete a vingança por uma peça que o Ministro lhe pregara em Viena (POE; MENDES, 1981).

Assim tem fim o conto e começa a análise de Lacan. Ele se utiliza desta produção do autor norte-americano para demonstrar como o percurso do significante determina fundamentalmente o sujeito. De saída, Lacan (1956/1998) distingue três aspectos do conto: o drama, a narração que dele é feita e as condições dessa narração. Na verdade, há uma ênfase em um ponto específico da narração que se relaciona ao drama em questão e que determinará posteriormente a sua repetição, sem o qual o desenvolvimento da história passaria despercebido pelos leitores. Este ponto é nomeado como cena primitiva. Posteriormente, o que existe é a sua repetição.

A cena primitiva ocorre na alcova real. Diz respeito ao apoderamento da carta que a rainha acabara de receber e que foi escondida do rei bem diante dos seus olhos por sua mulher. O ministro, que se apercebera da manobra realizada por ela, troca esta carta por outra sem que nada pudesse ser feito.

A segunda cena, logo, a repetição da primeira, se desenrola quando o ministro recebe Dupin em seu gabinete, depois de por algum tempo a polícia ter vasculhado meticulosamente cada espaço do gabinete. Dupin logo percebe onde a carta está, depois de uma inspeção. Ela está no lugar onde seria o mais óbvio na casa, apesar de quase todas as características da carta terem sido modificadas. No outro dia, com a ajuda de uma distração na rua ele consegue pegar a carta e a substitui por um simulacro.

Pelo desenvolvimento feito por Lacan durante todo o texto, o que podemos perceber é sua ênfase mais que pertinente ao lugar que os personagens ocupam no conto e como eles vão se alterando a partir das três posições que se estabelecem, cada uma delas, determinando uma posição subjetiva (LACAN, 1956/1998). O que interessa é a relação entre os personagens na situação primordial e na final, composta pelos três termos que estruturam as ações. Estes encerram três tempos lógicos e ordenam três olhares, desembocando nos três lugares que ela atribui aos sujeitos, encarnados por pessoas diferentes na cena primitiva e em sua repetição:

O primeiro é o de um olhar que nada vê: é o Rei, é a polícia [...]. O segundo, o de um olhar que vê que o primeiro nada vê e se engana por ver encoberto o que ele oculta: é a Rainha, e depois, o ministro. [...] O terceiro é o que vê, desses dois olhares, que eles deixam a descoberto o que é para esconder, para que disso se apodere quem quiser: é o ministro e, por fim, Dupin (LACAN, 1956/1998, p. 17).

O deslocamento dos sujeitos nessas posições é determinado pelo lugar em que a carta roubada vem a ocupar como significante puro e é isso que o colocará como automatismo de repetição.

Interessante apontamento de Lacan no que responde a dimensão da verdade na teoria psicanalítica, no sentido desse relato apresentar a verdade justamente pela sua ordem de ficção, de enganação. Quanto ao estatuto do significante e o caráter específico da carta escondida, Lacan (1956, 1998) enunciará com relação a essa:

É que só se pode dizer que algo falta em seu lugar, *à letra*, daquilo que pode mudar de lugar, isto é, do simbólico. Pois, quanto ao real, não importa que perturbação se possa introduzir nele, ele está sempre e de qualquer modo em seu lugar, o real o leva colado na sola, sem conhecer nada que possa exilá-lo disso (p. 28).

Aí está o que ocupa o lugar central na história e que determina o verdadeiro sujeito deste, a singularidade do caminho da carta/letra: “É por poder sofrer um desvio que ele tem um trajeto *que lhe é próprio*. Traço onde se afirma, aqui, sua incidência de significante” (LACAN, 1956/1998, p. 33). É nesse deslocamento mesmo que *lhe é próprio*, que garante o seu estatuto de significante como tal, mesmo que seja para voltar de novo para o mesmo lugar, mas que primeiramente ele deixe sua posição, de início.

É isso que Freud aponta como *automatismo de repetição* (FREUD, 1920/2010). O que Lacan (1956/1998) indica sobre essa lógica é uma dimensão simbólica, mas que na ilustração que comentamos se apresenta de uma forma ainda mais marcante porque se trata de *sujeitos* e não só um. Eles que estão presos nesse cenário e que moldam seu próprio ser segundo o momento da cadeia significante que os está percorrendo: “É que o deslocamento dessa cadeia significante determina o sujeito em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte” (LACAN, 1956/1998, p. 34).

Pelo signo da rainha prevalecer no personagem do ministro, em determinado momento da história, é que se pode dizer que ele vai se recobrir ou incorporar atributos que designam justamente o signo da mulher. É pela mulher estar situada eminentemente fora da lei fálica, como posição significante, que o ministro pode estar em sua sombra. Aí encontrando, não só sua posição diante da lei, mas também a lógica que o significante implica. Como a rainha, ele procede “a simulação do controle do não-agir” (LACAN, 1956/1998, p. 35) e de esconder à olho visto. “Esse signo arrebatado, eis pois o homem de posse dele: posse nefasta, por só poder escorar-se na honra que ela desafia, e maldita, por convocar aquele que a sustenta à punição ou ao crime, que rompem, ambos, sua vassalagem à Lei” (LACAN, 1956/1998, p. 35). É justamente pelo valor da carta que está na sua posse, mas a impossibilidade de seu uso, o que o coloca em uma relação de dependência tão forte com a carta que, a partir de certo ponto, nem mais a concerne.

Portanto, em último caso, o uso da carta para fins de poder só pode ser potencial, no sentido de que a partir do seu uso o perigo é que o seu poder se esvaia instantaneamente. Atribuição da carta ao significante puro já que a posse só existe na função de prolongar o seu desvio para fazer chega-la a quem pertence de direito. Ou ela poderia ser destruída, o que está determinado a significar a anulação daquilo que significa (LACAN, 1956/1998).

A sátira de Lacan sobre a análise de Marie Bonaparte se estabelece durante todo o seu texto sobre ‘A carta roubada’. Pode-se dizer que a leitura do texto de Bonaparte feita de antemão por ele favoreceu em certo nível a sua própria elaboração, de forma

que sucedeu que ele tivesse o cuidado de não usar de uma sobreinterpretação que busca com muita avidez equivalências e equações interpretativas. Ainda que Bonaparte tenha antecipado algumas elucidações feitas posteriormente por Lacan, como a questão central que ocupa o pênis e o falo no conto, ele nunca vai equiparar em sua análise a carta com algum tipo de conceito ou de objeto. Aliás, ele equipara a própria carta roubada com a carta em si, portanto a carta como significante (RABATÉ, 2007).

Além desse aspecto estruturalista se tornar o ponto forte do texto, ademais a sua radicalidade, este também suscita questões. Por exemplo, quem pode evitar que outra volta nesse esquema possa acontecer e deter essas permutações? O terceiro padrão oferece uma dialética entre a cegueira e a visão que possa deter as trocas nesse ponto? (RABATÉ, 2007) É por isso que Derrida coloca a crítica de que a carta sem conteúdo proposta por Lacan como indicando algo da verdade do feminino e da castração também reduz o jogo estilístico a esta versão e o contexto literário presente na obra de Poe fica em segundo plano (RABATÉ, 2007).

Apesar disso, o que importa não são as leituras imaginárias que implicam cada lugar, mas sim a representação de uma estrutura simbólica que determina a posição do sujeito frente aos outros e frente ao Outro (LACAN, 1956/1998). Esta estrutura pode ser descrita por uma cadeia de eventos que são determinadas pelos deslocamentos giratórios de um significante. No conto de Poe, a carta está no lugar do significante cuja posição permanece inacessível, ou mesmo sem importância (RABATÉ, 2007). É por isso que Lacan se utiliza do termo intersubjetividade que, sendo um termo sempre problematizado na obra dele, dessa vez vai ocupar a posição de uma repetição intersubjetiva, no sentido de que nenhum lugar pode ser descrito de maneira isolada com respeito ao menos com outros dois. Esses lugares estão envolvidos em um *automatismo de repetição* que garante que a carta retornará ao mesmo lugar ao final (RABATÉ, 2007).

Interessante abrir um parêntese aqui para esclarecer as várias acepções que a carta (*lettre*) em homofonia com outras palavras pode exercer na obra de Lacan. Esse mesmo estado de coisas não se faz presente em todas as línguas e a análise que se faz deriva do francês e da extensão que esse termo pode ter. Duas delas são bem explicitadas no texto de Lacan (1956/1998), *lettre* no sentido tipográfico como letra e a outra como epístola, carta. Na terceira acepção, *lettre* tem relação ao que faz ao letrado, no sentido de que *la lettre* pode funcionar como furo, presença de uma ausência no formato de carta (RABATÉ, 2007). Esta última acepção nos recorda do momento do conto que a polícia por meio da escrutinação do espaço tenta em vão encontrar a carta, o que faz o contraponto da divisão do espaço feita por esta em relação a indivisibilidade da letra/carta. Esta passagem mostra como a letra/carta

funciona como furo já que pelo método que a polícia usa e reafirma para tentar encontrar a carta, ela falta em seu lugar (LACAN, 1998).

Zizek (1992 *apud* RABATÉ, 2007) mostra que a concepção de letra formulada por Lacan pode ser entendida a partir dos três registros: o imaginário, simbólico e real. A nível imaginário, uma carta sempre chega a seu destino, significando que o seu destino é aonde quer que ela chegue. Para existir a carta/letra, tem que ter tido ao menos um receptor, não importando se este é o destinatário original. Diferentemente do anterior, a nível simbólico, o destino da carta está inteiramente contido dentro dela, seja que isso signifique sua posse como trágica, sexuada ou uma benção (RABATÉ, 2007). No registro real, a morte estaria presente em sua presente materialidade. A carta se transforma em um objeto em excesso que tem que ser posto em repouso, portador de um gozo sem nome.

3.3 Freud, Lacan e a teorização sobre a angústia

Desde os primórdios das formulações de Freud sobre o aparelho psíquico, a angústia ou o questionamento sobre ela estão presentes, ainda que de forma diluída em seus textos. Observamos isso nas primeiras publicações feitas por ele antes mesmo da constituição da psicanálise, as quais guardam uma estreita relação com o que chamava de excitação e sua relação com os processos de defesa nas diferentes perturbações neuróticas (FREUD, 1894a/1986; 1894b/1976; 1894c/1976).

Seu primeiro texto que trata da questão, mais especificamente, se faz por um rascunho que não representa a sua opinião acabada sobre determinado tema, no nosso caso a angústia, mas apenas a exposição de suas ideias a seu interlocutor mais comum à época, Fliess. Estamos falando do “Rascunho E. Como se origina a angústia” (FREUD, 1894a/1986), em que Freud expõe de maneira resumida seu ponto de vista sobre a questão na época. A tese principal gira em torno da angústia em seu aspecto geral, mas também ligado à neurose, como produzida por um domínio físico da vida sexual.

Dessa forma, a angústia estaria intimamente associada a um aumento da tensão física sexual, a qual seria causada por um “acúmulo de excitação” (FREUD, 1894a/1986, p. 237) que não pode ser descarregada. Assim como na histeria, o que ocorre é um represamento (o qual ainda não se especifica como ‘represamento da libido’ nesse momento). Mas Freud (1894a/1986) distingue que na neurose de angústia existe uma transformação a partir da tensão sexuada acumulada em angústia, diferentemente da condição histérica, em que há uma conversão dessa libido acumulada em sintomas no corpo. Por causa desse tipo de

particularidade, por vezes, ele adotou a nomeação ora de neurose de angústia ora histeria de angústia.

A principal tese desse texto preliminar e que guiará uma parte dos seus encaminhamentos posteriores está exposta por Freud (1894a/1986, p. 237) em suas próprias palavras:

Somos levados a dizer que se trata (*na angústia*) de uma questão de acumulação física de excitação – isto é, uma acumulação de tensão sexual física. A acumulação ocorre como consequência de ter sido evitada a descarga. Assim a neurose de angústia é uma neurose de represamento, como a histeria; daí a sua semelhança. E visto que absolutamente nenhuma angústia está contida no que é acumulado, a situação se define dizendo-se que a angústia surge por transformação a partir da tensão sexual acumulada.

Disso, podemos extrair que, para Freud, desde o começo, o que está em jogo é, principalmente, uma tensão física acumulada e que não consegue encontrar um escoamento, como ocorre na histeria. A especificação que existe nesse momento, corresponde a última parte da citação acima, que indica que a angústia é transformada a partir da transformação da energia sexual.

Em “As neuropsicoses de defesa” por sua vez, antes de qualquer elaboração sobre o inconsciente, pulsão ou recalque, Freud (1894c/1976) já se via emaranhado por questões clinicamente importantes que encontravam um ponto em comum: a relação entre a representação e o afeto nas chamadas neuropsicoses de defesa. Esse texto ganha um certo destaque na obra de Freud por ser o primeiro que não se detém exclusivamente ao campo da histeria e que coloca o processo de defesa como o resultado de um confronto do eu com uma experiência, pensamento ou sentimento aflitivo (FREUD, 1894c/1976). É por causa de uma incompatibilidade entre o eu e certas representações que são aflitivas ao sujeito que aquele diminui a força da representação, retirando o afeto desta. Assim, o afeto, agora livre, se destinará a alguns mecanismos específicos que caracterizarão as neuropsicoses, como a conversão, o deslocamento, a rejeição e a projeção (FREUD, 1894c/1976). Essa perspectiva se aliará a concepção de angústia que está sendo formulado já que a impressão do afeto será primordial para a sua caracterização.

Para enfatizar o caráter afetivo que destacamos nesses textos e as questões nas quais Freud está atravessado nesse período, sublinhamos uma passagem do texto citado:

A separação da representação sexual de seu afeto e a ligação deste com outra representação - adequada, mas não incompatível - são processos que ocorrem fora da consciência. Pode-se apenas presumir sua existência, mas não prová-la através de qualquer análise clínico-psicológica. Talvez fosse mais correto dizer que tais

processos não são absolutamente de natureza psíquica, e sim processos físicos cujas consequências psíquicas se apresentam como se de fato tivesse ocorrido, o que se expressa pelos termos "separação entre a representação e seu afeto" e "falsa ligação" deste último (FREUD, 1894c/1976, p. 60).

Neste caso, Freud (1894c/1976) atenta para uma diferença importante neste momento e que precede as elaborações posteriores sobre a angústia. Freud (1894b/1976) faz uma distinção importante em sua elaboração sobre a neurose de angústia e que guia um certo tipo de compreensão sobre esta que nos aproxima do que suas teses já vinham comunicando. Torna-se essencial para ele nesse período, a distinção entre neurastenia e neurose de angústia, diferença esta que se estabelece desde o início como etiológica. A neurose de angústia se estabelece por uma inadequação no uso da excitação sexual somática, havendo assim, um aumento de tensão e a consequente aparição de uma energia que não é ligada psiquicamente. Enquanto isso, na neurastenia, existe uma substituição de uma descarga adequada por uma descarga menos adequada, portanto, uma parte de afeto continua ligada com uma representação, mas uma parte daquele escapa. Freud (1894b/1976, p. 128) esclarece:

A neurastenia desenvolve-se quando quer que a descarga adequada (a ação adequada) é substituída por uma menos adequada - por exemplo, quando o coito normal, desempenhado nas condições mais favoráveis, é substituído pela masturbação ou pela emissão espontânea. A neurose de angústia, por outro lado, é o resultado de todos aqueles fatores que impedem a excitação sexual somática de ser exercida psiquicamente. As manifestações da neurose de angústia aparecem quando a excitação somática que se tenha desviado da psique é gasta subcorticalmente em reações totalmente inadequadas.

Nos dois casos, se trata de um processo secundário a um outro que é primeiro, se fazendo existir (a angústia) num excesso de afeto (não-ligado) por uma não especificação do seu objeto. Portanto, uma não elaboração no caso da neurose de angústia e uma elaboração problemática no caso da neurastenia (FRANÇA, 1997). Freud (1894a/1986, p. 238) especifica essa questão um pouco mais:

Na neurose de angústia [...] as coisas se desvirtuam da seguinte maneira: a tensão física aumenta, atinge o nível do limiar em que consegue despertar afeto psíquico, mas, por algum motivo, a conexão psíquica que lhe é oferecida permanece insuficiente: um afeto sexual não pode ser formado, porque falta algo nos fatores psíquicos. Por conseguinte, a tensão física, não sendo psiquicamente ligada, é transformada em - angústia.

De qualquer forma, o que podemos apontar de forma mais radical sobre a elaboração de Freud desde o início de seu trabalho sobre a angústia é a dimensão do afeto e a sua incidência sobre a dimensão da palavra (representação). Primeiro, então, temos a angústia,

induzida por esse corte entre a presença-ausência do objeto, provocando um excesso libidinal no psiquismo.

Desta feita, podemos pensar em uma primeira teoria da angústia, colocada em seus primórdios nesse momento, a partir da ideia de uma energia sexual que carece de elaboração e que, por não estar psiquicamente ligada, é transformada em angústia.

Freud (1894a/1986, p. 240-241) continua:

Na neurose de angústia, existe uma espécie de conversão, tal como ocorre na histeria (mais um exemplo de sua semelhança); contudo, na histeria, é a excitação psíquica que toma um caminho errado, exclusivamente em direção à área somática, ao passo que aqui é uma tensão física, que não consegue penetrar no âmbito psíquico e, portanto, permanece no trajeto físico. As duas se combinam com extrema frequência.

O que queremos sublinhar é a relação primordial que se estabelece em dois pontos específicos que irão guiar a nossa pesquisa. Primeiramente, a noção de angústia como afeto, apesar de uma especificação não tão clara quanto à sua origem e, em segundo lugar, o *espaço presentificado* de uma falta objetal que dê conta dessa excitação libidinal. Portanto, nos conduzimos nessa leitura da angústia em Freud por um vetor que irá constituir a mesma lógica presente na observação de Lacan (1962-1963/2015) sobre a relação entre angústia e objeto *a*: o afeto, aspecto que será posteriormente trabalhado. Afeto este, como vimos na primeira citação de Freud, que não pode ser formado porque *falta* algo nos fatores psíquicos. Podemos extrair ainda mais dessa passagem de Freud (1894a/1986): a angústia é uma derivação de algo que incide a nível corporal como caracteristicamente uma “tensão física” (FREUD, 1894a/1986, p. 238), portanto, proveniente do corpo. Essa configuração é importante para Freud e para nós na medida em que aponta para uma questão que está para além do simbólico, pois, enquanto o conflito se estabelece originalmente no âmbito psíquico nas outras neuroses, na neurose de angústia ela se estabelece a partir de um ponto somático.

Mas continuemos com Freud. São essas as balizas estabelecidas por ele e que conduzirão o primeiro momento em que a angústia é concebida em seu aspecto ligado principalmente ao desprazer. Em toda a sua obra, Freud irá ligar a angústia com o recalque, que, de uma forma ou de outra, estão ligadas desde a sua origem. A diferença do que irá se estabelecer nesse primeiro momento é que a angústia será tomada como produto do recalque. De forma mais clara: no processo de recalque, seria gerado um afeto - a angústia - como consequência da luta incessante entre o recalcado e a consciência para evitar a entrada de uma moção sexual inaceitável que geraria mais desprazer na consciência que a própria angústia (FRANÇA, 1997).

Antes mesmo da segunda tópica e da segunda teoria pulsional¹⁵, que é quando Freud (1926/2014) vai promover uma virada no conceito de angústia, já se podia ver gérmenes do que posteriormente iria propor. Freud (1895/1990), em seu “Projeto para uma Psicologia Científica”, expõe o funcionamento do aparelho psíquico em termos neuronais e vai indicar, especificamente sobre a angústia, que esta é tão somente afeto, impressão desligada de representação e que haveria uma perda subjetiva primordial que é condição para a história do sujeito. Perda que escapa ao conteúdo imagético que é impresso no psiquismo. Originariamente ligada a *Das ding* e apontando para ela, vão se constituir as imagens como representação de coisa (FREUD, 1915/1969), enquanto signos que apontam para a Coisa. Assim, se torna importante trazermos uma passagem um pouco longa para caracterizarmos a importância dessa perda subjetiva e o seu destaque para a marca de impressão característica da angústia:

No início da função judicativa, quando as percepções despertam interesse devido a sua possível conexão com o objeto desejado, e seus complexos [...], eles (acréscimo nosso) são decompostos num componente não assimilável (a coisa) e num componente conhecido do ego através de sua própria experiência (atributos, atividade) – o que chamamos de compreensão -, dois vínculos emergem [nesse ponto] em relação com o enunciado da fala. Em primeiro lugar, existem objetos - percepções - que nos fazem gritar, porque provocam dor; é imensamente importante que essa associação de um som (que também desperta imagens motoras da própria pessoa) com uma [imagem] perceptiva, que em si já é complexa, ressalta o caráter hostil daquele objeto e serve para dirigir a atenção para a [imagem] perceptiva. Numa situação em que a dor impede o recebimento de boas indicações da qualidade do objeto, a informação sobre o grito do próprio sujeito serve para caracterizar as lembranças que provocam desprazer e para convertê-las em objetos da atenção: está criada a primeira categoria de lembranças conscientes. Pouco falta agora para inventar a fala (FREUD, 1895/1990 p. 421 - 422).

Nessa passagem bastante rica do Projeto, poderíamos sublinhar muitos aspectos, mas destacamos a própria separação colocada desde o início por Freud entre algo inassimilável (disposição afetiva e sem conteúdo) e outra dimensão que se dá pela própria experiência do eu (compreensiva). Essas reflexões não se tornam desligadas de suas impressões posteriores, mas, por sua vez, se tornam base para suas teorizações posteriores que focalizam com mais ênfase a dimensão pulsional e econômica com o advento da pulsão de morte. O que queremos dizer aqui é que, desde a sua origem, Freud concebe o aparelho psíquico com a centralidade de algo que falta e que se torna inacessível ao sujeito em sua relação com o outro. Essa perda se constitui

15 O processo de passagem para um tipo de concepção diferente da angústia (relacionado a esse ponto específico do recalque) não poderia se manifestar de outra forma, senão pela escuta da clínica. É por meio de uma retomada do caso Hans que Freud (1909) irá repensar essa temporalidade em que a angústia está envolta de uma forma diferente. No caso do pequeno Hans, o perigo experimentado por este defronte o cavalo, representante aqui do seu próprio pai, revela o medo de Hans de ser castrado e que sobrevêm antes do recalque de seu desejo incestuoso pela mãe. Esse primeiro perigo é que desencadeia a angústia, que depois será posto a serviço da neurose para o desenvolvimento do recalque (FREUD, 1909).

como marca e caracteriza a dimensão principal do afeto: a sua filiação ao caráter irrepresentável da pulsão.

A angústia, assim, se torna mediadora entre a atividade simbólica e o real-Coisa, oferecendo-se como efeito da verdade parcial do desejo. Em lugar de um nada absoluto, surge a angústia.

Continuando com o “Projeto...”, Freud (1895/1969) descreve como o recém-nascido percebe um outro significativo para ele. Freud diz que esse outro se constitui para o sujeito como um objeto hostil ou de satisfação e que passa a ser constituído com um complexo privilegiado: o complexo de *Nebenmensch*. Este se desdobra em dois componentes: o primeiro se mantém como Coisa (*Das Ding*), estrutura constante, inapreensível (FRANÇA, 1997, p. 17); e o outro “pode ser compreendido por um trabalho de recordação, isto é, pode ser rastreado até uma informação proveniente do próprio corpo” (RIBEIRO, 2008, p. 5). França (1997) articula esse último aspecto com o do estado de desamparo, em que esse mesmo sujeito é completamente impotente em satisfazer as suas necessidades e depende inteira e absolutamente do outro para pôr fim à tensão acumulada. É esse estado que é o protótipo do trauma ou, dizendo melhor, da situação de horror em si. Então, na estruturação do psiquismo do sujeito, quer dizer, na sua constituição mesma, o que está presente é uma relação de alteridade. Alteridade que invade o limite do sujeito e que, por isso mesmo, comparece como traumática e como causa do horror. Dessa forma, esse ser desamparado é marcado pela linguagem e uma intensidade afetiva que ele não pode dominar.

Como parênteses, podemos sublinhar que é aqui que a categoria do Outro¹⁶, formulado por Lacan (1954-1955/1985), tem sua origem como um próximo mesmo do sujeito. É a partir dessa violência erótica do Outro que o sujeito se acha traumatizado desde a sua origem. O Outro, como fora do significado, para além da identificação. Indo em direção às palavras mesmas, o sujeito se depara com o gozo do Outro, situado para além do princípio de prazer (ROURE, 2014, p. 7). O sujeito sofreu um trauma porque invadido simbolicamente pelo erotismo do Outro. Não é isso mesmo que caracteriza o trauma? Uma ausência de fronteiras ou invasão de limites que só pode ter como efeito o desamparo? O estado de desamparo é correlativo, então, de uma incompletude originária. Comparativamente, o estado traumático de desamparo acaba sendo próximo do que denominamos como angústia. Existe, de certa forma,

16 Diante da vasta explicação que pode ser dada ao conceito de Outro em Lacan, optamos por trazer uma passagem do próprio autor para designar o que queremos dizer nessa passagem: “Outro é o lugar em que se situa a cadeia significativa que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem de aparecer” (LACAN, p. 193-194).

um caminho simbólico no qual a satisfação fica ligada ao outro que a proporcionou, tornando esse trilhamento uma exigência ligada ao sujeito *a posteriori*.

Voltando para as formulações de Freud no “Projeto...”, o complexo de *Nebenmensch* está situado na constituição de um campo primário de julgamento onde há um juízo entre o qualificável (realidade de sons e imagens, prazer/desprazer) e o inqualificável (silencioso, externo e enigmático). A complexidade e o paradoxo desse complexo caem justamente no fato de uma qualificação mesma se sustentar em algo que não é qualificável. As duas dimensões do complexo se tornam estranhas, já que é por meio de uma identificação que uma parte do complexo se torna introjetada, enquanto a outra (Coisa) permanece estranha para sempre, apesar de constitutiva para o sujeito. O que é mais perturbador, apesar de tudo, é o que é qualificável e, por isso mesmo, se torna próximo, ao mesmo tempo em que é estranho (FREUD, 1895, 1990).

Assim, o complexo de *Nebenmensch* permite um campo de julgamento no qual está presente uma negatividade primária, uma falta, pela qual o sujeito tem que se engajar traumáticamente na linguagem, campo que permite ao sujeito demandar. Por isso, “na medida em que o sujeito perde o acesso direto ao objeto de seu desejo, o que resta é fazer seu gozo passar pela linguagem” (FRANÇA, 1997, p. 19). É aqui que se constata a operação de alienação, do qual a única testemunha é a angústia.

É a partir da conceituação de Freud (1923/2011), na segunda tópica, que se pode falar de um sistema que apresenta uma marca de descontinuidade em seu funcionamento. Diferentemente do enunciado na primeira tópica, quando se pensava em um aparelho psíquico regido por uma única regra, a do princípio do prazer/desprazer, em 1923 temos a caracterização de um sistema que é capaz de desestabilizar e desconstruir, principalmente por meio da economia, a ordem estabelecida no psiquismo. Então, é a economia pulsional e o afeto angústia que responderiam por essa questão (FRANÇA, 1997). Dessa forma, a angústia é o que escapa ao fechamento imaginário do sujeito e que se torna efeito-sinal clínico do que é possível de irromper: a pulsão de morte. “Neste sentido há um perigo de que falte o valor da impressão da perda subjetiva, valor de mediação fundamental para a ligação do movimento-desejo com o aparelho de imagens” (FRANÇA, 1997, p. 15).

O texto “Inibição, sintoma e angústia” (1926/2014) se constitui como um dos principais escritos de Freud e abarca um vasto âmbito de temas e que, de uma certa forma, até apresenta dificuldades para trata-lo de maneira unitária. Apesar da grande variedade de assuntos tratados, o certo é que a questão principal posta em análise é a angústia. Ponto tratado desde o início das formulações de Freud, mas sempre de maneira dispersa. Aqui achamos uma

condensação de elementos que nos permitem abordar de maneira mais detida algumas considerações sobre a angústia.

A partir do texto de Freud (1926), “Inibição, sintoma e angústia”, vai se promover uma inversão entre a angústia e o recalque. Quanto à sua causalidade será instituída uma diferença em relação ao que foi nomeado como primeira teoria da angústia. A partir da segunda teoria, o que vai se estabelecer é que o recalque vai deixar de ser o promotor da angústia. Esta vai ter como função sinalizar o perigo de um retorno decorrente da irrupção do recalcado, como um sinal de perigo que vai determinar o próprio recalque. Em suas próprias palavras:

Originando-se de um perigo externo, o ser orgânico inicia uma tentativa de fuga: primeiro retira o investimento da percepção do perigo; logo discerne que o meio mais eficaz é realizar ações musculares tais que se torne impossível a percepção do perigo, ainda não a recusando, vale dizer: subtrair-se do campo de ação do perigo. Pois bem; o recalque equivale a tal tentativa de fuga. O eu retira o investimento (pré-consciente) do representante da pulsão que é preciso recalcar (desalojar), e a emprega para o desprendimento de desprazer (de angústia). Pode ser que não seja nada simples o problema do modo que se engendra a angústia na origem do recalque; apesar disso, se tem o direito de ter a ideia de que o eu é o genuíno berço da angústia, e a recusar a concepção anterior, segundo a qual a energia de investimento da moção recalcada se transformava automaticamente em angústia. Ao expressar-me assim anteriormente, proporcionei uma descrição fenomenológica, não uma exposição metapsicológica¹⁷ (FREUD, 1926/2014, p. 88-89).

Dessa forma, Freud caracteriza tanto o lugar do recalque frente à angústia quanto à mudança de posição efetuada em sua perspectiva desde as primeiras teorizações sobre esse afeto. O aparecimento da angústia se torna um sinal de perigo para o Eu, por isso, essa caracterização recebe o nome de angústia sinal, “sinal de desprazer”¹⁸ (FREUD, 1926/2014, p. 88). Esse sinal aponta para o quê?

Freud (1926/2014) vai utilizar como metáfora o nascimento como uma forma de estabelecer uma angústia primordial anterior à própria instauração do recalque. Para além da perda de objeto, já assinalada por Freud quando da caracterização da angústia relacionada à castração, a situação que o infante vai se ver colocado em ambos os casos, seja a do nascimento

¹⁷ Tradução nossa de: “A raíz de un peligro externo, el ser orgánico inicia un intento de huida: primero quita la investidura a la percepción del peligro, aun no rehusándose a ella, vale decir: sustraerse del campo de acción del peligro. Pues bien; la represión equivale a un tal intento de huida. El yo quita la investidura (preconsciente) de la agencia representante de pulsión que es preciso reprimir {desalojar}, y la emplea para el desprendimiento de displacer (de angustia). Puede que no sea nada simples el problema del modo en que se engendra la angustia a raíz de la represión; empero, se tiene el derecho a retener la idea de el yo es el genuino almacigo de la angustia, y a rechazar la concepción anterior, según la cual la energía de investidura de la moción reprimida se mudaba automáticamente en angustia. Al expresarme así anteriormente, proporcioné una descripción fenomenológica, no una exposición metapsicológica”.

¹⁸ Tradução nossa de: “Señal de displacer”.

como a separação de objetos que remetem a castração, é o aumento da tensão diante da qual ele é impotente (FREUD, 1926/2014):

Com a experiência de que um objeto exterior, apreensível pela via da percepção, pode colocar um fim à situação perigosa que lembra o nascimento, o conteúdo do perigo se desloca da situação econômica para a sua condição, a perda de objeto. A ausência da mãe torna-se agora o perigo; o lactante dá o sinal de angústia assim que ocorre, mesmo antes que sobrevenha a situação econômica temida. Esta mudança significa um primeiro grande progresso na conquista da autoconservação; simultaneamente encerra a passagem da nova produção involuntária e automática da angústia para sua reprodução deliberada como sinal de perigo¹⁹ (FREUD, 1926/2014, p. 130).

O que é colocado aqui é uma inversão na forma em que se relaciona a angústia e o recalque e suas consequências para a teoria. A partir do estabelecimento do texto “Inibição...”, firmou-se uma perspectiva que aponta para o desencadeamento da angústia a partir de uma ameaça ou experiência traumática que irá desembocar no estabelecimento de uma defesa diante desse perigo, no caso da neurose, o recalque. É a uma angústia originária a qual Freud (1926/2014) está se referindo, que é simultâneo a experiência de desamparo, sobre a qual metaforicamente Freud se vale do nascimento como ponto de referência.

Essa segunda concepção de Freud sobre a angústia recebe influências de seus próprios textos anteriores e que irão contribuir principalmente com o aspecto topológico e econômico presentes nesse novo momento. É a partir da referência aos artigos metapsicológicos (FREUD, 1915), do estabelecimento da segunda teoria pulsional (FREUD, 1920/2010) e da segunda tópica (FREUD, 1923/2011), que Freud poderá caracterizar a angústia em seu caráter mais radical e disruptivo ligado ao que ele chama de uma “angústia primordial”²⁰ (FREUD, 1926/2014, p. 130).

Com essa posição, a angústia assume o estatuto de indicar de forma imprecisa um perigo constante, o da separação. É por meio do conceito de pulsão de morte que é possível entrever que esse corte sempre a ser anunciado remete a dimensão mais radical da pulsão, que aponta para uma descontinuidade do par prazer-desprazer e para um funcionamento anterior a esse. Essa exigência pulsional nem sempre é vista como perigosa, somente quando ela é

19 Tradução nossa de: “Con la experiencia de que un objeto exterior, aprehensible por vía de percepción, puede poner término a la situación peligrosa que recuerda al nacimiento, el contenido del peligro se desplaza de la situación económica a su condición, la pérdida del objeto. La ausencia de la madre deviene ahora el peligro; el lactante da la señal de angustia tan pronto como se produce, aun antes que sobrevenga la situación económica temida. Esta mudanza significa un primer gran progreso en el logro de la autoconservación; simultáneamente encierra el pasaje de la neoproducción involuntaria y automática de la angustia a su reproducción deliberada como señal del peligro”.

20 Tradução nossa de: “angustia primordial”.

percebida como podendo provocar um ato de corte e escapar ao controle do Eu é que pode ser ameaçadora (FREUD, 1920/2010).

Outro aspecto importante de se destacar em “Além do princípio do prazer” (1920/2010) é, quando da discussão sobre a neurose traumática, a diferenciação que se faz entre terror, medo e angústia, que se usam equivocadamente e de forma frequente como sinônimas. Segundo o próprio Freud (1920/2010, p. 13):

a angústia designa certo estado como de expectativa frente ao perigo e preparação para ele, ainda que se trate de um perigo desconhecido; o medo requer um objeto determinado, na presença do que se sente; em vez disso, se chama terror ao estado em que se cai quando ocorre um perigo sem estar preparado: destaca o fator da surpresa.

Essa perspectiva destaca ainda mais a característica da angústia de afeto anunciador de uma ameaça próxima a ocorrer. Mas com a diferença que este afeto não está diretamente ligado a um objeto específico, o que ocorre na fobia. O traço de falta presente na angústia é o que torna o seu movimento único.

Em “O eu e o isso” (1923/2011), se tem uma das últimas obras propriamente teóricas de Freud. Essa obra oferece um ponto de vista novo e ainda revolucionário, apesar de ser possível um rastreamento de algumas ideias aos seus trabalhos anteriores, como o “Projeto...” e os seus artigos metapsicológicos de 1915. O que podemos afirmar é que os seus trabalhos posteriores levam sua impressão inconfundível, pelo menos com relação a terminologia.

Levando em conta a descrição que Freud (1923/2011) faz em “O Eu e o Isso”, podemos destacar o lugar da angústia como uma resposta a algo que se origina no Isso e que surge no Eu, já que é no Eu que ela é sentida (FREUD, 1926/2014). Assim, estamos diante aqui de nada menos que a oposição fundamental entre Eu e pulsão e que no plano constitutivo do sujeito, a angústia funciona como um motor em relação a barreira do recalque já que ela coloca em movimento uma diferença a ser organizada (FRANÇA, 1995).

É por meio da formulação do conceito de pulsão de morte (FREUD, 1920/2010) e do Isso como reduto das pulsões (FREUD, 1923/2011), que irá se impor uma limitação à dominância do registro da representação na obra de Freud. A partir desses textos, ele vai colocar em primeiro plano o domínio do aspecto econômico sobre o tópico e dinâmico na experiência com as pulsões e a angústia. França (1995, p. 27) resume bem essa passagem da primeira teoria da angústia para a segunda, vejamos:

Em oposição à sua primeira teoria, onde a angústia é produto do recalque da sexualidade, está a ideia, na segunda teoria (apoiada na segunda tópica elaborada em O Eu e o Isso), de que a angústia é produtora do recalque. Ou seja, há uma angústia do real, angústia do real do trauma que se torna condição de possibilidade do recalque e que alimenta a angústia do desejo. Portanto, vamos buscar argumentar o fato de ser a angústia que coloca a oposição permanente da dimensão trágica da finitude em relação à infinitude da pulsão.

Freud (1926/2014) caracteriza a angústia em duas formas de apresentação: a primeira está ligada a sua exposição como sinal de perigo, especificamente ligada ao risco que suscita a proximidade com o recalque (complexo de castração); a segunda está ligada a uma angústia originária, que nada mais é que o afeto a ser repetido pelo sinal de angústia. Este último aspecto da angústia tem como metáfora a angústia que o nascimento provocaria no bebê.

Bom, que importância essa perspectiva tem para a nossa pesquisa e o que essas mudanças na teoria apontam? Começemos a responder essa pergunta. É a partir da perspectiva da angústia originária e da angústia sinal, esta que anuncia o perigo de castração em relação ao Eu, que Freud irá enfatizar mais a problemática da pulsão do que anteriormente, onde era disposto em primeiro plano o recalque. Diante de uma concepção que antes privilegiava o aspecto simbólico e trazia a angústia como mero produto de uma falha, agora o que está em jogo é que a angústia é anterior ao próprio processo de recalque. Portanto, há uma mudança de perspectiva, relacionada com a pulsão de morte e com o estabelecimento do Isso como instância psíquica, que situa a dimensão econômica e da irrepresentabilidade como originárias do sujeito e centrais para a condução da análise.

Levando esse panorama em consideração, a angústia indicaria o perigo de um retorno a experiência de desamparo psíquico e, ao mesmo tempo, comparece como motor para o trabalho psiquismo, um esforço em busca de significação. Essa angústia sinal engendra o que nos é mais familiar, pois está na origem da constituição subjetiva, da forma mais estranha (*Unheimlich*) já que carece de sentido.

Lacan, em seu seminário 10, utilizou-se justamente do conceito de estranho estabelecido por Freud como ponto de partida para sua reflexão sobre a angústia.

A partir dessas considerações sobre a angústia, podemos falar um pouco de como em Lacan se faz possível a angústia e como esta perpassa a definição do objeto *a*. Para pensar essa relação entre angústia e objeto *a* e, posteriormente, com o estranho, se faz necessário discutir algumas teses do Seminário 10, “A angústia” (1962/1963). Serão trabalhados aqui conceitos centrais presentes nesse seminário para que se possa articular de forma decisiva a delimitação da angústia e o seu ponto nodal, no qual está implicada a problemática da constituição do sujeito. E é especialmente em relação ao objeto *a* que o estranho pode aparecer.

É principalmente quando esse objeto falta que o estranho pode advir. Posteriormente iremos delimitar esses pontos.

Freud (1905/1969) observa que, no início da vida, o bebê vive uma experiência de satisfação próxima de uma condição de plenitude, na qual todas as suas necessidades são satisfeitas por um outro. Esta experiência, primitiva em si mesma, nunca mais será encontrada (pelo menos não de maneira completa) já que a busca do bebê por objetos que contemplem a primeira satisfação não se passa mais na realidade, tentando o bebê mesmo atualizá-los pela via da alucinação. Essas experimentações promovem uma separação entre o objeto de desejo do bebê e suas necessidades de satisfação, que irão ser sempre parciais a partir de agora, enquanto que esse primeiro objeto que o sujeito busca estará perdido para sempre (BREPOL, 2012).

É este movimento que está presente para que se constitua o sujeito como desejante. Desejante porque o sujeito se funda e se mantém numa incessante e interminável busca por esse objeto perdido, investindo em numerosos outros objetos que irão se caracterizar como parciais. Essa definição de um objeto primeiro que teria sido encontrado muito primitivamente no bebê e que lhe daria uma satisfação plena deve ser encarada como um acontecimento mítico em si mesmo, para o qual a própria estrutura do desejo apontaria. A partir dessa concepção, pode-se pensar nesse objeto como um nada, com uma infinidade de outros objetos que poderiam ocupar esse lugar, mas todos com um estatuto parcial quanto à satisfação. Daí o movimento constante e incessante do sujeito que ilusoriamente sempre tenta encontrar esse objeto que o completaria.

No Seminário 10, Lacan (1962-63/2005) parte da teorização de Freud a partir do que ele chamou de afeto da angústia para radicalizar a noção de objeto na psicanálise colocando o vazio mesmo como esse objeto causa do desejo, objeto *a*. Objeto inapreensível, portanto, do qual a angústia seria a sua tradução subjetiva e ponto de confronto do sujeito com a verdade do seu desejo. Lacan (1962-63/2005, p. 101) elucida:

Admite-se comumente que a angústia é sem objeto. Isso que é extraído não do discurso de Freud, mas de parte do seu discurso, é propriamente o que retifico com meu discurso. Portanto vocês podem considerar certo que (...) ela não é sem objeto. É exatamente esta formulação em que deve ficar suspensa a relação da angústia com o objeto. Esse objeto não é o objeto da angústia propriamente dito. Já fiz uso desse não é sem na formulação que lhes apresentei a respeito da relação entre o sujeito e o falo: ele não é sem tê-lo. Essa relação do não ser sem ter não significa que saibamos de que objeto se trata. Quando digo Ele não é sem recursos, Ele não é sem astúcia, isso quer dizer, pelo menos para mim, seus recursos são obscuros, sua astúcia não é comum.

Portanto, aqui não se trata de um objeto que seria privativo da angústia, mas de um objeto próprio da condição humana e que teria uma relação estreita com a angústia. A angústia,

então, teria uma função de representar o sinal de algo que se encontra com o objeto enquanto vazio e inapreensível (BREPHEOL, 2012). O principal aqui é destacar o atributo de função evidenciado por Lacan (1962-1963/2005), baseado nas formulações de Freud que tomam a angústia como um sinal, no Eu, de um perigo interno. Essa experiência estranha ao sujeito e carente de qualquer tipo de objetividade toma o objeto *a* enquanto um resto não significante e a angústia passa a ser compreendida então como uma tradução desse objeto, já que no limite entre Real e simbólico.

Interessante fazer uma ligação aqui com o que Lovecraft (1987) aponta como sendo condição essencial na literatura de terror e, não só disso, mas também da condição humana em si. Lovecraft se apoiava em uma ideia do medo como sendo a emoção mais antiga e mais forte de toda a humanidade, o que para ele comprovaria a autenticidade da ficção de terror. Ainda mais, o medo mais intenso seria o medo do desconhecido. Ora, se pudermos relacionar o desconhecido como um objeto vazio em si mesmo, algo fora do registro do simbólico, estaríamos diante de uma escuta que estaria próxima da origem da angústia. Aqui temos de tomar cuidado para não tentar fazer uma correspondência ou incorporar o gênero de terror à psicanálise ou o contrário, até porque não seria possível. Mas, sim, fazer uma leitura na qual estão presentes, em forma de linguagem, alguns processos que são passíveis de uma escuta clínica e que, estruturalmente, apresentam uma organização similar. Similar aqui não quer dizer uma relação de causa-efeito, mas quer denotar uma relação de uma escuta em que está presente certos elementos estruturais que são organizados de maneira parecida como em outra estrutura.

A questão é que, enquanto com Lacan estamos falando da constituição subjetiva no nível simbólico e em sua relação com a produção de um resto (o objeto *a*), para Lovecraft o medo seria uma consequência de um determinado fenômeno que, em sua origem, adviria de uma predisposição biológica. Seguindo na direção proposta por Lacan, abordaremos mais detidamente a relação entre a angústia e o desejo, e que tem como mote principal a relação do sujeito com o desejo do Outro. Partimos da proposição de Lacan (1962-63/2005) sobre ‘o que o Outro quer de mim?’, para desembocarmos na enunciação “que quer ele a respeito deste lugar do eu?” (LACAN, 1962-63/2005, p. 14). Este questionamento esclarece o sujeito como que tomado pelo desejo do Outro. Relação imaginária na qual está em questão o estatuto mesmo de uma constituição e delimitação do Eu, presente principalmente quando do narcisismo primário. Mais do que isso, o advento da angústia se dá no momento em que o sujeito está alienado diante do desejo do Outro e, precisamente, se faz uma pergunta sobre o lugar do Eu no desejo do Outro (LACAN, 1962-1963/2005)

Ora, é deste modo de despertar que Freud (1926/2014) fala quando situa a angústia como sinal de um perigo interno. Não como a percepção topologicamente explícita de um interno ou externo ao sujeito, mas como advento do sujeito em sua relação com o lugar que o Eu ocupa diante do Outro, da linguagem. A angústia adverte, então, sobre o lugar do desejo na dimensão do Outro: “É aí que o sinal adquire seu valor. Se ele se produz num lugar que podemos chamar topologicamente de eu, realmente diz respeito a algum outro. Se o eu é o lugar do sinal, não é para o eu que o sinal é dado” (LACAN, 1962-63/2005, p.169). Lacan falará desse outro lugar (ou lugar do Outro), que não o do Eu, para designar a posição do desejo, pois este não é acessível ao sujeito e em relação a ele, nada se sabe (inconsciente). O lugar do Outro é o do significante, onde o sujeito vai se constituir na ordem simbólica e no qual se dará a sua inserção na linguagem. Este, consiste no momento de divisão no qual o sujeito fica marcado por uma inconsciência em relação ao seu desejo pela atuação mesma do significante. Instante de perda primitiva para que haja a sua inserção no simbólico. É aqui que tem início o movimento contínuo do desejo, do qual repetidamente se produzirá um resíduo irreduzível ao simbólico. Este algo não é abarcado pela dialética significante e está no registro do Real, condição constitutiva do sujeito. O elemento arcaico e avesso à ordem simbólica vai ser denominado por Lacan de objeto *a* (LACAN, 1964/1996).

Ainda com relação ao objeto *a*, para avançarmos em nosso propósito de articulá-lo à angústia, vejamos que este se define como um objeto que é irreduzível ao simbólico, como um resto necessário advindo da constituição do sujeito no lugar do Outro. É por essa razão que não irá haver de modo algum uma resposta satisfatória para a pergunta "o que queres?", pois o simbólico encontra um limite intransponível, que é o limite posto pelo Real. Assim, existirá incessantemente uma diferença entre a resposta do Outro e o seu aspecto real. É nesse resto que estará localizado o objeto *a*. Lacan (1962-63/2005) acrescenta: “Na medida em que ele é a sobra, por assim dizer, da operação subjetiva, reconhecemos estruturalmente nesse resto, por analogia de cálculo, o objeto perdido. É com isso que lidamos, por um lado, no desejo, por outro, na angústia” (p.179). Ressalta-se, aqui, a angústia com um caráter de uma via de acesso ao Real que não estaria relacionado ao significante, diferentemente da *Aufhebung*, pelo qual se constitui uma via de acesso ao Real pelo significante (LACAN, 1962-1963/2005). A angústia estaria ligada, então, a uma tentativa de apreensão de um resto que não é significável, sendo correlativamente a via de acesso também ao objeto *a*. A angústia, como trabalhada no Seminário 10, permite pensar uma via anterior ao desejo (assim como ao amor) e ao seu objeto, anterior mesmo à ordem simbólica. Miller (2005, p. 41) esclarece:

A via do amor é a que Lacan seguiu até então, e ela desemboca no objeto simbólico (...) no desejo como desejo do Outro. Já a via da angústia, tal como traçada por Freud em 'Inibição, sintoma e angústia', conduz ao objeto real. Ela é feita para conduzir ao objeto da satisfação, uma satisfação que não é da necessidade, mas sim da pulsão, uma satisfação que é gozo (...). Há portanto uma contraposição a fazer: na vertente do amor, o objeto real é elevado à dignidade de objeto simbólico, sob a operação da *Aufhebung*. Passa-se da satisfação estúpida da necessidade ao infinito do desejo metonímico. Já na vertente da angústia aparece, ao contrário, a disjunção entre gozo e desejo.

Torna-se válido um aprofundamento maior nessa disposição de resto apresentada pelo objeto *a*, pois ela caracteriza a sua delimitação diante do Outro. Miller (2005) aponta para a função que essa divisão do sujeito acarreta quanto ao próprio significante da divisão. É Lacan que situa um valor a essa função de resto. A divisão primitiva do sujeito tem como primeiro resultado o ciframento deste e sua inserção na dimensão simbólica, mas como caráter adicional há um resto que vai ser isolado sob a insígnia do objeto *a*. Desta forma, faz-se necessário isolar o resto como objeto *a* para que o campo do Outro não seja simplesmente o único e que não seja redutível (definível) em si mesmo. Há, deste modo, um Outro que só é Outro por haver um resto e esse resto não está sujeito à lógica do significante.

Em Freud (1926/2014), podemos perceber a primeira experimentação de angústia como um excesso libidinal que irrompe no eu e, com Lacan (1962-1963/2005), percebemos que essa irrupção diz respeito a um contingente libidinal não simbolizado que se origina no Real. Essa primeira experimentação da angústia está relacionada à formação do eu, na qual o reconhecimento imagético da criança se faz a partir de si mesma e de um Outro. Esse reconhecimento é falho já que deixa escapar algo que é constitutivo do sujeito, que é o "fato de existirmos como corpo" (LACAN, 1962-63/2005, p.71). Podemos dizer com Lacan, que há uma dimensão do corpo que é impossível de ser espelhado, um resto, que vem manifestar-se no lugar da falta (na imagem), o qual torna-se impossível de ser situado a nível imaginário. Apreende-se, a partir destas formulações, a afirmação de Lacan segundo a qual "uma das dimensões da angústia é a falta de certos referenciais" (LACAN, 1962-63/2005, p.71).

Cabe aqui fazer uma distinção entre o objeto *a* e o que ele denomina - (ϕ). O objeto *a* aparece como um resto que escapa à operação imaginária constitutiva do sujeito, mas que ainda, de certa forma, encontra uma correspondência com o falo imaginário. Lacan (1962-1963/2005), contudo, chama atenção para um processo que pressupõe que nem todo investimento vai passar por uma ordenação simbólica e à orientação imaginária, na medida em que haveria um resto que não passaria pela imagem especular, opaco ao espelho. Esse resto estaria relacionado ao falo como falta, na medida em que não é representado no nível imaginário (de certa forma cortado da imagem especular). Como diferenciar, então, a lacuna presente no

objeto a do $(-\phi)$? A diferença é que o objeto a se constitui como um resíduo do Real que não deriva da imagem especular em si, estando endereçado a uma relação simbólico-real. Enquanto que o $(-\phi)$ está sempre referenciado a uma lacuna presente a partir da imagem especular, o que Lacan situa na ordem de um excesso pulsional.

Quando Lacan (1966/1998) apresenta o que é da ordem especular, ele traz junto a isso, o que corresponde a imagem da forma do corpo. Mas isto deixa um pouco escondido o que não é estruturado como forma, mas que é investido nessa forma; o que se evidencia aqui é o aspecto libidinal presente na imagem e que dá seu peso e sua importância para o sujeito. É a isso que Lacan (1962-1963/2005) faz referência quando designa $i(a)$: é a forma mais a quota de afeto, a libido que é investida nessa forma. A relação especular não é relativa somente a uma forma, mas sim a essa investida de libido.

É em um desenvolvimento posterior, do lado daquele que se torna sujeito, que existe uma ruptura entre a imagem que ele investe e o que resta como reserva no próprio corpo e que não se constitui como objeto derivado da imagem especular. A este objeto que não é especularizável e que funciona como resíduo dessa constituição original é que damos o nome de objeto a . Este a que Lacan (1962-1963/2005) vai elaborar durante todo o seu seminário 10, não se constitui somente como falta a dimensão simbólica, mas que, enfatizamos novamente, constitui-se como quota de investimento da imagem. Logo, podemos compreender a solidariedade que existe entre $(-\phi)$ e a , pois ambos escrevem algo que não se desloca sobre o eixo da forma, mas também sobre o suporte da energia. Da sua parte, $(-\phi)$ como a reserva libidinal do lado do sujeito e a como aquilo que irá se investir na imagem e lhe dar o seu valor erótico.

Cabe aqui diferenciar e conceber de forma mais clara o que se designa por $(-\phi)$ e a . $(-\phi)$ faz menção a duas coisas distintas: a primeira é uma parte da libido que não passa à imagem e que permanece em reserva para avançar em direção à ela; a segunda é que o $(-\phi)$ não aparece no campo da imagem. Enquanto isso, o a escreve um resto que não entra na representação significante, mas que não se faz inerte. Trata-se de um resto que Lacan (1958/1998, p. 635) qualifica como “rebentos vivazes da tendência ferida”.

$(-\phi)$ e a têm um aspecto em comum que, por vezes, pode causar confusão: nenhum dos dois têm imagem. Lacan insiste nisso e afirma que nenhum deles entra no imaginário. Isso significa que, com a formulação de objeto a , Lacan (1962-1963/2005) não caracteriza um objeto fenomênico do mundo. O objeto a não se generaliza em objetos situados no tempo e espaço, como os kantianos; não há fotografia possível de a . Esse objeto de que estamos falando tem um

estatuto diferente, se constitui como objeto causa. Enquanto que o (- ϕ) não é a falta de pênis, mas sim uma parte da libido que não se coloca na imagem.

Em contrapartida, o objeto *a* entra no imaginário, apesar de não poder ser visto. Ele entra no imaginário como a parte da libido que torna a imagem interessante, erótica. Nem todas as imagens se constituem como interessantes em si mesmas, existem inúmeras que não interessam a cada sujeito, o que faz com que elas tenham uma atratividade é o investimento que as habita, incluindo-se aí a imagem do semelhante que, no final, se constitui como a sua mesma. Por isso que Lacan (1962-1963/2005) escreve *i(a)*, este é o segredo da atratividade das imagens, o que dá a elas a sua dimensão de captura.

A fantasia ilustra bem essa relação do objeto *a* com o - (ϕ), pois é um processo imaginário que, de alguma forma, dá acesso ao sujeito à sua relação com o desejo, mesmo que de forma artificial. Esse acesso não se faz possível de maneira efetiva, principalmente porque o objeto *a* advém de um registro que é avesso ao imaginário. É principalmente por causa dessa lacuna que falamos anteriormente (- (ϕ)) e de sua impossibilidade de representação, que podemos falar de uma convergência do objeto *a* e de - (ϕ). Quanto a isso, Lacan (1962-1963/2005) afirma que, quanto mais o homem pensa se aproximar de seu objeto de desejo ou o que ele acredita ser, mais é, na verdade, afastado dele, já que tudo o que ele faz nesse caminho dá mais corpo a essa imagem especular.

Podemos observar na discussão de Lacan (1962-1963/2005) sobre a angústia, uma relação entre os três registros que ele irá desenvolver durante todo o seu ensino. No momento de constituição subjetiva (estádio de espelho) o elemento imaginário -*i(a)*- se relaciona com o registro do real – corpo – mediado pelo simbólico – Outro. Contudo, a angústia que sinaliza o confronto com o objeto *a* está separado da imagem do corpo e fora do simbólico, sendo possibilitada a sua presença somente mediante o objeto *a*, sendo ele sse resto que é (não) representado nesses dois registros.

Assim, o que se poderia esperar é que não houvesse uma imagem que pudesse refletir, no campo especular, a imagem do objeto *a*. Mas essa regra é quebrada quando algo aparece no lugar que deveria estar vazio – angústia, portanto, que prevalece nesse momento ao mesmo tempo em que um caráter de estranheza se faz presente. Iremos discorrer um pouco mais sobre a relação da angústia com o *unheimlich*, essencial para a discussão que empreendemos.

4 CONTOS DE AMOR E TERROR

Este capítulo será composto da análise dos contos de Edgar Allan Poe escolhidos e que se alinham a nossa proposta de pesquisa, sendo eles: “O coração denunciador”, “Ligeia” e “Berenice”. Em cada um, estabelece-se um ponto a ser trabalhado com mais rigor teórico, os quais, nas considerações finais, poderemos recolher o que indicam e qual sua contribuição para a psicanálise.

Cabe explicitarmos que trabalharemos com as versões originais e traduzidas dos textos selecionados para análise, uma vez que as traduções, apesar de em grande parte fidedignas, apresentam uma perda em relação aos textos de Poe tal como ele os concebeu. No primeiro conto, “O coração denunciador”, optamos por apresentar as citações em inglês no corpo do texto, deixando suas traduções disponíveis em notas de rodapé, haja vista que a versão original estabelece relação especial no contexto da obra²¹. Nos demais contos, deixamos as citações em português, mantendo sua forma original nas notas de rodapé²².

4.1 O coração denunciador (*The Tell-Tale Heart*)

O nome original deste conto foi intitulado *The Tell Tale Heart* (1843). Escrito em 1843, o conto assume diversos títulos em português, a depender da tradução e da edição, sendo os mais comuns: “O coração revelador” ou “O coração denunciador”. Já em seu título, coloca-se um aspecto importante: tanto na versão original, quanto nas diferentes traduções, os termos do título apresentam relações intrínsecas com o enredo da obra. Desta forma, seguindo uma tradução literal, em sentido gramatical, a partícula *tell* significa “1. Dizer, contar, narrar” (MICHAELIS, 1992, p. 965). Com efeito, a tradução “O coração contador de histórias” teria mais semelhança com a sua forma original. Apesar disso, em uma outra acepção da palavra *tell*, esta não assume o caráter de uma mensagem a ser transmitida, mas sim de uma capacidade de revelar algo para alguém, “4. Manifestar-se. 5. Comunicar, denunciar, revelar, divulgar” (MICHAELIS, 1992, p. 965), logo, expositor de algo que estava velado. Desta feita, a diferença não se restringe ao significado do termo, mas implica uma inversão da lógica em que, no

²¹ Este conto é marcado, especialmente, por referências linguísticas que se perdem na tradução, por isso, a primazia do texto original se estabelece sobre a tradução. Isso também traz seu ônus já que pode atrapalhar a fluidez na leitura da pesquisa, mas a precedência da sua análise, neste caso, se torna preferencial em relação à clareza do texto.

²² Neste outro caso, elegemos, como durante toda a dissertação, a fluidez textual colocando a tradução à frente das citações originais, sem prejuízo no entendimento destas.

primeiro caso, se faz referência à veiculação de um sentido e, no segundo, de modo inverso, faz menção apenas à função que o “coração” assume, sem um apelo ao significado. Como veremos posteriormente, essa exposição é de fundamental importância para entendermos o valor do texto e o cerne dele em nossa análise. Dito isto, faz-se claro que adotaremos o título em português “O coração denunciador” por harmonizar-se melhor com o que é fundamental no conto e que no decorrer de nosso desenvolvimento se tornará perceptível.

Cabe destacar que a versão mais utilizada em seus livros e traduções se refere a uma segunda publicação produzida por Poe, na iminência de organizar sua coletânea de contos chamada *Phantasy Pieces* (1845). Da primeira edição para a segunda, existe a omissão de uma epígrafe, o que indica uma fuga da estrutura comumente utilizada por Poe na produção de suas obras, em que as estas se fazem presentes. No intuito de assinalarmos a divergência nas edições e, mais especificamente, o peso que essa passagem adquire em sua relação com o conto, citamo-la em seu original: “*Art is long and Time is fleeting/ And our hearts, though stout and brave,/ Still, like muffled drums, are beating/ Funeral marches to the grave*”²³ (POE, 2012, p. 414). Trata-se de uma epígrafe de Henry Longfellow, a qual guarda íntima relação com o texto do conto já que indica muito precisamente a relação entre a arte, o som e a morte. Distintamente, a associação a que o som se direciona rumo ao “túmulo” na obra de Poe, aspecto este que será abordado posteriormente.

A narrativa é construída em primeira pessoa desde o início ao fim do texto e o leitor é, constantemente, interpelado pelo narrador na forma de “tu” ou “vós”, o que confere aspectos de intimidade. Essa é a forma como Poe convoca o leitor, estabelecendo com este uma conversa íntima. Conversa que tem um problema específico colocado pelo narrador/personagem: o de pressupor que o interlocutor imagina que ele (o narrador) está louco. Esse pressuposto é uma marca da obra uma vez que se repete e é negado em diversos momentos.

Nessa conversa com o leitor, o narrador afirma que foi acometido há pouco tempo de uma “doença” (POE, 2012, p. 105) que apurou seus sentidos, principalmente a audição. Em suas próprias palavras, “acima de tudo, aguçou o sentido da audição. Escutei todas as coisas no céu e na terra. Escutei muitas coisas no inferno. Como, então, posso estar louco?” (POE, 2012, p. 105). É a partir daí que ele começará a contar a história.

Inicialmente, somos guiados a pensar que quem está contando a história mora com um idoso, mas não nos é revelada nenhuma relação presente entre esses dois. O enredo é

²³ “A arte é longa, o Tempo, fugaz/ E nossos corações, embora fortes e corajosos/ Ainda assim, como tambores abafados, seguem tocando/ Marchas fúnebres rumo ao túmulo” (POE, 2012, p. 414).

conduzido por uma ideia principal que atormenta o protagonista e que o persegue dia e noite: tirar a vida do velho que morava com ele. Isso mantém uma estreita relação com o olhar que o idoso direcionava ao narrador/personagem. Essa dimensão do olhar se sobrepunha, principalmente, a qualquer motivo aparente ligado à consciência ou à razão.

It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture --a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees --very gradually --I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever²⁴ (POE; QUINN, 1984, p. 555).

Interessante notar como essas duas dimensões, o olhar e o som, estão presentes de forma bastante enlaçada desde o início do conto. Apesar de estar tomado por um excesso no que diz respeito ao que se ouve (de forma até mesmo a afirmar que ouve tudo, sem filtros), o que causa aflição é o olhar atarrador que o velho lhe dirigia. Observamos que o narrador/personagem tenta prover algum tipo de encobrimento simbólico ao que o aterroriza, mas, em última análise, o que existe é um ponto primordial do qual não consegue dar conta: o de ser visado por este olhar. É o que denotam as passagens: “*One of his eyes resembled that of a vulture*”²⁵ (POE; QUINN, 1984, p. 555) ou “*Whenever it fell upon me, my blood ran cold*”²⁶ (POE; QUINN, 1984, p. 555). O que se dá a perceber é que, de alguma forma, o olhar do velho está transpondo um certo limite que diz respeito ao próprio corpo. Assim, o sujeito se faz visagem dessa mirada.

É nesse momento que ele decide colocar em prática o objetivo de matar o velho. Com cautela e extrema lentidão, o protagonista se aproxima de seu alvo que, não se colocava na figura do velho, mas, mais precisamente, no olhar que ele lançava. É de forma precisa que Poe escreve esse fragmento do texto.

And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it --oh so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, that no light shone out, and then I thrust in my head. Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! I moved it slowly --very,

²⁴ “É impossível dizer em que momento a ideia penetrou em meu cérebro; porém, uma vez concebida, perseguiu-me dia e noite. Objetivo, não havia. Furor, não havia. Eu gostava do velho. Nunca me fizera mal. Nunca me ofendera. De seu ouro, nunca tive desejo algum. Acho que era seu olho! sim, era isso! Um de seus olhos parecia o de um abutre - um olho azul-claro, velado pela catarata. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue gelava; e assim, pouco a pouco - muito gradualmente -, tomei a decisão de tirar a vida do velho, e desse modo me livrar daquele olhar para sempre” (POE, 2012, p. 105).

²⁵ “Ele tinha o olho de um abutre” (POE, 2012, p. 105).

²⁶ “Toda vez que eu o sentia sobre mim, meu sangue gelava” (POE, 2012, p. 105).

very slowly, so that I might not disturb the old man's sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed. Ha! would a madman have been so wise as this, And then, when my head was well in the room, I undid the lantern cautiously-oh, so cautiously --cautiously (for the hinges creaked) --I undid it just so much that a single thin ray fell upon the vulture eye. And this I did for seven long nights --every night just at midnight --but I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye ²⁷ (POE; QUINN, 1984, p. 555-556).

Poe (2012, p. 105) habilmente “brinca” com as palavras, o que se expressa, por exemplo, no uso repetido da palavra *seen* (visto) antes da passagem acima para denotar o impacto da função do olhar no conto “But you should have seen me. You should have seen how wisely I proceededed [...]”²⁸ (POE; QUINN, 1984, p. 555). Outro ponto em que isso se denota, ainda mais fortemente, é no fato de que o autor coloca palavras com a derivação “*ly*” em inglês (o que para o português pode ser traduzido como “mente”). Essa derivação também é utilizada final de palavras em nossa língua e promove uma adverbiação do termo. É dessa forma que, durante todo o conto, Poe imprime uma certa musicalidade, conferindo um aspecto poético ao texto. A exemplo disso, indicamos alguns termos que estão presentes na citação anterior: “*gently*”, “*cunningly*”, “*slowly*”, “*cautiously*”. O que está em jogo é um aspecto de composição do conto que dá uma ritmização à história, produzindo uma marca estética comum ao seu estilo de escrita. (POE; QUINN, 1984, p. 555-556).

O uso desse procedimento não só implica no aspecto estrutural e formal do texto, mas também, imprime um efeito de lentidão e, ao mesmo tempo, de aumento da tensão no leitor. Mantendo relação com a temporalidade própria do uso das palavras, Poe ainda descreve, quase exaustivamente, os modos como as ações são praticadas pelos personagens, o que confere certo prazer do narrador em decorrência do processo narrativo. Denota-se, assim, certo prazer do narrador na produção e no aumento da tensão ao invés de um direcionamento para a meta, que seria matar o idoso. Ainda mais, quando o protagonista consegue abrir o feixe de luz e colocá-lo sobre o olho do velho, o qual nunca está aberto, tendo assim que sempre adiar a ação de matar.

²⁷ “E toda noite, perto da meia noite, eu girava o trinco da porta do seu quarto e a abria - ah, tão suavemente! E depois, após ter aberto uma fresta suficiente para minha cabeça, introduzia por ela uma lanterna escurecida toda fechada, fechada, de modo que nenhuma luz dali irradiasse, e então enfiava a cabeça. Eu a movia devagar - muito, muito devagar, de modo que não perturbasse o sono do velho. Levava uma hora para inserir minha cabeça inteira dentro da abertura até um ponto em que conseguisse enxergá-lo deitado em sua cama. Há! - um louco teria mostrado tamanho discernimento? E depois, quando minha cabeça estava dentro do quarto, eu abria a tampa da lanterna cautelosamente - ah, tão cautelosamente - cautelosamente (pois as dobradiças rangiam) - eu a abria o suficiente apenas para que um único facho estreito pousasse sobre o olho vulturino. E assim, procedi por sete longas noites - toda noite, por volta da meia noite -, mas encontrava o olho sempre fechado; e era impossível executar o trabalho; pois não era o velho que me perturbava, mas seu Mau-Olhado” (POE, 2012, p. 105-106).

²⁸ “Mas deveríeis ter me visto. Deveríeis ter visto quão sabiamente procedi [...]” (POE, 2012, p. 105).

Na oitava noite em que fazia o mesmo procedimento cuidadoso e, ainda tomando mais precauções dessa vez, deixa seu polegar escorregar sobre o ferrolho. Tendo ouvido o som, o velho senta-se na cama e grita: “Quem está aí?”. Os dois permanecem imóveis e algo singular chama a sua atenção: agora, quem está ouvindo atentamente é o velho, posição que ocupava o protagonista repetidas vezes antes disso. Portanto, há uma troca de posições entre os dois sob a forma de uma inversão entre quem escuta e quem é escutado.

Logo após, o protagonista, presente ainda na situação de tensão composta pelo barulho que o tinha feito acordar o velho, escuta um “gemido do terror mortal” (POE, 2012, p. 107) emitido pelo idoso. Era o mesmo sentimento que se apresentava ao próprio narrador, inúmeras vezes, à meia noite, quando ele carregava numerosos medos e temores, principalmente relacionados a sua morte. O personagem principal sabia o que o velho sentia: que a morte era inevitável e que, apesar de tentar elaborar outras explicações para o que estava acontecendo – de que o barulho que ele tinha ouvido “não é nada, apenas o vento na chaminé - apenas um camundongo correndo pelo soalho” (POE, 2012 p. 107) - ele sabia que não tinha saída, senão a morte, a qual o esperava ao final.

É nesta segunda apresentação de um som, quando este aparece como distintivo para o narrador/personagem, que ele é interpretado pelo protagonista como um gemido emitido pelo velho. Nesse ponto, o narrador faz referência a um sentimento que ele próprio já experienciou: o medo e o pressentimento de que a morte é certa. Desta forma, podemos distinguir um aspecto de identificação presente nessa passagem, assim como percebe-se que o gemido que chamou a atenção do protagonista se insere em um contexto simbólico no qual ele está implicado. Além disso, é repetidamente presente uma espécie de acesso do narrador aos pensamentos do velho, como nas passagens: “*I knew that he had been lying awake ever since the first slight noise*”²⁹ (POE; QUINN, 1984, p. 556), “*He had been trying to fancy them causeless, but could not*”³⁰ (POE; QUINN, 1984, p. 556-557) ou “*Yes, he has been trying to comfort himself with these suppositions*”³¹ (POE; QUINN, 1984, p. 557).

Depois de um longo tempo de espera, o narrador/personagem resolve abrir uma pequena fresta na lanterna com o objetivo de vislumbrar o olho vulturino. Um fecho de luz ilumina exatamente o órgão e somente ele, de forma que, ao vê-lo, ele sente crescer uma fúria dentro de si. O olho se abria arregalado e o protagonista o enxergava com grande nitidez, de forma que nada mais ele podia ver a não ser o olho do velho.

²⁹ “Sabia que ele estava acordado desde o primeiro leve ruído” (POE, 2012, p. 107).

³⁰ “Ele estivera tentando imaginá-los sem fundamento, mas fora incapaz” (POE, 2012, p. 107).

³¹ “Sim, ele estivera tentando se tranquilizar com essas suposições” (POE, 2012, p. 107).

Uma outra dimensão do som nos é apresentado em seguida. Nesse momento, o protagonista começa a ouvir um som abafado, como o de um “relógio envolto em algodão” (POE, 2012, p. 108). Esse som, ele o localiza como o batimento do coração do velho, e escutá-lo aumenta ainda mais a sua fúria. É a este som, como que insignificante, ao qual vai se dirigir sua derradeira ação diante do outro.

[...] The hellish tattoo of the heart increased. It grew quicker and quicker, and louder and louder every instant. The old man's terror must have been extreme! It grew louder, I say, louder every moment! --do you mark me well I have told you that I am nervous: so I am. And now at the dead hour of the night, amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror. Yet, for some minutes longer I refrained and stood still. But the beating grew louder, louder! I thought the heart must burst. And now a new anxiety seized me --the sound would be heard by a neighbour! The old man's hour had come! With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once --once only. In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. I then smiled gaily, to find the deed so far done. But, for many minutes, the heart beat on with a muffled sound. This, however, did not vex me; it would not be heard through the wall. At length it ceased. The old man was dead. [...] His eye would trouble me no more ³² (POE; QUINN, 1984, p. 557-558).

Após isso, o protagonista desmembra o cadáver do velho, oculta o corpo embaixo do soalho do quarto e limpa tudo de forma a não restar resquícios de que teria acontecido qualquer coisa de estranho ali. Logo depois de amanhecer o dia, três agentes de polícia batem à porta relatando que algum vizinho havia escutado um grito vindo de lá. Então, o personagem principal, com certo triunfo, leva os policiais por toda a casa e, por fim, ao quarto do velho, no qual ele deposita cadeiras para conversarem, de modo que a sua fica exatamente em cima de onde havia depositado o corpo, relatando isso precisamente com um ar de superioridade.

Os policiais já estavam convencidos de que não tinha acontecido nada. Apesar disso, o protagonista começou a ouvir um barulho bem distante, algo que o empalideceu. O som foi se tornando cada vez mais distinto, até uma aflição tomar conta de toda a sua conduta.

³² “[...] O infernal tamborilar do coração aumentava. Foi ficando mais rápido, mais rápido, e mais alto, mais alto a cada instante. O terror do velho devia ser extremo! Ficava mais alto, e digo mais, ficava mais alto a cada momento! Prestais bastante atenção em minhas palavras? Já vos expliquei como sou nervoso: sou, de fato. E agora, na calada da noite, em meio ao pavoroso silêncio daquela antiga casa, um ruído assim tão estranho enervou-me ao ponto de um terror incontrolável. E contudo, por mais alguns minutos refreei-me e permaneci imóvel. Mas o batimento ficava mais alto, mais alto! Achei que o coração fosse explodir. E então uma nova angústia tomou conta de mim - o som alcançaria os ouvidos de algum vizinho! A hora do velho chegava! Com um poderoso urro, abri a lanterna completamente e pulei no quarto. Ele deu um grito - apenas um. Numa fração de segundos arrastei-o ao chão e puxei a pesada cama sobre ele. Então sorri alegremente, vendo a façanha até ali cumprida. Mas, por vários minutos, o coração seguiu batendo com um som abafado. Isso, entretanto não me perturbou; não seria escutado através da parede. E enfim cessou. O velho estava morto. [...] Seu olho não mais me incomodaria” (POE, 2012, p. 108).

Yet the sound increased --and what could I do? It was a low, dull, quick sound --much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton. I gasped for breath --and yet the officers heard it not. [...] I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observations of the men --but the noise steadily increased. Oh God! what could I do? I foamed --I raved --I swore! [...] It grew louder --louder --louder! And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God! --no, no! They heard! --they suspected! --they knew! --they were making a mockery of my horror! [...] Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! and now --again! --hark! louder! louder! louder! louder!
 "Villains!" I shrieked, "dissemble no more! I admit the deed! --tear up the planks! here, here! --It is the beating of his hideous heart!"³³ (POE; QUINN, 1984, p. 559).

4.2 “Escutei todas as coisas no céu e na terra”: O olhar e a voz como excessivos

Dessa forma, súbita e imprevisível, tem fim o conto. Diante do exposto, podemos adentrar em algumas questões que se fazem presentes de forma estruturante no texto, na sua origem, assim como no seu final. Eles já estão indicados continuamente e se apresentam de formas diferentes no desenvolvimento da obra: o olhar e o som. Não só isso, mas a articulação que Poe faz avança para o término repentino, mas não completamente inesperado, da história.

Em um *primeiro momento*, abordar-se-á o som por aparecer de forma antecipada na composição da obra. O que se nota, em um primeiro instante, é um estatuto deste que, apesar de inicialmente não se tornar invasivo, é em si mesmo excessivo. “Escutei todas as coisas no céu e na terra”³⁴ (POE, 2012, p. 105). Não existe uma barreira, um velamento àquilo que se ouve. Tudo ele pode ouvir e isso não é sem consequências para o prosseguimento do conto.

Em um *segundo momento*, em que o velho geme diante da eminência de existir alguém em seu quarto lhe observando, pode-se ver uma outra caracterização dessa mesma questão. O som não é excessivo, nem totalizante, mas pelo contrário, remete o próprio protagonista ao sentimento que ele mesmo tinha de medo e temor relacionado à morte. O som então adquire uma função significante, carrega consigo um efeito de sentido que desencadeia uma identificação com o velho. Pode-se colocar em dúvida se a análise do protagonista está correta ou errada, mas não que ele apreendeu algo do sentido, de uma enunciação que ele toma

³³ “O som aumentou - e o que podia eu fazer? Era um som baixo, abafado, acelerado - muito parecido com o som que um relógio faz quando envolto em algodão. Fiquei sem ar - e, contudo, os policiais nada ouviam. [...] Andei pelo quarto de um lado ao outro com pesadas passadas, como que enervado até a fúria sob o escrutínio dos homens - mas o ruído aumentava e aumentava. [...] Ficou mais alto - mais alto - mais alto! Era possível que não estivessem escutando? Deus Todo-Poderoso! - não, não! Eles escutavam! Eles suspeitavam! - Eles sabiam! - estavam escarnecendo de meu horror! [...] Qualquer coisa era mais tolerável que aquela zombaria! Eu não podia suportar aqueles sorrisos de hipocrisia por mais tempo! Senti que tinha de gritar ou morrer! - e então - outra vez! - escutai! mais alto! mais alto! mais alto! mais alto!
 ‘Patifes!’, urrei, ‘basta de dissimulações! Admito o que fiz! - arrancai as tábuas! - aqui, aqui! - é o batimento de seu odioso coração!’” (POE, 2012, p. 110-111).

³⁴ “*I heard all things in the heaven and in the Earth*” (POE; QUINN, 1984, p. 555).

como o medo da morte (VIVÉS, 2012, p. 13). De forma interessante, este gemido não é tomado como invasivo ou em excesso, mas sim, interpõe-se como uma tela de sentido entre o sujeito e a voz.

Cabe aqui, a fim de manter a exposição de forma mais rigorosa, diferenciar o que desde o início do conto se faz como dissemelhança entre o que é da ordem do som e o que aparece como voz. Distinção preciosa que se estabelece desde o início na psicanálise. Diversamente ao que é da lógica comum e até mesmo o que se indica das ciências médicas, a relação entre o órgão, neste caso, todo o aparelho fonador (laringe, cordas vocais, ...), e a sua função, é subvertida. Nesta questão, a voz e, aliada a ela, o olhar, estabelecem-se, primeiramente, na elaboração freudiana, para só depois adquirir o estatuto de *objetos pulsionais* para Lacan³⁵ (ASSOUN, 1999).

Freud (1893/1969), desde o começo de sua escuta clínica, situa essas duas pulsões como sendo determinantes para um certo acesso ao saber do sintoma. Com Charcot e a histeria, ele indica a relevância que se estabelece quanto ao sintoma que é ‘dirigido a’ e, além disso, na cena, que apresenta um caráter de *prazer no visual*. Da mesma forma, na passagem para o dispositivo analítico, é a voz que toma contornos especiais na constituição do sintoma e de sua (de) cifração:

Dá-se a voz também para *rir* ou *chorar*, para *tossir* e *espirrar*: é preciso a voz para *gemit* e para *suspirar* (entre prazer e sofrimento). No *soluço* mesmo, é um espasmo vocal que se faz ouvir. Mas é bem no *falar* que a voz encontra – para além da raspagem da garganta! – sua vocação própria. A análise é o meio – radical - de se ouvir dizer (ASSOUN, 1999, p. 13).

O que se enfatiza aqui é uma dimensão de investimento libidinal que se estabelece tanto pela voz, análise mais próxima ao que aparece no momento do texto que estamos comentando, quanto pelo olhar. Estes objetos pulsionais, juntam-se para constituir o próprio sintoma, de forma que eles estão implicados na sua formação em imagens ou palavras (ASSOUN, 1999). Além disso, eles são condições constitutivas da própria estruturação do sujeito, mas não como apreensão em si de uma realidade que está fora (lógica que se colocaria ao lado do que comumente é chamado de som), mas sim como relação dessas dimensões com

³⁵ Lacan estabelece o olhar e a voz como *objetos pulsionais* aliados aos paradigmáticos colocados por Freud, como o oral, anal e o fálico. Não que Freud tenha esquecido daqueles em favor destes, mas que não colocá-los dentro de um inventário precisa uma relação diferente entre o *olhar* e a *voz* com a pulsão. Estes constituem desde a sua origem duas direções maiores da experiência clínica freudiana. Dessa forma, o olhar repetidamente é relacionado ao recalque originário, enquanto que a voz tem seu estatuto principalmente ligado ao Supereu. Portanto, podemos apreender que em Freud o olhar e a voz constituem aspectos que integram a caracterização geral da pulsão. Em Lacan, o que é relançado é a questão genérica do objeto, ao fazer do olhar e da voz a encarnação da função de objeto *a* (ASSOUN, 1999).

o gozo e o prazer já em sua constituição. Portanto, *olhar* e *voz*, encontram-se aqui, remetidos desde sua origem à constituição da fantasia, subvertendo sua designação funcional ou adaptativa.

Com isto, esclarece-se que todos os momentos do conto que estão sendo decompostos fazem parte de uma análise que conduz a relação entre estes aspectos sonoros e sua dimensão dentro da linguagem, portanto, como destinos da *voz*. Deste modo, em se tratando da apresentação do conto, haverá fidelidade ao texto, utilizando-se dos termos som, barulho, batidas; mas na análise estas palavras irão indicar destinos da *voz*, daí em outros momentos utilizar-se deste vocábulo.

Retornando ao conto, em um *terceiro momento*, que é um desenvolvimento que segue a mesma lógica do primeiro, está presente no corpo do velho, logo antes de sua morte, uma *voz* que inicialmente é bem vaga e pouco discernível, mas que posteriormente vai mudando de tom até se tornar insuportável para o protagonista. Portanto, invasivo e excessivo, assim como sua primeira aparição, mas diferentemente conotado quanto à sua percepção. Desta vez, o ruído, já alto demais, é uma ameaça a ele próprio, pois carrega consigo uma possibilidade de se fazer ouvir por outros e que *denuncia* (assim como o nome da obra) o seu desejo de matar o velho. Portanto, a partir de agora e também no desfecho do conto, momento no qual até mesmo depois de morto o som continua ecoando no corpo do velho, esse barulho expõe o protagonista ao desejo do Outro.

Aqui, podemos observar várias direções a que o conto pode nos encaminhar no que se refere ao comparecimento da *voz* como *objeto a*. Sem aderir a nenhum tipo de estrutura pré-definida no que diz respeito a um diagnóstico clínico presente na obra, o conto parece ter muito a nos ensinar quanto à *voz* em seus diferentes modos de comparecimento. Seguindo a mesma lógica e tomando-a como paradigma está o mito das sereias³⁶.

A história das sereias condensa o que se pode articular justamente ao que está presente no primeiro e no terceiro momento de “O coração denunciador”. O que atrai a atenção

³⁶ As sereias são, como o próprio Assoun (1999, p.78-79) descreve, “‘monstros’, saídos de dois ‘reinos’, humano e animal: “mulheres-pássaros”. A origem delas deriva de dois mitos distintos quanto a sua gênese: a primeira conta que elas são filhas de Aquêloo (nome de um grande rio da Grécia), que tem uma descendência ligado ao mar e ao oceano, e Melpômene (conhecida musa da Tragédia) que tem a gênese do seu nome como “aquela que ‘conduz o canto’” (ASSOUN, 1999, p. 78); a segunda tradição fala que elas teriam nascido de um fermento de Aquêloo, sendo apresentadas como companheiras de Prosérpina, a virgem raptada por Hares e que reina nos infernos. Estas duas origens guardam íntima relação com o que é central no mito das sereias: na primeira história é sua herança ligada de um lado ao Oceano e do outro ao canto que as sereias apresentam quando conduzem os marinheiros que passam pela sua ilha mediterrânea ao naufrágio e ao afogamento por meio de seu canto; a segunda história nos leva a perceber o caráter de virgindade em que são cobertas, ligadas principalmente à sua sedução e ao seu canto, este último tomado como puro em seu próprio som.

no mito é justamente a capacidade que as sereias possuem de, pelo seu canto, seduzirem os marinheiros e conduzi-los à morte. Este canto está desprovido essencialmente de sua função de mensagem, portanto, de significante. Ele não quer dizer nada a ninguém. Vivés (2012, p. 84) indica a palavra “*phthoggos*”, termo repetidamente usado por Homero, para remeter este canto das sereias a um lugar de som puro.

Ao invés de uma aceção comum do canto em que se coloca em primeiro plano uma certa harmonia da música, o canto das sereias está do lado de uma sonoridade contínua, sem a barra (descontinuidade) produzida pelo significante, logo, sem o comparecimento da fala³⁷ (VIVÉS, 2012). De modo figurativo, as sereias emitiriam um “grito” (VIVÉS, 2012, p. 83) sem final, um som de tal forma material que, em seu limite, não estaria localizado em nenhum tipo de temporalidade ou de vida. O que faz as sereias tão sedutoras é justamente esse flerte com a morte ou com a possibilidade de um gozo que seria absoluto, sem renúncias ou leis. Este procedimento será discutido de forma mais profunda em uma fase posterior da dissertação já que guarda uma ampla importância para a discussão principal.

Interessante esta última descrição. Não é isso que encontramos no conto que estamos trabalhando? Continuidade da voz, ou do “grito” como prefere Vivés (2012, p. 83), localizado no velho mesmo depois de morto e que insiste com um caráter invasivo e independente em relação ao narrador/personagem. Amostra de um gozo e de um comparecimento da voz que é primário ao estabelecimento da fala.

Daremos um passo atrás para prosseguir de forma mais clara. Vivés (2012) delimita um ponto que se aproxima do que encontramos aqui, mas pelo seu oposto. Ele elabora uma concepção que parece não estar estabelecido no procedimento que víamos acompanhando no conto, o de *ponto surdo*. Ele cria o conceito de *ponto surdo* em referência ao que é formulado por Freud nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905) como *ponto cego*, guardando estreita relação com a assunção do desejo. Este *ponto cego* é um núcleo excluído do campo visual para que o mesmo seja constituído. Freud (1905/1969, p.158) esclarece, “o esconder progressivo do corpo que acompanha a civilização mantém desperta a curiosidade sexual. Esta curiosidade busca completar o objeto sexual revelando suas partes ocultas”. Logo, a sexualidade se estabelece a partir de um certo ocultamento presente na própria origem desta, que carrega

³⁷ Fala aqui é entendida como um enunciado que produz sentido. Em contraposição ao que víamos elaborando no que se refere à voz, a fala é justamente aquilo que “vela a voz” (VIVÉS, 2012, p. 13). Isso quer dizer que a obliteração da voz se faz diante do que é dito, e que pode ser claramente observado quando, se a princípio prestamos atenção nas características da voz (timbre, entonação, ...), isso depressa desaparece quando passamos a nos concentrar no que é dito (sentido). Apesar disso, eles não se estabelecem como dois opostos não-dialetizáveis; a música testemunha uma relação que pode se estabelecer entre essas duas dimensões, em que a voz não se torna totalmente apagada pela fala.

consigo a ilusão de que ao ser revelada mostraria o que está escondido. Portanto, a entrada no simbólico exigiria que fosse extraída uma parte do corpo – vamos dizê-lo aqui com todas as letras, do corpo da mãe –³⁸ como uma condição para que se constitua o *olhar*, no que diz respeito ao *ponto cego*, e a *voz*, no caso do *ponto surdo*.

Expliquemos melhor: o *infans*, utilizando-nos da terminologia lacaniana, num primeiro momento, usando o olhar como referência, é olhado de todos os lados. Portanto, é tomado pelo desejo do Outro, e esse olhar, primitivamente, se torna invasivo já que é difícil para o *infans* saber de onde *isso* olha. Para desvencilhar-se deste, o (pré) sujeito precisa não mais ser apenas olhado, mas também participar ativamente desse processo na forma de *olhar* ou passivamente como *fazer-se ver* (por um outro) (VIVÉS, 2012). O que está em jogo aqui é uma barreira (o próprio recalque) colocada a esse Outro que todo me olha, logo, a instituição de um *ponto cego*, uma falha na imagem, constitutiva do próprio sujeito. Desta mesma forma, podemos sustentar que o *ponto surdo* se estrutura de uma maneira semelhante, apesar de apresentar suas singularidades.

Ao passo que, quanto ao olhar, o *infans* pode se desviar dele, na audição isso não é viável. “Diante da voz do Outro, não há escapatória possível” (VIVÉS, 2012, p. 18). Então, em vez de apoiar-se em uma função corporal, como o faz o olhar para se constituir o *ponto cego* (por meio do esfíncter que se apresenta pela pálpebra), o *ponto surdo* é efeito de uma operação de linguagem, a metáfora.

A questão quanto a esta estruturação se esclarece melhor quando abrangemos o recalque originário e a denegação (*Ausstossung*). Tomando a pulsão invocante: o sujeito, no processo de recalque originário, ao mesmo tempo que acolhe o som vindo do Outro, o nega. “Com efeito, ele o assume em razão de um ‘sim’ ter acolhido a voz arcaica (*Bejahung*) e também a rejeitado (*Ausstossung*), devendo o sujeito tornar-se surdo para adquirir a própria voz” (VIVÉS, 2012, p. 20). Deve-se notar aqui que, se o sujeito se torna surdo a essa voz originária, esta “surdez” dá a possibilidade ao sujeito para que ele assuma a própria voz e, além disso, traz a marca do desejo, já que ele fica impossibilitado de ter acesso ao desejo do Outro.

Nesse momento, podemos dizer que, em linhas gerais, o personagem/narrador do conto não acompanha. Considerando estas proposições relativas à *voz*, iremos problematizar os

³⁸ A partícula “Mãe” denota aqui o primeiro objeto de satisfação pulsional do bebê/criança. Esta, inicialmente, não carregaria em si nenhuma falta, o que tem como consequência imaginária a *visão* da criança vendo-a como *toda*, sem falhas. É em decorrência do dilema edipiano que se vê a mãe como castrada e, assim, se estabelece a castração para a própria criança diferenciando-se em suas posições diante do falo: “eu possuía, mas me foi tirado, ou pode-se vir a ser” (masculino) e “eu não o possuo desde o começo e desejo tê-lo” (feminino). Cabe ressaltar que não se trata de uma falta “real”, ao corpo da mulher não falta nada, mas que a castração se traduz simbolicamente como colocando uma falta existindo no corpo da mulher (ASSOUN, 1999).

destinos que esta pode assumir, interrogando: qual o destino da *voz* que o conto de Poe testemunha?

Como ressaltado, o estabelecimento do ponto surdo é responsável por efetuar uma barreira, que metapsicologicamente se traduz pelo recalque, diante da *voz* do Outro. *Voz*, primariamente, invasiva, porque não mediatizável, e, portanto, encontrada no real. O protagonista não chega a estruturar esse *ponto surdo*, vendo-se tomado pela *voz* do Outro e, desta forma, no primeiro momento, não existe barreira ao Outro, o narrador/personagem escuta tudo: “escutei todas as coisas no céu e na terra. Escutei muitas coisas no inferno” (POE, 2012, p. 105).

O sujeito do conto é convocado pela *voz* do Outro, mas não tem como responder a esse apelo que ele não sabe de onde vem e nem o que quer dizer. Assim, é por uma espécie de condensação (podendo ser pensada como uma forma de defesa) que ele encontra, na figura do velho, o ponto que o permite, de certa forma, localizar o lugar do gozo do Outro e se posicionar diante disso. Constrói o discurso de que precisa matar o velho, mas isso não se justifica, no conto, por nenhum argumento razoável, mas que podemos dizer posteriormente, quando o som se faz ouvir no corpo do idoso, que, de uma forma poética ou não, ele deseja se tornar surdo a essa *voz* do Outro que o toma. Por meio do assassinato, o narrador/personagem fabrica uma forma de impedir a intrusão do Outro.

Para além de uma evidente relação com a psicose, aqui se escreve uma relação linguageira entre o *objeto a* e a *voz*. Notemos que o conto nos ensina expondo a constituição mesma da *voz* e como ela está implicada ou não no âmbito do desejo. Vejamos, o *objeto a* quando está dentro da lógica que estrutura o sujeito a partir da *voz* é sempre um objeto que se constitui como ausente, como já fizemo-nos entender a partir da conceituação de ponto surdo. Nesse sentido, a *voz*, estabelecida na esfera do desejo, não é completamente apreensível pelo sujeito, mas pode ser imaginada no campo do Outro.

O conto nos oferece, então, uma tentativa de apreensão do *objeto a* que se faz a partir da própria realidade. O que o protagonista apresenta é a inviabilidade de apreendê-lo como ausente, então ele se oferece como excessivo em si mesmo e não por algum tipo de incapacidade do sujeito de assimilar o *objeto a*, uma vez que ele é inassimilável em sua estrutura mesma (não-especularizável), mas por não haver um distanciamento ou um impedimento como existe no recalque, estando o sujeito à mercê do Outro.

Ressalta-se aqui que foi priorizado a análise da *voz* em sua relação com o conto por ser central para a discussão do mesmo, mas que, posteriormente será feita também uma caracterização do *olhar* na obra. Estes dois aspectos se relacionam e se complexificam,

contribuindo para a formação do efeito dessa produção artística. Apesar da não inserção de uma figura feminina, priorizamos a sua discussão porque traz aportes ao que é nosso objetivo no trabalho, qual seja, a relação da obra de Edgar Allan Poe com o objeto *a*. Assim, o presente escopo se torna um pouco menos preso às amarras de um tipo de catálogo de objetos.

4.3 Ligeia

O conto, datado de 1838, é estruturado todo em primeira pessoa. O narrador, podemos concluir logo de começo, foi casado com uma mulher chamada Ligeia, permanecendo seu próprio nome anônimo até o final da obra. Esta nos deixa entender, em seu início, que se passou algum tempo desde o começo da história até o momento presente que irá ser contada. Iniciando o texto, portanto, o narrador se coloca algumas dúvidas quanto às recordações do relato que irá contar, principalmente, uma: não lembrar de alguns acontecimentos que viveu junto a Ligeia. Não se recobra, por exemplo, como a conheceu ou nunca soube o seu nome paterno (sobrenome). Esse caráter de desconhecimento dirigido a ela, presente desde o início do conto, irá permear ele todo, sempre aliado à marca arrebatadora que essa personagem feminina exerce sobre o narrador.

Há, entretanto, um tema em relação ao qual sua memória não falha: “a pessoa de Ligeia” (POE, 2012, p. 204)³⁹. Exhaustivamente, o narrador/personagem descreve todas as possíveis partes do seu corpo e seus atributos, desde o seu andar, a sua voz, seus cabelos, seu nariz, sua boca, seus dentes, seu queixo... sempre relevando sua beleza em todos esses pontos e fazendo referência, principalmente, às obras gregas para afirmar que o encanto de Ligeia tinha uma forma clássica. Apesar disso, em sua própria fala, reconhece um aspecto singular: o de que não existe uma beleza que não contenha algo de estranho em seu íntimo. “Não existe beleza rara [...] sem alguma *estranheza* na proporção” (POE, 2012, p. 204)⁴⁰, parafraseando Bacon. Essa estranheza, ele a encontra nos olhos dela.

Entretanto, a “estranheza” que eu encontrava nos olhos era de uma natureza distinta de sua conformação, ou de sua cor, ou de seu brilho característicos, e deviam, afinal, ser atribuídos à *expressão*. Ah, palavra sem significado! Por trás de cuja vasta latitude de mero som entricheiramos nossa ignorância sobre tanto do espiritual. A expressão dos olhos de Ligeia! Como por longas horas ponderei acerca dela! Como, durante toda uma noite no auge do verão, laborei por sondá-los! O que era aquilo – aquela coisa mais profunda que o poço de Demócrito – que jazia entranhado nas pupilas de minha adorada? O que *era* aquilo? Eu estava possuído por um furor em descobrir. Aqueles

³⁹ “It is the person of Ligeia” (POE; QUINN, 1984, p. 263).

⁴⁰ “There is no exquisite beauty [...] without some strangeness in the proportion” (POE; QUINN, 1984, p. 263).

olhos! Aqueles enormes, aqueles cintilantes, aqueles divinos olhos! Eles se tornaram para mim as estrelas gêmeas de Leda, e eu, deles, o mais devotado dos astrólogos (POE, 2012, p. 205)⁴¹.

É nesse momento que começa um profundo questionamento e uma reflexão sobre a natureza desse sentimento. A beleza presente em Ligeia era sempre seguida desse afeto de estranheza com relação aos “seus olhos grandes e luminosos” (POE, 2012, p. 206)⁴². Uma coisa está sempre enlaçada à outra. Ainda mais, o protagonista conseguia reconhecer esse sentimento em outros fenômenos, não menos definíveis por causa disso.

Eu por vezes o reconhecia, permita-me repetir, no exame de uma hera vicerante [...]. Sentia-o no oceano; na queda de um meteoro. Sentia-o no relance das pessoas notavelmente idosas. E há uma ou duas estrelas no céu [...] que um exame ao telescópio fez com que me desse conta da sensação. Fui invadido por ela ao som de determinados instrumentos de corda e, com não pouca frequência, ante passagens de livros (POE, 2012, p. 206).⁴³

Junto ao desconhecimento explícito que habita o núcleo desse sentimento, são apresentadas outras expressões de desconhecimento, as quais têm uma íntima relação com algo de inexprimível, na natureza em geral, mas também em criações eminentemente humanas, desde que marcadas pelo selo de não serem passíveis de se colocar em palavras. Podemos destacar, então, o caráter de estranheza e de beleza que esses próprios fenômenos apresentam, assim como Ligeia.

O protagonista cita uma passagem de um livro de Joseph Glanvill, não especificando qual seja este, mas que lhe inspirou o mesmo sentimento presente no olhar de Ligeia. É esta a passagem:

E a vontade aí dentro reside, e não morre. Quem poderá conhecer os mistérios da vontade, com seu vigor? Pois deus nada é senão uma grande vontade permeando todas as coisas pela natureza de sua intencionalidade. O homem não se entrega aos anjos,

⁴¹ “The “strangeness”, however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the *expression*. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it — that something more profound than the well of Democritus — which lay far within the pupils of my beloved? What *was* it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers” (POE; QUINN, 1984, p. 264).

⁴² “Her large and luminous orbs” (POE; QUINN, 1984, p. 265).

⁴³ “I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine [...]. I have felt it in the ocean; in the falling of a meteor. I have felt it in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven [...] in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books” (POE; QUINN, 1984, p. 265).

tampouco à morte incondicionalmente, salvo apenas pela debilidade de sua frágil vontade (POE, 2012, p. 206).⁴⁴

Cabe aqui fazer uma observação. O termo traduzido por vontade em português é “*will*”. Difícil conceber essa tradução quando notamos que a volição está ligada efetivamente à “faculdade de representar mentalmente um ato que pode ou não ser praticado em obediência a um impulso ou a motivos ditados pela razão” (FERREIRA, 1986, p. 1790). “*Will*”, pelo contrário, está denotando nessa passagem algo que justamente foge a racionalidade e principalmente a uma representação mental, o que evidencia o caráter de desconhecimento desses “mistérios” (POE, 2012, p. 206). Dentre as acepções de “*will*”, ele se apresenta tanto como substantivo, significando: “1. Vontade f. 2. Desejo m., inclinação f. 3. Decisão, determinação, resolução f., propósito m. 4. Arbítrio m., volição f. 5. Testamento m. 6. Intenção f. 7. Escolha, preferência f. 8. Sentimento m.” (MICHAELIS, 1992, p. 1088) ou verbo: “1. Querer. 2. Desejar. 3. Determinar, decidir. 4. Legar. 5. Concordar” (MICHAELIS, 1992, p. 1088). Optamos, pelo que já foi exposto, pelo segundo significado manifesto em sua forma substantiva, como desejo ou inclinação, pois expõe o seu caráter de impulso e ação de uma forma quase que independente ao sujeito. Este exame linguístico terá uma relevância especial no momento de sua análise.

A citação anterior tem uma importância especial já que encontra uma íntima relação com a personagem de Ligeia. O narrador afirma que era um desejo descomunal, uma intensidade presente nos pensamentos, na fala ou nas ações dela que destoava de sua personalidade em geral, sempre plácida e calma, mas que se revelava meramente pelo olhar. “E de tal furor eu não tinha como conceber estimativa alguma, salvo pela miraculosa dilatação daqueles olhos que ao mesmo tempo me deleitavam e atemorizavam [...] e pela feroz energia [...] das palavras descontroladas que habitualmente pronunciava” (POE, 2012, p. 207)⁴⁵. Presença, portanto, discrepante entre sua posição consciente/racional em que imperava uma beleza clássica, com gestos solenes, e uma circunstância que só se evidenciava por meio de seu olhar, denunciando um furor implacável presente nela.

Ligeia é relatada como tendo um imenso saber e compartilhava com seu marido vários momentos de estudo em que, ao seu lado, as coisas ficavam bem mais claras para ele, no

⁴⁴ “And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will” (POE; QUINN, 1984, p. 265).

⁴⁵ “And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me [...] and by the fierce energy [...] of the wild words which she habitually uttered” (POE; QUINN, 1984, p. 266).

entanto, depois de certo tempo, repentinamente, Ligeia adoeceu. Seu brilho com o estudo e até mesmo seu modo plácido de ser foram se esvaindo e o que restou foi apenas um desejo desesperado pela vida. O protagonista descreve o sentimento: “é esse anseio ardente – é essa ávida veemência de desejo pela vida – *nada além* da vida - que não tenho a capacidade de descrever – nenhuma palavra à altura de expressá-lo” (POE, 2012, p. 209)⁴⁶.

No desenrolar da doença, em sua última noite com vida, Ligeia se entrega a um certo tipo de experiência (quase podemos descrevê-la como um transe) em que ela declama um pequeno poema⁴⁷ que tem como acontecimento final uma certa contemplação que se exprime em um pensamento que citamos aqui. “O homem não se entrega aos anjos, tampouco à morte incondicionalmente, salvo apenas pela debilidade de sua frágil vontade”⁴⁸ (POE, 2012, p. 211). Estas são suas últimas palavras, logo depois, Ligeia morre.

Após a morte de Ligeia, o protagonista cai em tristeza e se muda para uma abadia e, como tentativa de esquecer o que acontecera, reforma toda a sua estrutura. Além disso, casa-se novamente, com uma mulher chamada Lady Rowena Trevanion, ao que ele mesmo chamou de “sucessora da inesquecível Ligeia” (POE, 2012, p. 212)⁴⁹.

Em sua relação com a nova mulher, o protagonista adquirira um feroz mal humor e um ódio pela pessoa dela que, ao invés de o preocupar, trazia mais prazer do que qualquer outra coisa. Ele passava a maior parte do seu tempo em recordações e sonhos com Ligeia, na excitação que provocava o ópio, droga em relação a qual cada vez mais ele se via dependente.

Logo depois de seu casamento, Rowena ficou doente e teve um mal súbito, o qual se repetiu logo depois de uma recuperação rápida. Nesse meio tempo, Rowena começou a ouvir sons estranhos e movimentos entre as tapeçarias cada vez mais frequentemente, mesmo que nada estivesse lá. Em um dia em especial, ela acordou agitada de um sonho e levou o assunto para o seu marido com uma atenção maior do que a de costume. Ela estava muito angustiada e sua fisionomia denotava notável terror. “Soerguendo o corpo ela falou, num sussurro fraco e solene, de sons que escutava *nesse momento*, mas que eu era incapaz de escutar – de

⁴⁶ “It is this wild longing — it is this eager vehemence of desire for life — *but* for life — that I have no power to portray — no utterance capable of expressing” (POE; QUINN, 1984, p. 267-268).

⁴⁷ Declamado por ela, mas repetido por seu marido em voz alta já que ela consegue apenas sussurrar, consequência da evolução de sua doença.

⁴⁸ “Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will” (POE; QUINN, 1984, p. 269).

⁴⁹ “The successor of the unforgotten Ligeia” (POE; QUINN, 1984, p. 270).

movimentos que via *nesse momento*, mas que eu era incapaz de perceber”⁵⁰ (POE, 2012, p. 215).

O narrador entendeu apenas que era um vento noturno que sempre soprava pelos seus aposentos e, com isso, pegou uma taça de vinho com o intuito de acalmar sua esposa. Nesse ínterim, ele conseguiu perceber duas coisas: a primeira é que no percurso para pegar o vinho notou algo “tal como se poderia tomar pela sombra de uma sombra”⁵¹ (POE, 2012, p. 216), mas considerou isso como efeito do ópio; segundo, após entregar a taça de vinho à sua mulher, observou e ouviu com atenção o som de passos no tapete, na direção de onde sua esposa estava. Em seguida, quando, no ato de Rowena levar a taça à boca, ele viu cair dentro desta, “como que vindas de alguma fonte invisível na atmosfera do aposento”⁵² (POE, 2012, p. 216), algumas gotas de um líquido rubi e brilhante, mas absteve-se de falar por algo que deveria ser fruto de sua imaginação profundamente afetada pelo terror apresentado pela sua mulher, pelo ópio e por já ser tarde da noite.

Apesar disso e mesmo sabendo que essa relação não era possível de forma racional, nos dias subsequentes ao episódio das gotas cor de rubi, o estado de Rowena piorou de forma drástica, de maneira que no quarto dia seguido em que tinha entrado nesse estado ela morreu em sua própria casa. Nesta noite, o protagonista ficou sozinho com sua mulher amortalhada no aposento que eles dividiam, tendo visões delirantes ensejados pelo próprio ópio do qual ele fazia uso. Em certo momento, seus olhos pousaram sobre o corpo coberto dos lençóis usados para cobrir sua esposa, sendo então invadido por inúmeras lembranças angustiantes de Ligeia e de sua morte, pela qual ele teve, num primeiro momento, a mesma experiência: sua mulher morta, coberta de lençóis funerários e sendo observada por ele no quarto em que viveram (POE, 2012). Continuou observando o corpo amortalhado até se manter numa estranha situação de aprisionamento no interior de seus devaneios.

Acordou de suas fantasias repentinamente ouvindo um soluço baixo, mas muito nítido que viera diretamente do leito de morte. Ele tinha certeza que ouviu o som e depois de algum tempo de observação do corpo, percebeu que as maçãs do rosto e as pálpebras de Rowena estavam mais rosadas. Sentiu uma expressão de grande terror pelo fato e, apesar disso, uma sensação de dever se apoderou dele até, por meio de todas as formas e tentativas, depois de esforçar-se por trazê-la a vida de novo, perceber que a cor de seu rosto voltara completamente

⁵⁰ “She partly arose, and spoke, in an earnest low whisper, of sounds which she *then* heard, but which I could not hear — of motions which she *then* saw, but which I could not perceive” (POE; QUINN, 1984, p. 273).

⁵¹ “such as might be fancied for the shadow of a shade” (POE; QUINN, 1984, p. 273).

⁵² “from some invisible spring in the atmosphere of the room” (POE; QUINN, 1984, p. 273).

ao estado de antes e seu corpo exibir a rigidez que condiz com a mortificação observada por dias. O narrador, estupefato, se entregou novamente aos devaneios que o conduziam para a Ligeia antes de tudo isso acontecer (POE, 2012).

Uma hora depois, outro som o tirou de seus devaneios. Agora sim, era causado por um suspiro que se fazia ouvir de forma mais nítida e até mesmo um tremor no lábio superior da mulher falecida foi notado. Todos os outros indicativos estavam mais fortes que na vez passada e davam a entender, de forma ainda mais intensa, que ela estava viva. Novamente, ele tentou revivê-la e novamente não encontrou nenhum resultado. Sua cor e seu aspecto voltaram à feição mortificada e ainda mais forte que da vez anterior (POE, 2012).

Inúmeras vezes, até o raiar do dia, se sucedeu que ele voltava aos devaneios com sua amada Ligeia, então ouvia algum som repentino, percebia que sua falecida mulher estava com um aspecto mais lívido, a tentava salvar novamente e novamente, mas ela voltava ao estado mortificado.

Como cada vez mais forte seu corpo se mexia, mais movimentos ela empreendia, chegando ao ponto em que se ergue da cama “cambaleante, com passos débeis, olhos fechados e procedendo como que sob a desorientação de um sonho, a criatura amortalhada avançou em carne e osso, palpavelmente, para o centro do aposento”⁵³ (POE, 2012, p. 219). Nesse momento, como o narrador já havia passado por essa situação semelhante inúmeras vezes, nada mais o surpreende.

E, em seu derradeiro final, o que se apresenta é um evento que guarda íntima relação com o olhar e que aparece de forma surpreendente:

Não falei – não me mexi – pois uma hoste de inefáveis fantasias ligadas à aparência, à estatura, ao comportamento da figura, percorrendo velozmente meu cérebro, haviam me paralisado - haviam me congelado e petrificado. Não me mexi - mas fitei a aparição. Uma desordem demencial tomou conta de meus pensamentos - um tumulto implacável. Podia de fato ser Rowena, *viva*, quem me confrontava? Podia de fato ser *mesmo* Rowena - Lady Rowena Trevanion, de Tremaine, dona de louros cabelos e olhos azuis? Por que, *por que* eu duvidava? A bandagem cingia tensamente sua boca - mas por acaso não poderia ser a boca exalante de Lady de Tremaine. E o queixo, com suas covinhas, como na saúde, podia não ser o dela? - *mas acaso ficara mais alta desde sua enfermidade?* Que inexprimível loucura apossou-se de mim com esse pensamento? De um salto, caí a seus pés! Encolhendo ao meu toque, ela se desvencilhou das macabras ataduras funerárias que confinavam sua cabeça, e dali esvoaçaram, sob o ar revoltado do quarto, enormes cachos de cabelos longos e desgrenhados; *mais negros que as asas da meia noite!* E então, vagarosamente foram se abrindo *os olhos* da figura diante de mim. “Ei-los aqui, finalmente”, gritei alto, “eu jamais poderia - jamais poderia me enganar - eis aqui os olhos rasgados, negros,

⁵³ “Tottering, with feeble steps, with closed eyes, and with the manner of one bewildered in a dream, the thing that was enshrouded advanced boldly [[bodily]] and palpably into the middle of the apartment” (POE; QUINN, 1984, p. 276).

veementes - de meu amor perdido - de minha senhora - da LADY LIGEIA!” (POE, 2012, p. 219-220).⁵⁴

4.4 “Não existe beleza rara [...] sem alguma *estranheza na proporção*”: A falha na imagem

É nesse retorno, não especialmente da pessoa de Ligeia, mas de seu olhar, que o conto chega ao fim. Interessante final já que poderia não o ser, pois facilmente ele seria desenvolvido para além, mas, ao invés disso, indica o que, ao final, estrutura e é o cerne da obra: o olhar.

“Ligeia” é um conto conduzido do início ao fim por um problema principal que o narrador/personagem tenta estabelecer, mas que, no seu desfecho, torna-se mais claro por meio da captura provocada pela experiência que a figura da sua primeira esposa exerce. Nesse sentido, é a tentativa de decifração da estranheza presente em Ligeia e seu fracasso em encontrá-la que baliza toda a obra. Essa dimensão de investigação diante da figura feminina é algo que irá ter diversos efeitos na produção artística de Poe, aspecto que será tecido ao longo dessa pesquisa.

O que salta aos nossos *olhos* é justamente o caráter de estranheza revelado por uma personagem que se mostra de forma tão plácida quanto a sua conduta e de tão belos traços descritos pelo narrador. Isto posto, é no interior dessa imagem, a qual se constitui sem imperfeições, que irá aparecer uma queda, uma função que se estabelece em outro lugar e que faz com que o narrador seja tomado por um sentimento composto tanto de atração quanto de temor.

Destaca-se aqui, com relevante interessante, o desenvolvimento da descrição do narrador/personagem do corpo e das características de Ligeia. É a partir disso, que ele tenta localizar a origem do que ele percebia como estranho:

⁵⁴ “I trembled not — I stirred not — for a crowd of unutterable fancies connected with the air, the stature, the demeanor of the figure, rushing hurriedly through my brain, had paralyzed — had chilled me into stone. I stirred not — but gazed upon the apparition. There was a mad disorder in my thoughts — a tumult unappeasable. Could it, indeed, be the *living* Rowena who confronted me? Could it indeed be Rowena *at all* — the fair-haired, the blue-eyed Lady Rowena Trevanion of Tremaine? Why, *why* should I doubt it? The bandage lay heavily about the mouth — but then might it not be the mouth of the breathing Lady of Tremaine? And the cheeks — there were the roses as in her noon of life — yes, these might indeed be the fair cheeks of the living Lady of Tremaine. And the chin, with its dimples, as in health, might it not be hers? — but *had she then grown taller since her malady*? What inexpressible madness seized me with that thought? One bound, and I had reached her feet! Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair; *it was blacker than the raven wings of the midnight!* And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. “Here then, at least,” I shrieked aloud, “can I never — can I never be mistaken — these are the full, and the black, and the wild eyes — of my lost love — of the lady — of the LADY LIGEIA” (POE; QUINN, 1984, p. 276-277).

Eu examinava o contorno da fronte alta e pálida – era sem falhas [...]. Observava o delicado desenho do nariz – e em nenhum outro lugar senão nos graciosos medalhões dos hebreus contemplara semelhante perfeição. [...] Olhava para a boca adorável. Ali residia de fato o triunfo de todas as coisas celestiais [...]. Eu perscrutava a conformação do queixo [...] o contorno que o deus Apolo revelou somente em um sonho para Cleomenes, o filho do ateniense. [...] Para os olhos não encontramos modelos na remota Antiguidade. [...] Sua beleza era – em minha febril imaginação talvez assim parecesse – a beleza de criaturas que estão acima ou fora da terra [...] (POE, 2012, p. 204-205).

Essa passagem estabelece um ponto crucial, pois referencia a origem do ponto de estranheza. O narrador descreve extensamente a beleza que seus olhos e toda a fronte que os circundam têm, bem mais enfaticamente do que se estabeleceu com as outras partes do corpo. E é precisamente nesses olhos, tão intensamente descritos e colocados em um altar de adoração, que o *estranho* de sua *expressão* irá aparecer. O narrador/personagem faz um passeio pelo corpo de Ligeia, admirando a perfeição de todos os seus traços, mas para em seu ponto mais paradoxal. É quando chega em seu mais alto grau de beleza que algo nela se revela como intimamente estranho. O belo contendo algo de inquietante.

A sedução exhibe uma lógica similar a esse tipo de captação presente na história. “A armadilha da sedução consiste em prender nas redes de uma imagem, da qual o ‘seduzido’ não pode daí por diante se abstrair” (ASSOUN, 1999, p. 75). Portanto, a sedução coloca em jogo o estabelecimento de um certo tipo de captura que isola o sujeito em uma única imagem, distanciando-o de todas as outras figuras do mundo. Podemos concluir que se trata de uma inflação do registro imaginário, diante do qual o sujeito se vê siderado pelo olhar do Outro (ASSOUN, 1999).

O cerne da questão está em um efeito de captura suscitada no sujeito e que consiste primariamente em prendê-lo nas teias de uma imagem, diante da qual não existe saída. Este ponto de captação escópica se torna especialmente importante porque encontra a revelação de um desejo, mas na forma de apelo localizado no outro (ASSOUN, 1999). Portanto, identificação à imagem que contém algo de enigmático em si mesmo, ponto de ancoragem do qual o sujeito ao mesmo tempo se aliena e situa o seu desejo.

Impossível não estabelecer a relação mais que clara com o narcisismo já que é por meio de um “amor à primeira vista” que o sujeito seduzido se vê tomado pelo desejo do outro. Na própria experiência psicanalítica, o que se testemunha repetidamente na clínica é uma certa encenação que é recolhida pelo sujeito como siderado por uma certa imagem. Seja a título de espectador de uma cena, como é na cena primária, ou sendo pretendido por um outro, o chamado sedutor, o sujeito se acha capturado na exibição do desejo do outro (ASSOUN, 1999).

Lembremos do mito de Narciso, não em seu caráter comumente apresentado como apaixonado por si mesmo, mas por expor o que se apresenta no íntimo da sedução e que se conflagra devido a um encontro com um outro. Narciso, ao passo que se aproxima de uma região com água para bebê-la, percebe na superfície dela uma imagem que o petrifica, o faz ficar imóvel. Ele se apaixona por essa ilusão presente no espelho de água e o mito se desenrola a partir dos efeitos que essa sedução provoca e da descoberta que a imagem que o seduziu é o seu próprio reflexo.

O que nos chega como principal, nessa imagem, é que ela não é tomada como idêntica à Narciso, mas que justamente é apreendida como um outro. Narciso nos ensina que toda sedução comporta algo de auto-sedução: ele é tanto o amante como o objeto amado. Assoun (1999, p. 77) esclarece: “A verdadeira lição que tiramos disto é que toda a sedução *pelo outro* é também sedução *por* si mesmo *através* do outro: donde o efeito de retorno do olhar de que seduzido e sedutor são os ‘atores’ apaixonados, tomados no mesmo quadro”.

Todo esse desenvolvimento desemboca na própria queda (*fading*) (LACAN, 1958-1959/2016) do sujeito, até então prenhe de imaginário, diante da imagem do sedutor, que é a sua própria. Solicitado por essa imagem do outro que o prende em um determinado *mistério* – “O que *era* aquilo? Eu estava possuído por um furor em descobrir” (POE, 2012, p. 205) – o sujeito que é seduzido encontra externamente a revelação de seu desejo (ASSOUN, 1999). Não só isso, mas é esse mistério, ponto de falta na imagem, que constitui a própria constituição ilusória de uma totalidade, que produz o efeito do *unheimlich* (FREUD, 1919/2006).

No conto, o narrador, seduzido pela imagem de Ligeia, se vê imerso em sua beleza esplêndida, mas de forma surpreendente nota algo de inquietante em sua figura. Passeia por seu corpo como em uma espécie de escrutínio, uma tentativa de descobrir aonde é que essa estranheza está localizada. Para no olho, ou, mais rigorosamente, na *expressão* que ela apresenta, que traduziremos mais diretamente como o seu *olhar*. É a falta presente na imagem e, incorporada pelo olhar, que retrata o *unheimlich*; ponto que escapa a qualquer tentativa de simbolização e que é ao mesmo tempo objeto de desejo e angústia (FREUD, 1919/2006). Será interessante investigar em um momento posterior da pesquisa o efeito de *Unheimliche* desenhado por Freud e relacioná-lo especialmente ao olhar neste conto.

O conto nos ensina sobre a lógica presente na constituição da imagem e principalmente o *ponto cego* que é obliterado pelo narrador/personagem na figura de Ligeia. Como exposto, o *ponto cego* é um elemento constitutivo para o desdobramento do desejo na economia libidinal (VIVÉS, 2012). O que é fundamental, aqui, é a criação de uma barreira que é o próprio recalque, colocado ao Outro que me olha. O *ponto cego*, então, é correlativo da

instituição de uma falha na imagem que antes aparecia como completa e totalizadora. É o retorno de um objeto em excesso (ou o olhar é alvo de alguma operação mortífera como no mito de Édipo, ou ele é colocado como aparecendo em demasia) que se coloca na percepção do olhar de Ligeia pelo protagonista.

Portanto, podemos observar a falta, na própria origem da imagem, como organizadora dela mesma, mas que em Ligeia, ao contrário, aparece em demasia. Demos nome as coisas: se trata da lógica exposta de uma operação linguística. O que falta à imagem e que é condição necessária para a constituição de um sujeito desejante é o que chamamos na álgebra lacaniana de *objeto a*. A arte nos permite recolher de forma mais exposta a sua extração na forma do *olhar*, testemunhada pelo conto.

Podemos observar aqui, e esse é o próprio sentido proposto por Lacan (1996), um deslocamento de uma teoria do imaginário em direção ao olhar como lugar de *fading* do sujeito. Lacan (1962-1963/2005) deu o nome de *phi* (ϕ) ao que falta à imagem e, o olhar, é a sua presentificação, sendo ela do que falta à imagem e, num só tempo, tentativa de suplência de forma que, a partir da falta, se estructure algo da imagem. Por isso, o olhar é o termo primordialmente fundamental para denotar a função que o objeto *a* exerce na dinâmica do sujeito. Ele atesta o que está para além do visível: o seu limite. Como Lacan (1996, p. 84) aponta, existe um “privilégio do olhar na função do desejo”.

Insera-se aqui uma contribuição que pode ajudar na relação exposta entre o olhar como *objeto a* e o conto. Por meio da *função quadro* e do conceito de *mancha* podemos caracterizar, diferentemente do que se poderia dizer de uma teoria geral da estética, o que da obra de arte nos convoca a nível do desejo e a relação com a sua própria origem (LACAN, 1964/1996). A propósito de uma pintura específica, mas como forma ilustrativa do que foi supracitado, Lacan (1964/1996, p. 91) desenvolve:

É, em suma, um modo manifesto, sem dúvida excepcional e devido a não sei que momento de reflexão do pintor, de nos mostrar que, enquanto sujeito, estamos para dentro do quadro literalmente chamados, e aqui representados como pegos. [...]Ele nos reflete nosso próprio nada [...]. Utilização, portanto, da dimensão geometral da visão para cativar o sujeito, relação evidente ao desejo que, no entanto, resta enigmático.

Para problematizar a questão de como o olhar se institui como *objeto a*, Lacan (1964/1996) se utiliza de um quadro, já muito conhecido, de Hans Holbien: “Os

embaixadores”⁵⁵. Este condensa uma tradição renascentista presente no contexto em que ele foi produzido que toma a dinâmica da perspectiva geometral, a qual não somente está imbricada em uma concepção artística, mas também se institui em relação com a ciência da época. Foi a partir do desenvolvimento da física óptica que foi possível criar um tipo de produção na arte e ao mesmo tempo expor, através da pintura, uma relação com o olhar, que se torna inaugural para a sua época.

Dessa forma, Lacan (1964/1996) analisa o quadro de Holbein em seu ensino sobre “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” e apresenta o que é central em sua explicação: que a imagem se torna objeto do olhar a partir de uma exclusão em sua própria forma, o que, com a permissão “poética” que é proporcionada pela arte, se exhibe pelo crânio de caveira que até então é despercebida pelo espectador (e que só pode ser vista no momento que o observador está saindo da sala onde a obra se encontra, como que de lado). Ponto central, já que transmite uma concepção de que no centro da visão, portanto, da imaginarização do sujeito, está uma marca que escapa a qualquer tipo de simbolização. Lacan (1996, p. 87-88) desenvolve:

Holbien nos torna aqui visível algo que não é outra coisa senão o sujeito como nadificado – nadificado numa forma que é, falando propriamente, a encarnação imajada do *menos-fi* [(- φ)] da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais.

Isto posto, podemos estabelecer a relação que se estabelece entre a *função quadro* e o olhar. Esta não é fácil de ser traduzida. Não podemos crer que quando é dito que o *quadro* é uma armadilha de olhar que se estabeleça da mesma forma que um ator em cena que deseja ser olhado. Ela se direciona para um caminho mais complexo que se resume pela seguinte frase: “*Queres olhar? Pois bem, veja então isto!*” (LACAN, 1996, p. 99). Este período agrega o lugar de queda (*fading*) do sujeito diante desse algo do olhar que é expresso por meio da pintura; a saber, que a sua própria composição, que serve de consolo (depositário) do olhar também é o lugar onde se exhibe algo que deveria estar excluído (*objeto a*) e que aparece na forma de estranheza ou espanto, simplesmente porque deveria estar ausente. É daí que podemos adiantar

⁵⁵ “Os embaixadores”, quadro pintado por Hans Holbein, figura em uma tradição renascentista e que tem como principal ponto de apoio a física e sua relação com a perspectiva para provocar um determinado efeito no espectador da obra. A tela é composta principalmente por duas figuras, uma do lado direito e outra do esquerdo. São dois homens que representam, cada um, a arte e a ciência e entre eles estão uma série de objetos que simbolizam *vanitas* (um tipo de obra que é associada ao gênero de pintura chamada *Still-life*, significando a natureza-morta). O quadro representa de forma rica todo o contexto em que sua produção foi concebida, mas o que chama a atenção, que só pode ser percebida em toda a sua virtude presencialmente, é um crânio presente entre as duas figuras e que só aparece quando o observador está se movimentando diante da tela.

que, o que permanece não imaginável dentro do quadro, portanto, que não carrega uma imagem, mas ao mesmo tempo está em sua origem, é a *mancha*.

Tendo feito este desvio necessário pelo que Lacan situa no centro da discussão relativa ao olhar, pode-se voltar à análise do conto. Na descrição de Ligeia feita pelo narrador/personagem, o que vemos senão uma composição de uma imagem feita por ele? Não só em seu aspecto de imaginação e descrição com vista a um entendimento do leitor, mas especialmente, a uma condução que carrega todas as características de uma produção imaginária (refere-se, aqui, ao registro), tal como coloca Poe (2012, p. 204): “em beleza de rosto nenhuma donzela jamais a igualou. Era a radiância de um sonho opiáceo – uma visão éterea e exaltante mais delirantemente divina que as fantasias pairando sobre as almas adormecidas das filhas de Delos”⁵⁶. Tal descrição se aproxima da própria caracterização, feita no Seminário 11, de quadro: “uma armadilha de olhar” (LACAN, 1996, p. 88). Ainda melhor: “Ligeia” é uma armadilha de olhar⁵⁷. Podemos dizer, com Lacan, que, na obra, trata-se de uma relação iminente escópica com a figura de Ligeia e que ela carrega consigo, ainda mais, o que é central na relação com o olhar.

Diante disto, é no processo de caracterização de sua amada que o protagonista irá investigar e, posteriormente, extrair um objeto que escapa a essa idealização (poder-se-ia afirmar, assim, que a *investigação*, em Poe, constituiria o processo mesmo da *extração*?) que é precisamente a *expressão* do olho dela, o que podemos discernir, mais precisamente, como o seu olhar. No que se propõe, aqui, como *função de quadro* no conto “Ligeia”, é pensar a posição do espectador como identificado com o narrador/personagem que, assim, é chamado para dentro do conto e é apresentado, literalmente, como pego nele. Diremos que Ligeia é *pintada* de forma que o reflexo da sua *imagem*, de tão elevada beleza, nos *pega na armadilha*, pois nos apresenta um lugar de *desejo* que resta enigmático e que toma forma na expressão de seu olhar.

Aqui, admite-se que, face à evanescência do *objeto a* (pois o mesmo carrega a função de configurar a falta central do desejo), o conto nos expõe e extrai esse objeto, que, no campo do visível, é o olhar (LACAN, 1996). O objeto *a*, enquanto olhar, expressa a falta, que é marca da castração, e aparece reduzido a uma função pontual e passageira, nunca fixa, e que reduz o sujeito à ignorância do que existe para além da aparência. Logo, assume a mesma estrutura presente na sedução exercida por Ligeia. A diferenciação acontece quando o

⁵⁶ “In beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium-dream — an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos” (POE; QUINN, 1984, p. 263).

⁵⁷ Referência solidária não somente à personagem principal, mas ao conto como um todo.

protagonista, ignorante do que persiste em seu desejo, tenta, por meio de uma certa investigação (o que remete ao gênero fundado por Poe: o conto policial), um acesso a isso. Busca fracassada em si mesma, o que atesta o retorno do *olhar* de Ligeia no final do conto. O narrador/personagem se encontra em uma relação de decifração com Ligeia, mas é de uma forma independente (quicá autônoma?) e mesmo não-simbólica que o *olhar* dela regressa.

Além disso, ao final do conto, podemos observar a insistência dessa função do olhar de Ligeia, mesmo seu corpo estando morto. Algo permanece para além de sua morte material e que se traduz pelo lugar do olho reaparecendo no desfecho da obra. No mais, não só a insistência desse ponto é percebida, mas também o reconhecimento que é feito a partir do narrador: o olhar que aparece na conclusão do conto é completamente identificado à referência do olhar de Ligeia.

4.5 Berenice

“Berenice” (1835) é um dos primeiros contos escritos e publicados por Poe e é apresentada usualmente como fazendo parte de uma certa coletânea de composições com características semelhantes, nomeada “Contos de amor e terror” (POE, 2016). Dentre os pontos comuns situa-se um especificamente que, longe de ser extensamente abordado pela crítica, ainda sim rende vários trabalhos na área literária e acadêmica, qual seja, a clara apresentação da figura da mulher no desenvolvimento de sua obra (BELLIN, 2011) (LIMA; MEDEIROS, 2016).

O conto é apresentado e narrado a partir da memória dos acontecimentos de vida do personagem principal, Egeu; o qual permanece enigmático quanto a sua descendência e localidade ao longo de todo desenvolvimento da obra. Este aparece com uma visão de mundo que ele mesmo cita como melancólica e que opera em todo seu ser. O conto propriamente já expõe essa característica logo de saída:

A miséria é múltipla. A desgraça do mundo é multiforme. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris, suas colorações são tão variadas quanto as colorações do fenômeno – e também tão distintas, e, contudo, tão intimamente combinadas. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris! Como pode ser que da beleza derivei um tipo de desencanto? – da aliança da paz um símile da tristeza? Mas assim como, em ética, o mal é consequência do bem, igualmente, com efeito, da alegria nasce a tristeza. Ou a lembrança de uma felicidade passada é a angústia de hoje, ou as agonias *existentes* têm sua origem nos êxtases *que poderiam ter existido*⁵⁸ (POE, 2012, p. 191).

⁵⁸ “Misery is manifold. The wretchedness of earth is multiform. Overreaching the wide horizon like the rainbow, its hues are as various as the hues of that arch - as distinct too, yet as intimately blended. Overreaching the wide

Sua família tem uma considerável tradição no país em que reside, qualificada pelo narrador-personagem como uma “estirpe de visionários” (POE, 2012, p. 191). Relaciona as suas propriedades a um conjunto de obras variáveis: tapeçaria, afrescos, sala de armas, quadros antigos, biblioteca e outros.

Este último espaço, a biblioteca, é tomado como lugar de uma percepção primária anterior a qualquer outra memória de Egeu. Em suas próprias palavras, apresenta-se como “uma lembrança de formas aéreas – de olhos espirituais e expressivos – de sons, musicais porém tristes – uma lembrança que não se deixa elidir; uma recordação qual uma sombra, vaga, variável, indefinida, inconstante”⁵⁹ (POE, 2012, p. 192). Interessante notar que, Poe, sempre endereça o discurso do narrador ao leitor, como uma forma de se estabelecer um comparecimento, uma chamada à identificação. Repetidamente, faz de suas frases, perguntas sem respostas. Aliando-se a isso, e, ainda sobre essas experiências infantis, Egeu coloca: “Mas é simplesmente ocioso dizer que eu não vivera antes – que a alma não possui existência prévia. Vós o negais?”⁶⁰ (POE, 2012, p. 192). Esse estado de coisas está presente até o final da obra, conduzindo a uma certa ambivalência ou dúvida fantasiosa quanto ao estatuto dos fatos no restante da história.

A biblioteca adquire uma posição especial também por ter sido, ao mesmo tempo, seu berço de nascimento e o leito de morte de sua mãe. Foi na ocasião de sua nascença que sua mãe faleceu. Este é o elemento principal pelo qual ele acredita que isto tenha sido determinante para a seu apego tão grande aos livros e, correlativamente, a ser consumido por “devaneios” (POE, 2012, p. 192) durante toda a juventude. Ligação, que não se pode deixar de salientar, entre as percepções primárias (sons, olhos), já citadas, e o fato deste mesmo aposento ter sido o leito de morte de sua mãe na ocasião de sua nascença.

Passado algum tempo da sua infância, no que ele chama de “apogeu da virilidade”⁶¹ (POE, 2012, p. 192), alguma mudança radical se operou nos seus pensamentos. Em suas próprias palavras:

horizon like the rainbow! How is it that from Beauty I have derived a type of unloveliness? — from the covenant of Peace a simile of sorrow? But thus is it. And as, in ethics, Evil is a consequence of Good, so, in fact, out of Joy is sorrow born. Either the memory of past bliss is the anguish of to-day, or the agonies which *are*, have their origin in the ecstasies which *might have been*” (POE; QUINN, 1984, p. 225).

⁵⁹ “[...] a remembrance of aërial forms — of spiritual and meaning eyes — of sounds musical yet sad — a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow, vague, variable, indefinite, unsteady [...]” (POE; QUINN, 1984, p. 225).

⁶⁰ “But it is mere idleness of say that I had not lived before — that the soul has no previous existence. You deny it?” (POE; QUINN, 1984, p. 225).

⁶¹ Podemos deduzir que o autor se refere a adolescência.

As realidades do mundo pareciam-me visões, e não mais do que apenas visões, ao passo que as fantásticas ideações do país dos sonhos tornaram-se, por sua vez – não a matéria mesma de minha existência cotidiana – mas completa e unicamente a própria existência em si⁶² (POE, 2012, p. 192).

Aqui se encerra a sua descrição de suas primeiras lembranças até parte da sua infância. A partir disso, o autor introduz o que se torna o principal elemento presente no conto: Berenice. Egeu e Berenice são primos e cresceram juntos na mansão da casa de seus pais e, apesar de sua intimidade, tinham características bem distintas; ele com problemas de saúde e abatido na melancolia, enquanto ela era “ágil, graciosa, transbordando de energia” (POE, 2012, p. 192).

Nessa convivência, desigual e oposta, será situado o momento primeiro da relação, o qual aparece, muito brevemente, no conto, mas que adquire uma conotação de ter abrangido a maior parte da adolescência e da juventude de ambos. Nesse período, Egeu não nutria nenhum tipo de sentimento amoroso por Berenice, pelo contrário, era em caráter de indiferença que ele se direcionava a ela. Importante destacar esse ponto já que essa condição afetiva não se manterá a mesma posteriormente na obra.

A história muda quando uma doença fatal se coloca sobre Berenice. Apesar da gravidade do adoecimento, o que aparece como primário para Egeu é a alteração de sua identidade e de todas as características que definiam a sua prima.

O espírito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, de maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa! Ai de mim! O destruidor veio e partiu, e a vítima – onde estava ela? Eu não a conhecia – ou não mais a conhecia como Berenice⁶³ (POE, 2012, p. 193).

Ademais, faz-se importante notar uma segunda passagem que aponta o que seria uma condição mórbida a que ela estava submetida. Sua doença consistia de uma “epilepsia que com não pouca frequência terminava em *transe* – um transe em quase tudo similar a um positivo óbito”⁶⁴ (POE, 2012, p. 193). Observa-se que Poe apresenta o seu conto sempre fazendo

⁶² “The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, — not the material of my every-day existence — but in very deed that existence utterly and solely in itself” (POE; QUINN, 1984, p. 226).

⁶³ “[...] the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the very identity of her person! Alas! the destroyer came and went, and the victim — where was she? I knew her not — or knew her no longer as Berenice” (POE; QUINN, 1984, p. 226).

⁶⁴ “[...] epilepsy not unfrequently terminating in trance itself — trance very nearly resembling positive dissolution [...]” (POE; QUINN, 1984, p. 227).

referência a uma série de viradas com destino a um estado funesto, tanto da parte de Egeu quanto a de Berenice.

Concomitante à condição de sua prima, Egeu testemunhou a evolução do que ele chama de sua própria “enfermidade” (POE, 2012, p. 193). Correlativo ao que ele tinha quando jovem, houve uma intensificação de seu estado melancólico, além da aparição de um “caráter monomaniaco” (POE, 2012, p. 193) que o próprio narrador denota com uma propriedade enigmática e de difícil entendimento. Egeu explica do que se trata: “dessa *intensidade de interesse* nervosa com que [...] as faculdades de meditação [...] se ocupavam e se abandonavam na contemplação até mesmo dos mais ordinários objetos do mundo”⁶⁵ (POE, 2012, p. 193).

O narrador-personagem discorrerá sobre uma série de objetos e de atividades que se encontram, agora, sobre esse mesmo modo de funcionamento, até as consideradas mais triviais. Sua atenção perpassa muitas questões, mas para em uma personagem de forma mais específica, Berenice. Esta, não tomada por sua “condição *moral*” (POE, 2012, p. 195) de moléstia, mas “fiel ao seu próprio caráter, meu distúrbio se refestelava nas mudanças menos importantes porém mais alarmantes operadas na constituição *física* de Berenice – na distorção singular e deveras consternadora de sua identidade pessoal”⁶⁶ (POE, 2012, p. 195).

Opera-se, nesse momento, uma mudança de direcionamento da relação com Berenice: se antes ela não era nada mais do que um mero objeto a ser analisado com indiferença, agora ela se torna uma presença em que, por meio do seu próprio corpo, produz um certo tipo de efeito afetivo em Egeu. Agora ele estremece e fica pálido quando se vê diante dela e, mesmo sabendo de sua condição de saúde e dando ênfase ao fato de sabe-lo, propõe casar-se com ela.

Depois disso, apresenta-se a *cena fundamental* (momento que toma importância especial na história por causar efeitos em tudo que irá se estabelecer depois). Poe constrói uma atmosfera que consegue passar um certo ar de confusão por parte de Egeu, ao mesmo tempo que dá uma veracidade ao que está acontecendo na história. Ele está na biblioteca e vivencia aí uma experiência incomum: “Era minha imaginação exaltada – ou a influência nebulosa da atmosfera – ou a vaga luz crepuscular do aposento – ou os cinzentos tecidos que

⁶⁵ “[...] intensity of interest with which [...] the powers of meditation [...] busied, and, as it were, buried themselves in the contemplation of even the most common objects of the universe” (POE; QUINN, 1984, p. 227).

⁶⁶ “True to its own character, my disorder revelled in the less important but more startling changes wrought in the physical frame of Berenice, - and in the singular and most appalling distortion of her personal identity” (POE; QUINN, 1984, p. 229).

caíam em torno de sua figura – que lhe emprestava um contorno de tal modo indeciso e indistinto? Não posso afirmar”⁶⁷ (POE, 2012, p. 196).

Berenice aparece no gabinete onde Egeu está e, erguendo os olhos, ele a vê diante de si. Segundo ele:

Um calafrio gelado percorria meu corpo; uma sensação de insuportável angústia me oprimia; uma curiosidade devoradora tomou conta de minha alma; e, afundando de volta na poltrona, permaneci por algum tempo imóvel e com a respiração suspensa, os olhos cravados em sua pessoa⁶⁸ (POE, 2012, p. 196).

Assim, é com essa percepção de arrebatamento, por uma experiência que a palavra não consegue dar conta, que Egeu se depara, no que se denomina uma *cena fundamental* e que vai determinar todo o desenvolvimento posterior. O prosseguimento da ação se desenvolve para um olhar direcionado ao rosto de Berenice; aos poucos passeia pelas diversas partes de sua face e, por uma série de deslocamentos, o seu *olhar para nos dentes*. Faz-se importante trazer essa passagem para caracterizar a apresentação do objeto ao qual sua contemplação era direcionada:

[...] Até que meus olhares ardentes enfim pousaram em seu rosto [...]. Sua fronte estava alta, e muito pálida, e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caía parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão *os dentes* da transformada Berenice revelaram-se vagarosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvesse eu morrido!⁶⁹ (POE, 2012, p. 196-197).

Depois desse acontecimento, ele acorda, como que de um sonho, por uma batida na porta e descobre que sua prima não está mais no gabinete. Tem fim a cena. Apesar disso, os *dentes* vistos continuam presentes em seu pensamento. Ele os examina em todas as direções,

⁶⁷ “Was it my own excited imagination — or the misty influence of the atmosphere — or the uncertain twilight of the chamber — or the grey draperies which fell around her figure — that caused it to loom up in so unnatural a degree? I could not tell” (POE; QUINN, 1984, p. 230).

⁶⁸ “An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and, sinking back upon the chair, I remained for some time breathless, and motionless, and with my eyes rivetted upon her person” (POE; QUINN, 1984, p. 230).

⁶⁹ “[...] My burning glances at length fell upon her face [...]. The forehead was high, and very pale, and singularly placid; and the once golden hair fell partially over it, and overshadowed the hollow temples with ringlets now of a vivid yellow, and jarring discordantly, in their fantastic character, with the reigning melancholy of the countenance. The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupil-less, and I shrunk involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted; and in a smile of peculiar meaning, *the teeth* of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!” (POE; QUINN, 1984, p. 230).

mas obtendo sempre a mesma lógica, a de que eles não exibem falhas, “não havia mancha em sua superfície – nem sombra em seu esmalte – nem falha em suas pontas”⁷⁰ (POE, 2012, p. 197). Além disso, eles mostram um caráter excessivo em si mesmos, como em “os dentes! – os dentes! – estavam aqui, e lá, e por toda parte”⁷¹ (POE, 2012, p. 197), ou “longos, estreitos e excessivamente brancos”⁷² (POE, 2012, p. 197). É assim que se estabelece o que ele chama de *monomania* e contra o qual não consegue ter nenhum poder. Não havia outro objeto que atraísse a sua atenção, senão os *dentes*. Sua apresentação fazia-se com uma singularidade dotada mesma de características independentes do resto da estrutura física de Berenice: “Eles sozinhos apresentavam-se ao olho do espírito, e eles, em sua individualidade única, tornaram-se a essência da minha vida espiritual”⁷³ (POE, 2012, p. 197); e ainda em, “estremeci conforme lhes atribuí na imaginação um poder sensitivo e senciente, e mesmo quando desassistidos pelos lábios, uma capacidade de se expressar moralmente”⁷⁴ (POE, 2012, p. 197). Até que, enfim, Egeu chega à conclusão: “*Des idées!* – ah, *era por isso* que eu os cobiçava tão loucamente! Sentia que sua posse era a única coisa que me devolveria a paz, ao restituir-me à razão”⁷⁵ (POE, 2012, p. 199).

Egeu passou vários dias nessa meditação até o momento que ouviu gritos do lado de fora do gabinete e descobriu, subitamente, que Berenice havia morrido. Ele dirigiu-se ao quarto da falecida, onde estavam sendo feitos todos os preparativos para o seu velório e onde estava o corpo de sua prima. Um ímpeto de *olhar* o corpo dela brota em Egeu e se revela, de modo externo, de sorte que invade sua consciência: “quem era esse que me perguntava se eu não desejava olhar o corpo? Eu não vira se moverem os lábios de ninguém, e, contudo, a pergunta foi feita, e o eco das palavras continuava pairando no aposento”⁷⁶ (POE, 2012, p. 199). Egeu, então, entrou no aposento onde o caixão estava junto com o corpo de Berenice e, apesar do odor nauseante, não conseguiu parar de contemplar o corpo rígido de Berenice. Uma mortalha a envolvia e, erguendo os olhos para o semblante do cadáver, percebeu que a faixa

⁷⁰ “Not a speck upon their surface — not a shade on their enamel — not a line in their configuration — not an indenture in their edges” (POE; QUINN, 1984, p. 230).

⁷¹ “The teeth! — the teeth! — they were here, and there, and every where” (POE; QUINN, 1984, p. 230).

⁷² “long, narrow, and excessively white” (POE; QUINN, 1984, p. 230).

⁷³ “they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my mental life” (POE; QUINN, 1984, p. 231).

⁷⁴ “I assigned to them in imagination a sensitive and sentient power, and even when unassisted by the lips, a capability of moral expression” (POE; QUINN, 1984, p. 231).

⁷⁵ “*Des idées!* – ah *therefore* it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason” (POE; QUINN, 1984, p. 231).

⁷⁶ “Who was it asked me would I not look upon the corpse? I had seen the lips of no one move, yet the question had been demanded, and the echo of the syllables still lingered in the room” (POE; QUINN, 1984, p. 231).

que estava recobrando o maxilar se rompera e deixara a sua boca exposta. “Os lábios lívidos entreabriam-se numa espécie de sorriso e, em meio à penumbra circundante, novamente resplandeceram diante de mim, com realidade por demais palpável, os dentes alvos, cintilantes, espectrais de Berenice”⁷⁷ (POE, 2012, p. 200). Depois dessa experiência, Egeu sai horrorizado do aposento.

Derradeiro final, repentinamente como em um lapso de memória, Egeu se encontra de novo sentado na biblioteca, sozinho. Sente-se como acordado recentemente de um sonho. Sabe que é meia-noite e que Berenice já tinha sido enterrada desde o começo da noite, apesar disso, não guarda nenhuma lembrança desse intervalo, somente uma impressão repleta de horror. Tentou de todas formas recordar o que havia acontecido, mas foi em vão; de vez em quando ainda ressoava em seu ouvido um grito penetrante de uma voz feminina, única coisa que evocar desse intervalo. Tem a certeza que fez algo, mas não sabe o quê. Poe introduz, vagarosamente, o que se concluirá no final:

Na mesa ao meu lado ardia uma lamparina, e junto dela havia uma pequena caixa. Esta nada tinha de notável e eu já a vira muitas vezes antes, pois era de propriedade do médico da família; mas como foi parar *ali*, sobre minha mesa, e por que estremei ao contemplá-la? Tais coisas de modo algum mereciam a minha atenção, e meus olhos acabaram pousando sobre as páginas abertas de um livro, e numa frase sublinhada ali. Eram as singulares mas simples palavras do poeta Ebn Zaiat. “*Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.*”⁷⁸ Por que então, conforme sobre elas me debruçava, os cabelos em minha cabeça ficam todos eriçados, e o sangue gelou em minhas veias?⁷⁹ (POE, 2012, p. 201)

Até que um criado bateu a porta e entrou com uma expressão de profundo horror e falando com a voz rouca e trêmula. Disse que no meio da noite se ouviu um grito e que todos da casa se reuniram em busca do som. O que eles encontraram foi um túmulo violado, um corpo amortalhado e desfigurado, mas ainda respirando, ainda com vida. E o desfecho:

Apontou minhas roupas; - estavam sujas de lama e encrostadas de sangue. Eu nada dizia, e ele tomou minha mão delicadamente; - havia nela marcas de unhas humanas.

⁷⁷ “The livid lips were wreathed into a species of smile, and, through the enveloping gloom, once again there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice” (POE; QUINN, 1984, p. 231).

⁷⁸ Tradução nossa: “Diziam meus companheiros que visitando o túmulo da minha amiga, encontraria alívio para meus pesares”.

⁷⁹ “On the table beside me burned a lamp, and near it lay a little box of ebony. It was a box of no remarkable character, and I had seen it frequently before, it being the property of the family physician; but how came it there upon my table, and why did I shudder in regarding it? These things were in no manner to be accounted for, and my eyes at length dropped to the open pages of a book, and to a sentence underscored therein. The words were the singular but simple words of the poet Ebn Zaiat. ‘*Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem*’ [[*visitarem*]] *curas meas aliquantulum fore levatas.*’ Why then, as I perused them, did the hairs of my head erect themselves on end, and the blood of my body congeal within my veins?” (POE; QUINN, 1984, p. 232).

Ele chamou minha atenção para um objeto apoiado contra a parede; - olhei aquilo por alguns minutos; - era uma pá. Com um grito, corri para a mesa, e agarrei a caixa sobre ela. Mas não consegui abri-la; e, em meu tremor, deixei que escorregasse de minhas mãos, e ela caiu pesadamente, e se fez em pedaços; e de seu interior, com estrépito, saíram rolando alguns instrumentos de cirurgia dentária, em meio a trinta e duas pequenas matérias brancas, como que de marfim, que se esparramaram aqui e ali pelo soalho⁸⁰ (POE, 2012, p. 201).

4.6 “Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvera eu morrido!”: O olhar fetiche

O conto acaba subitamente, o que não figura com nenhuma surpresa para o leitor que já está habituado ao estilo de escrita em prosa de Poe. Suas narrativas são compostas de forma que, ilustrado por meio de um movimento crescente produzido principalmente pela aceleração dos temas relativos ao enredo e ao ritmo imposto pelo autor, conduz a um derradeiro final. Este procedimento tem como efeito, frequentemente, o maior nível de tensão da história seguido por sua interrupção repentina. É perceptível a primeira consequência dessa tendência, tanto para a estrutura quanto para o leitor: a formação de um enigma em torno da conclusão do conto. Formato interessante, uma vez que é bastante presente o desenrolar da narrativa em torno de um ponto central que está cifrado, codificado. Ainda assim, o que comparece no término do texto é a volta deste ao seu ponto de origem: o enigma passa por um processo de decifração e retorna a um ponto de desconhecimento.

O texto de “Berenice” é abundante em relação a temas possíveis que poderiam ser trabalhados. Sua produção segue uma linha que se encaminha de acordo com o desenvolvimento de Egeu e da descrição que o mesmo faz de sua vida tendo como pontos de reviravolta a sua relação com Berenice. Estabelecendo estes dois aspectos, tanto a linha temporal quanto a sua relação com sua prima, pode-se partir do que foi estabelecido no texto como *cena fundamental* e que condiciona todos os acontecimentos posteriores que serão determinantes para o término da obra. Além disso, e como concorrente para a composição do efeito provocado no fim, está o olhar de Egeu direcionado à Berenice, mais especificamente aos seus dentes. Guiar-se-á por estes dois aspectos para analisar o que aparece como primário à estrutura do conto.

⁸⁰ “He pointed to my garments — they were muddy and clotted with gore. I spoke not, and he took me gently by the hand — but it was indented with the impress of human nails. He directed my attention to some object against the wall — I looked at it for some minutes — it was a spade. With a shriek I bounded to the table, and grasped the ebony box that lay upon it. But I could not force it open, and in my tremor it slipped from out my hands, and fell heavily, and burst into pieces, and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with many white and glistening substances that were scattered to and fro about the floor” (POE; QUINN, 1984, p. 232-233).

Partamos, então, do que aparece na *cena fundamental* e que se mostra quando Egeu está em um estado de confusão. Primeiro, ele não consegue discernir bem o que está vendo do corpo de Berenice quando ela entra no aposento onde ele está (que, importante destacar, era a biblioteca), somente que ela tem um “contorno de tal modo indeciso e indistinto” (POE, 2012, p. 196). Em segundo lugar, o narrador-personagem experiencia uma sensação puramente afetiva “de insuportável angústia” (POE, 2012, p. 196) ao mesmo tempo que, do ponto de vista de Egeu, “uma curiosidade devoradora tomou conta de minha alma” (POE, 2012, p. 196) de forma que ele não conseguia tirar os olhos de sua prima. Em um terceiro momento, o olhar de Egeu passeia por todo o corpo e rosto de Berenice até chegar e parar em seus *dentes*. Relato que comporta desejo e temor simultaneamente: “e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelaram-se vagorosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvera eu morrido!” (POE, 2012, p. 197).

Desta maneira, torna-se mais claro de visualizar o que aparece na estrutura do conto e que deslinda um saber sobre o olhar e a posição do sujeito diante da castração. O que é descrito nesse excerto do conto é um certo tipo de achado que Egeu faz diante do corpo de sua prima. Defronte Berenice e, observemos bem que ela aparecia como indiferente para ele desde o início da história, como que embriagado por sua imagem a que nada consegue discernir (como a ofuscação causada quando se olha diretamente para o sol a *olhos nus*), Egeu olha e parece que procura alguma coisa. Investiga e escrutina cada detalhe do corpo de sua prima: olhos, pele, fronte, nariz. No entanto, atém-se a um único lugar distinguível: seus *dentes*. Estes, em sua própria descrição, estavam encobertos por seus lábios e só se mostraram quando foram entreabertos, tratando-se assim, de uma *des-coberta*: “[...] e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelaram-se vagorosamente à minha visão” (POE, 2012, p. 196-197).

Como ignorar que aqui se trata de uma manifestação localizada no corpo de uma mulher? É evidente que não se trata de um achado desconhecido em um nível racional. Egeu sabe o significado de “dentes” e da relação dessa palavra com a parte do corpo, mas sua revelação se faz em outro nível que só se saberá a partir de seus efeitos no que ele chama de *monomania*. Entende-se que, diante do mistério que põe o corpo da mulher à Egeu, esta descoberta se faz diante de um enigma sexual, mais especificamente, da diferença sexual. Correlativamente, um enigma só pode aparecer como algo que falta ante um contexto que aparecia como fazendo sentido para o sujeito e que, a partir de certo momento, torna-se obscuro.

A mesma questão, relativa ao olhar direcionado ao corpo feminino, coloca-se Freud, (1905/1969) em seus “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. Freud (1905/1969) apresenta como essencial a função do olhar para a constituição da castração no sujeito, de forma que é imaginariamente que este verá algo faltando no corpo da mãe (o falo), mas que é simbolicamente que se estabelecerá a falta, portanto, o recalque como a não acessibilidade a esse objeto totalizante (corpo da mãe). Estabelece-se, então, uma interdição ao corpo materno e o sujeito estará para sempre marcado pelo recalque, com a sua satisfação sendo sempre parcial e com acesso ao objeto possibilitado através da fantasia (ASSOUN, 1999).

Freud (1920/1969) elabora que na perversão se opera um desenvolvimento diferente, que ocorre logo após o olhar direcionado à falta do falo no corpo da mãe. O que ele formula é uma “*parada-na-imagem*” (ASSOUN, 1999, p. 113) da pulsão de ver do perverso que conduz a um destino fetichista do objeto:

Em diversos casos de fetichismo do pé, foi possível mostrar que o instinto escopofílico⁸¹, buscando alcançar seu objeto (originalmente os órgãos genitais) partindo de baixo, foi interrompido em seu caminho pela proibição ou repressão⁸². Por esse motivo, ficou ligado a um fetiche sob a forma de um pé ou sapato, sendo os órgãos genitais femininos (de acordo com as expectativas da infância) imaginados como masculinos (FREUD, 1905/1969, p. 157).

Isto posto, percebemos que primeiro se emprega uma *pulsão de ver* em direção a um objeto, mas que este é interrompido por uma interdição na função do olhar – este num segundo momento. Esses dois tempos são idênticos ao andamento do recalque, portanto, da neurose. A diferença se estabelece quando, ao se deparar com a interdição, o sujeito a renega (*Verleugnung*) e se volta para a última imagem apreciada antes do encontro com a castração, havendo assim uma fixidez no que diz respeito à satisfação. É a essa montagem que Freud atribui o *fetichismo*. Nesse caso exemplificado por Freud, o fetiche se torna o pé, última parte do corpo percebida antes do encontro com a proibição do acesso ao sexo da mãe.

Freud (1905/1969) formula não só uma proposição que põe em jogo a estruturação psíquica, mas também um tipo de acesso ao objeto sexual evidenciada por esta estruturação. Ter-se-ia, no fetiche, um destino possível no interior desta estruturação. Composição semelhante se apresenta no olhar de Egeu direcionado a Berenice, ou mais precisamente, aos seus dentes. É por uma espécie de “*parada-na-imagem*”, como observamos anteriormente

⁸¹ Entenda-se aqui “pulsão escópica” ou “pulsão de ver” ao invés de “instinto escopofílico”; equívoco de tradução já bastante conhecida para o português do termo “*trieb*”.

⁸² Entenda-se aqui por “recalque” ao invés de “repressão”; equívoco de tradução já bastante conhecida para o português do termo “*verdrangung*”.

(ASSOUN, 1999, p. 113), na qual ele toma os dentes como cerne único de sua atenção. Pode-se inferir que a sua *monomania* toma forma a partir do momento em que os dentes de sua prima se tornam o objeto de seu devotamento.

Segue-se, então, o desenvolvimento que é dado pelo narrador para melhor elucidar essa relação. Este permite notar que, no início, a sua *monomania* tinha o caráter de se ater a objetos específicos e sem muita relevância para o seu contexto social, mas que tomavam exclusivamente sua atenção por bastante tempo. Apesar disso, de forma especial, só os *dentes* prendem a sua consideração e não são deslocados como eram os objetos anteriores. Notaremos que o deslizamento do investimento pulsional de Egeu com relação aos objetos anteriores demonstra que o seu acesso ao objeto é parcial, apesar de sustentar boa parte de sua atenção; portanto, caracteriza a marca do recalque em sua organização.

Contudo, não impede que ele eleja um objeto que se colocaria no lugar da falta e que seria tributário de uma satisfação exclusiva - objeto este, figurado pelos *dentes*. Podemos ver que o próprio desenvolvimento da eleição desse *olhar*, direcionado aos *dentes*, no conto, conflui para uma afinidade estrutural com o estabelecimento de um objeto fetichista. Egeu passa pela percepção de vários elementos do corpo de Berenice, passeia por todos eles, mas para diante dos *dentes* e os distingue como objeto-fetichista a partir de agora. Atenta-se que, diante do corpo da mulher, que expõe a verdade da castração para o sujeito, o narrador dá um passo atrás e retorna a sua atenção para a estrutura física de sua prima, de forma a colocar algo no lugar da falta, esta, inerente e compondo o próprio olhar.

Não por acaso, essa cena acontece na biblioteca. Leito de morte de sua mãe e de seu nascimento, o leito compõe um tipo de repetição de uma *cena primária* que Egeu narra no começo do conto e que marca distintamente a sua experiência no decorrer da história, principalmente, na *cena fundamental*, quando se vê na presença de Berenice na biblioteca. Vejamos que em uma tenra idade ele relata a ocasião dessa fantasia original, pela qual o autor dá a entender que seja a do seu nascimento junto à mãe:

Há, entretanto, uma lembrança de formas aéreas – de olhos espirituais e expressivos – de sons, musicais porém tristes – uma lembrança que não se deixa elidir; uma recordação qual uma sombra, vaga, variável, indefinida, inconstante; e, qual uma sombra, também, na impossibilidade de dela me livrar enquanto o sol de minha razão continuar a existir (POE, 2012, p. 192).

Não delimitando aqui a veracidade ou não do acontecido, o que está presente é uma fantasia a um nível muito primário de percepção de sons e de formas desarticuladas. Portanto, pulsão escópica e invocante ainda não perpassadas pela tela do recalque, mas num modo de

comparecimento anterior à instituição da castração. Siderado por esse *encontro*, Egeu constitui-se de forma “melancólica” (POE, 2012, p. 192) como ele próprio faz questão de anotar, mas, posteriormente, se vê diante da repetição da mesma lógica na *cena fundamental* presenciada na biblioteca. Agora quem dá corpo à sua mãe é Berenice e observemos que esta se apresenta a um nível tão primário ao olhar de Egeu, que este se vê arrebatado pela figura de sua prima.

Durante todo esse tempo, eles não falam um com o outro, só é percebido por ele esse “contorno de tal modo indeciso e indistinto” (POE, 2012, p. 196) de Berenice e “uma sensação de insuportável angústia” (POE, 2012, p. 196). Diante da sideração exposta pelo corpo de sua prima, Egeu se vê sem recursos, até “que meus olhares ardentes enfim pousaram em seu rosto” (POE, 2012, p. 196). Eleição, portanto, de um objeto fetiche e relançamento do investimento que se via fulminado com o *olhar* que se aproximaria de *ver tudo*, sem falhas, sem *ponto cego* (VIVÉS, 2012). Logo, a renegação da castração e a colocação do *olhar* sobre os dentes neste lugar que faria semblante de falo no corpo da mãe (ASSOUN, 1999).

Para além de configurar o modo de estruturação presente neste conto, logicamente semelhante ao da perversão, é a relação do olhar com o fetiche que interessa. Freud estabelece esta relação por meio de um exemplo: “O caso mais curioso foi o de um jovem que tinha elevado certo ‘brilho no nariz’ [*Glanz auf der Nase*] à condição de fetiche” (FREUD, 1927/2014, p. 303). Esse fetiche tinha sido utilizado quando o sujeito ainda era uma criança e nomeado a partir de sua língua materna, o inglês. Assim, o que em alemão era nomeado como brilho (*glanz*) se traduzia no inglês como olhar (*glance*). Jogo significativa com o efeito de dissimular o que estava na origem: “‘o brilho no nariz’ era na verdade um ‘olhar para o nariz’” (FREUD, 1927/2014, p. 303). Retroativamente, portanto, “o nariz objeto do olhar e, de resto, ‘brilhante’ sob o olhar” (ASSOUN, 1999, p. 115) era o que estava no cerne do fetiche, o que, além disso e de forma curiosa, reconcilia essa forma linguística nos dois idiomas, afinal.

O que é possível formular, no caso específico do conto, é que o que está em jogo não são apenas os *dentes* como objeto-fetiche, mas que o *olhar*, que é direcionado a eles, é o que faz destes o lugar da *monomania* do narrador. De forma singular, só ele conseguia perceber as características que tornavam os *dentes* tão atrativos ao olhar. Assoun (1999, p. 115) explicita ainda, com relação a este brilho no nariz: “o olhar faz existir o brilho no apêndice nasal do outro – o que basta para garantir o gozo”. Gozo, esse, que absorve Egeu na visagem que os dentes proporcionam, uma vez que este *olhar-fetiche* entra no lugar ou regressa numa tentativa de restabelecimento de uma posição anterior ao simbólico, característica mesmo distintiva da pulsão de morte: o retorno ao inorgânico (FREUD, 1920/2010).

Assoun (1999, p. 115) atenta para o que vai compor o fim da presente análise:

É de se apreciar o humor pelo qual se inaugura esse texto ‘técnico’ sobre o fetichismo. Em contraste com os capítulos de psicologia sexual, que inundam o leitor de fetiches os mais complexos e ‘maquinados’, Freud designa como fetiche este quase-nada, este apenas visto! Prova de que o fetiche, em sua pregnância imaginária de ‘objeto’, liga-se inteiramente ao olhar do fetichista e à ‘crença’ que ele organiza (eis aqui um, com efeito, que crê no que vê e que faz de sua visão o organizador de sua crença)” (ASSOUN, 1999, p. 115).

Isto posto, é nesse nível mínimo de experiência fetichista que o objeto do olhar pode ser “tocado com o dedo” (ASSOUN, 1999, p. 111). Nesse grau ínfimo é que podemos capturar o que é do nível do evanescente quando se trata do olhar e porque ele é tomado como o termo mais distintivo para recortar a função de objeto *a*. O olhar é este lugar de *fading*, portanto, queda do sujeito, do falta-a-ser. O objeto fetiche ensina sobre esse vazio e a suplência deste, que é própria à lógica do olhar. Portanto, no conto, o *olhar sobre os dentes* teria a característica de condensar esses dois lugares, falta e realocação exibindo, assim, a posição do objeto *a* em sua economia. O fetiche se traja, portanto, como um não se dar conta de que quando se cobre uma parte do “vestido”, se descobre outra.

Propõe-se, aqui, também outra direção de análise. No caso do conto em questão, esse objeto que é carente de significação e que adquire um caráter estranho dentro do enredo se traduz pelos dentes. Este, durante toda a história, adquire uma função de enigma, não só pela perspectiva do leitor, mas principalmente porque o personagem principal se torna suporte para isso.

No Seminário XI (1964/1996), Lacan está operando, no capítulo sobre a esquizofrenia do olho e do olhar, com o que se faz causa do que ele chama de *sintaxe*, a qual ele localiza no campo pré-consciente (que seria, propriamente falando, o campo da língua, do código já estabelecido em certa cultura). O que escapa ao sujeito é que essa sintaxe é comandada e dependente de uma reserva inconsciente, que se encontra cada vez mais concentrada ao redor do que podemos chamar de um núcleo não-simbolizável, a qual Freud (1895/1990), desde o começo, fez referência em seu trabalho. Mas a que posição está determinado esse núcleo? Lacan (1964/1996) mesmo responde:

O núcleo deve ser designado como da ordem do real – do real, no que a identidade de percepção é sua regra. No limite, ele se funda sobre o que Freud aponta como uma espécie de levantamento que nos garante que estamos na percepção, pelo sentimento de realidade que o autentifica. O que quer dizer isto? – se não é que, do lado do sujeito, isto se chama o despertar? (p. 70)

Aqui se trata, como exposto no conto, que Egeu se encontra no nível da percepção sem nenhum tipo de mediação simbólica. O que o invade é da ordem do real e o que se produz no final é um objeto forjado, que concentra e causa todo o desenvolvimento posterior no conto: os dentes. São eles que adquirirão uma centralidade no enredo do conto, mas sempre conservando o seu caráter de enigma, de forma sem significado, correlativo a determinação do protagonista por esse próprio *encontro* (LACAN, 1964/1996).

O que Poe ensina é sobre o *objeto a*. Os dentes são o saldo da própria operação simbólica do conto e que indicam a sua causa. Não adquirem nenhum significado e não possuem nenhuma qualidade para o protagonista, o que os fazem causa do seu desejo desde então, e até retroativamente. Egeu fica hipnotizado por aqueles dentes e eles adquirem um caráter incontrolável dentro da sua economia psíquica.

O que a operação artística produz, e o que foi indicado por Lacan (1964/1996), é da própria estrutura da linguagem. Para se estabelecer todo caráter simbólico e mesmo significante foi preciso a perda de um objeto original, totalizante e da ordem do real. Infere-se assim, que aquilo que o sujeito tenta recuperar, e que só pode ser percebido e feito a *posteriori*, é o “gozo *do ser*” (BRAUNSTEIN, 2007, p 69). Caminhando junto ao conto, Egeu vive em tentativas de obter esse objeto como um todo, voltar a essa condição original. O que ele chama de *monomania* indica a dialética do desejo, na medida em que há a fantasia, que encobre os inúmeros objetos a que ele se direciona, ao mesmo tempo em que ele sempre os perde. Portanto, gozo remetido a lógica do significante, lógica da perda, *fálica*.

O que se promove com a ascensão desse objeto (os dentes) é um encontro impossível de ser realizado e que se faz possível na arte. É o que Lacan nomeou como *encontro do real* na função da repetição como *tiquê* (LACAN, 1964/1996). O que aparece exposto nesse encontro é o que está elidido ou encoberto na maioria das vezes no desenvolvimento da criação artística. É o que expõe a causa do *quadro*, como Lacan (1964/1996) aponta sobre a caveira que aparece no quadro “Os Embaixadores”, de Holbien. Este ponto, que apresenta a mesma lógica que a presente exposição sobre os dentes no conto de Poe, representa propriamente o gozo perdido do sujeito. É o que resta essencialmente a todo trabalho significante e que retoma retroativamente a sua própria causa, que é um lugar não-significante, um lugar no real:

O produto da operação significante é um resto irreduzível, um real que é o resto insignificante, o objeto inalcançável que causa o desejo e representa o gozo perdido sob a forma de um mais de gozo. Entre o sujeito e o *objeto a* há uma disjunção, um desencontro essencial que permite escrever a relação entre os dois efeitos da função da palavra (o sujeito como significado e o objeto como gozo faltante), ora com a dupla barra da disjunção ora com o losango da fórmula do fantasma. O encontro de ambos

é impossível. [...] O *objeto a* é precisamente aquilo da estrutura não é significante (BRAUNSTEIN, 2007, p. 69).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fundamentado no que foi exposto até aqui, tem-se as bases para apresentar o que se coloca como principal nesta investigação: a relação da angústia exposta nas obras de Edgar Allan Poe e a lógica de sua estrutura presente nos efeitos da leitura de seu texto. Partiu-se do olhar e da voz como objetos pulsionais que guiaram a escuta da escrita de Poe, e agora, pode-se delimitar de forma mais precisa a relação delas com a angústia.

Como abordado mais detidamente no capítulo 3, cada um dos contos analisados expõe uma diferente relação com a posição do que Lacan nomeou como objeto *a* e alguns aspectos da obra. Em “O coração denunciador”, deu-se visão à forma como a voz se torna primordial e excessiva para o sujeito, persistindo até depois do assassinato do velho. Em Ligeia, o que se apresentou como primordial foi olhar dela e como este pode assumir um lugar de *non-sense* para o outro, de forma a capturar o desejo do narrador/personagem. Por fim, “Berenice” indica a lógica de constituição de um objeto perverso, na qual o objeto *a* está intimamente implicado.

Um aspecto importante a ser trabalhado se refere à relação do sujeito com o desejo do Outro e como isso está ligado ao afeto angústia. Lacan (1962-1963/2005) observa que a angústia surge no momento que o sujeito está alienado diante do desejo do Outro e, a partir disso, se faz uma pergunta: “que quer ele a respeito deste lugar do eu?” (LACAN, 1962-63/2005, p. 14). Esta questão coloca o sujeito como que tomado pelo desejo do Outro, a sua mercê. Não é uma estrutura semelhante a que encontramos nos contos analisados?

Em todos eles, o que impera é alguma coisa localizada no corpo de um outro que captura o sujeito. Mas não só isso, essa captura assevera o lugar da angústia, pois o sujeito está invadido pelo desejo do Outro. Se faz assim, por exemplo, no primeiro conto analisado. O assassino, do qual o nome não nos é revelado, mata o velho precisamente porque o som que ele emitia, assemelhado ao barulho de um “relógio envolto em algodão” (POE, 2012, p. 108), compõe-se como insignificante e o invade. Posição, portanto, de opacidade com relação ao desejo do Outro e que, nem com a morte, finda-se. Em Ligeia é mais clara essa pergunta sobre o desejo do Outro. O olhar de Ligeia provoca estranheza no narrador/personagem, pois contrasta de maneira significativa de sua postura plácida e majestosa, mas não só isso, o olhar dela tem um “furor” (POE, 2012, p. 207) ou uma “vontade” (POE, 2012, p. 206) que faz o protagonista pensar repetidamente no que isso representa. No último conto, “Berenice”, a captura pelo desejo do Outro se torna tão intensa que há lapsos de consciência do protagonista que está estreitamente relacionada com sua obsessão pelo caráter dos dentes de Berenice.

Ora, é deste modo de despertar que Freud fala quando situa a angústia como sinal de um perigo interno. Não como a percepção topologicamente explícita de um interno ou externo ao sujeito, mas como advento do sujeito em sua relação com o lugar que o Eu ocupa diante do Outro, da linguagem. A angústia adverte, então, do lugar do desejo na dimensão do Outro. “É aí que o sinal adquire seu valor. Se ele se produz num lugar que podemos chamar topologicamente de eu, realmente diz respeito a algum outro. Se o eu é o lugar do sinal, não é para o eu que o sinal é dado” (LACAN, 1962-63/2005, p.169).

Lacan falará desse outro lugar (ou lugar do Outro) que não o do Eu para designar aquele do desejo, pois este não é acessível ao sujeito e em relação a ele, nada se sabe (inconsciente). Esse lugar do Outro é o do significante, onde o sujeito vai se constituir mesmo na ordem simbólica e lugar no qual se dará a sua inserção na linguagem. Momento de divisão no qual o sujeito fica marcado por uma inconsciência em relação ao seu desejo, pela atuação mesma do significante. Momento, então, de perda do sujeito para que ele faça a sua inserção no simbólico. É aqui que tem início o movimento contínuo do desejo, do qual sempre se produzirá um resíduo irreduzível ao simbólico. Este algo não é abarcado pela dialética significante e diz respeito ao Real, podendo ser localizado no momento mesmo da constituição subjetiva, momento de constituição do sujeito. Este elemento arcaico e avesso à ordem simbólica vai ser denominado por Lacan de objeto *a*.

É disso que, de uma forma ou de outra, os contos analisados colaboram. Eles indicam formas de relação dos sujeitos com esse elemento arcaico denominado objeto *a* e que irão desencadear a angústia precisamente por manterem uma associação intrínseca com a perda subjetiva primordial. O que causa estranhamento, seja na voz do primeiro conto, no olhar de Ligeia no segundo, ou nos dentes extraídos do terceiro conto, é o caráter positivo que se estabelece em face do que não deveria aparecer já que se constitui como perda subjetiva desde a sua origem. Expõe-se aqui algo que aparece no lugar que deveria estar vazio (angústia, portanto, que prevalece nesse momento ao mesmo tempo em que um caráter de estranheza se faz presente).

O tratamento dado aos contos analisados diz respeito à lógica linguageira que elas implicam e o que se percebe na escrita de Poe, até mesmo em sua apreensão na cultura, é a marca da angústia em seus personagens e o comparecimento de um objeto estranho (aqui fazendo referência ao *unheimlich*). Colhe-se esses testemunhos no efeito que a obra de Poe tem em seus leitores e na sua influência literária, de forma que os aspectos da sua obra carregam designações como “histórias de amor e terror”.

Ainda com relação ao objeto *a*, para avançar em relação ao propósito de articulá-lo à angústia, tem-se que este se define como um objeto que é irreduzível ao simbólico, como um resto necessário advindo da constituição do sujeito no lugar do Outro. Por essa razão, não irá nunca haver uma resposta satisfatória para a pergunta "o que queres?", pois o simbólico encontra um limite intransponível, o imposto pelo Real. Assim, haverá sempre uma diferença entre a resposta do Outro e o dado real. Nesse resto, localizar-se-á o objeto *a*. Lacan (1962-63/2005, p. 179) acrescenta: "Na medida em que ele é a sobra, por assim dizer, da operação subjetiva, reconhecemos estruturalmente nesse resto, por analogia de cálculo, o objeto perdido. É com isso que lidamos, por um lado, no desejo, por outro, na angústia".

Ressalta-se, aqui, a angústia com um caráter de uma via de acesso ao Real que não estaria relacionado ao significante, diferentemente da *Aufhebung*, pelo qual se constitui uma via de acesso ao Real pelo significante. A angústia estaria ligada, então, a uma tentativa de apreensão desse resto que não é significável, sendo correlativamente a via de acesso também ao objeto *a*. A angústia, como trabalhada no Seminário 10, permite pensar uma via anterior ao desejo (e ao amor) e ao seu objeto, anterior mesmo à ordem simbólica.

Esse resto é bem observado no processo de escrita de Poe. Ao final de cada conto analisado, como que em uma decantação, algo de cada experiência permanece, mesmo apesar da morte sempre presente em seus textos. O batimento do coração, o olhar de Ligeia e os dentes de Berenice são restos da operação de criação de Poe que ele evidencia no próprio enredo dos contos. A lógica presente no decorrer das obras de Poe, mas principalmente em seus finais, desvela o objeto *a*. É com ele que se lida na constituição da angústia e também do desejo. A apreensão desse resto, que deveria ser inassimilável, torna possível que ele seja presentificado na escrita de Poe. No entanto, isso não é sem consequências para o decorrer da história, sendo por causa da inserção desse elemento positivado, que assume a função de objeto *a*, que o conto adquire seu efeito de estranhamento.

Em Freud, podemos perceber a primeira experimentação de angústia como um excesso libidinal que irrompe no eu e, com Lacan, percebemos que essa irrupção diz respeito a um contingente libidinal não simbolizado que se origina no Real. Podemos perceber que essa primeira experimentação da angústia está relacionada à formação do eu, na qual o reconhecimento imagético da criança se faz a partir de si mesma e de um Outro. Esse reconhecimento, apesar disso, é falho, já que deixa escapar algo que é constitutivo do sujeito, que é o "fato de existirmos como corpo" (LACAN, 1962-63/2005, p.71). Infere-se, então, com Lacan, que há uma dimensão do corpo que é impossível de ser espelhado, um resto, e que vem se manifestar no lugar da falta (na imagem), o qual se torna impossível de ser situado neste

nível imaginário. Pode-se apreender, a partir destas formulações, a afirmação de Lacan segundo a qual "uma das dimensões da angústia é a falta de certos referenciais" (LACAN, 1962-63/2005, p.71).

Ligeia destaca essa primeira experimentação de angústia derivada da formação do Eu diante do espelho. O escrutínio do corpo de Ligeia pelo protagonista não encontra nenhum defeito em sua imagem, muito menos em sua personalidade. O que se faz presente nesse momento, em semelhança com Berenice, é que apenas uma pequena coisa (quase nada) se destaca e que é impossível de compor sua imagem uniformemente. Assim como essa falha da imagem, que é derivada da constituição subjetiva, existe uma falha na imagem em Ligeia que se torna impossível de situar a nível imaginário. O seu olhar não adquire qualidades, de forma que, para existir como imagem, deve existir esse caráter originário derivado do fato de existirmos como um corpo. Um resto que se coloca como causa da operação imaginária.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, E. X. **Notas sobre a perversão, no conto: "Um barril de Amontilado"**, de Edgar Allan Poe. 2017. Monografia em Letras - Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa
- ASSOUN, P. L. **O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- BAUDELAIRE, C. **Notes nouvelles sur Edgar Poe.** Paris: Michel Lévy Frères, 1857.
- BELLIN, G. P. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. **Anuário de Literatura (UFSC)**, v. 16, p. 41-53, 2011.
- BLOOMFIELD, S. C. **O livro completo de Edgar Allan Poe - Vida, época e obra de um gênio atormentado.** São Paulo: Madras, 2008.
- BONAPARTE, M. (1933) **The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation.** Londres: Imago, 1949.
- BRAUNSTEIN, N. **Gozo.** São Paulo: Escuta, 2007.
- BRITO, P. A. O. **O Acorveamento de Poe: um estudo sobre como tradição e tradução se inter-relacionam.** 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana.
- DAGHLIAN, C. A recepção de Poe na literatura brasileira. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 25, p. 45-54, 2003.
- DIDIER-WEILL, A. **Os três tempos da lei, o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ELIOT, T. S. From Poe to Valéry. In: **To criticize the critic.** Londres: Faber and Faber, 1965.
- _____. Tradition and the individual talent. *Perspecta*, New Haven, v. 19, p. 36-42, 1919/1982.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREUD, S. (1920) Além do princípio do prazer. In: **História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. (1894c) As neuropsicoses de defesa. In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 3.** Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.51-74.

_____. (1909) Duas Histórias Clínicas (o “Pequeno Hans” e o “Homem dos Ratos”). In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. X.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. (1893) Estudos sobre a histeria. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 1.** Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1926) Inibição, sintoma e angústia. In: **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929).** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. (1894a) Manuscrito E. ¿Como se genera la angustia? In: **Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos em vida de Freud, v. I.** Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986. p. 228-234.

_____. (1919) O estranho. In: _____. **História de uma neurose infantil.** Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.17).

_____. (1927) O fetichismo. In: **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929).** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. (1915) O inconsciente. In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 14.** Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1895) Projeto para uma psicologia científica. In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 1.** Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1894b) Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada ‘neurose de angústia’. In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 3.** Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.91- 120.

_____. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. VII.** Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GALVÃO, W. N. Romantismo das trevas. **Teresa:** revista de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 12, p. 65-78, 2013.

KELLEY, M. **Poe and Baudelaire:** the creation of mutual legacy. South Hadley: Mount Holyoke College, 2012.

LACAN, J. (1958) A direção do tratamento. In: **Escritos.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1901-1981) Lituraterra. In: **Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. P. 15-25.

_____. (1956) O seminário sobre “A carta roubada”. In: **Escritos.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1953-1954) **O seminário, livro 1:** Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. (1954-1955) **O seminário, livro 2:** O Eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. (1958-1959) **O seminário, livro 6:** o desejo e sua interpretação. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

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

_____. (1964) **O seminário, livro 11:** Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. (1972-1973) **O seminário, livro 20:** Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LIMA, F. F. P. A; MEDEIROS, A. F. M. Quando a literatura socializa a mulher na história. **REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura**. Inhumas, v. 8, n. 4, p. 21-37, 2016.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1987. Tradução de João Guilherme Linke. Francisco Alves. 160p.

MANN, R. A influência de Allan Poe na arte universal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 31.

MANNONI, M. **Amor, ódio, separação:** o reencontro com a linguagem esquecida da infância. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

MCELDERRY, B. R. T. S. Eliot on Poe. **Poe Newsletter**, vol. 2, nº 2, abr. 1969, p. 32-33.

MICHAELIS, H. **Michaelis:** dicionário ilustrado. 52. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

MILLER, J. A. Introdução ao seminário da angústia de Jacques Lacan. In. **Opção Lacaniana**, n. 43, 2005. p. 07-93.

PERNA, C. B. L.; LAITANO, P. E. O clássico Edgar Allan Poe. **Letras de Hoje**, v. 44, p. 07-10, 2009.

POE, E. A. **[Carta] 4 jan.** 1848 [para] ELEVETH, G. W. 2f. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/letters/p4801040.htm>>, acesso em: 09/01/2018.

_____. **Contos de Amor e Terror**. Tradução de Elaine Fittipaldi Pereira e Kátia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2016.

_____. **Contos de Imaginação e mistério**. Prefácio de Charles Baudelaire; Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, E. A. MENDES, O. **Ficção completa, poesia & ensaios**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. 1022 p.

POE, E. A.; QUINN, P. **Poetry and tales**. New York, NY: Penguin Books, c1984. 1408 p.

POLONSKY, R. Poe's aesthetic theory. In: **The Cambridge companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 42-56.

_____. **Poemas e ensaios**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

QUINN, P. F. The profundities of Edgar Poe. **Yale French Studies**, nº 6, 1950, p. 3-13.

RABATÉ, J. M. **Lacan Literario**: la experiencia de la letra. Mexico: Siglo XXI, 2007. 268p.

RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Rio de Janeiro: Gradiva Editorial, 2013.

RECALCATI, M. **Las tres estéticas de Lacan** (Psicoanálisis y arte). Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

REZENDE, M. L. F.; NOGUEIRA, E. S. O estranho em contos de Poe e Rosa. **Revista Cientific@ Universitas**, Itajubá, v. 2, n. 2, 2009.

RODRIGUES, M. U. **Os ingleses destruíram em 1814 a Casa Branca e o Capitólio durante a guerra anglo-americana**. Disponível em: <<https://www.odiario.info/os-ingleses-destruiram-em-1814-a/>>. Acesso em: 26 de março de 2018.

ROURA, S. A. H. **La recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México**. 2016. 473f. Tese – Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Departamento de Filologia Espanhola, Universidad Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2016.

SILVA, C. P. A representação da estética simbolista e sua receptividade no contexto cultural e literário do Brasil e de Portugal. Rio de Janeiro, **Palimpsesto**, n. 24, p. 195-198, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num24/resumos/Palimpsesto24resumo01.pdf>>. Acesso em: 08 Jun. 2018.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VIVÉS, J. M. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

ZABEL, M. **A literatura dos Estados Unidos**: suas tradições, mestres e problemas. Tr.: Célia Neves. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

ZIZEK, S. **Enjoy your symptom!** Nova Iorque: Routledge, 1992.