

MARIANNA ALCOFORADO ANGUSTIADA, POR ADÍLIA LOPES

Naielly Cristina Magalhães de Jesus¹
Carolina Anglada²

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura em diálogo com a psicanálise das obras *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O Regresso de Chamilly* (2000) da poeta portuguesa contemporânea Adília Lopes – ambas escritas como provocação às *Cartas Portuguesas*, publicadas no século XVII e atribuídas à freira Marianna Alcoforado. O objetivo do artigo é analisar a angústia presente nessas reescritas, quando a espera da freira pelo Marquês de Chamilly e o imaginário do amor cortês, imbuem-se da ironia moderna, característica notada por críticos da obra de Adília como Rosa Maria Martelo (2010). Para tal análise, nos deteremos, sobretudo, no afeto da angústia e suas implicações na escrita, recorrendo à teoria psicanalítica em Freud [(1917), (1926) 2014], que a descreve em termos de uma reação ao perigo, e a comentários de Lacan [(1962-3) 2005], voltados para os atributos dos objetos que produziriam reações de defesa, de ataque ou fuga, considerando, ainda, o que o psicanalista francês reenviou a respeito das heranças do amor infeliz para a modernidade.

Palavras-chave: Adília Lopes; angústia; espera; teoria psicanalítica; poesia contemporânea.

MARIANNA ALCOFORADO IN ANXIETY, BY ADÍLIA LOPES

ABSTRACT: This paper proposes an analysis in dialogue with psychoanalysis of the books *O Marquês de Chamilly* (1987) and *O Regresso de Chamilly* (2000) of the contemporary Portuguese poet Adília Lopes – both written as a dare to *Letters of a Portuguese Nun*, published in the 17th century by Marianna Alcoforado. This paper's objective is to analyze the anguish contained in these letters, where the nun's wait for the Marquess of Chamilly and the concept of courtly love incorporates modern irony. These characteristics are often noted by the critics of Adília's works, such as Rosa Maria Martelo (2010). To compose such an analysis, we focus on the affect of anxiety and its implications on her writings, applying Freud's psychoanalytical theory [(1917), (1926) 2014], which describes it as a reaction to danger. We also make use of Lacan's entries [(1962-3) 2005], that highlights the components of the objects that produce reactions of defense, attack, or escape, considering what the French psychoanalyst reconveyed about the culture of courtly love to modern society.

Keywords: Adília Lopes; anxiety; contemporary poetry; psychoanalytical theory; wait.

¹ Bacharela em Letras - Estudos Literários e mestrande em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: naielly.jesus@aluno.ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7448-3514>.

² Pós-doutora em Estudos Psicanalíticos, professora adjunta no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: carolina.anglada@ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3930-2893>

Introdução

Embora usemos o significante *angústia* trivialmente, como um sentimento ligado à ansiedade diante do desconhecido, há uma vastidão de estudos teóricos pautados na especificidade desse afeto. Tais investigações ganham força com a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e a preocupação em entender a organização e o funcionamento do psiquismo. Começando por ele, o “pai da psicanálise”, e passando por outros referenciais ocupados do estudo da angústia, como Jacques Lacan, tentaremos elucidar, por meio de exemplos de objetos literários, como os conceitos apresentados vão além do registro da origem dos processos mentais, manifestando nuances quando pensados na escrita e, de modo geral, em projetos que avançam em direção aos impasses subjetivos.

Comecemos pela fonte que envolve o projeto de Adília Lopes: as chamadas *Cartas Portuguesas* (1669/2016), publicadas originalmente em 1669, na França. Enclausurada pelo pai durante a guerra com a Espanha, Marianna Alcoforado, a quem as *Cartas* são atribuídas, foi uma figura essencial para a literatura desse período. Apaixonada pelo oficial francês Noel Bouton de Chamilly, a freira inicia uma relação amorosa destinada ao fracasso. Os encontros que, no início, permaneciam secretos, passam a ser de conhecimento público, e um escândalo se forma, causando a fuga do Marquês.

Ainda reclusa no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja, Marianna aguarda que o amado cumpra a promessa de voltar para buscá-la e, durante esse período, escreve missivas, as quais, além de anteciparem certas características do romantismo, são, sobretudo, marcadas pelo amor cortês. Para a freira, escrever era o resgate do sentimento experienciado com o Conde, pois, como já não tinha mais a presença do amado, a falta é significada com os resquícios da memória e com o suporte da palavra: “Desde que partiste, não tive um único momento de saúde e o meu *único prazer* consiste em murmurar *o teu nome* mil vezes ao dia” (Alcoforado, 1669/2016, p. 30, grifos nossos).

A história da freira que transgrediu o decoro, tanto pela relação amorosa quanto pela escrita das cartas reveladoras de atos libidinosos, tornou-se importante pela tradição criada ao seu redor, provocando, ainda, reescritas dos feitos e do imaginário do amor cortês, oriundos do fim do século XI. Essa tradição que marcou o imaginário da Occitânia até o século XIV, propagada pelos trovadores, acabou por influenciar um imaginário mais próximo à Adília, o das cantigas trovadorescas galego-portuguesas, que demarcam a herança desse ideal de amor principalmente nas cantigas de amor, e em menor grau nas de amigo.

As cantigas de amor são aquelas em que uma voz masculina, *servidor*, canta o amor por uma mulher idealizada, *sua senhor*, personagem inalcançável tanto pela beleza quanto pela posição nobre, e o sofrimento que o enclausura, a *coita*. Já as cantigas de amigo invertem os papéis, dado que há uma voz feminina a cantar sobre o amor por um homem, geralmente afastado por razões de ordem histórica ou não ditas. Enquanto os *servidores* das cantigas de amor são tomados pelos sentimentos desse amor avassalador e da exaustão da expectativa aprisionante, a jovem apaixonada das cantigas de amigo, que mais comumente é uma máscara do trovador para falar do ponto de vista da mulher, volta-se, por meio de um viés erotizado do

corpo, para temas como o da iniciação erótica, ainda que tais cantigas também cantem a tristeza ou a saudade.

Trata-se, portanto, de uma longa tradição na qual o imaginário do enamoramento pressupõe *topoi* muito específicos para o homem e a mulher, e que, apesar de iniciada na Idade Média, na região hoje correspondente à França, alastrou-se geograficamente pela região da Espanha e de Portugal, e também temporalmente, sobrevivendo no período de escrita das *Cartas*. Mas esse imaginário não se restringe à caracterização de um cantar onde tem lugar a tristeza, a saudade, a angústia de não saber o que o futuro reserva diante da ausência do objeto amado. Jacques Lacan (1959-1960/2008, p. 182) afirma que “o ponto de partida do amor cortês [...] é de ser uma escolástica do amor infeliz”. Esse aspecto se faz presente nas *Cartas Portuguesas* (1669/2016), uma vez que, tal qual os trovadores, Marianna, eu-feminino não mascarado, narra sua *coita de amor* infundável e a iniciação que vivencia desse aprendizado do amor não realizado, composto como um “círculo das preciosas e dos preciosos” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 138).

Lacan aponta como a liberdade da mulher do *fin'amor* é irreal, pois ela atribui o status de “liberta” a quem estava em posição de “função social”. A *senhor* está sempre em uma posição mais elevada que a do *servidor*, mas não quer dizer que seja mais livre do que aquele que sofre por ela: “Não há possibilidade de cantar a Dama, em sua posição poética, sem o pressuposto de uma barreira que a cerque e a isole” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 182). Quando Marianna narra a dor da saudade e da expectativa da volta do amado, sendo uma freira – logo, impedida religiosamente de estabelecer relações amorosas –, aprisiona-se ainda mais no ciclo vicioso desse desejo irrealizável, interpondo, às vezes ela mesma, tantas barreiras a mais.

Portanto, compreendemos que as *Cartas* carregam os traços do *fin'amor* provençal, apesar da distância temporal em que se encontram, marcando a herança dessa espécie muito específica de cantar de amor onde o gozo³ se transfere do encontro amoroso (impossível) para o gozo na palavra, como se lê em certos trechos: “Parece-me, contudo, que chego até a *prezar as desgraças* de que és a única causa” (Alcoforado, 1669/2016, p. 18, grifo nosso) ou “o meu amor já não depende do modo como me trates” (Alcoforado, 1669/2016, p. 30). A iniciação de que fala Lacan, assim observamos nas *Cartas*, é um aprendizado de deslocamento da falta para a escrita, a assegurar, cada vez mais, um prazer que independe da presença do amado, dependendo apenas dos jogos de palavras. Trata-se, como define Giorgio Agamben (2007, p. 212) ao comentar essa herança para a lírica futura, de um “círculo no qual o fantasma gera o desejo, o desejo se traduz em palavras, e a palavra delimita um espaço onde se torna possível a apropriação daquilo que, do contrário, não poderia ser apropriado, nem gozado”. Ou seja, o impossível se converte em possível justamente pelo entrelaçamento entre ausência, desejo e palavra. A rigor, o que ocorre é o deslocamento da satisfação, que parece produzir-se fora do lugar onde imaginamos localizar o seu alvo.

³ O conceito de gozo em Lacan, iniciado no *Seminário 7: a ética da psicanálise* (Lacan, 1959-1960/2008) e reformulado diversas vezes pelo psicanalista, está relacionado ao prazer que implica sofrimento e remete ao mais além do princípio do prazer de Freud (1920/1996).

1. Reescrever a angústia

Adília Lopes é parte, portanto, desse conjunto de escritores que dialogam com o imaginário do amor cortês, investigando, mais especificamente, o afeto da angústia, por meio da reelaboração da narrativa epistolar de Marianna, em que trabalha a clausura da mulher nesse entrelaçamento entre o fantasma, o desejo e o simbólico. Em *O Marquês de Chamilly* (1987), primeiro fruto desse projeto de reescrita das *Cartas* (1669/2016), e em *O Regresso de Chamilly* (2000), quando se dá o retorno, Lopes parte de uma indagação sobre o gênero epistolar, no artifício do endereçamento e do caráter dialógico, para refletir sobre o falseamento, o mascaramento, o engano a que está sempre submetido aquele que deseja. Mesmo com a presença de um destinatário identificado pelos versos, ou com o seu regresso, o ponto principal trabalhado é o do não alcance desse outro, mesmo que possua nome e endereço.

Logo, a escrita é mais uma das clausuras de Marianna, em uma proximidade com a ambiguidade da noção de gozo que a escrita adquire para Alcoforado nas cartas originais, de através dela ser possível gozar de uma ausência: “não poderia viver sem esse prazer que descubro e de que gozo amando-te no meio de mil dores” (Alcoforado, 1669/2016, p. 50). Escrever prende as duas Mariannas, é certo. Escrever, nos dois casos, conforma-se a “um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de convenções, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente concreto real” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 180). Escrever, portanto, é dirigir-se a alguém, a partir de um estado de privação. Mas há também divergências: o caminho da Marianna de Adília até o correio intensifica os efeitos de um isolamento, de modo que o ciclo vicioso de lembrar, redigir e ir ao lugar onde a carta será enviada, imaginando ainda aonde a escrita chegará, ou se alguma resposta chegou, torna-se singularmente labiríntico, ao adicionar ainda mais um obstáculo à concretização do amor, como preendemos dos versos:

Marianna não desiste
abre pela terceira vez
nesse dia
a caixa do correio
lá dentro está qualquer coisa
que ela não percebe bem
o que é
e que brilha
era uma folha de hera
Marianna desata
a chorar
e espezinha a folha de hera
que depois morde
até sentir na boca o amargo
da folha
assim se passou mais um Inverno
depois vem o Verão (Lopes, 1987, p. 80).

O amor que Marianna julga ter por Chamilly é que na verdade a tem. Então, é na ausência e na não realização do encontro amoroso que o circuito se concretiza. Nota-se, entretanto, que o fato de a caixa não conter nada endereçado a Marianna, pela terceira vez, provoca determinado afeto na personagem, ao qual a personagem reage em uma espécie de ambiguidade entre sentir-se culpada e castigar-se. Tal indiferenciação entre uma atividade de ataque e uma de defesa nos remete precisamente aos efeitos da angústia. A primeira aparição desse afeto como tema central de análise de Sigmund Freud é na “Conferência 25: a angústia” (C25), publicada entre 1916 e 1917, quando revisita os pressupostos de uma primeira teoria, em que se baseia no acúmulo de excitação sexual não descarregada. Na altura da conferência, a angústia é descrita como um estado afetivo, ainda resultado de um processo de descarga, constante entre neuróticos, “afinal, as palavras *nervös* [nervoso, neurótico] e *ängstlich* [angustiado] são, habitualmente, empregadas uma em lugar da outra, como se significassem a mesma coisa” (Freud, 1916-1917/2014a, p. 424). Entretanto, o pensador avança observando que é possível que a angústia seja vivenciada sem o estado neurótico, e já não mais vinculada necessariamente à sexualidade *strictu sensu*, dividindo-a, logo em seguida, em *angústia realista* e *angústia neurótica*. Trata-se, em suma, de uma ampliação da causa em que pesa o excesso de excitação sexual, de modo que, mesmo posteriormente, é o montante de energia que continuará a provocar essa dificuldade de lidar com os estímulos, internos ou externos, invariavelmente sentidos como perigo.

O surgimento do primeiro tipo dependerá “em grande parte do estado de nosso saber e de nosso sentimento de poder frente ao mundo exterior” (Freud, 1916-1917/2014a, p. 423), visto que a angústia realista é uma reação a uma assimilação de perigo, promovendo normalmente a fuga. Dessa maneira, o afeto iniciaria com o estágio de prontidão diante da ameaça, porque o mais racional e adequado seria avaliar a situação e escolher a melhor decisão a se tomar – “se a fuga, a defesa ou mesmo o ataque” (Freud, 1916-1917/2014a, p. 424). Porém, haveria ainda o estágio da paralisia, quando a angústia em níveis elevados impediria toda e qualquer ação.

A Marianna de Adília, como vimos, espezinha a folha de hera encontrada no lugar da carta, e assim o tempo passa sem que qualquer coisa possa ser feita. Nenhuma atitude é capaz de deter a angústia nem de contornar a ausência (de notícias) do amado. Supõe-se não só uma suposta crueldade daquele que se abstém ou se mantém em silêncio, mas, sobretudo, afirma-se uma crueldade voltada para si mesma, daquela que é a vítima desse afeto enlouquecedor. De modo geral, em *O Marquês de Chamilly* (1987), é possível ler como a voz poética espelha certo masoquismo, refletindo diversas de suas expressões e manifestações, seja através do tempo que passa e nada muda, seja por meio da paralisia a acometer a própria personagem:

À medida que a paixão
acabava
o cabelo dela ia ficando
por lavar
usou um chapéu
mas a partir de certa altura

meu amor
não foi suficiente um chapéu (Lopes, 1987, p. 77)

O eu-lírico, identificado como a Soror Marianna, expressa a decomposição de uma paralisia, enfatizado pelo corte do verso – notável pela procura automática de um complemento para “à medida que a paixão”, que é preenchida pelo verso seguinte, formado por “acabava”; ou, ainda, pela própria forma versificada encavalgada que provoca um efeito dramático de que há ali um tal seguimento de acontecimentos que resultam no torpor de Marianna. O uso dos verbos no pretérito denota uma finalização progressiva do movimento – *acabava, ia, ficando*. Portanto, de forma semelhante, o efeito da angústia realista, no caso citado, torna as condições sem sentido, absurdas e inúteis, tendo efeitos também na própria percepção da passagem do tempo, que não chega a termo, insuficiente para alterar significativamente e para melhorar o estado de coisas. Considerando que, para Freud (1916-1917/2014a), o estado afetivo da angústia seria reminiscente, ou seja, reflexo de uma lembrança vaga ou incompleta, é pertinente perceber na estrofe acima o resultado arrastado da lembrança sobre uma falta, seja do objeto amado ou dos indícios de seu amor. Ou mesmo da carta que nunca chega. O efeito é o do cabelo por lavar, incapaz de ser escondido ou ignorado. O estágio do ataque, portanto, não se direciona ao alvo, voltando-se para a vítima do afeto.

A angústia neurótica, por sua vez, teria, para Freud (1916-1917/2014a), vários modos. Porém, aquela chamada *expectante* ou *expectativa angustiada*, que consiste na previsão de uma possibilidade ruim se concretizar, por meio da interpretação de acasos em sinais e incertezas, é, para nós, especialmente relevante para leitura das obras poéticas em questão. Podemos verificar esse estado em Adília, não só nos exemplos já citados, nos quais o cabelo ou a folha de hera substituem a ausência, indicando ainda o pressentimento de um mau agouro. Afinal, são muitos os objetos encontrados *no lugar* da carta ou do sujeito amado – alguns deles, com essa característica premonitória do porvir:

Marianna abre sempre a caixa do correio
lá dentro de uma vez
uma lagartixa fita-a
Marianna beija a lagartixa e chora
depois vai-se deitar a ouvir Bach
*l'été l'a apaisée*⁴
depois vem a noite
a lagartixa adormece aos pés de Marianna
Marianna não consegue dormir
e canta
as outras mandam-na calar (Lopes, 1987, p. 78)

Dessa vez, Marianna substitui o amor pelo amado não por uma hera, mas por uma lagartixa, ironizando tanto o amor cortês em seus artifícios de lidar com a infelicidade amorosa quanto, de um modo geral, o imaginário romântico, apto a transfigurações de toda sorte. Depois

⁴ “o verão a acalmou” (Lopes, 1987, p. 78, tradução nossa).

de beijar o animal, é ele quem adormece, como que enfeitiçado, e não Marianna. Tal feitiço é importante também para o processo da angústia, em que o alívio só chega para o outro, não para o eu. Nada de modificação do animal em princípio. Nesse poema, o resto permanece resto, no máximo, confirmação de um futuro indesejado. De modo a entendermos melhor essa condição reminiscente, passamos para “Inibição, sintoma e angústia” (ISA), texto de 1926, em que Freud diz que

A imagem mnemônica da pessoa ansiada é intensamente investida, sem dúvida; no início de forma alucinatória, provavelmente. Mas isso não produz resultado, e então é como se o anseio se transmutasse em angústia. [...] A angústia aparece, então, como reação à falta do objeto. (Freud, 1926/2014b, p. 58)

À vista disso, constatamos a importância da fantasia para a teoria freudiana, pois é por meio dela que o estado da angústia se solidifica. A escrita, que nas *Cartas Portuguesas* (1669/2016) é o indício da prisão pela paixão, em Adília é evidenciada como essa “forma alucinatória” da palavra, forte de tal maneira que se transfigura na única realidade vivenciada: “Marianna que não gosta/ de chantilly/ passa a gostar de duchesses/ a partir do momento/ em que/ chantilly lhe soa a Chamilly” (Lopes, 1987, p. 79). Ou seja, o que dissemos sobre a transferência do prazer do encontro amoroso (falso e impossível) para o jogo na palavra (possibilitado pela constância e pelo investimento no ritmo), aqui, é extrapolado do conteúdo para a forma. A própria maneira do poema se construir traduz esse efeito de alucinação, tanto pelos cortes quanto pela rima entre “chantilly” e “Chamilly”, tornando-se, por conseguinte, uma realidade *no* poema. Uma realidade criada pelo poema, capaz de tornar doce o que é amargo. Naturalmente, isso só é possível porque o sujeito amado não está inteiramente lá; são seus vestígios e reminiscências, os objetos que ocupam seu lugar ou o representam, que às vezes permitem ao eu enunciador transformar, pela assonância e pela aliteração, a falta em presença. Ainda que a lagartixa jamais se transforme em princípio.

Observando a teoria freudiana expressa até o momento e os exemplos supracitados, concluímos que “a angústia tem uma inconfundível relação com a expectativa: é angústia *diante de algo*. Nela há uma característica de *indeterminação* e *ausência de objeto*” (Freud, 1926/2014b, p. 84, grifo do autor) – traço de diferenciação do luto, pois nessa vivência o objeto deixa de existir, e, na angústia, apesar de indeterminado e ausente, o objeto nunca deixa de espreitar, ora como ameaça, ora como promessa de prazer, como veremos com Lacan adiante. Contudo, podemos verificar a mescla dos tipos de angústia entre as obras, afinal, o que ameaça, independentemente de ser realista ou neurótica, lagartixa ou princípio, existe para o sujeito, na medida em que se faz sentir para ele. O que não é inovador de nossa parte atestar, afinal, como já identificado por Freud (1926/2014b, p. 86), “a angústia é, de um lado, expectativa do trauma, e, de outro lado, repetição atenuada do mesmo”. Isto porque, “a situação de perigo é a reconhecida, recordada, esperada situação de desamparo”, *tópos* comum das obras. Uma caixa de correio, nesse caso, pode bem corresponder ao objeto da ameaça. Assim como um beijo em um réptil pode ser a repetição atenuada da situação de desamparo.

Pensemos, portanto, na ideia de repetição⁵. Essa ideia, também já trabalhada pela perspectiva da parálisia nos exemplos literários retratados, evidencia como a evolução do afeto atua em grande parte pelo esquema sequencial de um tempo em espiral, no qual sempre se volta ao passado, mas de uma forma diferente. A rima é um modo de fazer voltar, de repetir diferencialmente. Mas há formas mais literais:

Uma das coisas
que Marianna mais detesta
é a publicidade
ao código postal
detesta o meio caminho andado
lembra-lhe o paradoxo
de Aquiles e a Tartaruga
meio caminho andado
meio caminho
e mais um quarto
andados às voltas (Lopes, p. 78)

Na estrofe acima, percebe-se o sinal de angústia de Marianna como o medo conhecido da não realização epistolar, pois a personagem sabe que mesmo com o endereçamento indicado, ainda haverá um “meio caminho” que é o verdadeiro perigo, uma vez que esse também é o obstáculo intransponível da distância entre ela e o Marquês. A repetição desse caminho não tem como fazê-la chegar ao seu destino. Assim sendo, identifica-se o aspecto reminiscente pelo ato repetitivo de escrever cartas e de permanecer no “meio caminho” para enviá-las. Como é de se imaginar, o poema acima dialoga frontalmente com o paradoxo de Aquiles e a Tartaruga, também conhecimento como paradoxo de Zenão ou Paradoxo da Dicotomia, em que propõe a interpretação do movimento como um espaço infinitamente divisível. Tomemos o exemplo de Aquiles e da Tartaruga do poema: há um ponto A e um ponto B, trajetos de uma corrida; a Tartaruga sai na frente, enquanto o rápido homem continua no ponto A. Após um tempo, Aquiles se movimenta, mas, apesar da velocidade superior, não alcançará o animal. Zenão explica esta afirmação pelo raciocínio de que dentro de um movimento delimitado, sempre haverá uma sequência de movimentos. Ou seja, para alcançar o ponto B é preciso passar por outros pequenos pontos que formam esse movimento. Se Aquiles está no ponto 1, a Tartaruga estará no ponto 2, e assim permanecerá um processo interminável. Quanto mais se aproximam mais se afastam porque o movimento é uma ilusão.

Marianna, portanto, é colocada nesse lugar falho onde o simbólico jamais será capaz de garantir a chegada ao correio. Lugar, decerto, de enlouquecimento. A decomposição do tempo em relação ao passado versado no poema exemplifica a infinidade do espaço em que ambos se movimentam. A aparição do futuro de forma semelhante reafirma a grandeza da parte,

⁵ De acordo com o *Vocabulário de Psicanálise*, “Se focalizamos particularmente os sintomas, por um lado alguns deles são manifestamente repetitivos (rituais obsessivos, por exemplo), e, por outro, o que define o sintoma em psicanálise é precisamente o fato de reproduzir, de maneira mais ou menos disfarçada, certos elementos de um conflito passado [...]. De um modo geral, o recalcado procura “retornar” ao presente, sob a forma de sonhos, de sintomas, de atuação [...]” (Laplanche; Pontalis, 2021, p. 83).

evidenciada pelas frações em relação ao todo, pois, presa ao meio caminho, não chega nunca ao seu destino, chegando a envelhecer antes que o alcance. Não há exemplo mais elucidativo de acúmulo de tensão, dado que aproximar-se iguala-se, em termos afetivos, a um progressivo distanciamento. Por mais que a rima faça as vezes de uma ilusão de aproximação, o sentido está a distanciar-se.

Não é por acaso que se nota a presença da angústia em fobias, apontando as divergências com sua teoria inicial de uma descarga de libido, responsável pela aparição do afeto. O caso citado por Freud (1926/2014b, p. 24) do pequeno Hans que transporta seu medo de castração pelo pai para um cavalo é analisado como modelo para exemplificar o lugar da repressão. Nesse caso, é a repressão que provoca o perigo e consolida a angústia. Esse relato demonstra o valor do objeto ou, ainda, de sua perda. A angústia não está no pai – ou na não volta de Chamilly –, mas, no nosso caso, na ameaça dos próprios correios para a perda do amor e do prazer da escrita epistolar. Vejamos o poema a seguir, no qual a repetição do desenho parece fazer suplência à insegurança da perda do objeto amado ou ao trauma de ver-se desamparada:

Outras vezes quando está frio
para andar a pé nos campos Marianna
embacia as vidraças com o bafo
e faz corações com o dedo indicador direito
dentro dos corações escreve
M.A. love Ch.
não apaga com a mão os corações nunca
para poder voltar mais tarde
a afastar o cortinado de veludo cor de canela
a cortina de terylene picada da traça
e a embaciar com o bafo outra vez a vidraça
a ver se os corações ainda lá estão (Lopes, 1987, p. 83)

Nota-se que a angústia de Marianna não é acarretada simplesmente pela falta de Chamilly, mas pela possível perda dos resquícios do amor que são reforçados pelos hábitos clichês. Há um transporte do afeto para a sua simbolização. Não se deixa nunca de exaltar o amor; o suporte é um vidro aqui. Logo, concluímos que o afeto da angústia não é estagnado de uma única forma, e discursa sobre uma reação, em larga medida, produtiva poeticamente. Mesmo que essa reação seja caracterizada pela sua impossibilidade, como no caso do paradoxo de Zenão, a estipular que Marianna nunca alcançará a caixa de correio (bem como, que a carta nunca chegará ao seu destinatário). Com isso, exemplificamos alguns dos investimentos da personagem na “escolástica do amor infeliz”, por meio da qual aprende-se, com base em vários exercícios e repetições, não só que “o amor é dar o que não se tem a alguém que não quer” (Lacan, 1960-61/1992, p. 223), como também se descobre formas de rodear esse espaço vazio, misturando a ameaça real ou realista com personagens fabulares e incursões fantiosas.

2. A reescrita de Lacan

Em continuidade à teoria freudiana, Jacques Lacan propõe, por meio de seus seminários e conferências na década de 1950 e 1960, um retorno às ideias de Freud, deslocando-a em alguns pontos. Com a Linguística, Lacan tenciona uma nova forma de análise do sujeito como falante, por meio da ideia de encadeamento simbólico e de automatismo de repetição. Com as noções de real, imaginário e simbólico, as conexões entre psicanálise e outros campos das ciências humanas, portanto, se tornam mais prementes. Tomemos, por exemplo, o *Seminário: livro 10 (S10)*, da década seguinte, em que se discute a estrutura da angústia, auxiliado por várias incursões na literatura, e que aqui servirá de auxílio para a continuidade da análise das obras de Adília Lopes.

O ponto inicial para entender a angústia, segundo Lacan (1962-1963/2005, p. 101), divergindo de Freud em *ISA*, é compreender que ela “não é sem objeto” [*objektlos*]. O psicanalista utiliza do simbólico para desenvolver sua argumentação contra o caráter ôntico do afeto, uma vez que o objeto da angústia não seria significantizável. A nuance perceptível no aforismo lacaniano se dá pela construção oblíqua de “não é sem”, a denotar que tal objeto existe, mas não é conhecido: “quando digo *Ele não é sem recursos*, *Ele não é sem astúcia*, isso quer dizer que, pelo menos pra mim, seus recursos são obscuros, sua astúcia não é comum” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 101, grifos do autor). Afirmativa essa que nos remete às astúcias com que lida Marianna diante desse objeto de ausência, a que ela responde: “Meu senhor,/ como diz a Mimi/ prenez garde à vous⁶/ pois se não me escreve cartas/ eu escrevo-lhe cartas” (Lopes, 1987, p. 77). Essas cartas, como vimos, usam e abusam das línguas (aqui, valendo-se também do francês), das rimas, dos paradoxos, das substituições, das transferências e dos deslocamentos, que fazem frente tanto à ausência quanto à presença do amado desejado e ao mesmo tempo perigoso.

Vejamos o exemplo dos obsessivos: com o ato repetitivo, já explorado no exame da C25, o obsessivo está de maneira particular procurando a certeza daquilo que duvida, daquilo que o significante não assegura ou traz à luz. O objeto, aqui, é um tanto quanto enigmático e privado, mas dominante. Um exemplo dado por Lacan é a personagem Lady Macbeth de Shakespeare que, após cometer homicídio, não consegue se livrar da visão de vestígios de sangue nas próprias mãos, o que provoca um hábito de lavá-las cuidadosa e lentamente, mesmo que isso não as limpe. Tal ato mostra de maneira disfarçada como a culpa traceja sua permanência na fantasia, sem negar os ideais que levaram o sujeito ao delito cometido. A presença do gesto obsessivo em Marianna também é nítida. É como se a personagem estivesse presa ao gesto, em uma desenfreada busca por substituir a ausência ou a culpa pelo que está mais à mão. Há uma variedade de versos que expressam essa obsessão impressa no seu dia a dia, desde os atos repetitivos até a minuciosa e calculada descrição em decomposição de seus atos:

⁶ “guardai-vos” (Lopes, 1987, p. 77, tradução nossa).

Marianna faz vinte e oito anos
Marianna em virtude
de imaginar
que abre cartas
abre nervosamente
a caixa de bombons
que uma irmã lhe oferece (Lopes, 1987, p. 78)

Nesse poema, os bombons são substitutos ou vestígios do Conde, nessa relação na qual a obsessão responde pelo modo como uma atividade (ainda que imaginária) vem compensar repetidamente o fracasso de outra. De tal maneira que ela acaba se identificando, na altura de seus vinte e oito anos, com o hábito que adquire, isto é, com seu sintoma. Ressaltemos, todavia, que trabalhar com vestígios não é único do humano. Vários animais possuem tal prática como hábito ou como prática de sobrevivência, assim como a criação de rastros falsos. Contudo, esses vestígios provocados por animais não são pensados para *serem* falsos. Posto isso, Lacan (1962-1963/2005, p. 75) reitera que:

Fazer rastros falsamente falsos é um comportamento que não direi essencialmente humano, mas essencialmente significante. É aí que está o limite. É aí que se presentifica o sujeito. Quando um traço é feito para ser tomado por um falso traço, sabemos que há aí um sujeito falante, sabemos que há aí um sujeito como causa.

Chantilly é um rastro falso de Chamilly. Sendo esse traço falso uma forma de “posicionar-se no lugar do Outro numa cadeia de significantes” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 75), percebemos como a questão da demanda é crucial para a angústia. Toda demanda possui algo de enganoso. A exemplo de um paciente de Lacan, que relata como a mãe não se descolou do filho até certa idade, vemos como a angústia surge pelo engano provocado pela demanda da presença-ausência da mãe, dado que “há sempre um certo vazio a preservar”, porque é nele que se traduz o desejo. A angústia, portanto, surge quando esse vazio necessário não se faz presente. Quando os bombons tamponam o buraco. É a chamada “falta da falta”. Marianna se identifica tanto com os hábitos que vai adquirindo ao longo do tempo, que passa a obter prazer deles, sugerindo-nos quase uma certa lisonja de si própria.

Para retornarmos ao tema inicial da linguagem como parte constituinte da angústia e do seu objeto, voltemos ao lugar do significante. Citando a dialética hegeliana, da teoria do reconhecimento, Lacan mostra como o processo da linguagem confirma a proposição desta como enganosa. Imaginemos que a linguagem se trata de uma luva e que a viramos pelo avesso; realizado o gesto, percebemos que não se virou por completo e que não somos capazes de inverter essa parte que permanece desvirada. Assim, podemos considerar como o falseamento e a enganação são próprios da linguagem, pois sempre sobrará um resíduo que não é susceptível de significação. Então, o que faz da angústia um afeto que não engana?

Lacan afirma que a angústia é enquadrada, lembrando-nos o gesto já citado de Marianna de “afastar o cortinado de veludo cor de canela/ a cortina de terylene picada da traça” (Lopes, 1987, p. 83). Comparando a cortina com o espelho, percebe-se que a angústia, no âmbito desses

dois objetos, possui um limite que age na percepção de ver aquilo que antes não era “diretamente perceptível” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 85). Lady Macbeth é outro caso exemplar, assim como as obras de Adília aqui estudadas, que reescrevem as cartas de Marianna, mudando a moldura para a de um poema, não sem manter algo do original. Em uma estrutura *mise en abyme* (narrativa em abismo ou procedimento de duplicação especular), na qual o poético esconde o epistolar, vê-se o que antes não podia ser visto ou pelo menos questiona-se o que antes era conformado a um modelo. A angústia age bem nesse limiar entre o que é atribuído ao íntimo, por isso, passa despercebido em sua imediaticidade, e o que é exterior, mas ao mesmo tempo conhecido. Ou como descreve bem Rosa Maria Martelo, crítica da literatura portuguesa: “Compreende-se, assim, que Adília Lopes esteja interessada em confrontar redescrições do mundo” (Martelo, 2010, p. 225).

A angústia nessa metáfora seria a aparição para o sujeito daquilo que já estava ali: *Heim* (lar). É pelo surgimento do *heimlich* (familiar) que a angústia se constitui infamiliar (*Unheimliche*)⁷ e redescreve essas categorias. Logo, alcançamos a ideia que nos transmite a expressão, “não é sem objeto”. Trata-se de um objeto obliterado que aparece. Tal aspecto baseia-se na distinção entre os objetos estruturados pela grade do sulco, pelo fechamento dos “lábios do corte dos significantes” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 87). Por não ser significantizável, como demonstramos acima, há uma dificuldade de falar sobre ele e de identificá-lo, seja seu lugar ocupado por um chapéu, uma hera, bombons ou uma lagartixa. Se “os significantes fazem do mundo uma rede de traços em que a passagem de um ciclo a outro torna-se então possível” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 87), e o sujeito falante porta em si a capacidade de criar traços falsos, é possível reconhecer a angústia como um corte, como dito por Lacan. Corte este como aquele que está “a se abrir”, que carrega em si o pressentimento, mas, acima de tudo, o *pré-sentimento*. Sendo, então, o afeto da angústia anterior ao sentimento, é, logo, “o que está fora da dúvida” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 88), a causa da dúvida.

Relembrando a característica da angústia como enquadrada, percebemos como os gestos obsessivos de Marianna manifestam a condição de *unheimlich* (infamiliar). É sabido por ela que Chamilly muito provavelmente não vai voltar, mas, assim como Lady Macbeth insiste na limpeza de algo que não se limpa, Marianna mantém o costume de escrever e esperar por uma resposta do amado, na procura de que os resquícios do afeto de amor o representem fantasmagoricamente. No poema a seguir, esse fantasma ambíguo, confirmação de uma ausência e ilusão de presença, implica a personagem em um hábito de tentar controlá-lo,

Quando Marianna
volta de andar a pé

⁷ Palavra-conceito discutida por Freud em *O infamiliar* [Das *Unheimliche*] (1919/2019), texto no qual, ao mobilizar desde a filologia até a literatura fantástica de Hoffmann, a busca dos sentidos e do processo de formação do termo acaba por contribuir tanto para uma estética que não seja fundamentada pelo belo quanto para suas pesquisas sobre o medo e o perigo. Aqui, o psicanalista explora o tipo de experiência em que o assustado advém precisamente do que é supostamente conhecido, familiar. Tem lugar ainda nessa discussão a questão da repetição, quando a sensação do infamiliar emerge dos resíduos do passado que são abruptamente despertados.

nos campos
e bate à porta do convento
conta em voz baixa
até lhe virem abrir a porta
se lha abrem quando
ela vai num número par
não há carta
na caixa do correio do convento
se lha abrem quando
ela vai num número ímpar
há carta
na caixa do correio do convento
mas nunca há carta nenhuma
na caixa do correio do convento
Marianna sabe que é assim
mas conta sempre
até ser eleita Porteira (Lopes, 1987, p. 83)

A introdução de uma espécie de lógica arbitrária para a chegada das supostas cartas do Marquês salienta a impressão de desordem manifestada no sinal de angústia. Assim como a personagem utiliza da substituição das cartas inexistentes por caixas de bombons na procura de permanecer no conhecido, trata-se de um artifício elaborado graças à repetição e à função de enquadramento, com vistas a supor algum tipo de regramento para o ilógico, uma necessidade para a contingência, em suma, uma razão para o que é do real e não se controla. Às vezes esse artifício age como uma tentativa de organização, como na última estrofe citada, às vezes na impossibilidade de limpeza, a exemplo dos cabelos não lavados. Se é próprio do humano produzir pistas falsas, assume-se aqui que também a personagem cria uma lógica falsa a partir da consideração de aspectos absolutamente sem razão, como se fossem, de fato, pistas, fragmentos de uma dinâmica que possuiria coerência, de uma lei secreta por trás dos vestígios. Tudo precisa ter lugar e justificação diante desse afeto que desordena. Ser Porteira daria uma solução para o que impossível.

3. O real escrito

Enfim, chegamos à declaração principal acerca da angústia, nos termos lacanianos. A angústia é sinal do real: “mas nunca há carta nenhuma /na caixa do correio do convento” (Lopes, 1987, p. 83). Vimos nas observações supracitadas de Freud sobre a angústia-sinal como “um sinal que representa alguma coisa para alguém, digamos, o perigo interno para o eu” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 169). Concretamente, a angústia-sinal tem relação direta com o perigo o qual sinaliza. Lacan, no *S10*, discorre sobre a diferença entre a angústia e o medo, perguntando-se inicialmente o que seria o perigo. Tomando os trechos de Anton Tchecov em que se narra o pavor, o pensador francês aponta os eventos – o primeiro deles relata a visão de uma luz no alto de um campanário; o segundo, um vagão fantasma em alta velocidade; e o terceiro e último, um cão de raça cuja presença era incompreensível na hora e local do ocorrido – como registros

de medo porque “não há ameaça, falta a característica da angústia, no sentido de que o sujeito não está pressionado, implicado nem interessado no mais íntimo de si mesmo” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 177).

Se Lacan defende que o medo tem relação com algo desconhecido e não determinado, qual seria a diferença entre esse e a angústia? O que avisa o sujeito de que há um perigo senão o próprio medo, senão a angústia? O sinal, a indicação, a premonição, são características de ambos os afetos; a diferença estaria na implicação subjetiva presente na angústia e ausente no medo. Em outras palavras, “a angústia é um sinal *no eu*” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 131, grifo nosso), diz respeito à “relação entre ‘o ser e o ter’” (1962-1963/2005, p. 131). Para que o perigo seja demarcado, é preciso uma articulação subjetiva. Tchecov foi despertado pelo medo nos eventos citados por meio do desconhecido, mas este desconhecido nem está no lugar de uma ameaça do que não deveria aparecer e apareceu, nem implica um “perigo interno”, cujo alvo seria a dimensão propriamente subjetiva ou imaginária, como o corpo, por exemplo. Lembremos a concepção de Freud sobre a angústia, debatida agora por Lacan:

Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud nos diz, ou parece dizer, que a angústia é a reação-sinal ante a perda de um objeto. E ele enumera: perda sofrida em bloco, quando do nascimento saído do meio uterino; perda eventual da mãe, considerada como objeto; perda do pênis; perda do amor do objeto; perda do amor do supereu. Ora, que lhes disse eu, da última vez, para colocá-los num certo caminho que é essencial apreender? Que a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64)

A falta proposta por Freud tem como fator o *vor etwas* (diante de algo). A “falta de apoio dada pela falta” lacaniana reitera esse algo que passa ao primeiro plano. Então, a angústia é sinal da ordem da inflexibilidade do real, considerando que “esse *etwas* diante do qual a angústia funciona como sinal é da ordem da irredutibilidade do real” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 178). Em suma, a angústia não é a perda do objeto ou a falta do objeto, mas a presença dele, presença daquilo que funciona como “o resto do sujeito, o resto como real” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 184), um resto não incorporado ou que resiste à incorporação. Logo, a angústia não engana porque é marca do real, daquilo que é impossível de se simbolizar e que diz respeito, invariavelmente, ao sujeito.

Marianna, a rigor, titubeia entre os sinais da angústia, deflagrados, por exemplo, por ver-se envelhecendo na ameaça da desintegração ou decomposição do corpo, com a evidência dos cabelos sujos, e uma espécie de presença obsedante da qual ela não consegue se desprender. Essa ambiguidade se expressa, por exemplo, nos versos “Marianna pensa em apaixonar-se/ por um gigolo/ Marianna enrosca-se como uma/ mulher de Argel de Delacroix/ para pensar no marquês como num gigolo/ Marianna enrosca-se mais/ mais” (Lopes, 1987, p. 79). Esse enroscar-se é fundamental em termos da caracterização da angústia, mesmo quando não é assim nomeada pela personagem, por envolver o corpo, por sentir ou provocar uma resposta corporal. Assim, Marianna dá o seu corpo ao afeto, aprofundando ainda mais a sensação de falta de apoio

da falta. A morte, entrevista não só nesse poema, como também em termos do efeito da repetição, acaba por ser o sinal de que a angústia não engana, afinal, a morte é o que vem sem engano. Seria possível não tê-la?

Considerações a-finais

Chegamos, ao final, quando já não há mais tempo, na concretude da angústia de Marianna: *O Regresso de Chamilly* (2000). Encaminhamo-nos para o fim quando o personagem ausente está de volta, ou melhor, finalmente presente, promovendo outra cisão em termos do desejo impossível. No segundo livro de Adília sobre a história de Marianna e de Chamilly, o Marquês retorna ao convento e à freira, porém, os poemas demonstram como a relação deles, por fim concretizada na presença, não culmina em nenhuma harmonia: “Mas Chamilly chega/ e fica para sempre” (Lopes, 2000, p. 425). O “pra sempre” adquire, aqui, o sentido da angústia, em obliterar que a falta tenha lugar entre os dois. Tal qual os olhos de Santa Luzia comentados por Lacan (1962-1963/2005), a materialidade da volta do amado transforma a experiência amorosa em horrível, evocando, ainda, os contos de fada, mas por uma torção do positivo em negativo. Os sonhos, antes voltados para a realização do amor junto de Chamilly, passam a ser pesadelos da destruição de Marianna:

Chamilly procura
Marianna
dá com ela
a dormir
no claustro
à sombra
de uma alfarrobeira
arranca-lhe uma costela
e faz com ela
uma flauta
e do crânio de Marianna
faz uma cabaça
com que bebe água
do poço
que há no meio
do claustro (Lopes, 2000, p. 426)

A ruína de Marianna é notória no decorrer dos demais poemas do livro. No poema vemos a relação, antes realista e familiar, se transformar mais notoriamente em desconhecida e ficcional. O infamiliar revela sua face tenebrosa: por que o objeto não continua em segundo plano? Chamilly, o amado, chega transformando o afeto em fetiche, por meio da instrumentalização do corpo da freira nos versos finais: “arranca-lhe uma costela/ e faz com ela/ uma flauta/ e do crânio de Marianna/ faz uma cabaça/ com que bebe água” (Lopes, 2000, p. 426). Assim, aquele sujeito desejado e ausente passa ao primeiro plano, legando a desejante à posição de coadjuvante, como se a permanência num único plano dessas duas figuras fosse

algo incompatível. Aí algo precisa, de fato, sair de cena, seja na forma de Marianna viva, seja na figura de sua costela. A flauta esculpida na dor e na ausência, paradoxalmente, dá continuidade à escolástica do amor infeliz, pelas vias da ironia. Para Martelo, essa “ironia adiliana tem sempre em mira o poder, ‘o culto do poder’” (Martelo, 2010, p. 233). Afinal, quem tem autorização para fazer de um crânio uma cabaça? Marianna, no máximo, beijava uma lagartixa.

Por isso, apesar de adormecida, a personagem é posta em posição de trabalho, dado que se continua a cantar a partir dela, literalmente, das partes de seu corpo. A dimensão do trabalho, da “redescrição do mundo”, é presente em outro poema que evidencia como a presença do amado impõe ao corpo feminino a condição de ser um conjunto de partes a ser instrumentalizado. Não há, nunca, em hipótese alguma, descanso para Marianna. Isso porque, segundo Lacan (1971/2009, p. 154), “não há relação sexual”, ou seja, os pares não são mutuamente proporcionais e complementares. O mal-estar, o desencontro, a incompatibilidade, são, de fato, estruturais. A falta desse encaixe gera, portanto, a degradação da personagem.

Chamilly tem
muito sono
adormece
na cama de Marianna
Marianna a seu lado
não dorme
porque quer ver
Chamilly a dormir (Lopes, 2000, p. 430)

Nesse livro, Chamilly falta ao faltar. O sinal da angústia é sinal de sua insistência. Como vimos no início do presente texto, o amor cortês é uma iniciação à irrealização, com o objetivo de que se perceba a importância da ausência. Antes cantado pelos trovadores na forma da distância social entre *servidor* e *sua senhor*, na contemporaneidade dos versos de Adília, o desencontro permanece, sobrevivendo nas inversão das rotinas de cada um, no acaso que ainda trabalha pela separação, na insatisfação assegurada por cada demanda. *O Regresso de Chamilly* (2000) clarifica como a espera e a procura de Marianna pelo amado não são estritamente finalizadas pela chegada do Marquês. Seria mesmo isso que se queria? Na incerteza da resposta, o gesto obsessivo de escrever, enviar e esperar as respostas é convertido, agora, em uma procura incessante por fazer o Conde objeto faltante novamente:

Marianna atravessa
o pomar
a sonhar
Chamilly voltou
e é tão bom tê-lo
de volta
que não pode estar
muito tempo

ao pé dele (Lopes, 2000, p. 427)

O ponto que antes ligava-os, ou tentava enroscá-los, agora é dispensável, são “uma só carne” (Lopes, 2000, p. 425). Contudo, ele não é suficiente, assim como Marianna não é suficiente para ele: “Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Marianna/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres” (Lopes, 2000, p. 430-431). A sequência de poemas desse segundo livro demonstra como, cada vez mais, a solução será irônica ou cínica, na fórmula puramente romântica e igualmente irrealizável: “De l’amour/ avant toute chose” [Amor acima de todas as coisas] (Lopes, 2000, p. 429, tradução nossa). O poema nomeado “*Art Poétique*” remete ao famoso poema homônimo de Paul Verlaine, “De la musique avant toute chose” [Música acima de todas as coisas]. O substantivo “música”, utilizado pelo poeta simbolista, é mudado pela voz poética de Marianna, que fixa o amor musicado como primordial, desencadeando uma sequência de novos gestos obsessivos e infantis, voltados, sobretudo, para os encontros na palavra, no caderno, e não concretamente:

*Sur mes cahiers d'écoliere
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom*⁸

Chamilly (Lopes, 2000, p. 429)

Remetendo ainda a outro poema, ou seja, a um dizer por citação, em terceira pessoa, Lopes dispõe a primeira estrofe de “Liberté” de Paul Éluard junto ao nome do Marquês. Podemos observar, nesse sentido, o retorno da concepção de enquadramento, visto que, ao operar um poema chamado “Liberdade”, a poeta discorre sobre a falta desta, empregada pela presença do amado. Se antes, para Marianna, a ausência de Chamilly tornou-se *familiar*, agora com o regresso dele, a freira precisa construir novamente uma distância, o que é alcançado, desta vez, por meio da paródia do poema de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Quando eu morrer
hei-de voltar
para buscar
os instantes
que não vivi
ao pé de ti
Milly (Lopes, 2000, p. 428)

Se Sophia quer voltar ao mar, depois de morrer, para usufruir dos instantes que não pode, Marianna encena uma espécie de voz fantasmagórica, inclinada a assombrar o Conde mesmo depois da morte. Como dissemos, a ironia vai se acentuando, até o ponto em que a

⁸ “Nos meus cadernos escolares/ Na minha carteira e nas árvores/ Na areia na neve/ Escrevo seu nome/ Chamilly” (Lopes, 2000, p. 429, tradução nossa).

escrita epistolar, tornada inoperante, converte-se em (ou assume-se) escrita comercial: “agora só escrevo/ cartas comerciais” (Lopes, 2000, p. 433). A conversão da não-relação em relação de troca ou relação pautada no dinheiro é o final possível, ou a continuidade mais provável. Nos versos seguintes, o eu-lírico vale-se da ambiguidade do verbo “foder” para dizer desse fim incomensurável:

Antes de chegares
pensava assim
mesmo que Milly volte
não quero foder
nunca mais quero foder
[...]
nunca mais danço
nunca mais dou beijos
mas quem não pensa
em foder
está fodido
mas agora
quero foder contigo (Lopes, 2000, p. 434-435)

Percebemos, dessa forma, a instância incontornavelmente angustiante da voz poética. Se o amor cortês pressupunha um afastamento, trabalhado principalmente em *O Marquês de Chamilly* (1987), nos eternos rodeios e aproximações distanciantes encenadas por Marianna, em *O Regresso de Chamilly* (2000), busca-se outras formas de transgredir o desejo, quando o amado já está presente. A angústia, como mostramos, é um dispositivo que, por ser sinal do real, tem papel relevante nessa dinâmica, ao indicar a necessidade, para o amor, da retenção, da suspensão, do enquadramento, da interrupção e da falta, formas tanto de mantê-lo quanto de elevá-lo. O colocar-se à trabalho ou ser colocada à trabalho veio precisamente para marcar a proximidade entre a arte de amar e o “serviço militar” de que fala Lacan (1959-60, p. 186), quando exige-se dos amantes uma dedicação inesgotável e uma certa prontidão para a reação, a defesa e o ataque, sem contar com as relações de serviço já entrevistas nos próprios modos de tratamento entre *mia senhor* e *servidor*.

Assim, buscou-se explorar como a poética de Adília Lopes é carregada de nuances que elaboram a figura de uma Marianna Alcoforado marcada pelo afeto da angústia, deslocando-se do imaginário do amor infeliz para a modernidade, quando outras questões de gênero entram, mantendo uma potência insistente e cruel do desejo, ao ponto de se perceber certo sacrifício a comportar diferentes formas de autoabolição. Isso em termos, inclusive, linguísticos, quando se nota uma proliferação irônica e um emprego metafórico, provocados, decerto, pela presença do sexual, e voltados para a anulação de sentidos únicos. Incorremos, portanto, nos estudos metapsicanalíticos de Freud [(1917), (1926) 2014] e nos avanços realizados por Lacan [(1926-3) 2005], de modo a compreender como a angústia está ligada a uma profunda indagação sobre a natureza do que nos ameaça e sobre as nossas saídas para impasses de ordens várias. Concluímos, ao final, que a Soror Marianna imaginada por Adília detém em seus versos marcas

desse afeto aqui trabalhado inicialmente pelo claustro intensificado pelo fazer epistolar, mas também pela concretude da angústia com a chegada do amado. Suas astúcias, se não são exemplares, certamente são inventivas, tornando-se, por consequência, uma referência para a investigação de tal afeto, sobre o qual tantos outros autores se debruçaram, e que continua a nos cativar.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias* – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALCOFORADO, Marianna. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XII, pp. 11-76. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. Conferência 25: a angústia. In: Souza, Paulo César de (Coord.). *Obras completas* (Vol. 13, pp. 519-544). São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.
- FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: Souza, Paulo César de (Coord.). *Obras completas* (Vol. 17, pp. 13-123). São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar / Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7*: a ética da psicanálise (1959-1960). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8*: a transferência (1960-1961). Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10*: a angústia (1962-1963). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão final de Angelina Harari. Preparação de texto de André Telles. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semelhante (1971). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão final de Nora Pessoa Gonçalves. Preparação de texto de André Telles. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20*: mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. -B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

LOPES, Adília. *O Marquês de Chamilly* (Kabale und Liebe). Lisboa: Hiena Editora, 1987.

LOPES, Adília. *O Regresso de Chamilly*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

MARTELO, Rosa Maria. *Contra a crueldade, a ironia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 223-234.

Data de submissão: 08/07/2024

Data de aceite: 25/03/2025