

POESIA E PSICANÁLISE: CAPTURA PELO OLHAR

Poetry and Psychoanalysis: capture through the look

Nelson Martinelli Filho^{1 2}

<https://orcid.org/0000-0002-6956-5400> 

¹Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.
29040-780 – ppgeh.vi@ifes.edu.br

²Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Vitória, ES, Brasil. 29075-910 – ppglufes@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por premissa a aproximação entre a escrita poética e os pressupostos teóricos da psicanálise, em especial a partir da relação entre imagem e imaginário, com foco nos efeitos sobre o sujeito do inconsciente. A poesia, como objeto visto, verbivocovisual, pode devolver um olhar sobre o leitor, pensando a noção de olhar sob a perspectiva que Lacan desenvolve em seu *Seminário 11*, como possibilidade de fratura no registro imaginário. No decorrer do trabalho, serão comentados poemas de Douglas Salomão, Ana Cristina Cesar e Alberto de Oliveira. Para o desenvolvimento da argumentação, são fundamentais as considerações de Jacques Lacan (2008) e Juan-David Násio (1995) sobre o olhar para a psicanálise, bem como os trabalhos de Erza Pound (2006) e Octavio Paz (2015) sobre o texto poético, de Roland Barthes (2017) sobre a fotografia e de Tania Rivera (2013) sobre arte e psicanálise.

Palavras-chave: teoria do texto poético; psicanálise; olhar.

Abstract: This work presupposes the approximation between poetic writing and the theoretical assumptions of psychoanalysis, in particular from the relationship between image and imaginary, focusing on the effects on the subject of the unconscious. Poetry, as an object seen, verbivocovisual, can look back at the reader, thinking about a notion of looking from a perspective that Lacan develops in his *Seminar 11*, as a possibility of fracture in the imaginary register. During the work, poems by Douglas Salomão, Ana Cristina Cesar and Alberto de Oliveira will be commented. For the development of the argument, the considerations of Jacques Lacan (2008) and Juan-David Násio (1995) on the look at psychoanalysis are fundamental, as well as the works of Erza Pound (2006) and Octavio Paz (2015) on the poetic text, Roland Barthes (2017) on photography and Tania Rivera (2013) on art and psychoanalysis.

Keywords: theory of the poetic; psychoanalysis; the look.

A abordagem de temas tão amplos como poesia e psicanálise tem oferecido múltiplas possibilidades de percursos, considerando aproximações e distanciamentos, de acordo com os modos com os quais as temáticas da literatura se encontram e se encontraram nas teorias de Freud e de Lacan, em especial. A discussão tem se centrado,

em momentos distintos, no texto, no autor e no leitor, de maneira a relacionar proposições e conceitos psicanalíticos às modalidades de produção e de leitura de poesia. Neste trabalho, teremos como foco o *gesto* da escrita poética, entre a imagem e o imaginário, e o olhar que convoca o sujeito do inconsciente.

A escrita poética carrega um gesto¹, do modo como Jacques Lacan (2008) o entende na aplicação da pincelada sobre uma tela, que termina um movimento, isto é, o gesto como movimento dado a ver, carregando uma temporalidade que se completa no olhar. O olhar, nos diz Lacan (2008), não apenas conclui o movimento, mas o cristaliza. Processo semelhante parece relatar Roland Barthes (2017) em sua ponderação sobre a fotografia como *uma microexperiência da morte*: o fotografado torna-se verdadeiramente espectro, o *Spectrum*, uma posição *fantasmática*, e o fotógrafo, afirma Barthes (2017), com seu gesto, vai embalsamá-lo. Neste caso, tratamos do encontro do espectador com um quadro (ou uma fotografia), com uma peça de arte, uma vez que, no quadro, manifesta-se algo do olhar, como se o pintor oferecesse àquele que vê sua obra uma pastagem para o olho (Lacan, 2008), ou seja, há um apetite do olho naquele que olha, constituindo o valor de encanto da pintura (Lacan, 2008).

A valorização de elementos relativos à imagem e à visão é longa na história da humanidade. Aristóteles, por exemplo, coloca a visão entre a sensação mais amada pelo ser humano, que tende ao saber e direciona amor às sensações (Aristóteles, 2002; *Metaph.* 1.980a). Já Horácio afirma que a cena ou a narrativa que é recebida pelos ouvidos causa emoção mais fraca se comparada àquela que se apresenta aos olhos, permitindo que o espectador testemunhe (Horácio, 2020; *Ars.* 179-180). Ainda na Antiguidade, Quintiliano, na *Instituição oratória*, elabora uma definição de *enargia* (Quintiliano, 2015; *Inst.* 8.3.61) como o mecanismo retórico que expõe diante dos olhos, por meio de recursos de amplificação como a êcfrase², por exemplo, em favor da argumentação de uma causa. Mais especificamente no campo da poesia, é conhecida a aproximação que se sintetiza na expressão horaciana *ut pictura poesis*: “Feito pintura, a poesia: pois uma vista de perto / mais nos cativa, e outra é melhor se vista de longe; / esta adora o escuro, aquela nas luzes se mostra / pois não teme o aguilhão agudo de quem a critica; / esta agradou na primeira, aquela, dez vezes seguidas”³ (Horácio, 2020; *Ars.* 361-365).

Data da Antiguidade, portanto, a relação entre poesia e imagem, mediada e

¹ Em “O autor como gesto”, Giorgio Agamben (2007), ao revisitar a conferência “O que é um autor?”, proferida por Foucault na *Société Française de Philosophie* em 1969, propõe que o gesto, “o que continua inexpresso em cada ato de expressão” (Agamben, 2007, p. 59), indica uma ausência, um vazio central no lugar que tradicionalmente seria atribuído à vida do autor, e ao mesmo tempo viabiliza uma expressão na medida em que põe autor e leitor *em jogo* no texto. Determinando como ponto de partida a noção foucaultiana de *função-autor*, o argumento de Agamben se concentra na impossibilidade de localizar, no espaço vazio do vivido no texto, a realidade substancial do sujeito, desse modo, o autor permaneceria inexpresso em sua obra, comparecendo apenas como gesto.

² Descrição detalhada e vívida que expõe aos olhos o que é descrito (Theon, 2003; *Prog.* 118-120).

³ “*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*” (Horácio, 2020; *Ars.* 361-365).

reforçada pelo olhar. No século XX e ainda hoje, a psicanálise partilha com a arte questões fundamentais a respeito da natureza da imagem. O *fascínio* do espectador em frente a um quadro ao caminhar pelas galerias de um museu também ocorre diante do poema, como experiência verbivocovisual: no folhear das páginas de um livro de poesia, somos inflamados de maneira mais acentuada em alguns pontos desse percurso – como numa caminhada por galerias de arte. Esse efeito também é obtido na narrativa em prosa, porém com diferente *espacialização*, visto que a ação pungente de um determinado trecho não será *emoldurado* pelos limites do verso, pela concisão da forma ou por tudo aquilo que demarca, no espaço em branco da página, as *bordas* do texto – seu *enquadramento*. O instante de fascínio na narrativa em prosa tende, nas formas mais recorrentes do gênero, a ser encadeado ao fio da história, aberta e linear, enquanto a poesia, por se apresentar como uma ordem fechada em si (Paz, 2015), concentra o evento no intervalo entre os poemas, numa intermitência, num ritmo particular, como naquele que organiza o espaço vazio que existe entre os quadros (daí a importância de se considerar a espacialização), que também implica a dimensão do tempo, ampliando a força (ou prolongando o alcance) desse fascínio sobre o leitor/espectador. Ana C., em seus inéditos e dispersos, põe em jogo a relação entre fotografia, poema e morte:

como rasurar a paisagem
a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta (Cesar, 2013, p. 191).

Ao cristalizar o tempo na fotografia, rasura-se a paisagem: não há aí, nessa rasura, o gesto de um sujeito? Esse gesto, em Ana C., denuncia o *desejo do poema*, embora secreto – impossível de censura mesmo por parte de seu autor, pois é um antimovimento que entreabre a escrita para outra temporalidade, aquela que ficará sob responsabilidade do leitor/espectador.

Já que a reflexão sobre a poesia nos leva ao paroxismo de considerá-la “a mais condensada forma de expressão verbal” (Pound, 2006, p. 40), pode-se dizer que o seu efeito é também amplificado na medida em que o significante é superinvestido. Em termos históricos, os registros de fenômenos linguísticos que se aproximam do que chamamos aqui de literários remontam à região da Mesopotâmia, em especial aos povos Sumérios, por volta do segundo milênio antes de Cristo, em escrita cuneiforme. Se o poema narrativo *Epopéia de Gilgámesh* é um marco arqueológico fundamental dos escritos que se conservaram até o presente – desde o fragmento mais remoto, que data de aproximadamente 2100 a.C., até a sua estabilização na edição canônica por volta de 1700-



1600 a.C.⁴ –, outro texto mesopotâmico tem grande relevância com relação à historicidade da escrita poética: o hino religioso conhecido como *A exaltação de Inana*, assinado por Enheduana, princesa, filha do rei Sargão da Acádia, que cumpria um papel de sacerdotisa-poeta do tempo de Ur, tendo vivido provavelmente entre 2285 e 2250 a.C. Um dado bastante singular desse poema é que se trata da primeira obra assinada (e, ainda, assinada por uma mulher) de que temos notícia⁵. Como ritual religioso, trata-se de uma performance cuja palavra do/da poeta teria acentuado valor simbólico, a ponto de *representar* a divindade. Se recuarmos para além dos cantos, hinos e usos gerais atribuídos à palavra na formação das sociedades, chegaremos aos vestígios rupestres, que indicam a possibilidade de manipulação de significantes com fins simbólicos no Paleolítico Superior, há mais de 40 mil anos.

No trabalho relativo à palavra, processos semelhantes ocorrem e ocorreram em civilizações de todos os continentes, até o presente. O poema-rito que passou a ser chamado “Canto da castanheira”, por exemplo, foi performado pelo pajé Kãñipaye-ro e colhido pelo antropólogo Viveiros de Castro na madrugada de 26 de dezembro de 1982. Para o povo Araweté, a língua tem um papel especial na organização social e na relação com o plano divino-espiritual, com poder de distingui-los com “boca correta ou hábil”, em contraposição à “boca travada ou misturada” dos demais indígenas e não indígenas⁶. Por meio dessa linguagem “correta”, os arawetés se constroem em dimensão simbólica, no domínio da palavra. Exemplos como esses nos mostram que o superinvestimento na palavra, com efeitos do que denominamos de poéticos, ocorrem muito antes, além e aquém dos gregos. Cada traço histórico de trabalho com significantes, desde o Paleolítico Superior, revelam a importância da abstração em torno da linguagem na vida humana em sociedade, recebendo um grande investimento psíquico na perspectiva de representação entre realidade externa e constituição imaginária, considerando a noção de *Vorstellungsrepräsentanz*, representantes da representação ou representantes psíquicos da pulsão, como aquilo que vincula significante e investimentos pulsionais.

O poético, já na Grécia antiga, em especial no período helenístico (fins do século IV a.C. a fins de I a.C.), passa a ser relacionado às formas mais breves a partir da difusão dos epigramas. Se podemos traduzir como *inscrição*, epigrama (*epíγραμμα*, como resultado da ação do verbo *epigráphein*) transparece a junção do prefixo *epí* (“em cima de”, “sobre”) e *grámma* (“letra”, “escrito”), ao pé da letra, “escrito sobre algo”. Em outras palavras, um *traço inscrito* poético. Lembremos aqui como Freud dá importância central à *inscrição de traços* na estruturação do aparelho psíquico, especialmente no início de sua obra, constituindo os sistemas inconsciente (Ics), pré-consciente (Pcs) e consciente (Cs), que lidam com os elementos da percepção (Pcp), inscritos como traços mnêmicos, em função dos quais se organiza a memória (Freud, 2019).

⁴ Cf. nova tradução de Jacyntho Lins Brandão em Sin-Léqi-Unníní, 2017.

⁵ Cf. tradução e organização de Guilherme Gontijo Flores e Adriano Scandolara em Enheduana, 2002.

⁶ Cf. Risério, 1992.



Os epigramas eram gravações sobre pedra ou metal, ou pintadas em túmulos, com fins de celebração, comemoração, informação, dedicatória, memória, homenagem (Cesila, 2017). Nas tumbas, era o próprio morto que se dirigia ao possível leitor (cujo texto, naturalmente, havia sido produzido por outrem), ainda que não houvesse cadáver, como nos casos de naufrágios ou guerras em que os corpos não eram localizados (Flores *apud* Calímaco, 2019). Os epigramas se diferem, portanto, da maior parte dos gêneros da Antiguidade, uma vez que sua origem se dá pela escrita, e não pela oralidade. Com o tempo, essa forma se dissociou do suporte material e ampliou os temas, se tornando um verdadeiro gênero poético, cuja característica basilar seria a forma curta e a liberdade de temas: para Guilherme Gontijo Flores (2019), em introdução aos poemas de Calímaco, o mais importante poeta do período helenístico, trata-se de uma “poética do mínimo”: “seu limite não é o tema, mas o tamanho” (Flores *apud* Calímaco, 2019, p. 15). Vejamos o epigrama VIII (*Anth. Pal.* IX, 566) de Calímaco, em tradução de Flores (2019):

Breve é o discurso, ó Dionísio, do poeta
eloquente: se diz “Venci!”, foi longo;
porém se alguém pergunta a quem não inspiraste,
“Como é que foi?”, responde “Foi bem mal”.
Mas que essa seja a frase só dos mais injustos,
e a mim, senhor, o *microsilabar*.

Para Calímaco, a enunciação de uma palavra, “Venci!”, é longa demais – o poeta vislumbra o limite do *microsilabar*, almejando brevidade até mesmo nas sílabas. Em versos bem-humorados, o poeta romano Marcial se queixa: “Tu criticas, Veloz, meus epigramas longos / mas nada escreves. É. Os teus são mais curtos” (*Ep.* I, 110). A história do epigrama, portanto, nos leva à reflexão sobre a história do texto poético. Do epigrama, com grande aceitação na Roma antiga, a forma poética concisa passou a ser uma convenção greco-romana, influenciando, posteriormente, a produção literária ocidental no sentido de intensificar a significação em formas reduzidas, resultando em hiperinvestimento de significantes, como cerne da lírica moderna: dizer o máximo no mínimo.

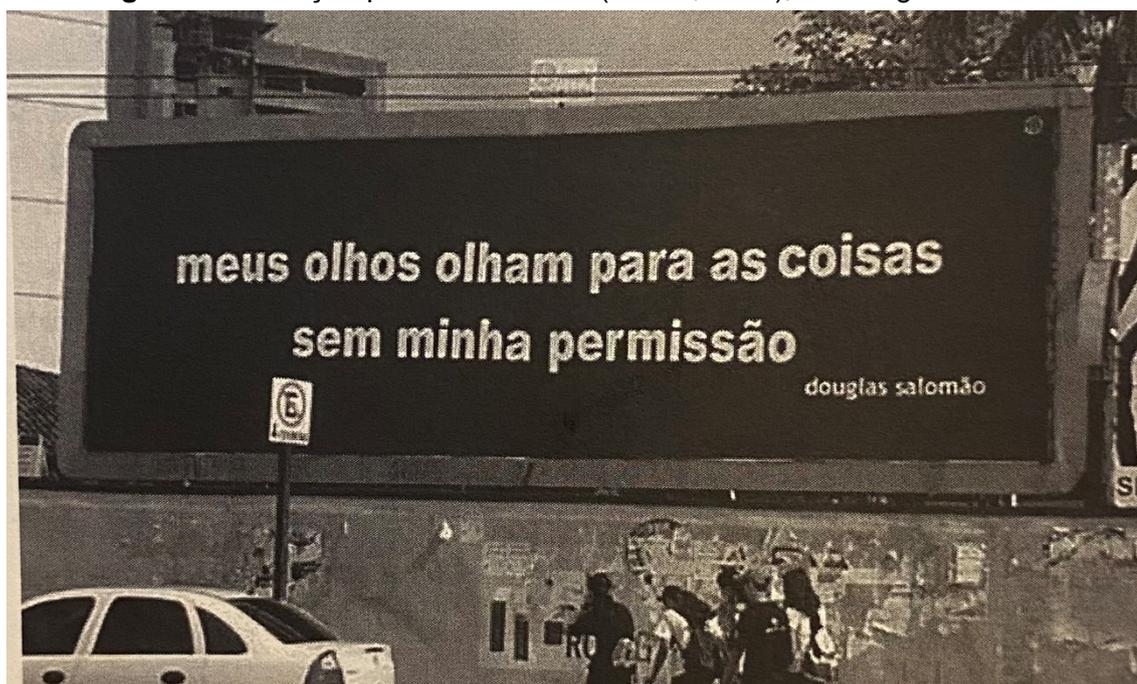
A condensação – em termos poundianos, fanopaica, melopaica e logopaica – e a espacialização concentram um efeito *pungente*, como um *punctum*. Ainda que não recorra à palavra *fascínio*, Barthes se interessa pelo modo com que algumas fotografias lhe atraem, como uma agitação interior, uma festa, um trabalho, a pressão do indizível que quer se dizer (Barthes, 2017). Essa agitação ele denomina *aventura* (algumas fotos o *advêm*, outras não) e *animação* (ela, a foto, passa a existir para ele). Barthes nota, então, que algumas fotografias o feriam, transpassavam-no como uma flecha, como numa picada de um instrumento pontudo. O *punctum* é esse pequeno buraco, essa pequena mancha que *punge* e também fere.

Na multiplicidade de imagens com que nos deparamos no mundo, nossos olhos podem ser atraídos para um foco de luz, ofuscante e intermitente, como explica Juan-David Nasio (1995), e esse ponto que nos atrai é um ponto, e é intermitente (é importante ressaltar



esse aspecto da intermitência, no argumento de Nasio, pois o ritmo dessa imagem, entendida como a imagem fálica, na alternância de luz e sombra, fascina, remetendo ao movimento de abertura e fechamento do significante, como nos orifícios erógenos do corpo). Octavio Paz diz que o poema, em sua rotação sobre si mesmo como um ideograma em busca de significação, emite luzes que brilham e que se apagam sucessivamente (Paz, 2015). Esse brilho, para a psicanálise, é da ordem do fascínio e não se confunde, obviamente, com uma emissão luminosa real, mas nos atrai porque nos remete ao que nós temos de mais próprio (Nasio, 1995). A fascinação é, então, um instante entre a visão (do eu) e o olhar (do inconsciente), instaurando-se como um dos modos da fantasia, no limite do registro imaginário. Se falamos de imaginário, via psicanálise, estamos tocando no registro do engodo, que encobre o sujeito do inconsciente. O eu é formado por esse conjunto de imagens (para Lacan, essas imagens formariam como que as cascas de uma cebola) por meio das quais ele vê o mundo e se vê, como reconhecimento (*vejo-me vendo-me*, acrescenta Lacan). É no conhecido e muito discutido *estádio do espelho* (Lacan, 1998) que se precipitaria uma noção de eu no bebê, operando uma cisão entre *Innenwelt* (mundo interior) e *Umwelt* (mundo exterior) no processo de identificação e produção de uma imagem do próprio corpo a partir da relação com o outro.

Imagem 1: Instalação-poema “Outdoor” (Vitória, 2004), de Douglas Salomão.



Fonte: Salomão, 2020, p. 122.

No poema-instalação “Outdoor”, realizado em 2004 pelo poeta e psicanalista Douglas Salomão, a ação que os olhos realizam não está sob o domínio do sujeito consciente. O *outdoor*, pela disposição e dimensão, atrai o olhar sem que se perceba, contudo, no poema algo é devolvido para aquele que vê, colocando em questão a autonomia de quem olha, tal como se os olhos, exteriorizados e *representados* na palavra

“olhos”, fossem olhados no instante em que veem o *outdoor*. O pronome “meus” do poema deixa de garantir posse ao poeta e se vincula ao leitor.

Aqui se opera uma importante diferenciação entre ver e olhar. Na perspectiva adotada neste texto, a visão não é o olhar. Didi-Huberman (2010, p. 29) afirma que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. Essa cisão implica um dilaceramento pelo outro e por nós mesmos, *dentro* de nós. Para Didi-Huberman (2010), essa cisão se manifesta a partir de uma desorientação no encontro com um limite entre a realidade material e a realidade psíquica. Ver está no movimento do eu, a partir da imagem fálica, do falo imaginário, para a imagem da coisa. O falo imaginário não é o mesmo que o órgão sexual, mas uma imagem fortemente investida com a qual o eu se identifica (e por isso o eu é um ser sexual, pois se identifica com esse falo imaginário). No descortinamento das imagens que o eu reconhece ao seu redor encontra-se a imagem fálica como esse foco luminoso (porém intermitente, num ritmo orifical) que alimenta os olhos. Igualmente intermitente, o ritmo é uma figura fundamental do texto poético. Entre longas e breves, tônicas e átonas, sons e pausas, imagens e vazios, recuperamos na arte, pela via simbólica, desde os mais antigos registros que conhecemos, algo desse ritmo pulsional do corpo. A arte, nesse sentido, é um expediente *a priori* corporal e pulsional.

Essa é a experiência da fascinação, a experiência em que o eu é confrontado pela imagem fálica, no limite do imaginário (Nasio, 1995), evocando a noção de gozo perdido. Alberto Caeiro, ao opor *consciência/pensamento* a *sensação*, relaciona o olhar ao “pasma essencial / Que tem uma criança se, ao nascer / Reparasse que nascera deveras...” (Pessoa, 2006, p. 36). Se “Pensar é estar doente dos olhos”, ainda nos versos de Caeiro, entendemos que o pensar é aquilo que atribula a possibilidade de *sentir*, de *olhar*, no campo da fantasia. O olhar, dessa forma, se relaciona à condição do recém-nascido que se dá conta que nasceu, momento anterior, portanto, às operações substitutivas o ocupam o campo psíquico com a miragem da consistência fálica: como registro de uma ilusão, “pensar é não compreender” (Pessoa, 2006, p. 36).

O gesto que se vê na pincelada do pintor, entendido também no movimento de escrita do poeta, se cristaliza numa mortificação, e essa função antívida, esse antimovimento, é o *fascinum*: “O instante de ver só pode intervir aqui como sutura, junção do imaginário e do simbólico, e é retomado numa dialética, essa espécie de progresso temporal que se chama precipitação, arroubo, movimento para frente, que se conclui no *fascinum*” (Lacan, 2008, p. 118). Se o *ver* se projeta do eu para o objeto, o *olhar* realiza um percurso inverso, pois advém do campo do Outro e abala o eu imaginário. Nesse sentido, o olhar ameaça a imagem fálica, imaginária, e aparece como uma ameaça de castração. O que está ameaçado não é verdadeiramente o órgão sexual, mas a construção imaginária, e por isso a castração é uma castração simbólica. Desse encontro com o Outro é que pode se produzir um *efeito de sujeito*, na perspectiva do sujeito do inconsciente, no qual se expõe uma *falta*: “O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é,



a falta constitutiva da angústia da castração” (Lacan, 2008, p. 76).

Retornemos ao campo da poesia. O ato poético – em sua tendência à síntese, à condensação, ao hiperinvestimento, ao mesmo tempo em que, num espaço mais conciso, incide sistematicamente (e sintomaticamente⁷) na produção de imagens (metafóricas, metonímicas, manejando deslizamentos de sentidos ou mesmo no apelo explicitamente visual em desafio aos vazios da página) – parece ampliar as condições para que a palavra *fascine* o leitor (ou melhor: que o leitor seja fascinado), como que com pontos luminosos que o ferem. Toda imagem, nos diz Alfredo Bosi (1977), pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. Não é por descuido que o leitor encontra, com frequência, dificuldades para explicar de maneira exata o que experimentou diante de alguns poemas. Essa dificuldade não se dá apenas por falta de termos técnicos apropriados, mas diz respeito à limitação da própria linguagem, do simbólico. O indizível, o que não se consegue expressar por vias simbólicas, toca no campo do real.

No instante da leitura, o olhar parte de fora em direção ao eu, do Outro para o eu, e esse eu, como instância imaginária, se desloca momentaneamente. No ponto da ferida narcísica se abre uma brecha para que o sujeito do inconsciente se manifeste⁸, como efeito de um ato entre o eu e o Outro. Esse efeito de sujeito é efêmero, ao contrário do eu imaginário, cuja imagem, surgida no espelho como engodo, ilude com uma promessa de permanência e constância. O efeito de sujeito do inconsciente se dá como um ato, e não como forma abstrata. O ato tem forma visível-audível-perceptível, em três dimensões, argumenta Nasio (1995) – em termos joyceanos, *verbivocovisual* –, no instante em que algo do inconsciente se manifesta por via da linguagem (lembramos, por exemplo, dos atos falhos, dos sonhos, dos sintomas): “o sujeito do inconsciente surge uma vez que haja ato, uma vez que o ato se consuma” (Nasio, 1995, p. 63).

Um efeito de semelhante estranheza pode ser percebido de maneira muito sutil no conhecidíssimo poema “Vaso chinês”, de Alberto de Oliveira:

Vaso chinês

Estranho mimo aquele vaso! Vi-o,
Casualmente, uma vez, de um perfumado
Contador sobre o mármore lúcido,
Entre um leque e o começo de um bordado.

Fino artista chinês, enamorado,
Nele pusera o coração doentio

⁷ Colette Soler, em “A literatura como sintoma” (1998), aproxima a criação literária do sintoma porque este, por si só, é uma invenção. Além disso, a literatura é um veículo de gozo, em especial o gozo do significado, em sua relação com o imaginário e a ficção. Soler ainda alude à produção de gozo na operação do poeta em que “torna clara a junção ou a costura na qual a audácia da letra (*lettre*) engendra algo novo no significado” (1998, p. 19). O sintomático no literário também parece emergir no conceito de repetição, sobre o qual Ezra Pound e Octavio Paz sinalizam uma certa percepção: “o fim de um poema é um princípio que volta, se repete e se recria” (Paz, 2015, p. 12-13); “Literatura é novidade que PERMANECE novidade” (Pound, 2006, p. 33).

⁸ Nasio (1995) chama o sujeito que surge, quando o eu imaginário desaparece, a partir da pulsão escópica, de sujeito escópico inconsciente.



Em rubras flores de um sutil lavrado,
Na tinta ardente, de um calor sombrio.

Mas, talvez por contraste à desventura,
Quem o sabe?... de um velho mandarim
Também lá estava a singular figura;

Que arte em pintá-la! a gente acaso vendo-a,
Sentia um não sei quê com aquele chim
De olhos cortados à feição de amêndoa. (Oliveira, 1900, p. 113).

De antemão, pode causar celeuma a consideração de efeitos de subjetividade em um dos mais celebrados poemas do Parnasianismo brasileiro. Contudo, não nos iludamos com a armadilha discursiva que busca sustentar uma suposta objetividade na poesia parnasiana, adornada frequentemente com a maquiagem da *impassibilidade*. Na conferência em homenagem a Alberto de Oliveira, Olavo Bilac chega a contestar esse atributo: “Aos chamados poetas parnasianos também se deu outro nome: ‘impassíveis’. Quem pôde conceber um poeta que não seja susceptível de padecimento? Ninguém e nada é impassível: nem sei se as pedras podem viver sem alma” (Bilac, 1924, p. 24).

No poema de Alberto de Oliveira (1900), o objeto toma o primeiro plano de atenção, tanto naquilo que se encena no texto quanto na forma com que os leitores o têm lido ao longo do tempo; para boa parte da recepção, trata-se de um poema sobre o vaso que dá título ao soneto. O poema, no entanto, *aparenta* colocar o vaso em evidência. Vejamos. Discretamente, ao fim do primeiro verso, o poeta se apresenta como resposta à visão do “estranho mimo”, num instante casual, cotidiano, ordinário: “Vi-o”. A primeira atração aos olhos se fez pela chave do estranhamento, ainda que o vaso esteja entre dois outros objetos, um leque e o começo de um bordado – é o vaso que o atrai, que o fascina, ainda que o estranhe. A descrição entusiasmada que se segue passa pelo *gesto* do artista – enamorado (no entendimento do poeta), com o coração doentio, o que implica supor um grande investimento na produção desse objeto em contraste à desventura amorosa – e pelo próprio objeto, com suas flores vermelhas, sutilmente trabalhadas, compondo um jogo antitético entre a ardência da tinta e o calor sombrio. A percepção do sujeito diante do vaso se dá sem exatidão, agrupando sensações mistas. O objeto é alçado à condição de sedução, o *fascinum* de que fala Lacan, que completa a pincelada do artista chinês, como gesto dado a ver, no antiovimento que se conclui com o olhar. Nessa outra temporalidade, Lacan, lembremos, argumenta que o olhar completa o movimento e o cristaliza (2008).

Os tercetos trazem à cena essa nova temporalidade ao se abrirem com a ressalva “mas”, que anuncia a necessidade de uma especial atenção, como um sinal de alerta. O poeta é atraído pela figura de um velho mandarim, pintado, ao que nos informa, por um motivo desconhecido – “quem o sabe?” – talvez pela desventura amorosa do artista, que, supõe o poeta, pusera o coração doentio na criação artística (marcas do sujeito criador?). Contudo, o desejo de compreender, enfim, o motivo de elaboração da obra já não importa ao poeta, pois, naquele instante, os “olhos cortados à feição de amêndoa” retornam o olhar



para ele próprio. E o que se inscreve desse olhar? O poeta afirma ter sentido “não sei quê”. Pela perspectiva do olhar, este é o momento-chave do poema, uma vez que falha no sujeito a capacidade de elaborar no campo simbólico a experiência vivida, na falta de significante, restando a vaga tentativa de nomear o inominável: “não sei quê”. Tal efeito se assemelha a um encontro com o real, como corte na consistência imaginária, da qual decai, fragmentariamente, o sujeito do inconsciente.

O poeta, “acaso vendo-a” (a figura do velho chinês), é olhado de volta pela mesma figura. Nessa hiância, o foco recai sobre os olhos. Acrescento que esses olhos são sintomaticamente diferidos dos do poeta – “cortados à feição de amêndoa”, como traço fenotípico do asiático, do estranho-estrangeiro –, demarcando a posição do Outro. Se o soneto de Alberto de Oliveira se inicia com o poeta *vendo* o objeto (primeiro verso), seu fechamento se dá com o poeta *olhado* pelo objeto (último verso), o que lhe causa um abalo de tal magnitude que o leva a recorrer a uma expressão que reverbera a castração no campo simbólico. É bastante singular que um poeta do Parnasianismo, cultor da exatidão e da perfeição vocabular, demarque a falta de palavra precisa que dê conta do estranhamento vivido. Interpretar dessa maneira o poema nos leva a pôr em xeque a leitura que dá centralidade ao vaso chinês como índice de objetividade da poesia parnasiana, como se o objeto ocupasse o epicentro da produção artística. No percurso aqui realizado, são as reações do sujeito que observa o vaso – o quadro que tem diante de si – que conduzem os versos. O vaso chinês permanece imóvel, imutável. O poeta também permanece imóvel frente ao objeto, mas não imutável: o movimento do poema se realiza inteiramente em seu mundo interior, em circuito pulsional, revelando a incidência de um ato. O deslocamento no soneto de Alberto de Oliveira recai sobre o sujeito, não sobre o objeto.

Ainda que possamos observar aproximações entre o (ato) poético e o (ato) analítico, sabemos que, em última instância, eles não se confundem plenamente. A escrita poética se compõe como gesto, oferecendo aos olhos famintos do leitor a possibilidade do fascínio no encontro com o falo imaginário, a imagem fálica. No ofuscamento dessa imagem pelo olhar que parte do campo do Outro, o eu *se percebe percebendo*, na expressão de Tania Rivera (2013), abalando as certezas e as convicções imaginárias, numa experiência de desalojamento, de descentramento, de estranhamento. A sensação de inquietação, de assombro, como Freud descreve em seu texto sobre o *Unheimlich*, se apresenta como aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar, que deveria permanecer oculto mas subitamente é posto em evidência (2010). Freud pensa o conceito de *inquietante* pela via da estética, para além da teoria do belo, centrada naquilo que sente o sujeito. Na análise que Freud faz do conto “O Homem da Areia”, de E. T. A. Hoffmann, o medo da perda da visão, na ameaça de ter os olhos roubados pela figura fantástica do Homem da Areia, põe em jogo a castração como índice de angústia na fantasia infantil. O que se castra é o falo imaginário, dando espaço ao sujeito do inconsciente, como um deslocamento inquietante. Está ameaçada, portanto, no campo



da visão, a possibilidade de reconhecimento no espelho, como processo de identificação com uma imagem consistente, inabalável. Se os olhos são roubados, eles devolverão o olhar da posição do Outro? No poema de Alberto de Oliveira, o poeta deposita sua visão sob o vaso, mas é olhado por olhos *cortados* em formato de amêndoa, demarcando a diferença, ao mesmo tempo, em aparência (fisionomia asiática), condição (cortado) e posicionamento (em direção ao poeta).

A poesia pode ocupar a função de dispositivo que realiza a função de anteparo do real, instituindo um corte, a partir da posição de olhar do Outro, na consistência imaginária do eu. Desse corte, o sujeito do inconsciente se manifesta por meio das representações, por meio do campo simbólico, por meio do *ato*. O anteparo/poesia que abala esse encontro entre o eu e a imagem fálica (o ponto de luz intermitente) é o ponto do olhar, o ponto em que se rompe, momentaneamente, a ilusão do imaginário: “Quanto ao que, de um ao outro, faz mediação, o que está entre os dois, é algo de natureza diversa do espaço ótico geometral, algo que representa um papel exatamente inverso, que opera, não por ser atravessável, mas, ao contrário, por ser opaco – é o anteparo, o écran” (Lacan, 2008, p. 98).

Nas dimensões do texto, do autor e do leitor/espectador, o que se põe em causa é a palavra-imagem poético-literária que implica o (sujeito do) inconsciente, seja pelo fascínio que vai ao limite do imaginário, seja pelo corte simbólico que opera de maneira castradora, seja pelo modo como margeia o real, o irrepresentável. Octavio Paz (2015), quando diz que o poema é um conjunto de signos que buscam um significado, acrescenta que, já que a significação plena e total deixou de iluminar o mundo, giramos “em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência” (Paz, 2015, p. 121). O poema, para Paz, à procura de significados, emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente. O sentido desse brilho, que nos fascina, “não é a significação última mas é a conjunção instantânea do eu e do tu. Poema: busca do tu” (Paz, 2015, p. 121). A busca, portanto, passa necessariamente pelo outro, aquele com o qual nos identificamos. Nesse trajeto, quando o sentido adquire uma direção inversa pela incidência do Outro, temos a oportunidade de revirar a imagem especular, ilusória. Esse brilho intermitente do poema na busca de sentido talvez dissolva, por um instante, nossa suposta consistência para nos trazer ecos – colhendo a provocativa expressão de Tania Rivera (2013) – do avesso do imaginário.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. de Silvina J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. 2. ed. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Trad. em língua portuguesa de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002. 3 v.



BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BILAC, Olavo. A Alberto de Oliveira. *In*: BILAC, Olavo. **Últimas conferências e discursos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1924, p. 20-27.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CALÍMACO. **Epigramas de Calímaco**. Tradução, introdução e notas Guilherme Gontijo Flores; revisão de Tradução João Angelo Oliva Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESILA, Robson Tadeu. **Epigrama**: Catulo e Marcial. Campinas: Editora da Unicamp; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ENHEDUANA. **Inana**: antes da poesia ser palavra era mulher. Trad. de Guilherme Gontijo Flores, Adriano Scandolaro. São Paulo: sobinfluência edições, 2022.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 4**: a interpretação dos sonhos (1990). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HORÁCIO. **Arte poética = Ars poetica**. Trad. de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 96-103.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). 2. ed. Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NASIO, Juan-David. **O Olhar em psicanálise**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

OLIVEIRA, Alberto de. **Poesias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caetano**. São Paulo: Hedra, 2006.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.



QUINTILIANO, Marcos Fábio. **Instituição Oratória**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

RISÉRIO, Antonio. Palavras canibais. **Revista USP**, v. 13, p. 26-43, 1992.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e a psicanálise. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

SALOMÃO, Douglas. Palavra, imagem a acaso: entre a escrita e a escuta. *In*: BASTOS, Ruth Ferreira. **Psicanálise e arte**: o indizível, o invisível, o irrepresentável. Vitória: Cousa, 2020, p. 119-127.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu**: epopeia de Gilgámesh. Trad. do acádio, introdução e comentários por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SOLER, Colette. **A Psicanálise na civilização**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998.

THEON, Aelius. The Exercises of Aelius Theon. *In*: KENNEDY, George Alexander. **Progymnasmata**: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric. Translated by George Alexander. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003, p. 1-72.

NOTAS DE AUTORIA

Nelson Martinelli Filho (nelsonmfilho@gmail.com) é doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, com pós-doutorado em Letras pela mesma instituição. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – PQ-2. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades (PPGEH/Ifes). Professor permanente do Programa de Mestrado Profissional em Letras (Profletras/UFRN/Ifes).

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

MARTINELLI FILHO, Nelson. Poesia e psicanálise: captura pelo olhar. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-14, 2024.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq – PQ-2.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir



contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 24/07/2023

Revisões requeridas em: 21/12/2023

Aprovado em: 06/08/2024

Publicado em: 16/08/2024

