

Indagações de abertura

Ouverture researches

Luiz Costa Lima ⁱ

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: O presente ensaio indaga-se acerca do poema e a particularidade da “ilusão” que cumpre. Ressaltando primeiro a importância de seu aspecto fônico – em especial da rima, cuja precedência ao semântico é aventada –, o argumento concentra-se em seguida em sua dimensão semântica. Com relação a esta, a consideração da teorização freudiana acerca do Eu e do Isso permite discernir a propriedade singular da poesia, sua poeticidade, sendo próprio da poesia não discriminar entre o que é e o que não é reprimido, apontando a vigência do inconsciente no consciente.

Palavras-chave: Poesia; ilusão; Sigmund Freud.

Abstract: This essay asks about the poem and the particularity of the “illusion” it fulfills. First highlighting the importance of its phonic aspect - especially rhyme, whose precedence over semantics is suggested - the argument then focuses on its semantic dimension. With regard to the latter, consideration of Freudian theorizing about the “Ego” and the “Id” allows us to discern the unique property of poetry, its poeticity, since poetry does not discriminate between what is and what is not repressed, pointing to the validity of the unconscious in the conscious.

Keywords: Poetry; illusion; Sigmund Freud.

Por inúmeros livros, me indaguei sobre o significado da mimesis. Como várias questões importantes foram deixadas de lado, devo abordá-las. Aqui, se trata apenas de indagações preliminares sobre a materialidade do verso e da poesia. Assim fazendo, me comparo a uma criança que temesse a aproximação de um portão escaldante. De onde tal portão adviria? Não decorreria que o visse como um fantasma da mimesis? O

risco de repetição deriva do costume de lidar com ela. Ele era verdadeiro porque, ao pensar em poesia, um pequeno passo já nos deixa no intrincado da mimesis. Mas o reconhecimento do risco nos fez ver uma vantagem: o uso do discurso da poesia se distingue do discurso em geral porque não visa a transmitir uma informação, mas a criar uma ilusão. Nas palavras de Susanne Langer: “o poeta usa o discurso para criar uma ilusão, uma pura aparência (...)” (Langer, 1953, p. 220). Por isso a definição não lhe basta. Seu desenvolvimento exige a recorrência ao conceito prévio de símbolo. Sobre este, a própria Langer oferece a explicação necessária: “símbolo é qualquer recurso científico pelo qual podemos formar uma abstração” (*idem*, p. 34). (Os três primeiros capítulos de seu livro são dedicados à elucubração do símbolo).

O recurso, entretanto, não torna a vida mais fácil. E. H. Gombrich, desde a abertura de seu *Art and illusion*, assinala que é “difícil descrever ou analisar a ilusão, conquanto possamos estar intelectualmente conscientes do fato que qualquer experiência dada *deva* ser uma ilusão, não podemos, falando estritamente, estar atentos a ter uma ilusão” (Gombrich, 1956, p. 5-6). Precisamos ainda nos ater a passagem mais longa do autor, que busca explicar o que se entende por *mental set* (conjunto mental). Antes de fazê-lo, recorro a uma observação. A *mimesis* está numa distância maior do que se costuma supor porque entre ela e a concreção da poesia, o poema, intervém o *mental set* – o conjunto de supostos que acompanha os membros de uma comunidade. Sem ele, a hipótese de ilusão não tem sentido:

“Toda cultura e toda comunicação depende da interrelação entre expectativa e observação, as ondas de comprimento, de desapontamento, de suposições corretas e de movimentos errôneos que formam nossa vida cotidiana. Se alguém chega ao escritório, podemos esperar escutá-lo dizer ‘bom dia’ e é quase registrado o cumprimento de nossa expectativa. Se o visitante deixa de dizer ‘bom dia’, podemos, na oportunidade, ajustar nosso ‘mental sent’ e espreitar outros atos de hostilidade. Aqui, como noutras partes, deve ser lembrado o que conta é o ‘mais’ ou ‘menos’, a relação entre o esperado e o experimentado” (Gombrich, 1956, p. 60).

Noutras palavras, a experiência cotidianamente correta depende do ajuste com o corretamente esperado. Isso ainda não é bastante para caracterizar a ilusão que se cumpre nas artes plásticas e verbais (ficcionais). Assim sucede porque, na linguagem cotidiana, diz-se ilusório o que sucede em desacordo com nosso “conjunto mental”; por

exemplo, que um filho fraude as finanças de sua família. Um exemplo mais elaborado: uma paisagem rural exposta e não será uma parede por força de uma pintura. De todo modo, é mais provável que uma pintura figurativa contenha uma ilusão não enganosa se de fato for representativa, i. e., se contiver índices de semelhança com uma cena real, ao passo que uma pintura abstrata é passível de promover uma ilusão artística se não converter sua abstração em uma cena apenas decorativa, frequente, nas últimas décadas, nos consultórios médicos e oftálmicos.

Tais considerações são suficientes para considerar ou uma arte pictórica ou uma ficção verbal. Torna-se então possível dar um passo adiante em uma reflexão elementar.

Se o termo 'ilusão' é válido para as artes em geral – registro dúvida quanto à música – assinale-se que as artes de caráter verbal requerem um esclarecimento mais complexo – o que se segue serve para a ficção versificada, não para a ficção em prosa.

A indagação precedente apenas esclarece a circunstância em que a poesia ocorre; só mais adiante concretizaremos sua condição. Preferimos dela só cogitar depois de haver considerado seu aspecto material, i. e., seu uso da verbalidade.

Neste sentido, é de assinalar o obstáculo que a modernidade passa a apresentar pelo advento e expansão do chamado verso livre. Dele, Eliot declarava peremptório: "*Vers libre*" (Eliot, 1917, p. 31), porque, acrescenta Paulo Henriques Britto, "seria apenas aquele em que o metro não é o mesmo todos os versos do poema" (Britto, sem data, p. 4). A recusa terminante é reiterada em função de o verso livre não admitir o ritmo, entendido como "um padrão distinto, capaz de repetição e variação" (Preminger e Brogan, 1993, p. 1067). Daí deriva uma afirmação básica, embora ainda elementar: a ficção em prosa minimamente se diferencia do poema por prescindir do ritmo, o que não significa que o elimine, ao contrário do poema que o exige. Tome-se por exemplo simples o verso de abertura da "Lágrima negra" de Dante Milano:

Aperte fortemente a pena ingrata

Se o dividirmos ao meio, teremos dois hemistíquios que não formarão qualquer unidade rítmica, cuja sombra só ameaça se afirmar pela rima do primeiro verso com o quarto e do segundo com o terceiro, da primeira estrofe. Veja-se todo o soneto:

Aperte fortemente a pena ingrata

entre os dedos nervosos e trementes,
e os versos jorram, claros e estridentes,
numa cascata, numa catarata!

Escrevo, e canto cânticos ardentes,
enquanto dos meus olhos se desata
uma fiada de lágrimas de prata
como um colar de pérolas pendentes...

Eu canto o sofrimento, a ânsia incontida
de amor, que é a maior ânsia desta vida,
- vida a que a humanidade se condena"

E todo o meu sofrer, todo se pinta
neste pingo de dor – pingo de tinta,
lágrima negra que me cai da pena.

Note-se a diferença – imediatamente de qualidade – com a primeira estrofe do magnífico "Vou-me embora pra Pasárgada" de Manuel Bandeira:

Vou-me embora pra Pasárgada
lá sou amigo do rei
lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

O quarteto de abertura transposto pode-se dar ao luxo de expor um terceiro verso não rimado, que, ao mesmo tempo, encarna e completa a formulação capital, que se prepara pelas rimas do 1 com o 5 e do 2 com o 4. A dupla rima prepara o ouvido do leitor para o sonho de cunho erótico da estrofe. A condução diferenciada entre rima e não rima em versos isossilábicos era por certo simples, nem por isso menos sábia.

Ao assinalar sua simplicidade devemos ter o cuidado de acrescentar que a explicação simples é passível de conduzir ao erro. Em 1927, o russo B. Tomachevski enunciava uma diferença capital: o ritmo "não engendra o verso, mas é engendrado por ele" (Tomachevski, 1927, p. 157). A diferença é capital para que melhor se empenhe que a unidade do poema, o verso, compreende dois planos, o fônico e o sêmico. Só a sua interação provoca a efetividade do poema, porquanto é ela que assegura a plenitude da versificação. São parte do fônico: as sílabas tônicas e átonas, em alternância ou sucessão variável, de que já se encontrava exemplo, nos antigos, com o jâmbico (uma átona, seguida de uma tônica) e o anapéstico (duas átonas, seguidas por uma tônica),

constituindo unidades que provocavam o “desmembramento da língua poética em períodos de potência fônica comprável e, no limite, igual (...)” (Tomachevski, *idem*, p. 155) bem como pela cesura, a rima, a aliteração, etc.

O aspecto sêmico forma a outra face do verso. Ele é muito mais complexo, impossível de ser previamente fixado, e, portanto, de ser caracterizado *a priori*.

Abre-se um pequeno parêntese para recordar que um pouco antes dediquei um livro à poesia brasileira desde o modernismo, sem tocar em seu aspecto fônico. Assim o fiz porque a quantidade de autores impediria seu devido exame fônico; nem por isso a falta não deixava de ser uma falha. Apenas aproveito o parêntese para anotar uma hipótese: suspeito que a quantidade de resultados realizadores do fônico permite que o ritmo se concretize pelo modo como se cumpre a estruturação sêmica, mantendo-se velado o recurso ao sonoro. Veja-se a passagem de João Cabral:

O que vive choca,
Tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
Como um cão, um homem,
Como aquele rio

As anotações contra o verso livre nos conduzem à continuação do que fizemos antes. Mesmo antes de iniciá-la, uma preciosa observação de Jakobson merece particular atenção: “Toda expressão verbal estiliza e transforma, em certo sentido, o acontecimento que descreve. A orientação é dada pela tendência, o *páthos*, o destinatário, a ‘censura prévia’, a reserva dos estereótipos” (Jakobson, 1933-4, p. 120). Destaque-se que todos os fatores que provocam o desvio do mero fato ou acontecimento se abrigam na célula sêmica da expressão verbal. Não há pois, por um lado, o evento, e, por outro, sua verbalização. O mediador que estiliza e transforma o que factualmente seria descritível são particularidades do sujeito relacionado. No caso examinado, devemos, pois, acrescentar, por distinguir-se da linguagem corrente, o poema não se afasta do clima que abrange toda a expressão verbal. Se a linguagem corrente intenta declarar a realidade que a provoca, a poesia, por dela se diferenciar, dela não se separa – são distintas, mas não pertencentes a coberturas diversas. Quando a declaramos portadora de ilusão poderíamos parecer reforçar uma falsa suposição. Ela se associa à suspeita generalizada que envolve a poesia. Seria, contudo, absurdo daí se

extrair que o poema se afasta da realidade em que crê a comunidade para, em seu lugar, afirmar a autêntica. Contra esse imbróglio, deve-se considerar que, à diferença das ciências particularizadas, o poema não tem por meta declarar a verdade, sem que, por isso, seu objeto seja estabelecer uma fantasia compensatória. Não nos cabe aqui desenvolver o problema da verdade, não materialmente configurada, quanto ao ficcional. O propósito das presentes considerações é destacar o que há de comum nas manifestações da linguagem, sem por isso, no entanto, ocultar o papel da ilusão poética. Reitere-se: a poesia não se diferencia porque se distinga em dizer a realidade. Isso por certo não significa que a poesia de todos os séculos seja sempre igual a si mesma, como se dotada de uma força que anulasse a temporalidade. Como ainda devemos a Jakobson, se “o conteúdo da noção de poesia (é) instável e variável no tempo, (...) a função poética, a poeticidade, como sublinharam os formalistas, é um elemento *sui generis*, um elemento que não se pode reduzir a outros elementos” (Jakobson, *idem*, p. 123). Aqui terminamos os preliminares indispensáveis. Tentemos abordar a poesia em si.

Seja de passagem uma referência a Manuel Bandeira. Embora lance mão de autores famosos, ela é insuficiente. Bandeira fornece um leque de definições propostas à poesia. Destacaremos tão só as de Coleridge e Mallarmé.

Para o romântico inglês, o poema é “aquela espécie de composição que se opõe às obras de ciência por visar como objeto imediato o prazer e não a verdade” (*apud* Bandeira, s/d. II, p. 1274). Mallarmé, de sua parte, assume outra volta “Não é com ideias que se fazem versos: é com palavras” (*idem*, II, p. 1273). Ainda que sejam afirmações corretas, elas não pretendem ser definições. Por essa razão, devemos dedicar algum espaço à reflexão freudiana; a consideraremos suficiente, embora só consideremos um de seus ensaios sobre o tema. Note-se ademais que são ideias freudianas que serão aproveitadas pelo nosso Bandeira em um artigo destinado ao grande público, por isso sem esmero terminológico. Princípio pela passagem de nosso poeta: “A poesia seria (...) a ponta entre o subconsciente do poeta e o subconsciente do leitor” (*ibidem*, p. 1272).

Já a opção pelo condicional indicava que Bandeira falava de modo apenas aproximado – a partir ou da leitura de Freud ou, mais provavelmente, do que lhe haviam dito. De qualquer maneira, sua imensa sensibilidade introduzia um elemento alheio ao

psicanalista: a consideração, conquanto bem leve, sobre o papel complementar do leitor. Ela só viria a assumir uma função rigorosa na década de 1970, com a estética do efeito de Wolfgang Iser (1926 –2007). Ainda que superficialmente, Bandeira aproximava um Freud, de quem ouvira falar, e um teórico da literatura que apenas nascia da data aproximada de seu artigo.

Dado fundamental de que partiremos: Freud não cogita do inconsciente como algo constituído ou implantado pela natureza. Sua feitura, ao invés, decorre da história pessoal de cada sujeito humano, tendo em conta, previamente, que, por mais diversa que seja, cada história sempre implica repressão:

“O reprimido é, para nós, o protótipo do que é inconsciente. (...) Possuímos dois tipos de inconsciente: o que é latente, mas capaz de consciência, e o reprimido, que em si e sem dificuldades não é capaz de consciência. Esta nossa visão da dinâmica psíquica não pode deixar de influir na terminologia e na descrição. Ao que é latente, tão só descritivamente inconsciente, e não só no sentido dinâmico, chamamos de *pré-consciente*; o termo *inconsciente* limitamos ao reprimido dinamicamente inconsciente, de modo que possuímos agora três termos: consciente, (cs) pré-consciente, (pcs) e inconsciente (ics), cujo sentido não é mais puramente descritivo” (Freud, 1923, p. 17).

Se a repressão é a fonte do que será o inconsciente, da repressão tampouco está isento o Eu. “Desse Eu partem igualmente as repressões através das quais certas tendências psíquicas devem ser excluídas não só da consciência, mas também dos outros modos de vigência e atividade” (*idem*, 20). Ich e Id se diferenciam profundamente porque este é o “reservatório da libido”, fazendo-a coabitar, com a repressão, ao passo que o Ich está ligado à consciência, embora também responda às repressões. O consciente não só sofre a subtração da repressão, como conhece a resistência que sofre durante o trabalho psicanalítico.

A descrição que fazemos do aparato psíquico torna-se indispensável para que tenhamos em conta que a poeticidade opera dentro da dinamicidade que a produz. O que vale dizer que o poético não discrimina entre o que é e o que não é. Ainda que o poético – e não só ele, mas o ficcional – admita uma certa liberação da carga repressiva, ele não é de atuação independente do eventual trabalho psicanalítico. O poético, podemos dizer, é menos um liberador do que um modo de apontá-lo. A afirmação de

Freud: “Encontramos no próprio Eu algo que é também inconsciente, comporta-se exatamente como o reprimido, isto é, exerce poderosos efeitos, sem se tornar consciente” (*ibidem*, 21) é literalmente válido para o poeta. E, considerando que o poema supõe o encontro do inconsciente do autor com o do leitor – hipótese que estava fora da cogitação freudiana – a poeticidade é produzida por dupla fonte. Daí decorre um efeito de que já havíamos tratado: porque o entendimento do poema também depende do leitor, é inviável considerar-se certa leitura sua como a verdadeira.

À semelhança do que já antes afirmamos a propósito da ação do ficcional, o poema não se completa senão quando seu texto encontra a atenção de outros olhos. Antes destes está realizada a poeticidade; algo definível teoricamente. Mas tão incompleto quanto são hoje as pirâmides do Egito. Freud deu-nos condições de compreender essa dualidade. Ela explica que o poema provoque uma pluralidade de leituras, sem que se possa dizer que esta ou aquela é a definitiva. Para o propósito deste texto, teríamos que trocar Freud por Iser.

REFERÊNCIAS

Bandeira, M. Vou-me embora pra Pasárgada. In: *Poesia e prosa*. vol. I. Editora Aguilar: Rio de Janeiro, 1958.

Britto, P. H. *O Natural e o artificial*. Algumas reflexões sobre o verso livre. Inédito, sem data.

Freud, S. Reflections on *Vers Libre* (1917). In: F. Kermode (org.). *Selected prose of T. S. Eliot*. A Harvest book: San Diego, New York, London, 1975.

Freud, S. *O Eu e o id*. Tradução: Paulo César de Souza. Companhia das letras, São Paulo, 2011. Título original: *Das Ich und das Ids*, 1923.

Gombrich, E. H. *Art and illusion*. A study in the psychology of pictorial representation. Bollingen Series: Princeton, 1956.

Jakobson, R. Qu'est-que la poésie? (1933-4). In: T. Todorov (org.). *Questions de poétique*. Seuil: Paris, 1973.

Langer, S. K. *Sentimento e forma*. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. Perspectiva: São Paulo, 2000. Título original: *Feeling and form*, 1953.

Milano, D. Lágrima negra. In: *Poesias*. Editora Forno: Petrópolis, 1994.

Preminger A.; Brogan, T. V. F. *The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: New Jersey, 1993.

Tomachevski, B. Sur le vers. In: Tzvetan Todorov (org.). *Théorie de la littérature*. Seuil: Paris, 1965.

ⁱ Professor da PUC-Rio e teórico e crítico literário, Luiz Costa Lima é autor de obras importantes para a teoria literária e a teoria da história, dentre os quais *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000) e, último lançado, *Mímesis: a via longa de uma curta vida* (2024).

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

E-mail: l18danil@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2943-1296>

Recebido em 22/01/2025

Aceito em 06/02/2025



Eutomia, direitos autorais de Luiz Costa Lima, 2025, licenciado sob [Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).