

ALÉM DO PRINCÍPIO DA IMAGINAÇÃO

RESUMO

Apresentando reflexões sobre a metonímia e a metáfora, tanto do ponto de vista retórico quanto psicanalítico, este ensaio analisa um texto poético, em suas relações com atos de linguagem típicos do inconsciente.

RÉSUMÉ

Dans cet essai on fait des réflexions sur la métonymie et la métaphore, aussi bien du point de vue rhétorique que psychanalytique. Au cours de l'argumentation on a fait usage d'un texte poétique, dans ses rapports avec des actes de langage typiques de l'inconscient.

INTRODUÇÃO

Quando um rio encontra obstáculo o seu curso se desvia, assim como o ramo se torce junto à pedra, o vento reflui ao se chocar na montanha. Esta a óbvia lei da natureza, de que não nos excluimos, criaturas que felizmente ainda somos, de mãe comum.

Dois momentos, portanto, na dinâmica vital: o impulso e o desvio, ou, num discurso centrado no comportamento psicológico, a pulsão e o deslocamento.¹ O impulso é intrínseco, seja o elemento a água, a seiva ou o ar, enquanto o obstáculo é extrínseco, está ali, na sua alteridade interposta no caminho. E o extrínseco, na vida subjetiva, nas reações inconscientes, sabe-se que se constitui naquele Outro que se faz inerente ao sujeito, imprimindo nele a ordem cultural através da complexidade da palavra,² instrumento codificado, mas ainda assim ambíguo - veja-se a forma etimológica *parábola* - algo a ser decifrado na sua função representativa, embora o modo autoritário com que se transmite no processo cultural.

Determinando o que se pode fazer, essa palavra rege também o que não se pode fazer, de forma que, ao integrar-se numa determinada comunidade, o sujeito é marcado igualmente pelo *não*, conceito até então inexistente no seu universo prelingüístico, e que surge explicitado no discurso social. Esse caráter de interdição introjetada é sobretudo fator de autocensura, de um Super-eu em que o prefixo não tem a função valorativa de que se investe em Super-Homem, por exemplo, mas a função meramente tática de algo que se coloca sobre, com todas as conotações de opressão.³

Quando o impulso se desvia, o novo caminho estará necessariamente ligado ao anterior, fixando-se neste o seu ponto de partida numa relação de contigüidade que não deixa de ocorrer, mesmo quando se trata de empreender percurso inverso. Forma-se, portanto, um elo que não é de coordenação e possível autonomia, mas de subordinação e causalidade, relação de alguma coisa com aquilo que é, de uma forma ou de outra, essa coisa mesma, vista sob outro ângulo, ou chamada por outro nome que a encubra ou a torne manifesta através de uma de suas características principais, relativamente a este ou àquele fim.

Se o desvio não se opera senão a partir de uma determinada localização, é a natureza monística desse sistema de relações o que caracteriza o processo, chame-se ele deslocamento, no plano psicológico, ou metonímia, no plano verbal. O vínculo é sintagmático, ou seja, de elementos dispostos numa determinada relação

in praesentia, em que o valor decorre da articulação com este ou aquele ponto de apoio, esta ou aquela substância com que o elemento se relaciona e de que adquire sentido.

Na natureza, o impulso se desvia em função de um obstáculo, ou, dito de outra forma, em função da possibilidade de um escoamento mais fácil, numa depressão do terreno, por exemplo, num vão de pedra, no vale entre montanhas. Do mesmo modo, a carga energética se desloca ao esbarrar na censura. Trata-se, portanto, de um comportamento que se dá no universo simbólico, de um operação intelectual que se processa pela palavra, cuja lógica vou caracterizar aqui como sendo a da *diversificação*. Processando-se ao nível fenomênico, essa diversificação proporciona, como se demonstrará adiante, um *efeito de diferença*.

A relação da metonímia com o deslocamento, apesar de ter sido inicialmente apontada por um lingüista, é própria do discurso psicanalítico, em que está em jogo uma motivação de natureza inconsciente: fala-se de certa forma porque não se pode falar de outra, o que sempre explicou, aliás, a linguagem figurada, mas neste caso apresenta a diferença fundamental de que esta outra forma não chega nem a ser acessível ao conhecimento daquele que fala. É significado barrado. Desejo reprimido.

Mas, se o enfoque psicanalítico veio favorecer o conhecimento da metonímia, a partir da análise do próprio mecanismo psicológico que lhe dá origem, é claro que a metonímia, que, juntamente com a metáfora, resume hoje as múltiplas figuras de linguagem dos manuais de retórica, os tropos das artes poéticas - a sinédoque, por exemplo - não se presta apenas ao registro inconsciente.

Já entre os gregos ensinava a retórica que a metonímia é "o emprego de um nome por outro". Se se usa *flauta* e/ou *violão* por *serenata*, têm-se diferentes nomes para um conceito global, emprego diverso, portanto, daquele em que tais palavras são usadas denotativamente, em sua referência individual: "esta flauta é de prata", "este violão é de pinho".

Também como na natureza, a lei do menor esforço confere à metonímia um caráter econômico: a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, o produtor pelo produto, o concreto pelo abstrato, etc. "-Leio sempre Drummond" ou "-Leio sempre a poesia de Drummond" são variantes de um mesmo enunciado, ressaltando-se a brevidade da primeira. Razão, cálculo, eis, portanto, os fatores da metonímia, que, por sua vez, é também um fator estético, pelo impacto do ponto de vista no processo do conhecimento.

Consideremos um texto poético - lugar em que o processo de

significação atinge o seu mais alto grau de complexidade. Trata-se de um texto breve, ideal, portanto, para exemplificar a poesia, que é visão de mundo condensada, "linguagem densa - *dicht*, donde *Dichtung*, poesia, em alemão.

SERENATA

Flauta e violão na trova da rua
que é uma treva rolando da montanha
fazem das suas.
Não há garrucha que impeça:
A música viola o domicílio
e põe rosas no leito da donzela.⁴

Quando o Poeta diz:

Flauta e violão na trova da rua,

à primeira vista, representa-se a serenata, através do deslocamento sobre os seus instrumentos mais característicos e o tipo de música preferido - a trova - poesia cantada em versos curtos, estribilho, refrão.

Valorização do ponto de vista, ou fixação e ênfase num determinado detalhe, com o conseqüente obscurecimento de outros - seja, como vimos, a procedência sobre o produto, no caso de *let Drummond*, o objeto pelo sujeito que o porta, como no verso

Não há garrucha que impeça -

a metonímia provoca o impacto emocional por meio de um processo pragmático, movido pela primazia da razão.

As sinédoques de Uspenskiij, lembradas por Jakobson, podem ter esse efeito comprometido pelo seu acúmulo no processo da representação, mas lembre-se, na poesia de todos os tempos, a felicidade do flash cognitivo, que veio a ser tão explorado na narrativa cinematográfica, e que no primeiro verso do poema nos situa, de chofre, na animação da seresta.

No âmbito da metonímia, usam-se nomes diferentes para designar-se uma só coisa: ele pegou o *pinho*, por pegou o *violão*, que é feito de pinho. Seja qual for o exemplo, extraído dos manuais de retórica, a diversidade dos nomes com que posso chamar uma determinada coisa está por ela mesma sobredeterminada: *máscara*, por teatro; *velas*, por barco; o *copo*, pela água que contém; a *flauta*, pela música que produz, ou a *garrucha*, pela pessoa que a sustenta.

Entretanto, quando se trata do comportamento inconsciente, é que o valor intelectual da metonímia se mostra de modo mais objetivo, pois, estando barrado pela censura o significado, de natureza conceitual, é no suporte material dos sons articulados - esse produto cultural significante - que se vai projetar o sentido, deslocado, transformado, reduzido, mas de forma sempre realista, na sua seqüência sonora e na sua transcrição gráfica, oferecidas à percepção.⁵

Esta a grande colaboração de Lacan, ao valorizar sobretudo o aspecto lingüístico do ensinamento freudiano. Lacan dispunha de subsídios epistemológicos a que Freud, por razões históricas, não teve acesso, como por exemplo o enfoque estruturalista da linguagem e das ciências humanas.

Assim é que, enquanto Freud fala simplesmente em *palavras* e *nomes*, observando nestes os efeitos de condensação, Lacan já não toma as palavras e os nomes como entidades globais, distinguindo neles o que é significante e o que é significado, e buscando, mais do que o efeito da mensagem, o como do seu processamento.

Leia-se esta passagem de *Interpretação dos sonhos*:

"O trabalho de condensação nos sonhos é visto na sua maior clareza QUANDO LIDA COM PALAVRAS E NOMES. É verdade, em geral, que as palavras amiúde são tratadas, nos sonhos, como se fossem coisas, e por essa razão são capazes de se combinarem justamente da mesma forma que o são as apresentações de coisas concretas. Os sonhos dessa espécie oferecem os neologismos mais divertidos e curiosos."⁶ (ênfase adicionada).

Ainda sujeito a uma certa perplexidade diante dos novos caminhos que se ofereciam à sua pesquisa a partir do tratamento dado à palavra, Freud passa dos sonhos aos chistes, mostrando que, como estes, eles

se tornam engenhosos e divertidos porque o caminho mais direto e mais fácil para a expressão de seus pensamentos é barrado: eles são forçados a ser assim."⁷

Na verdade, a palavra viria revelar uma complexidade bem maior do que na relação binária significante/significado, apontados como elementos estruturais do signo; complexidade ainda maior

do que a concepção tripartida do enfoque semiótico, em que o concurso do *interpretante*, somado ao *signo* e ao *objeto*, fixava definitivamente a primazia do fator cultural na linguagem.⁸

Tal complexidade decorre sobretudo do processo de vinculação de significantes a significados, quer se trate do signo propriamente dito, tomado na sua unidade, quer se trate da pulverização do sentido numa seqüência de signos - breve frase ou longo texto - pulverização paragramática que escapa, muitas vezes, a uma determinada intenção de significar.⁹

De qualquer forma, ao descobrir a manipulação verbal operada pelo inconsciente, Freud viu que ela revolucionava de tal forma o conhecimento tradicional das funções da linguagem, que frequentemente se justificava ao tratar do problema que, para ele, só encontra "paralelo" na poesia:

"A maneira mais conveniente de reunir dois pensamentos oníricos que, de saída, nada possuem em comum, é alterar a forma verbal de um deles e, dessa maneira, trazê-lo até o meio do caminho ao encontro de outro, que pode achar-se similarmente vestido de uma nova forma de palavras. Um processo paralelo encontra-se envolvido na criação de uma rima, onde um som semelhante tem de ser buscado da mesma maneira que um elemento comum em nosso presente caso. Uma grande parte da elaboração onírica consiste na criação de pensamentos intermediários dessa espécie, QUE SÃO AMIÓDE ALTAMENTE ENGENHOSOS, EMBORA FREQUENTEMENTE PAREÇAM EXAGERADOS; eles constituem então um elo entre o quadro composto no conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos oníricos, que são, eles próprios, diversos em forma e essência e que foram determinados pelos fatores excitadores do sonho."¹⁰ (ênfase adicionada).

E logo adiante, mais uma observação autocrítica:

"PODE PARECER ESTRANHO QUE A ELABORAÇÃO ONÍRICA FAÇA UM USO TÃO LIVRE DA AMBIGÜIDADE VERBAL, mas outras experiências nos ensinam que a ocorrência é bastante comum."¹¹ (ênfase adicionada)

Neste sentido, a importância do trabalho de Lacan, numa época em que a obra de Freud se descaracterizava em múltiplas interpretações, foi sistematizar aquilo que de modo esparso, nesta ou naquela conferência, neste ou naquele livro, podia resultar de uma "*química silábica*".¹² Um dado significativo da cautela com que Freud fazia tais observações é o fato de, muitas vezes,

registrá-las em notas de pé de página, como em algumas de nossas citações anteriores, e no caso desta última expressão - química silábica - verdadeiro achado para explicar o processo.

O que não se pode esquecer, entretanto, é que tal química verbal era, até então, vista sobretudo através de seu resultado, ou seja, da condensação.

A contribuição de Lacan foi, nesse ponto, antecipada por Jakobson, que lhe preparou o terreno ao classificar os distúrbios da fala segundo os eixos básicos da linguagem - o sintagmático e o paradigmático - vinculando-os, ainda, aos procedimentos retóricos fundamentais: a metonímia, no caso dos distúrbios relativos à contigüidade, e a metáfora, no caso dos distúrbios ao nível da similaridade. Mas, apesar da exaustiva argumentação, a colocação do problema em termos psicanalíticos, ou seja, a relação desses eixos da linguagem com o processo primário - deslocamento e condensação - foi apenas aventada, e de modo bastante vago, na imprecisão dos termos utilizados:

"A competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social. Eis porque numa investigação da estrutura dos sonhos, a questão decisiva é saber se os símbolos e as seqüências temporais usadas se baseiam na contigüidade ("transferência" metonímica e "condensação" *sinedoquica de Freud*) ou na similaridade ("identificação" e "simbolismo" *freudianos*)."13 (Grifo nosso).

Jakobson apelou para os sonhos, do mesmo modo que lembrou os ritos mágicos, estudados por Frazer, sem maior preocupação de explorar tal relação. Seu objetivo era demonstrar a "íntima vinculação" da metonímia com o Realismo, enquanto a metáfora se verificaria sobretudo no Romantismo, e, nesse sentido, usou o argumento tradicional de que "*a poesia visa ao signo, ao passo que a prosa pragmática visa ao referente*". Seu ponto de partida foram os aspectos da linguagem observados em distúrbios mentais. e não as artimanhas da linguagem na fala considerada normal. Daí, possivelmente, ter detectado a vinculação da metonímia com a prosa pragmática, em função do caráter sintagmático desta, e estendido a sua vinculação ao referente, enquanto a ênfase no signo - considerado ao ângulo do significante - caberia à poesia, onde o trabalho com o aspecto fônico da palavra sempre foi mais evidente.

Essa colocação viria alterar-se na abordagem lacaniana, se-

gundo a qual, estando barrado o significado, a produção metonímica do sentido se processa justamente ao nível do significante. Mas importa observar que há um ponto coincidente nas duas teorias - o realismo - que cobre, entretanto, concepções diversas: na primeira, é realista a metonímia por se dar na prosa que visa ao referente (significado), enquanto na segunda é realista a metonímia por se dar na própria operação significante, ou seja, no suporte material do signo linguístico, constituído pela realidade física dos sons articulados (o que equivale ao que Jakobson chamou, então de signo).

DIFERENÇA E MESMIDADE

No mundo natural, a água, o ramo e o vento não se transfiguram ao mudar de rumo em função do obstáculo encontrado, pois pedra e montanha são igualmente elementos naturais, como eles. A natureza é a ordem comum, e a água que se desvia continua água, na transparência de suas características originais.

No plano psicológico, entretanto, e quando se considera o inconsciente, em particular, o obstáculo é ambivalente, como de resto o próprio homem, constituído de natureza e cultura. E ao dizer-se que a censura é obstáculo ambivalente, lembre-se que o que aí se considera é a autocensura, na qual se identificam o sujeito e a sociedade. O segmento desviado - fenômeno predominantemente cultural - não se deixa, pois, reconhecer como sendo de mesma qualidade que aquele que lhe deu origem - fenômeno que, apesar da sua natureza psico-somática, considero aqui como natural, próprio da reação espontânea, ou não elaborada, do sujeito.¹⁴ A energia psíquica se expande, pois, através da *diferença*, do princípio de *transformação* sobre o qual se edifica toda a cultura.

Já o texto freudiano havia mostrado que o deslocamento é um meio, no sentido de possibilitar o curso do desejo, o que só se vai consubstanciar na condensação, tida como a característica mais importante e peculiar da elaboração onírica. O deslocamento não tem, portanto, valor em si - ele pode até não ocorrer no sonho, quando, por falta de censura, ou por relaxamento desta, o desejo se mostra sem disfarce. É o caso dos sonhos de tipo infantil - em que a criança está comendo um doce, por exemplo.

Do ponto de vista retórico, o deslocamento de *violão* para *pinho* provoca um efeito de diferença, na medida em que, ao se dizer que alguém pegou o seu pinho, o que se compreende, imediatamente, é que alguém pegou o seu violão, conceito global que

interessa à comunicação.

Mas na vida psicológica, quando é inconsciente a interdição da censura, o conceito global não se deixa reconhecer, fazendo-se perceber apenas ao nível da transformação operada, ou seja, justamente por aquele elemento novo, cuja diferença serve para apaziguar a ansiedade. O que é conotativo passa então a funcionar denotativamente, ainda que o sujeito não alcance a sua significação, como costuma suceder no relato de sonhos: "-Sonhei isto-assim-assim. Que coisa mais sem-pê-nem-cabeça!" Entretanto, por mais incompreensível que seja para o sujeito, esse isto-assim-assim é passível de ser relatado em frases ^{em} têm pé e cabeça, isto é, o conteúdo manifesto se expressa por um discurso organizado.

Ainda há pouco, chamei a atenção para a natureza monística da metonímia. E já uma vez, utilizando-me da simbologia matemática, demonstrei a concepção tradicional da metonímia por meio de um conjunto passível de reconhecer-se pela pertinência de seus elementos, relacionados entre si por um vínculo de causalidade subordinativa, ao contrário da metáfora, que se caracteriza pela existência de dois conjuntos, inter-relacionados por uma zona de interseção.¹⁵ O vínculo entre esses conjuntos não é subordinativo, mas de coordenação, em função da analogia existente entre ambos, o que confere um aspecto mágico à expressão.

É essa qualidade que desejo agora ressaltar, observando que a existência de uma zona de interseção entre dois conjuntos que caracterizam o processo metafórico, se, por um lado, torna compreensível o processo, por outro lado resulta não ser bastante para explicá-lo. É que uma zona de interseção pode ser vista como lugar da (entropia), e esta acomodação econômica de forças diversas e até opostas diz respeito ao *bom senso*, enquanto a metáfora não se efetiva por esse tipo de contradição, mas, sim, pelo paradoxo. A metáfora não é um meio termo, um produto morno, mas é *isto* e *aquilo* ao mesmo tempo, operando pelo *não-senso*. A condensação de conceitos diferentes, que passam a se representar por um nome comum - condensação e/ou concomitância - verifica-se ao nível fenomênico, como no caso da metonímia, proporcionando, entretanto, um *efeito de mesmidade*.

Retomando, assim, o raciocínio inicial, a partir da *diferença*, por um lado, e da *mesmidade*, por outro lado, chegamos à estrutura metonímica, em que os valores se alternam, se sucedem, e à estrutura metafórica, em que os valores se fundem, se equivalem.

Dito de outra forma, assim se podem classificar os dois procedimentos: a metonímia se explica pelos *códigos digitais*, en-

quanto a metáfora são se compreende pelos códigos analógicos.

No texto de Drummond, por mais que, através de flauta, se possa intuir serenata, logicamente não há qualquer equivalência, nenhuma fusão entre os dois conceitos, pois não há semelhança entre eles, que possa provocar a sua interseção. O que de fato ocorre nessa sinédoque é que todos os outros elementos da serenata são trazidos por acréscimo. Ainda que prevaleça o sentido global, o que leva a falar-se em "condensação", é preciso estar-se atento para o fato de que se trata de um abuso de expressão, abuso que melhor se pode ver no caso da metonímia propriamente dita - ler Drummond, por exemplo - em que a nomeação do Autor é acrescida da evocação da sua poesia, com a vantagem, e lembre-se o caráter econômico da metonímia, de se salientar a qualidade sobre o produto. Cada termo guarda, porém, a sua relação de subordinação para com o outro. Quando se diz, pois, que toda metonímia resulta numa "metáfora", do ponto de vista retórico é preciso que se considere a metáfora assim, entre aspas, observando-se o sentido figurado de condensação, equivalente a redução (e portanto uma relação de contigüidade), sentido registrado, aliás, pelos dicionários.

E no caso da metáfora? Seria possível dizer-se que a mensagem se "desloca" de rua, por exemplo, para

uma treva rolando da montanha?

A relação entre as duas expressões não é de contigüidade, mas de similaridade, uma vez considerado o contexto das escuras ladeiras de Minas. Aparentemente, o Poeta está sendo redundante. Trata-se de uma economia às avessas, por ampliação, e em vez de despistamento, encontra-se uma explicação. Entretanto, a repetição ampliada, além de ser um recurso musical - e não se esqueça a complexidade da linguagem poética - é sempre feita em variação. Desse modo, o que parece ser explicação, ao invés de elucidar, enigmatiza a mensagem, como adiante se verá, pela nova carga rítmica e semântica introduzida:

Flauta e violão na trova da rua
que é uma treva rolando da montanha

Os dois conceitos se condensam, se equivalem, a ponto de se poder chamar um pelo outro: isto, que é aquilo. A relação entre ambos é de coordenação, de co-existência mágica, de tal forma que, falar-se aí em "deslocamento", é também uma abusiva sim-

plificação.

O LUGAR DA IMAGINAÇÃO

Para fundamentar a argumetação em torno da metonímia e da metáfora, tomei como objeto este poema de Drummond, de que, propositadamente, tenho usado até agora versos esparsos, de que extraí a exemplificação de que necessitava para o curso desta reflexão. Tais exemplos, ainda que válidos na sua individualidade, como os que se encontram nos dicionários e nos manuais de retórica, passam, entretanto, a apresentar outra feição, se considerados no contexto, no poema como um todo, que é, aliás, o que importa, e o que vamos fazer.

Logo nos primeiros versos, encontramos um jogo verbal que nos faz lembrar aquelas observações de Freud quanto à reunião de pensamentos oníricos que, aparentemente, nada têm em comum: altera-se a "forma verbal" de um deles - e entenda-se aí por forma verbal a imagem acústica, o significante - de forma a trazê-lo até meio caminho ao encontro de outro, "similarmente vestido de nova forma de palavras". Pois esse recurso engenhoso, que tanto serve ao trabalho do sonho¹⁶, quanto ao do chiste¹⁷, atuando ainda nos lapsos¹⁸ e esquecimentos de nomes¹⁹, é o mesmo que serve à poesia, onde, aliás, Freud buscou inspiração. Freud teve intuição do papel do significante na mensagem, cuja primazia, entretanto, caberia a Lacan sistematizar.

Considerando os primeiros versos do poema, podemos, certamente, afirmar que não se trata de coincidência a sucessão de *trova* e *trêva*. A supradeterminação dos nomes se tornará clara, quando, uma vez analisado o texto, ele se recompuser como um todo, estruturalmente superior à soma das partes.

Mas recomeçemos, devagar, sem esquecer a especificidade do discurso poético relativamente a outro discurso qualquer, notadamente a sua diferença com relação ao discurso psicótico, a que se refere, muitas vezes, a literatura psicanalítica.

Já vimos que, do ponto de vista retórico, *flauta*, *violão* e *trova* são *flashes* metonímicos da serenata. Entretanto, na medida em que, no texto, *flauta* e *violão*

fazem das suas,

já se encontram esses conceitos personificados, possibilitando-nos, por um processo metafórico, a intuição de outros conceitos

com os quais eles se encontram condensados.

O fato de *flauta* e *violão* constituírem, como vimos, símbolos metonímicos que nos proporcionam, por um processo lógico, a serenata, não impede que essas mesmas palavras venham a constituir símbolos metafóricos, que, por um processo analógico, representam o homem e a mulher.

É sabido que os objetos pontiagudos são símbolos fâlicos, enquanto os objetos ociosos simbolizam o sexo feminino. No caso de *violão*, o símbolo é duplamente significativo, na sua condição de ícone: por se tratar de uma caixa e por ter uma forma que lembra o corpo da mulher. Quanto a *fazem das suas*, trata-se de uma lexia do tipo de "fazer de conta que", "fazer arte", etc. Essa expressão, precedida pela referência à *treva*, que prepara o cenário para o proibido, antecipando a desobediência, a "arte", introduz no texto a idéia de transgressão.

O homem e a mulher. A transgressão. Eis-nos diante de dois mitemas, aos quais se vem juntar outro: a fatalidade:

Não há garrucha que impeça.

Já observamos o caráter metonímico de *garrucha*, termo para o qual se desloca o poder daquele que a sustenta. Mas *garrucha* é também símbolo fâlico e, por se tratar de uma palavra mais antiga, conota o poder paterno, a vigilância. E é por essa condição metafórica que a palavra confere sentido ao texto.

Prosseguindo, diz o Poeta:

A música viola o domicílio.

Como em "fazer das suas", "violiar domicílio" é um clichê. Na primeira expressão, a transgressão se dá no âmbito doméstico e lembra a inocência. Na segunda, que é frase codificada no vocabulário policial, já o contexto é social, envolvendo, pois, o crime.

E quem pratica, no texto, a transgressão? A música? Esta entraria nas casas, como um fenômeno natural de expansão dos sons. Mas o verso diz mais do que isto. Drummond nos oferece aí um desses pontos nodais da poesia, um feixe de relações em que todo o poema se entrelaça.

Como no caso da "química silábica" registrada por Freud, a química verbal que aí se opera nos dá em *viola* a recorrência de *violão*, do primeiro verso, num processo de iteração do significante, análogo ao jogo de *trova* e *treva*, já apontado. E o ato de

violar não seria praticado pela *música*, mas pelo *músico* que a e -
xecuta.

Retomando a nossa reflexão inicial, quero chamar a atenção para o fato de que o emprego de *música* é fundamental no texto, pois é por meio dessa metonímia, ainda considerada do ponto de vista retórico, que se processa o deslocamento, o despistamento do sentido.

Mas a prática psicanalítica mostra que, além desse deslocamento conceitual, existe um outro, que se processa entre significantes. Do mesmo modo que *trova* repercute em *treva* e *violão* em *viola*, também *domicílio* projeta *donzela*, antecipando para o primeiro termo as qualidades do segundo. O sentido insiste no significativo, e é assim que o Poeta, ao mesmo tempo em que domina, tecnicamente, a elaboração de seu texto, vem a ser por ele dominado, através da pressão exercida pelo significativo.²⁰

Como acontece em *garrucha*, *donzela* é um termo datado, que tem a vantagem de trazer consigo um tempo passado. E ao nos aproximarmos do desfecho do poema - esse momento em que a música, que viola o domicílio, é igualmente quem

..... põe rosas no leito da donzela,

vemos como se desdobra o termo nodal - *viola* - cuja conotação sexual se atualiza no *leito*.

No contexto romântico da serenata, as rosas se prestam ao lirismo dos jovens enamorados. No código do amor, já considerado no âmbito mais abrangente da sociedade burguesa, as rosas vermelhas são um signo tradicional do sexo e da paixão. O que está latente nos versos é, pois, uma situação realista, em que se realiza o ato sexual entre a donzela e o músico. É ele quem viola o domicílio e/ou a donzela, deixando em seu leito as manchas da *deFLORAÇÃO*. Dessa maneira, a imaginação do Poeta configura em *rosas* o mitema central do drama paradisíaco - o conhecimento do sexo - nessa metáfora em que se condensam o conteúdo latente e o conteúdo manifesto do poema.

Estaria, pois, reconstituído o mito da queda - o pecado original - nesse feixe de mitemas em torno dos quais se organiza o poema?

Na verdade, além do homem e da mulher, da interdição, da fatalidade da transgressão, de um tempo passado e do ato sexual, é preciso registrar outro mitema, cuja importância possivelmente o tenha tornado óbvio, a ponto de não ter sido, até agora, considerado. É que o mito da queda não poderia concretizar-se sem o seu

agente bíblico: a *sedução*. E esta aí se encontra, na música, que preside ao poema desde o título, e que sempre foi aliciadora dos sentidos, símbolo universal do arrebatamento emocional, do obscurecimento da razão.

A análise já mostrou que, retoricamente, a metonímia diz respeito ao conhecimento objetivo de um conceito dado, conhecimento que se fundamenta no ponto-de-vista incidindo nesta ou naquela parte, na sua causa ou no seu efeito, na sua forma ou na sua substância, etc., havendo sempre uma relação lógica e linear entre o conceito em questão e este ou aquele nome que vem a designá-lo, como em *músico/música*, por exemplo. Quanto à metáfora, ao contrário, o conhecimento é subjetivo, nem sempre passível de caracterização, pelo fato de envolver um outro conceito, não dado, com o qual apresenta uma relação analógica, ao nível da imaginação: *rosas e manchas de sangue*, por exemplo, são conceitos que se coordenam, relacionados *in absentia* no discurso, sem qualquer causalidade entre si.

Esta, por certo, a razão pela qual Aristóteles, apesar de insistir no lógico da analogia - neste caso a cor - acabou por celebrar a metáfora como algo que não se pode aprender, como o procedimento lingüístico em que o poeta conta, sobretudo, com a sua criatividade, com o dom de captar as correspondências.²¹ É dotado desse poder de imaginação que o poeta opera a fusão de conceitos, atuando, assim, na química do universo.

O LUGAR DO INCONSCIENTE

O enfoque psicanalítico, entretanto, veio mostrar que essa química não se verifica apenas entre conceitos - ao nível do significado. Quando este se encontra barrado, reprimido, ela se processa, igualmente, na superfície das palavras, tomadas como coisas, na sua pele, fazendo-me lembrar aqui um verso, possivelmente de Valéry:

le plus profond c'est la peau.

Só assim se compreende o poder de antecipação que têm as palavras, e que pode ser observado, por exemplo, no caso de rimas, que, estando predeterminadas, ou - quem sabe? - sobre-determinadas, acabam dando ao Poeta alguns de seus melhores versos. E assim se evidencia, também, a função como que premunitória do significante, nos pares de palavras que distinguimos no

texto.

A conexão de *trova* e *treva*, *violão* e *viola* e *domicílio* e *donzela* forma a cadeia que se projeta horizontalmente, pelo deslocamento do significante, caracterizando, assim, o procedimento metonímico. Por estar o discurso investido de desejo, as palavras de maior carga energética - neste caso *treva*, *viola* e *donzela* - se disfarçam em outras que as antecipam, e, no momento em que, por um processo de substituição, podemos ler uma na outra; no momento em que emerge o significante reprimido, como por exemplo *donzela*, no lugar de *domicílio*, como objeto da violação, aí então é que se dá a metáfora.

O que observamos na abordagem retórica, ou seja, o efeito de diferença para a metonímia, e o efeito de mesmidade, para a metáfora, é válido, pois, no caso do enfoque psicanalítico. É aí que se pode falar na reciprocidade entre os dois procedimentos, por se verificarem, ambos, ao nível do significante.

É comum questionar-se o tratamento da poesia, juntamente com discursos típicos do inconsciente, como vimos fazendo nestas reflexões. É também assunto delicado prestigiar-se a imaginação poética, em que se tende a enaltecer um certo valor transcendental.

Mas os preconceitos aí estão para serem enfrentados.

A relação da poesia com o inconsciente preside à história da psicanálise. Freud confessou repetidas vezes a sua dívida para com os poetas, favorecido, talvez, pelo fato de a própria *Dichtung* (poesia) estar contida na *Verdichtung* (condensação). E Lacan, cuja obra revela, igualmente, uma apreciável cultura literária, ao tratar da subversão do sujeito pela linguagem, observou que a emergência do sentido se dá na substituição de um significante por outro significante, em

"um efeito de significação que é de poesia ou de criação."²²

Esse efeito de significação, que se opera, como vimos, verticalmente, por substituição - ou concomitância - de significantes, é próprio da metáfora, resguardando-se o princípio de analogia que preside ao processo metafórico. Só que não se trata de analogia entre conceitos, ou significados, mas entre significantes. A emergência de sentido independe, pois, do significado que um determinado significante possa ter na cadeia em que se insere. (Veja-se a nota 5).

Considerando, em outra oportunidade, o código lingüístico como um determinado vetor, Lacan mostra como este se cruza com o

inconsciente, caracterizado como outro vetor, o do sujeito, de tal forma que no ato da fala pode ocorrer como que um curto-circuito entre significantes, o que faz com que surja da explosão um significante barrado.²³

No lapso, no chiste e na poesia, operações lingüísticas em que se verifica uma elaboração cada vez mais complexa, percebe-se melhor do que no sonho como se efetivam os dois procedimentos: a *conexão* de significantes, num deslocamento investido de desejo, e a *substituição* de um significante por outro, reprimido, e que emerge pela liberação da barra.

Vou tomar como exemplo um lapso que observei há pouco, e que, por ter ocorrido num discurso transmitido pela televisão, tem a vantagem de ser do domínio público.

Trata-se de uma fala do Sr. José Sarney, a primeira como presidente da República, logo após o falecimento do presidente Tancredo Neves. Emocionado, e fazendo suas não só as metas políticas do seu antecessor, mas também as palavras deste, Sarney citou aquele apelo de Tancredo à nação: "Não nos dispersaremos!" Sucede, porém, que o vetor representado por essa cadeia de significantes, ao cruzar com o vetor do sujeito, provocou um curto-circuito de que resultou o seguinte: "Não despertaremos!" - logo corrigido: "Não nos dispersaremos!", etc.

Naquele momento de perplexidade, em que todos nós, brasileiros, assistíamos como que em sonho à reviravolta que se processava na política nacional, o desejo de Sarney falou alto: à revelia, mas alto, com a ênfase sincera da emoção. E por paradoxal que pareça, foi nesse momento do seu discurso, nesse repentino desnudamento da subjetividade, logo recomposto, que o presidente Sarney não só falou à nação, e pela nação, mas foi igualmente falado por ela, em perfeita identificação.

Mas, voltando ao nosso poema, e, ainda uma vez, ao jogo verbal apontado nos pares de significantes - *trova/treva*, *violão/viola* e *domicílio/donzela* - creio ter deixado claro que há nessas combinações mais do que coincidência, mais que um efeito rítmico de aliteração, mais do que qualquer rima interna. O que aí se verifica, nessa química silábica, é a insistência do sentido na cadeia significante.

Trova e *treva* fazem ainda um contraponto com *serenata* e *sereno*. E tal tipo de alquimia, regida pelo inconsciente, vai além de qualquer imaginação, direcionando a escritura e subvertendo a criação.

O sentido, afinal, é indicado no tema, ou seja, no início, segundo o ensinamento contido na resposta de Jesus àqueles que

lhe perguntavam quem era:

"Isso mesmo que já desde o princípio vos disse."²⁴

Entretanto, se na própria atividade onírica, em que a elaboração é a mais primitiva, não se pode dizer que o sonho seja o conteúdo latente, muito menos em se tratando da poesia, em que se verifica o mais alto grau de elaboração significativa, se poderia dizer que o conteúdo latente é o poema. Muito mais do que o sonho, a poesia é expressão de tensões, que ultrapassam a bipolaridade constituída pela energia psíquica oriunda do *id*, e a barreira interposta pela censura. Diferente do sonho, do lapso e do chiste, a poesia é também a elaboração sofisticada de muitos outros antagonismos que constituem a cultura, em geral, e a arte literária, em particular.

CONCLUSÃO

Uma pergunta que sempre se faz é se o poeta teria consciência das possibilidades de leitura que o seu texto oferece; se ele teve ou não teve a intenção de dizer isto ou aquilo.

Já discuti esse problema, em outra oportunidade,²⁵ e, para que o artista participe, aqui, da discussão, trago o testemunho de Carlos Drummond de Andrade, expresso certa vez a propósito de um outro texto:

"Eu não me dava conta da insistência ou permanência da coisa natural árvore na minha poesia, que considerava apenas como objeto circunstancial e não com o significado cósmico que você lhe aponta. Sabe como é que a gente compõe?"

Sem saber que está fazendo uma segunda verbalização da coisa descrita ou narrada... E ESSA SEGUNDA VERBALIZAÇÃO É, NO FUNDO, POR MISTERIOSO QUE PAREÇA, A VERDADEIRA. A outra: um exercício direto de exposição de coisas, exteriores ou interiores. Você me deu o segundo sentido da poesia que no fundo é o primeiro. Fiquei feliz de ser assim "contado" a mim mesmo..."²⁶

Drummond se referia a um ensaio em que analisei a função da árvore em sua poesia, árvore que não é nunca um mero elemento da paisagem, mas constitui sempre uma atualização da Árvore da Vida, ou Árvore da Ciência do Bem e do Mal.²⁷ Na diversidade dos poemas focalizados, a análise mostrou que a árvore cósmica preside

sempre aos textos, imprimindo-lhes um sentido mítico, seja ela representada pela amendoeira, pela mangueira ou pelo pé-de-café.

Quanto ao poema que hoje consideramos, há um fator que faz reconhecer desde logo a complexidade da elaboração da energia psíquica através da concretização da infra-estrutura mítica, de que o texto é metonímia, e da metáfora da sedução sexual: trata-se do humor. Afinal, não recebem as serenatas, os bailes e os piqueniques a sanção social para o convívio amoroso?

O texto apresenta as características observadas na técnica dos chistes, sendo, entretanto, muito mais do que um chiste,²⁷ um produto estético fundado numa rica e extraordinária elaboração da linguagem.

Diferente do "poema piada", que tanto deu o que falar nos anos trinta, o humor perpassa estes versos e muitos outros de Drummond, forçando as barreiras da libido reprimida. Isto porque, sendo ele o intérprete de sua cidade interiorana, de sua gente a que, não sem malícia, se chamou "tradicional família mineira", o Poeta tem a vivência das interdições e, mais do que tudo, dos subterfúgios para levantá-las.

É o humor, como prática, que lhe permite enfrentar, com a mesma visão crítica, a repressão interiorana, a opressão das cidades e o drama das nações. O que se dá no plano social ocorre também no plano político, onde a sua poesia tem sido agente de revolução.

Intérprete, ele é o que fala a sua língua e a língua do outro. Sua função é fazer circular mercadorias. Seu negócio são os preços - de *inter pretium* - os valores. E como o seu universo é a emoção, ao falar à sua gente, o Poeta, como o Presidente, é também falado por ela - autor e porta-voz da mensagem que enuncia. Essa identificação, entretanto, não é circunstancial e fortuita. É modo de ser, sua condição permanente.

NOTAS

1. O termo *pulsão* (Trieb) é usado para distinguir a carga energética específica de um estado de tensão do organismo, da carga energética própria do instinto (Instinkt), que tem a sua razão de ser na satisfação de necessidades, embora os dois termos sejam por vezes usados indistintamente na obra de Freud.

Cf. FREUD, Sigmund. "A teoria dos instintos", in *Moisés e o monoteísmo, Esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio, Imago, 1975. p. 173 e segs.

Para uma informação breve, mas abrangente, consulte-se de LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa, Moraes Editores, 1976.

E para uma análise da dinâmica pulsional, em que se mostra que a característica da pulsão é o seu ir-e-vir em torno do objeto, circunstancial ; a sua reversão, a circularidade do seu percurso, consulte-se ainda

LACAN, Jacques. *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1973. p.163 e segs.

Quanto ao conceito de deslocamento, que diz respeito à passagem de uma representação a outra de menor intensidade, consulte-se, além do *Vocabulário*,

FREUD, S. "A elaboração dos sonhos", in *A interpretação dos sonhos*, vol. IV. Rio, Imago, 1972. p. 295 e segs.

_____. "Sobre os sonhos", in *A interpretação dos sonhos*, vol. V, p. 671 e segs., e

_____. "A interpretação dos sonhos como ilustração", in *Esboço de Psicanálise*. Op. cit., p. 194.

2. Por oposição ao *outro*, da relação especular, o *Outro* diz respeito ao terceiro elemento da formulação edípica, ou seja, o pai, e, por extensão, a cultura, transmitida por uma determinada linguagem, um sistema simbólico. Esse conceito é constantemente retomado na obra de Lacan, e encontra-se expresso desde a Introdução dos *Écrits*: "que dans le langage notre message nous vient de l'Autre, et pour l'énoncer jusqu'au bout: sous une forme inversée. (Et rappelons que ce principe s'est appliqué à sa propre énonciation, puisqu'à avoir été émis par nous, c'est d'un autre, interlocuteur éminent, qu'il a reçu sa meilleure frappe).

LACAN, J. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966. p. 9.

3. Cf. FREUD, S. "O ego e o id", in *O ego e o id, Uma neurose demonstrada do século XVIII e outros trabalhos*. Rio, Imago, 1976. p. 32 e segs.
4. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Serenata", in *Boitempo & a Falta que ama*. Rio, Sabiã, 1968. p. 24.
5. Cf. LACAN, J. "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in *Écrits*. Op. cit., p. 505: "O que a estrutura da cadeia significante põe a descoberto, é a possibilidade que tenho (...) de me servir dela para significar uma coisa completamente diferente daquilo que ela diz". (Trad. minha).

6. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. IV. Op. cit., p. 315.
7. Idem, idem, p. 318.
8. Cf. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. S. Paulo, Cultrix, 1972. p. 93 e segs.
9. Cf. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. S. Paulo, Perspectiva, 1969. p. 91 e segs.
10. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. V. Rio, Imago, 1972. p. 689.
11. Idem, idem, p. 690.
12. Idem, *A interpretação dos sonhos*, vol. IV. Op. cit., p. 317.
13. JAKOBSON, Roman. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", in *Linguística e Comunicação*. S. Paulo, Cultrix, p. 60.
14. Cf. FREUD, S. "Esboço de Psicanálise", Op. cit., p. 194.
15. RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio, Forense-Universitária, 1973. p. 112.
16. Cf. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. IV, op. cit., p. 316: "Uma de minhas pacientes me narrou um curto sonho, que terminava num composto verbal destituído de sentido. Sonhou que estava com o marido numa festa de camponeses e disse: "Isto terminará numa "Maistollmütze" geral". No sonho, tinha ela uma vaga sensação de que era certa espécie de pudim feito de milho - uma espécie de polenta. A análise dividiu a palavra em "Mais" (milho), "toll" (louco), "mannstoll" (ninfomaniaco - literalmente "louca por homens") e Olmutz (uma cidade na Morávia). Verificou-se que todos esses fragmentos eram remanescentes de uma conversa que ela tivera à mesa com parentes".
17. Idem, *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Rio, Imago, 1977. p. 34: "Um jovem que vinha levando uma vida boêmia no estrangeiro retribuiu, após longa ausência, uma visita a um amigo que morava aqui. O último surpreendeu-se ao ver uma *Ehering* (aliança de casamento) na mão do visitante. "Como?" exclamou ele, "você casou-se?" "Sim", foi a resposta, "*Trauring* mas verdadeiro". O chiste é excelente. A palavra *Trauring* combina ambos os componentes: *Ehering* transformado em "*Trauring*" e a sentença "*traurig, aber wahr*" (triste, mas verdadeiro)".

Observação: Tomei a liberdade de corrigir o texto na frase final, pois em lugar de *traurig* (triste), foi mantida a forma *Trauring*, que não existe a não ser nesse jogo verbal. Esse erro é repetido numa nota de pé de página.

18. Cf. FREUD, S. *Psicopatologia da vida cotidiana*. Rio, Imago, 1976. p. 106: "Em outra ocasião, o mesmo professor disse: "No caso dos órgãos genitais femininos, apesar das muitas *Versuchungen* (tentações) - perdão, *Versuche* (tentativas)..."
19. Idem, idem, p. 20 e seqs.: Freud demonstra minuciosamente as razões por que esqueceu o nome do pintor Signorelli.
20. Cf. LACAN, J. "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in *Écrits*. Op. cit., p. 502.
21. Cf. ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris, Sociêtê d'Éditions "Les Belles Lettres", 1952. p. 65: "Efetivamente é a única coisa que não se pode tomar a outrem, e é um índice de dons naturais, pois bem fazer as metáforas é perceber bem as semelhanças". (Trad. minha).
22. LACAN, J. *Écrits*. Op. cit., p. 515. Nesse mesmo artigo, havia observado: "Mas basta ouvir a poesia, o que era, sem dúvida, o caso de Saussure, para que se faça aí escutar uma polifonia e para que se reconheça que todo discurso se alinha sobre as diversas pautas de uma partitura". p. 503. (Trad. minha).
- Já no discurso de Roma, ao comentar a lista de disciplinas que Freud indicara como ciências anexas que deveriam constituir uma Faculdade de Psicanálise ideal, Lacan registrou: "Quanto a nós, acrescentaremos, de bom grado: a retórica, a dialética, no sentido técnico que o termo apresenta nos *Tópicos* de Aristóteles, a gramática e, ponta suprema da estética da linguagem: a poética, que incluiria a técnica, deixada à sombra, do chiste". p. 288. (Trad. minha).
- Também em outra oportunidade, retomando o famoso exemplo de chiste analisado por Freud - *familionár* - perguntou: "ato falho ou criação poética?", in *Las formaciones del Inconsciente*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1979 p. 72. (Trad. minha).
23. Idem. Confira-se no artigo "Subservion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien", in *Écrits*. Op. cit., p. 805 e 808, os gráficos em que se demonstra o curso dos vetores que concorrem para a significação. O assunto é tratado também, a propósito do chiste, em *Las formaciones del inconsciente*. Op. cit., p. 69.
24. Evangelho segundo São João, VIII, 25 - apud LACAN, *Écrits*. Op. cit., p. 266.

25. RAMOS, M.L. "O reflexo e a reflexão", In: Memorial. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1981. p. 194.
26. DRUMMOND DE ANDRADE. Fragmento de carta escrita pelo Poeta em 30/3/81. Arquivo particular.
27. RAMOS, M.L. "A árvore cósmica na poesia de Drummond", in Suplemento Cultural, nº 34, O Estado de São Paulo, 1977.
28. LACAN, J. Las formaciones del inconsciente. Op. cit., p. 76: "O chiste é a metáfora de uma verdade que se disfarça e que recebe do Outro a sanção que a funda como tal. No curso de um discurso intencional, se produz algo que ultrapassa o querer do sujeito: acidente, paradoxo, mas também criação; HÁ SIGNIFICANTES QUE SE ENTRECHOCAM E ENGENDRAM UM SENTIDO. Está aí o chiste". (Trad. minha. Ênfase adicionada).

"Eu não me dava conta da existência e permanência da ensaística dentro da minha poesia. Eu considerava apenas como objeto circunstancial, e não como o significante criativo por si só. Sabe como é? Eu a senti empot? Sem saber eu então fizendo uma segunda verbalização da primeira em narrada... É essa segunda verbalização, no fundo, na misteriosa que parece, a verdadeira. A arte: um exercício direto de exposição de coisas, exteriores e interiores. Você me deu o segundo sentido da poesia, que no fundo é o primeiro. Fiquei feliz de ser assim "contado" a um dia seguinte,

(... Obrigada, amiga querida.

Muito beijo, toda a amizade e antiga amizade

de seu

Carlos Drummond "