

# Desejo e reconhecimento: uma breve análise do poema “Canção de uma dama na sombra”, de Paul Celan<sup>1</sup>

---

Mariana Cavichioli G. Almeida

## Resumo

Este artigo aborda o poema “Canção de uma dama na sombra”, de Paul Celan, publicado em seu livro *Ópio e memória*, de 1952. Pretendemos apresentar algumas reflexões sobre o cenário construído pelo poeta, as impressões deixadas pelo poema e propor uma possível leitura de que interseções entre desejo e reconhecimento estariam presentes no movimento do texto. Para a análise do poema, utilizamos a interpretação de Alexandre Kojève da dialética de reconhecimento em Hegel (relação do senhor e escravo) e buscamos, ainda, trazer contribuições do ensino de Jacques Lacan, a partir das quais se aborda a temática do jogo como uma representação de um conjunto de regras, que, em sua estrutura, comporta uma negatividade que parece estar expressa nesse poema como “possibilidade de nomear”.

## Palavras-chave:

Paul Celan; Desejo; Reconhecimento; Dialética.

## Desire and recognition: a brief analysis of the poem “Chanson of a Lady in the Shadow” by Paul Celan

## Abstract

This article is about the poem “Chanson of a Lady in the Shadow” by Paul Celan published in his book *Poppy and Memory* of 1952. This article presents some reflections on the scenario built by the poet, the impressions left by the poem and proposes an interpretation as to intersections between desire and recognition are

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão revista e aprimorada de uma apresentação oral no Simpósio de Estética Moderna e Contemporânea, realizado pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 3 de fevereiro de 2020.

present in the text flow. For the analysis of the poem, Alexandre Kojève's reading of the dialectic of recognition in Hegel (relation of master and slave) is used. Also, the article discusses Jacques Lacan's teachings, from which the theme of the game is approached as a representation of a set of rules, which, in its structure, contains a negativity, which appears to be expressed in this poem as a "possibility of name".

### **Keywords:**

Paul Celan; Desire; Recognition; Dialectics.

## **Deseo y reconocimiento: un breve análisis del poema "Canción de una dama en la sombra" de Paul Celan**

### **Resumen**

Este artículo trata sobre el poema "Canción de una dama en la sombra" de Paul Celan publicado en su primer libro *Amapola y memoria* de 1952. Se pretende presentar algunas reflexiones acerca del escenario construido por el poeta, las impresiones dejadas por el poema y para proponerle una posible interpretación de que las intersecciones entre deseo y reconocimiento estarían presentes en el movimiento del texto. Para el análisis del poema se utiliza la lectura de Alexandre Kojève de la dialéctica del reconocimiento en Hegel (relación de amo y esclavo), así como la enseñanza de Jacques Lacan, a partir de los cuales se aborda el tema del juego como representación de un conjunto de reglas, que, en su estructura, contiene una negatividad, que parece expresarse en este poema como una "posibilidad de nombrar".

### **Palabras clave:**

Paul Celan; Deseo; Reconocimiento; Dialéctica.

## **Désir et reconnaissance : une brève analyse du poème « Chanson d'une dame dans l'ombre » de Paul Celan**

### **Résumé**

Cet article traite du poème « Chanson d'une dame dans l'ombre » de Paul Celan publié dans son livre *Pavot et mémoire*, 1952. Il s'agit de présenter quelques réflexions sur le scénario construit par le poète, les impressions laissées par le poème et de proposer une interprétation possible de que les intersections entre désir et reconnaissance seraient-ils présentes dans le mouvement du texte. Pour l'analyse du poème, la lecture d'Alexandre Kojève de la dialectique de la reconnaissance chez Hegel

(relation de maître et d’esclave) est utilisée. On cherche à apporter l’enseignement de Jacques Lacan, à partir duquel le thème du jeu est abordé comme une représentation d’un ensemble de règles, qui, dans sa structure, contient une négativité, qui semble s’exprimer dans ce poème comme une « possibilité de nommer ».

### Mots-clés :

Paul Celan ; Désir ; Reconnaissance ; Dialectique.

o poema mostra, e isso é indesmentível,  
uma forte tendência para o emudecimento  
Paul Celan (1971/1996, p. 56)

Diversas teorias colocam como a noção de desejo ocupa um papel central dentro daqueles processos de reconhecimento que tornam possíveis novas formas de existência. Este artigo aborda o poema “Canção de uma dama na sombra”, de Paul Celan, publicado em seu livro *Ópio e memória*, de 1952. A versão em português utilizada está na obra *Cristal*, com organização e tradução de Claudia Cavalcante (Celan, 1999). O poema pode ser dividido em quatro partes. Destacamos a primeira delas:

Quando vem a taciturna e poda[decapita] as tulipas:  
Quem sai ganhando?  
    Quem perde?  
        Quem aparece na janela?  
    Quem diz primeiro o nome dela?

Nessa primeira cena desse poema, notamos surgir uma mulher silenciosa, que decapita as tulipas, e, então, diversos questionamentos são colocados diante desse acontecimento. Quanto a essa primeira imagem, notamos que as tulipas são flores com um visual imponente. Não há ramificações: dentro da folhagem, ergue-se uma longa haste, e, no topo, a flor solitária sustenta-se, ereta. Em sua aparência mais comum, a flor aparenta uma cabeça, e a ponta das pétalas, uma coroa. A analogia à cabeça é feita no poema, ao se utilizar a palavra “decapitar”, que, além dessa referência mais evidente, cria a cena de um corte mais rente à flor. A opção pelo termo “podar” tornou essa analogia com a cabeça mais longínqua nessa tradução para o português. Além disso, o termo “podar” pode dar a impressão de uma delicadeza inexistente, ou que as flores seriam colhidas e aproveitadas. O termo “decapitar”, além de mais violento, demonstra um sentido de destruição, não há uma finalidade muito clara no ato da taciturna.

O surgimento dessa mulher silenciosa e sua ação (a decapitação) parecem provocar uma tentativa de orientação do eu lírico por meio dos questionamentos que se seguem. De forma ainda bem nebulosa, notamos por meio deles um primeiro resíduo, algo resta dessa ação da taciturna: o sentimento de que alguém ganhou expresso no verso “Quem sai ganhando?”. Que haja uma progressão desses questionamentos, torna-se evidente diante da primeira tentativa de resposta que é feita na próxima estrofe, ou seja, características de um outro são trazidas ao poema:

É alguém que carrega meus cabelos.  
Carrega-os como quem carrega mortos nos braços.  
Carrega-os como o céu carregou meus cabelos no ano que amei.  
Carrega-os assim por vaidade.

Não é um outro bem definido, ele também está recoberto de obscuridade, exposto como um alguém (termo em alemão “*einer*” — indefinido, traduzido como alguém, e “*Er*”, que refere a ele, no masculino) cujo “aparecer” na janela, ou o “mostrar-se”, também entra no jogo que se desenrola. Vale ressaltar que, até o final do poema, naquilo que poderiam ser as várias rodadas desse jogo, esse alguém, referido inicialmente por meio desses questionamentos, portará algo que pertence ao eu lírico.

Na primeira rodada, esse outro é alguém que “carrega os cabelos” do eu. Na descrição do primeiro movimento desse alguém, o carregar de seus cabelos, temos o mais intenso nível de entrega e rendição a esse outro ainda oculto. A imagem é de alguém que estende os braços, e os cabelos do eu lírico, parte do corpo que traz a imagem de inação e inércia, caem, com toda a passividade, como os mortos. Remetemos ainda a algo nostálgico, “como o céu carregou meus cabelos no ano que amei”. Essa comparação cria o aspecto brutal daquilo que parece ser a atual situação: essa entrega que recai nos braços de alguém, daquele que carrega sua inação e abandono, tem algo de outro tempo, um tempo em que eu havia amado e, portanto, teria sido carregado. Nessa época, o céu carregava seus cabelos, sua entrega tinha como destinatário algo transcendente ou idealizado. Mas desse tempo parece ter sobrado apenas a inércia. Agora, os cabelos são carregados por esse alguém que o carrega de outra forma, por vaidade, ou seja, investe esse afeto nessa parte do eu.

Então, temos o resultado da rodada. Reproduzimos a disposição (reco) dos versos em cada parágrafo, que faz clara referência àquela dos questionamentos inicialmente colocados:

E ganha.

E não perde.

E não aparece na janela.

E não diz o nome dela.

Importante que o resultado é apresentado apenas na perspectiva desse outro “jogador”, ou seja, o outro que ganha e que não perde (um pleonasma). Poderíamos, então, ter como dado que quem perdeu foi o eu? A ênfase dada pelo eu à postura desse outro parece ter uma função dentro do poema. Aquele (o eu lírico) que não ganhou, que perdeu, seria, no mínimo, secundário, diante do fato de que não se trata desse outro a quem o eu se refere. E essa é uma referência do próprio eu em sua forma de se relacionar com esse alguém até então oculto, representado pela possibilidade diante do fato de que existe uma janela. Consideramos de pouca relevância saber se seria sempre uma mesma pessoa que encarna esse alguém. Notamos que tanto a janela quanto o termo “alguém” despersonalizam esse outro, não o revestem do corpo de um semelhante. Mas vejamos como a descrição continua, como se o eu lírico buscasse saber algo mais não sobre um alguém específico, mas sobre algo que remete à tentativa aflita de definir essa peculiar relação que se constata:

É alguém que tem meus olhos.

Tem-nos desde quando portas se fecham.

Carrega-os no dedo, como anéis.

Carrega-os como cacos de desejo e safira:

era já meu irmão no outono;

conta já os dias e as noites.

As características alcançadas são outras e tidas aqui como mais acuradas, não no sentido de se estar mais próximo de uma definição desse outro, mas como uma aproximação de se saber qual a origem dessa relação. Agora, esse alguém tem seus olhos, os olhos que seriam um órgão frágil, receptivo de contato com o mundo, os que observam (passivamente) acontecimentos. Esse outro teria seus olhos “desde quando portas se fecham”, e é por meio dos olhos que se torna possível ver essas portas que se fecham. Entendemos que o poema faz aqui alusão a uma cena e a um desejo irrealizado, uma impotência/impossibilidade diante do que fica do outro lado dessa porta que se fecha, algo que toca na contenção de seu anseio (por ver, atravessar etc.). Notamos ainda uma evidente contradição: o “desde quando” parece se referir a um momento do passado, mas “fecham”, no presente (termo “*schließen*”, em alemão), mantém vivo esse movimento, como se portas se fechas-

sem a todo momento, em uma repetição diante de seus olhos, agora possuídos pelo outro. E o sentido da posse é exposto em seu grau mais extremo; o outro não apenas os tem, mas os carrega nos dedos como anéis. Mais claros, portanto, a coisificação e o valor que é atribuído por esse outro a seus olhos, como uma mistura em cacos de desejo e safira — uma pedra preciosa.

Os dois últimos versos são de mais difícil apreensão, já que parecem remeter a expressões do alemão. Contudo, a impressão é de que eles criam um aspecto de familiaridade, proximidade, bem como de passagem do tempo, como um prolongamento dessa relação, remetendo a um sentido trágico e contraditório de permanência e finitude que se associa ao contar dos dias. Os resultados são apresentados, assim como antes, a partir da posição que o outro se encontra em relação ao eu lírico.

E ganha.

E não perde.

E não aparece na janela.

E diz por último o nome dela.

Algo muda nesse último verso. O outro ter dito “por último” o nome dela (da taticurna) aponta para uma nomeação feita (primeiro) pelo próprio eu. Isso porque o movimento que se segue parece estar de acordo com essa interpretação: veremos agora que o outro será o alguém que “tem o que eu disse”. Antes de continuar com o poema, enfatizamos que nem com a nomeação, que parece ser a questão que está em jogo nesse poema, há uma mudança no posicionamento do eu lírico, seu aparecimento como aquele que “diz”. A nomeação também deve ser carregada pelo alguém, que a carrega, como será colocado na estrofe a seguir, contudo de forma bem diferente das anteriores.

É alguém que tem o que eu disse.

carrega-o debaixo do braço como um embrulho.

Carrega-o como o relógio a sua pior hora.

Carrega-o de limiar a limiar, não o joga fora.

O tom nesse trecho muda substancialmente. Não se trata mais de uma parte do corpo do eu lírico que o outro possui. Carregar algo como um embrulho retira grande parte do sentido de uma fruição imediata, da vaidade de quem carrega algo. Ao contrário, verificamos um distanciamento, um embrulho pode ser qualquer coisa cujo sentido e funcionalidade não estão aparentes. Aqui, o outro parece não estar mais tão confortável com aquilo que carrega, mas, ao mesmo tempo, parece retê-lo em um mover-se sem saída (“de limiar a limiar”). É algo de

que esse alguém não consegue se livrar e o carrega como o relógio carrega “a sua pior hora”. Essa descrição cria com maestria o cenário que prepara a derrota desse outro, seu aparecimento na janela, o “dizer primeiro” o nome da taciturna e sua decapitação, junto das tulipas, pela própria dama na sombra, a quem esse outro acabara de nomear.

E não ganha  
    E perde.  
            E aparece na janela.  
E diz primeiro o nome dela.  
  
E é podado[decapitado] com as tulipas.

A concepção de desejo humano, segundo a leitura de Alexandre Kojève da  *fenomenologia do espírito*, de Hegel, considera como a questão do reconhecimento e da intersubjetividade caracteriza esse desejo humano como tal. O desejo torna o homem inquieto, e sua ação que busca satisfazê-lo se dará “pela negação, pela destruição, ou ao menos, pela transformação do objeto desejado” (Kojève, 1947/2014, p. 12). A assimilação daquilo que seria um “não Eu” ocorre na direção da satisfação pela ação negadora. Ainda que mantenha semelhanças com o desejo animal na destruição do objeto, o desejo definido como propriamente humano terá um destino de outra natureza, qual seja, desejará outro desejo. O eu é criado pela satisfação ativa de um desejo; conforme o eu humano busca outros desejos — substrato em função do qual ele tem seu próprio conteúdo —, o Ser desse Eu (no sentido de desvelar-se) será desejo e, nas palavras de Kojève (1947/2014, p. 14), “será ação”.

Diante desse referencial, indagamos o que caracteriza o eu lírico do poema de Paul Celan em sua busca de definir a relação posta em evidência na decapitação das tulipas pela taciturna. Partimos de uma “primeira inversão dialética” — em referência ao texto “Intervenção sobre a transferência”, de Jacques Lacan (1966/1998, p. 218), mas evidentemente no contexto de nossa análise textual —, para formular a questão: no que o desejo do eu lírico está implicado nessa forma com que ele se repara diante do desejo desse outro?

Voltando à descrição do poema, em um primeiro momento, esse outro é alguém que por vaidade carrega seus cabelos, uma parte do corpo que associamos à inércia. Aproximamos esse movimento como um desejo que inicialmente busca — mais no sentido de constatar do que de encontrar — outro desejo humano, o desejo que move o alguém que carrega seus cabelos, que investe nessa parte do eu alguma consideração, inclusive com uma postura bem peculiar, que, principalmente nessa primeira parte do poema, lembra uma posição dominante. O ato de carregar, ou possuir uma parte de seu corpo, pode ser encarado como uma metonímia do desejo

com que lhe toma esse outro ainda oculto. O mesmo ocorre no próximo movimento do poema, o de possuir os olhos. As imagens desenhadas no poema de Paul Celan parecem, ainda, construir substituições metafóricas: carrega “isso” como se fosse “aquilo”, e o “aquilo” sempre remetendo a algo identificável como um objeto valoroso. Ressaltamos aqui a importância que Kojève (1947/2014, p. 14) atribuirá a ser tomado “no lugar do valor desejado”, como se buscou evidenciar na passagem do poema mencionada anteriormente. Segundo Kojève (1947/2014, p. 14), “[d]esejar o desejo do outro é, em última análise, desejar o valor que eu sou ou que represento seja desejado por esse outro: quero que ele reconheça meu valor como seu valor, quero que me reconheça como um valor autônomo”.

Nessa noção de desejo, é possível identificar a origem do movimento da consciência-de-si, a partir da dialética do senhor e do escravo que Kojève vai apresentar como a forma com que a consciência experimenta a si própria como mediatizada, colocando-se aqui o caráter negativo de seu desejo. Só em uma luta de vida ou morte, em que a própria vida se coloca como primeira figura do desejo, poderá o humano ultrapassar sua condição de animal. Assim, a consciência-de-si não é “uma entidade-particular-e-isolada” que se depara com “objetos-coisa”, mas aquela que, dentro do movimento de reconhecimento, pode ver relevada uma “verdade objetiva, ou universalmente válida e reconhecida” (Kojève, 1947/2014, p. 18).

Sobre a dialética hegeliana, em seus estudos iniciais, Lacan (1953-1954/2009, p. 290) aponta que a sociedade humana “não pode ser fundada em nenhum laço objetivável”, e, nesse sentido, a dimensão intersubjetiva será resgatada em seus primeiros estudos. O ponto de partida dessa dialética seria mítico (uma vez que imaginário). No entanto, há um prolongamento que se dá no plano simbólico por meio das ações que organizam o trabalho do escravo e o direcionam para proveito do senhor. “Não basta que ele peça mercê, é preciso que vá ao trabalho. E, quando vai ao trabalho, há regras, horas — entramos no domínio do simbólico” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 290). Por mais que, nesse momento, Lacan ainda não tenha formulado com nitidez, a partir das teorias da linguagem, o estatuto que a ordem simbólica teria em sua obra, a relação imaginária que se trava no âmbito dessa dialética não deixa de ser colocada como a que produz consequências no simbólico.

Podemos afirmar que, na relação entre consciências-de-si, a vida como primeira figura do desejo é colocada à prova dentro de um conjunto de regras pressupostas. Nas palavras de Lacan (1953-1954/2009, p. 291), “no mito hegeliano, a morte não é nem mesmo estruturada como temor, é estruturada como risco e, para dizer logo, como aposta. É que há, desde a origem, entre o senhor e o escravo, uma regra do jogo”. Nesse caso, ênfase é dada às regras que subsistiriam e estariam em uma relação binária com os movimentos daqueles que compõem a relação intersubjetiva. Haja vista a constatação de que o jogo que se estabelece entre o eu lírico e esse outro ainda oculto no poema de Paul Celan também pressupõe uma série de



regras dentro das quais se movem os participantes, o primeiro questionamento que pode ser feito é: O que está em jogo aqui? Quais as regras desse jogo?

A relação entre os participantes parece estar fundada em um sentido que permite ao eu ocupar um valor dentro do desejo de alguém, ao mesmo tempo que esse desejo se situa em um conjunto de regras dentro das quais o “dizer primeiro o nome dela”, da dama na sombra, tem um estatuto importante. Ademais, o aparecimento desse outro na janela também entra no jogo. Exploramos esse ponto a partir das contribuições de Lacan, que discorre — no contexto das críticas aos teóricos da relação de objeto — sobre como, na relação intersubjetiva, acontece a distinção de um “objeto humano” com relação a outros objetos, “na medida em que [o objeto humano] é um objeto que me olha” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 280). Trazendo contribuições de Jean Paul Sartre, Lacan desenvolve a complexidade do “olhar” como um fenômeno na relação intersubjetiva imaginária que não está necessariamente atrelado à presença física dos olhos que olham. Segundo Lacan (1953-1954/2009, p. 281), “esta janela, se está um pouco escuro, e se eu tenho razões para pensar que há alguém atrás, é, a partir de agora, um olhar”. Indagamos, portanto, “quem aparece na janela?” — nesse verso de Paul Celan, a janela pode ser entendida como uma dimensão do olhar? Vimos como os olhos estão presentes no movimento do poema, como as pedras nos anéis que esse outro detém, mas e essa janela, ela própria? Estaria cumprindo uma função de olhar?

Nesse momento do ensino de Lacan, a abordagem do olhar está situada na abordagem da dialética do senhor e do escravo e é utilizada para pontuar a intersubjetividade na fenomenologia das perversões, no que tange ao se tornar “um objeto para o olhar de outrem” e, conseqüentemente, ao estabelecer a reciprocidade da relação, o saber “que sou um objeto que sabe ser visto” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 281) — nesse aspecto, a satisfação do desejo perverso pressupõe que exista lá ainda alguém. A partir dessa reciprocidade, Lacan aponta a existência de um terceiro termo, “um terceiro intervindo me vê sendo visto” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 281).

Lacan desenvolve essa questão no âmbito do desejo perverso do adulto, já que nele existiria a “exploração privilegiada de uma possibilidade existencial da natureza humana — seu dilaceramento interno, sua hiância, por onde pôde entrar o mundo supranatural do simbólico” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 284). O desejo perverso é aquele que leva às últimas conseqüências o oco do desejo humano, a perseguição do desejo do outro, que nunca pode ser apreendido como seu próprio, pois se está aqui adiante do próprio desejo de reconhecimento. Nesse sentido, “[a] perversão situa-se com efeito no limite do registro do reconhecimento”, limite esse que permite aquilo que Lacan denominará “as inversões”, “cujo sentido se percebe num lampejo” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 287). Esse caminho nos levaria a uma “relação intersubjetiva mortal”, e assim também é concebido o “mito hegeliano” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 287). O objetivo dessas colocações não é identificar

um desejo perverso no poema, mas situar teoricamente a experiência-limite no registro do reconhecimento.

No *Seminário 10*, encontramos críticas que Lacan (1962-1963/2005, p. 34) tece a esse ponto da dialética hegeliana, tendo-a “parcial e falsa, e até desaprumada”, considerando “a perversão que resulta e que vai muito longe, inclusive no campo político, de todo esse ponto de partida da *Fenomenologia do espírito* que se centra com demasiadamente no imaginário”. É evidente que não queremos esgotar a análise do poema nessa crítica e, portanto, acrescentamos-lhe um desenvolvimento. Não excluimos a possibilidade de uma aproximação de elementos desse alguém oculto no poema e a formulação que Lacan constrói ao longo de seu ensino sobre o Outro — desde sua função no processo de identificação especular até sua articulação com o campo da linguagem. O Outro que Lacan diz ter nos “acostumado a distinguir a cada instante do outro, meu semelhante”, tratando-se do “Outro como lugar do significante” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 33). Percebemos o tratamento próprio que Lacan dá à máxima hegeliana “o desejo do homem é o desejo do Outro” a partir dos questionamentos sobre como o ser falante pode se colocar diante do desejo do Outro quando angustiado, sendo, aliás, a angústia o tema desse seminário. Lacan (1962-1963/2005, p. 33) insiste no Outro como aquele a que se refere a dependência necessária que o sujeito barrado expressa. Ele distingue essa sua abordagem do Outro daquele que seria o “Outro hegeliano”, relacionando este com o campo de olhar, “o Outro é aquele que me vê” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 32), e com a insuportabilidade da consciência em ser reconhecida apenas como objeto. Mas, na dialética do senhor e do escravo, essa insuportabilidade desencadeia a luta que se trava por puro prestígio. Segundo Lacan (1962-1963/2005, p. 33), será preciso “a qualquer preço que se decida entre nossas duas consciências. Já não há outra mediação se não a da violência. Esse é o destino do desejo em Hegel”.

Sem entrar na questão sobre a lealdade da leitura de Lacan em relação à dialética hegeliana, usamo-nos dessa leitura para formular uma nova problematização: seria a violência a única mediação na ruptura que Paul Celan nos propõe nesse poema? No segundo movimento do poema, os olhos do eu lírico são colocados como aqueles que recebem a imagem do irrealizado, das portas que se fecham e se fecham e se fecham... e parecem se fechar a todo momento. Segundo Lacan (1964/2008, p. 76), no *Seminário 11*, “[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 de castração”. No poema, algo irrealizado parece estar condensado aqui nesse órgão receptor, os olhos, como em anéis, como em cacos de desejo e safira que alguém possui. Nesse seminário, Lacan trabalha o olhar como objeto *a*, aproximando-o,

na relação escópica, “ao objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está apenso numa vacilação essencial” (Lacan, 1964/2008, p. 86). Há nele uma pungência; “uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento” (Lacan, 1964/2008, p. 86). Em Lacan, o olhar do Outro aliena, e nele se localiza uma função de anteparo, um ponto opaco que Lacan chamará de mancha, em uma complexa abordagem ótica. O olhar do Outro captura, mas paradoxalmente sustenta uma passagem do sujeito da necessidade para o sujeito do desejo: “o sujeito do desejo que é a essência do homem — não é de modo algum, ao contrário do animal, inteiramente preso por essa captura imaginária. Ele se demarca nela. Como? Na medida [em] que ele isola a função de anteparo, e joga com ela” (Lacan, 1964/2008, p. 108). Continuemos, então, o jogo descrito no poema e vejamos como nele também uma espécie de captura começa a vacilar...

Após o movimento de carregar dos olhos, observamos uma mudança. O outro (ainda oculto) diz por último o nome da dama da sombra. A nomeação ocorre por parte do eu lírico, quando ele se depara com a imediatez de sua irrealização sendo possuída pelo alguém (e de forma que lhe parece bem satisfatória!). Seria esse nome uma mediação? Com ele não se expressaria algo onde Lacan aponta o anteparo como um lugar, “o lugar da mediação” (Lacan, 1964/2008, p. 108)? Levantamos a hipótese de que a nomeação poderia ser tomada aqui como expressão de uma negatividade, que se realiza diante de algo que está (ou não está) de certa forma lá nesse desejo em que o outro investe seus olhos.

Porém, é curioso que o nome não se mostra nessa nomeação. Temos notícia dele pelo jogo que se desenvolve: alguém diz por último, alguém diz primeiro, mas o nome parece fazer referência à sua função própria dentro do poema. No *Seminário 9*, Lacan (1961-1962/2003, p. 279) se questiona se “o próprio da angústia não é justamente o não se nomear; (...) a denominação só pode vir do lado do Outro, daquele diante de quem ela aparece”. Já nesse momento de seu ensino, que antecede o seminário da angústia, que citamos há pouco, Lacan (1961-1962/2003, p. 279) posiciona esse afeto como indicativo da dissolução de uma captura, mas que ainda impede o sujeito da “mediação da palavra”. No poema, o nome da dama na sombra é pronunciado, mas ele também permanece na sombra. O poeta não se atém à necessidade de que saibamos que palavra é essa, e, portanto, podemos nos questionar se ela não é trazida no poema como mero “papel metafórico, mediador da palavra”, como “distância existente entre uma vivência afetiva e sua tradução verbal” (Lacan, 1961-1962/2003, p. 279). Além disso, essa nomeação direciona-se para algo muito específico: a dama da sombra, a que decapita as tulipas. Levantamos, assim, mais uma possível interpretação de que a nomeação pode fazer refe-

rência à sua função, ou seja, a nomeação da taciturna é a nomeação daquela que causa a decapitação desse outro por ela própria.

E é difícil dizer algo muito preciso sobre o final do poema “Canção de uma dama na sombra”, de Paul Celan, o aparecimento do outro na janela e sua decapitação. Ele deixa de ser apenas uma possibilidade de alguém à espreita cujas características são trazidas pelo eu (aquele que carrega isso ou aquilo). O alguém oculto se expõe; ele agora é o que “diz primeiro o nome dela”. Não descartamos que essa decapitação poderia aparecer como uma espécie de emancipação com relação àquele que corporificou a figura a quem o eu lírico demanda reconhecimento. No entanto, parece-nos que, pelo menos no campo psicanalítico, é preciso mais do que perder a cabeça. Ademais, o poema parece sugerir uma circularidade: o alguém é podado[decapitado] com as tulipas, o que nos remete ao início do poema e aos questionamentos que se seguem. Poderíamos ainda falar de uma emancipação aqui? Esse ponto nos permanece bem nebuloso. Feito o percurso aqui exposto, optamos, então, por uma resposta menos pretenciosa no que tange a toda a teia que se faz em torno da nomeação: poderíamos pensar que quem aparece na janela poderia ser a corporificação daquele que teria sido necessário para o movimento que torna o poema uma presença latente de um nome que (e de quem) não se mostra.

## Referências bibliográficas

- Celan, P. (1996). *A arte poética: o meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia. (Trabalho original publicado em 1971)
- Celan, P. (1999). *Cristal* (C. Cavalcante, Trad. e Org.). São Paulo: Iluminuras.
- Hegel, G. W. F. (2011). *Fenomenologia do espírito* (P. Meneses, Trad.). Petrópolis: Vozes. (Trabalho original publicado em 1807)
- Kojève, A. (2014). *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto. (Trabalho original publicado em 1947)
- Lacan, J. (1998). Intervenção sobre transferência. In J. Lacan. *Escritos* (V. Ribeiro, Trad.) (pp. 214-228). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1966)
- Lacan, J. (2003). *A identificação: seminário 1961-1962* (I. Corrêa & M. Bagno Trad.). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife. (Trabalho original publicado em 1961-1962)
- Lacan, J. (2005). *O seminário, livro 10: a angústia* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Trabalho original publicado em 1962-1963)
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Trabalho original publicado em 1964)

Lacan, J. (2009). *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Trabalho original publicado em 1953-1954)

**Recebido:** 01/12/2021

**Aprovado:** 15/12/2021