

e os episódios de sua vida familiar. Por manter, com sua filha caçula, Anna, um relacionamento que reedita os casos das históricas, pai e filha reencenam o drama edípico. Freud torna-se personagem de sua obra, ao se deixar trair pela força incontrolável do inconsciente, ironicamente por ele próprio descoberta.⁹

A intenção de tornar menos rígida, nos meus ensaios mais recentes, a barreira entre a ficção e a vida, ou entre a teoria e a ficção, não pretende naturalizar diferenças, tampouco defender o retorno à analogia entre discursos. Reforça-se, ao contrário, o grau de encenação e dramaticidade que constrói o cenário textual da obra assim como da existência. A psicanálise, com suas "maquinarias desejanças", continua ainda fornecendo subsídios teóricos para que se possa entender, com mais clareza, os limites desse impasse.

A CENA DO SUJEITO

A metáfora teatral constitui um procedimento largamente empregado nas manifestações discursivas, aglutinando o caráter de representação do sujeito ao discurso, ou do texto ao espaço de encenação. A psicanálise, desde a sua origem, vincula-se à metáfora teatral, variando apenas o tipo de teatro que a ela se relaciona. A criação, por parte de Breuer, da expressão "teatro particular" da histórica, andava ao lado da descoberta freudiana do inconsciente, no qual o sujeito, na cena psíquica, se vê como ator que representa papéis e se submete a maquinarias desejanças. Mannoni, em *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, assinala a relação entre a vida psíquica e o teatro, com sua cena, seus bastidores e personagens, lembrando o jogo do *Fort/Da*, analisado por Freud, em que a

⁹ Cf. SOUZA. A bela indiferença da histórica.

criança se transforma no empresário e no espectador do "mais rudimentar dos teatros de marionetes".¹⁰

O conhecimento gradativo da histeria representava, para Freud, a passagem da teoria da sedução paterna para a elucidação do pacto amoroso entre pai e filha, abrindo-se a porta para a identificação do complexo de Édipo. Multiplicam-se, dessa maneira, as referências ao vocabulário teatral no discurso psicanalítico, indo da "cena primária" do imaginário ao "teatro particular" da histeria e compondo com o gênero um feixe inesgotável de relações.

O interesse em assinalar a relação entre a psicanálise e a pesquisa por mim desenvolvida nos últimos anos passa, portanto, pelo crivo dessa metáfora, que me foi transmitida, de forma transformada, por críticos literários, filósofos e psicanalistas. Como afirmei anteriormente, os conceitos pertencentes ao domínio psicanalítico têm importância para o estudo da literatura na medida em que recebem tratamento metafórico e por atuarem em diferentes discursos, seja o artístico, seja o ensaístico.

Na esteira dessas reflexões sobre a psicanálise, retomo a formulação de Barthes, anunciada no início deste ensaio de memória, relacionada à sua opção pela prática de um *saber dramático*. Com o intuito de reconsiderar o lugar do sujeito no texto ensaístico e no ficcional, construído pela encenação de subjetividades e pela circulação contínua de saberes na escrita, Barthes, além de se valer da psicanálise lacaniana e da semiologia, recorre também ao teatro brechtiano para reforçar o grau de distanciamento e simulação desse sujeito-ator na cena enunciativa. Em Brecht, o texto teatral se mostra enquanto representação pura, despindo-se o ator da pessoa, ao atuar como *persona* na máscara da personagem.

O conceito de "distanciamento" brechtiano funciona em oposição aos processos de identificação existentes no jogo teatral, principalmente no aristotélico, e ao efeito catártico criado entre atores e espectadores. Consiste, segundo Barthes, num *teatro pensado*, prática efetuada com base em uma teoria explícita — um

¹⁰ Cf. MANNONI. *L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire*.

"teatro sem histeria", uma vez despojado de projeções e transferências. Não é de se estranhar que o conceito de autor, em Barthes, seja extraído da concepção brechtiana de personagem.¹¹

No meu artigo "Querelas da Crítica", de 1987, faço restrições a certa tendência da ensaística contemporânea que, sob a influência de uma postura psicanalítica ingênua, vale-se da exposição "indiscreta" do sujeito no discurso. A explosão de textos memorialistas e a necessidade de liberação do sujeito enunciador, após anos de censura política, contribuíram para a valorização do "imaginário" no discurso. Essa mudança de postura crítica continua sendo ainda faca de dois gumes. Se antes não conseguíamos nos livrar da obsessão pelo estilo neutro e objetivo das análises, hoje corremos o risco de parafrasear a linguagem literária de forma bastante banalizada.

Entre os pensadores brasileiros que se voltam para a teorização de conceitos afins, tem-se o exemplo de Costa Lima, que, ao refletir sobre a categoria do *ficcional*, apóia-se nas formulações de Valéry sobre o teatro mental, articulação motivadora da subjetividade e de efeitos de encenação. Para o crítico brasileiro, essa posição de Valéry funciona como "metáfora iluminadora do ficcional", permitindo-lhe distinguir o sujeito empírico do ficcional e apontar para o caráter fingido e errático desse sujeito, situado sempre em lugar distanciado em relação a si próprio.¹²

Em artigo recente do autor, "Persona e Discurso Ficcional", essa rede teórica é melhor desenvolvida, o que vem acentuar minha discordância em relação ao pensamento de Costa Lima, que, ao se opor sempre às idéias barthesianas, desconhece que ambos assumem posição semelhante frente ao sujeito crítico.¹³ Na medida em que me coloco favoravelmente ao lado de Barthes, amplio o estatuto do sujeito ficcional para o de sujeito ensaístico,

¹¹ Cf. BARTHES. *Roland Barthes*.

¹² Cf. LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*.

¹³ Cf. LIMA. *Persona e sujeito ficcional*.

por admitir que ambos são marcados pela mesma mobilidade e por igual desejo de distanciamento do discurso. Procedese, assim, à refração e ao "irrealizar-se do *eu* enquanto sujeito". Guardadas, naturalmente, as devidas diferenças, o sujeito crítico-ensaístico aproxima-se do ficcional por ser também impelido a questionar o próprio fazer e exercitar, dramaticamente, seu potencial lúdico com a linguagem.

Não resta dúvida de que a forma do ensaio permite uma proximidade maior com a ficção, realizada através do diálogo constante entre o autor, seu interlocutor oculto e a própria linguagem. Em meu artigo sobre a obra de Costa Lima ressalto o lado ensaístico e experimental do sujeito crítico, embora o seu texto seja marcado por pretensões à objetividade analítica, por reconhecer aí a prática de uma teoria que se constrói ao se desfazer, e cuja escrita se move sob o signo da *errata* e da revisão constantes. Ressalto, em sua postulação teórica, a prática de uma das vertentes do ensaio, caracterizada pelo endosso à natureza precária e frágil do conhecimento, mesmo que a intenção do autor não se expresse claramente nesse sentido.

O caráter de espetáculo de seu discurso não se restringe apenas ao lado polêmico, à encenação contínua de um debate no interior do texto, mas na exposição e abertura dos bastidores. Trata-se da configuração de uma prática metalingüística de estilo crítico, o espetáculo da escrita se convertendo em seu ensaio, dada a impressão de se estar lidando com o experimental e o provisório, conceitos e idéias que serão, posteriormente, desmontados.¹⁴

A apropriação da metáfora teatral será largamente explorada na análise de vários textos literários e artísticos, em que procuro associar os procedimentos relativos à *enunciação* e à *encenação*, seguindo as formulações teóricas apontadas

¹⁴ SOUZA. A crítica em palimpsesto; reflexões sobre a obra de Luiz Costa Lima, p.57.

anteriormente. Interessando-me cada vez mais pela prática intersemiótica e pelo entrecruzamento livre das variadas formas de gênero dramático e épico, caminho paulatinamente para o conceito amplo de *texto*, legitimado pelas pesquisas realizadas pela semiologia francesa. Ao lado da opção por categorias textuais, responsáveis pelo fim do enclausuramento da literatura em si própria, a análise semiológica questiona também a separação rígida entre ficção e real. A concepção de *texto* envolve tanto a realidade da obra artística quanto a ficcionalidade da vida real. Reformula-se, por conseguinte, a idéia do sujeito dotado de enunciação plena, uma vez que o conceito de autoria é abalado pelo de "autoridade" textual.

Em trabalho realizado pelo Grupo de Estudos de Semiótica de Minas Gerais (GRES-MG) e apresentado em 1985, na 37ª Reunião Anual da SBPC, realizada em Belo Horizonte, procedemos à análise semiótica dos profetas de Aleijadinho, com base no jogo entre palavra e imagem e na construção de um cenário teatral. O estudo partiu do cruzamento entre texto e imagem nos filatérios (inscrições latinas presentes nas esculturas), entre os filatérios e as esculturas, e nas esculturas entre si. A encenação teatral dos Profetas recebeu igualmente tratamento comparativo, ao se associar a outro espaço criado pela *via crucis* dos Passos, obra que completa o quadro barroco de Aleijadinho em Congonhas. A plasticidade teatral do conjunto arquitetônico foi interpretada como se se tratasse de um grupo de atores surpreendido no momento da marcação cênica do espetáculo, representando uma dramatização. Esse registro configurou-se pelo íntimo relacionamento entre *encenação* e *enunciação* da voz profética, instaurada pelo olhar barroco e desconstrutor de Aleijadinho.¹⁵ Estudos recentes possibi-

¹⁵ Cf. MOURÃO, SANTIAGO, MUZZI, SOUZA et al. *Leitura semiótica dos Profetas de Aleijadinho*. O texto foi publicado na Revista *Ciência e Cultura*, em 1986, e nas *Actas do 1º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, em 1990. Por ocasião do 1º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, realizado em Lisboa, em 1989, acrescentei a esse estudo a análise comparativa entre o conjunto arquitetônico e seu modelo europeu, o Santuário de Bom Jesus do Braga, situado em Portugal.

litaram a ampliação dessa análise, em que estabeleço associações entre a leitura de Mário de Andrade sobre o Aleijadinho e a de Lezama Lima, ambos ressaltando a condição "mulata" do artista e a construção de uma obra marcada por este aspecto híbrido e paradoxal. Essa postura, ao ser também assumida por Lezama Lima, no artigo "A Curiosidade Barroca", considera a arte de Aleijadinho como representante da rebelião artística dos negros. Sua interpretação aproxima, de forma metafórica, obra e artista, pela mediação da lepra, um dos fatores, segundo ele, responsáveis pelo caráter corrosivo e proliferante do barroco do artista mineiro.

O EXERCÍCIO DA LITERATURA COMPARADA

A grande controvérsia internacional sobre o livro *Os Versos Satânicos*, de Salman Rushdie, pode ter provocado a primeira vítima fatal — o professor Hiroshi Igarashi, que traduziu a obra para o japonês. Ontem, seu corpo foi encontrado no campus da Universidade de Tsukuba, ao norte de Tóquio, onde lecionava literatura comparada. Igarashi tinha 44 anos e foi esfaqueado próximo a sua sala no sétimo andar da Faculdade de Ciências Humanas.

Jornal da Tarde

Essa notícia, estampada em todos os jornais do mundo em meados de julho de 1991, parece saltar das páginas de um romance policial. Mais uma vez a literatura provoca o enredo de histórias reais que prolongam seu texto sob a forma de um complô criminoso. O assassinato do tradutor japonês dos *Versos Satânicos* remete, literalmente, para a célebre declaração de Barthes da