

## OPERETA VERBAL DO DRAMA CARTESIANO NO TEATRO DA IMAGINAÇÃO TROPICAL

### RESUMO

O objetivo do presente artigo consiste em abordar dois aspectos que se manifestam na escritura da prosa-poética *Catatau*, do escritor Paulo Leminski, que são: a teatralidade e a musicalidade. E, ao mesmo tempo, visa articular uma leitura interdisciplinar com as contribuições da Psicanálise freudo-lacaniana sobre o problema da “identidade” a partir do discurso enunciado pela personagem Renatus Cartesius, duplo ficcional do filósofo francês René Descartes que, segundo a narrativa desta ficção literária, teria vindo ao Brasil durante o governo de Maurício de Nassau no período das “Invasões Holandesas” em Pernambuco.

**Palavras-Chaves:** Literatura. Psicanálise. Teatro. Música. Identidade.

## VERBAL OPERETTA OF THE CARTESIAN DRAMA IN THE THEATER OF THE TROPICAL IMAGINATION

### ABSTRACT

The objective of this article is to discuss two aspects that can be found in the poetic prose of Catatau, by Paulo Leminski, namely: theatricality and musicality. Also, it attempts to articulate an interdisciplinary reading with the contributions of the Freudian-Lacanian Psychoanalysis about the issue of identity, departing from the discourse of the character Renatus Cartesius, a fictional double of the French philosopher René Descartes who, according to the narrative of this literary fiction, would have come to Brazil during Maurice of Nassau's government in the period of the "Dutch Invasions" in Pernambuco.

**Keywords:** Literature. Psychoanalysis. Theater. Music. Identity.

## OPERETA VERBAL DEL DRAMA CARTESIANO EN EL TEATRO DE LA IMAGINACIÓN TROPICAL

### RESUMEN

El objetivo del presente artículo consiste en abordar dos aspectos que se manifiestan en la escritura de la prosa-poética Catatau, del escritor Paulo Leminski, que son: la teatralidad y la musicalidad. Y, al mismo tiempo, pretende articular una lectura interdisciplinaria con las contribuciones del psicoanálisis freudo-lacanian sobre el problema de la "identidad" a partir del discurso enunciado por el personaje Renatus Cartesius, doble ficcional del filósofo francés René Descartes que, según la narrativa de esta ficción literaria, habría venido a Brasil durante el gobierno de Mauricio de Nassau en el período de las "Invasiones Holandesas" en Pernambuco.

**Palabras Claves:** Literatura. Psicoanálisis. Teatro. Música. Identidad.

*“Desperta, sonhando:  
teatro na imaginação”  
(CATATAU)*

Repensar o Brasil a partir do choque da cena inaugural quando da chegada do europeu no novo mundo é, seguramente, o motor fundamental que impulsiona o inusitado enredo do “romance-ideia”. Esse é o nervo axial de uma fábula ótica, cujo monólogo caudaloso expressa o inevitável drama do olhar em meio ao jogo das relações que envolvem processos de identificações entre o “eu” e o “outro”. Com efeito, ele se torna mais um questionamento quanto àquilo que na história da cultura e da vida intelectual brasileira tornou-se um *leitmotiv* sintomaticamente recorrente: a angústia em busca de uma definição da identidade nacional.

Segundo Leminski, a intuição inicial para se lançar na elaboração do *Catatau* ocorreu-lhe ainda no ano de 1966, na circunstância em que ele estava dando aulas de História do Brasil, falando sobre “as Invasões Holandesas e o intento de estabelecimento dos holandeses da Companhia das Índias Ocidentais em Pernambuco e adjacências” (LEMINSKI, 1989). Deste contexto histórico e espacial surgiu-lhe, pois, “a hipótese-fantasia” da suposta vinda do filósofo René Descartes ao Brasil na condição de integrante da comitiva que acompanhava o conde Maurício de Nassau.

Não será exagero afirmar que, talvez, o aspecto mais imediatamente desconfortável ao leitor que se aventura nos descaminhos desse texto labiríntico é, justamente, o de enfrentar o aparente *nonsense* que predomina ao longo desse insólito fluxo textual. O leitor, tal como Cartesius, será tomado pelo mesmo estado de confusão que acomete a personagem e que se manifesta na própria literalidade figurada pelo texto. A personagem no desamparo da sua solidão questiona o que significa pensar nos trópicos:

E agora entre toupinambaults, com quanto fico? Com qual cara vou ter que ficar? Amiúde a terra pulsa um coração; ou será o meu? De quem é esse arrepio que não para de passar? Que pensam os índices sobre tudo isso?

Índio pensa? Gê é gente? Aqui há dez anos, Artyczewsky mo dirá. Ocorre-me o seu pensa ainda... E não pensando mais? Com aquelas tatuagens todas, pensa ainda? Homem escrito pensa? Esse pensamento, por exemplo, recuso, refuto, repilo, deserdo, rasuro, desisto. Índios comem gente. Pensamento aqui, é susto (LEMINSKI, 1989 p. 37-38).

Quais são as condições de possibilidade ao pensamento nos trópicos tupiniquins? Eis uma das indagações axiais que permeia o *Catatau*. À situação de desamparo em que se encontra Cartesius, a única esperança estaria em Artyczewsky, o suposto anfitrião que nunca chega. Afinal, reflete o personagem consigo mesmo, ele que está “aqui há dez anos, Artyczewsky mo dirá”. “Índio pensa? Gê é gente? E conclui sua reflexão afirmando “Índios comem gente. Pensamento aqui, é susto”.

Pensar e explicar o enigma desse parque de aberrações sonoro-visuais é o vão intento que se reflete explodindo o espelho da razão e do logos cartesiano, onde a imagem, o som e o sentido das palavras engendram um estranho teatro maneirista, fazendo o personagem cair num ilusionismo solipsista, catatônico, em função da “ego-trip” verbal que o paralisa, submergindo na retórica vazia do seu próprio discurso.

Tal como no palco labiríntico de um teatro maneirista<sup>1</sup>, onde predomina uma poética engenhosa, cuja imaginário tem como repertório temático assuntos como o pavor, a loucura, o enigma, a morte, os enganos e paixões desenfreadas, o espelho, as máscaras, o conflito entre parecer e ser, e o espaço cênico se exhibe com uma ornamentação grotesca em que tempo e espaço são “transformados num labirinto de acontecimentos” (HOCKE, 2011), a mesma estrutura se descortina desde a abertura do livro em uma cena quase cinematográfica:

Ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, – vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais [...] Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLO

A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NÚVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. (LEMINSKI, 1989, p.13)

### **UM PALCO MANEIRISTA NO AMPHITHEATRUM CARTESIANUM DO CATATAU: O PENSAMENTO ENTRE A LETRA QUE SE ESCUTA E A MÚSICA QUE SE VÊ.**

Roland Barthes, em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França, discorreu agudamente acerca das armadilhas da linguagem, advertindo que “o poder (a *libido dominandi*) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder”. Esta advertência tinha em vista desmistificar a inocência referida à tentação ingênua de imaginar a existência de neutralidade no uso de que se faz da linguagem, inclusive, no contexto estético das artes. Seria preciso indagar, dizia ele, “sob que condições e segundo que operações o discurso pode despojar-se de todo o desejo de agarrar”. E essa astuciosa pluralidade do poder que permeia proteicamente todas as formas discursivas dá-se pela própria condição estrutural, pois “esse objeto em que se inscreve o poder, desde a eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1997, p. 10, 12).

Então, como pensar a questão da liberdade, por exemplo, uma vez que nessa condição de assujeitamento para com a estrutura da linguagem o sujeito está sempre de algum modo constrangido e, de algum modo, alienado? Para Barthes, a literatura seria um modo de agir na linguagem por meio da escritura no sentido de não se deixar contaminar pelo poder, este “parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem”. De modo que a função da literatura para este autor comporta o ato de uma “trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, idem, p. 12, 16), graças ao trabalho no qual se joga com as palavras, fazendo da escritura uma forma de teatro. Vejamos como ele afirma isso:

O grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes, que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua é combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é **teatro** [grifo nosso] (BARTHES, idem, p.17).

Essas observações de Barthes acerca do trabalho literário da escritura se efetuar como uma espécie de teatro é de um valor heurístico fundamental no tocante ao horizonte das articulações das nossas pesquisas, de onde parte o intuito da presente proposta de leitura. Trata-se de reconhecer nos trabalhos de deslocamento que a escritura exerce sobre a língua uma espécie de encenação, visto que, através da escritura, aponta Barthes, “o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático”. Com efeito, combater as ideologias que parasitam a potência vital de uma língua através dos discursos é tarefa inadiável do escritor, este que precisa ficar atento às tentações fetichistas dos estereótipos retóricos, pois “em cada signo dorme esse monstro”. (BARTHES, idem, p.15)

E o *Catatau* é, precisamente, um monstro verbal movido por Occam, este personagem aparentemente invisível, mas que insidiosamente habita a pulsação latente da linguagem catatauesca e que, segundo o autor, “é o próprio espírito do texto” (LEMINSKI, 1989). O poeta imaginou que esse monstro sairia do Zoológico de Maurício de Nassau e seria “interiorizado no fluxo do texto”, promovendo todas as perturbações que manifestam na matéria verbal do tecido textual, transformando-o em “um parque de locuções, ditos, provérbios, idiomatismos, frases-feitas”. Nele são incontáveis as aberrações linguísticas em que as palavras se deformam, copulam umas com as outras, resultando em um idioma singular repleto de neologismos, tais como no exemplo a seguir:

Olhego para ulmimbrividigo, quevedeво  
vendavândalo quebreca a obradobra,  
cobrabobásbaro. Nervervorosa, gotagotamorre.

A togomorre baboborel. Tantalicodecomida trabalhanse? Egoipsogo arcarrâncaras no espedrelho. (LEMINSKI, 1989, p.188)

A hipótese sobre a existência de uma teatralidade latente em maior ou menor grau nos textos que lemos de um modo geral, independentemente da sua especificidade enquanto literatura dramática, é muito bem apontada por José Sanchis Sinisterra em sua obra “Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos”. Vejamos o seu argumento:

Existem textos que, quando lemos, percebemos em seu discurso uma tamanha teatralidade que despertam em nós o desejo de vê-los num palco, como se latejasse neles uma estranha *quadridimensionalidade*. Sua leitura gera uma configuração espaciotemporal e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente, até o ponto de chegarem a se concretizar situações que caberiam perfeitamente num palco, que poderiam ser reescritas de acordo com as leis não escritas da teatralidade. (SINISTERRA, 2016, p.23)

Em *Catatau*, esse “Amphitheatrum Cartesianum” faz apelo à percepção do leitor, como se o próprio livro se comportasse ao modo de um palco onde o corpo da matéria verbal se transtorna aossada por um regime de constantes metamorfoses e desemboca num movimento paradoxal de incessantes mascaramentos e desmascaramentos, tal como podemos ilustrar na seguinte passagem:

Vinde a mim, como a um oráculo: curiosos se danem. Pretenda. Calcino, congelo. Fixo, dissolvo. Digi-ro, distilo. Sublimo, preparo: dirijo catás alquímicos. Incinero, fermento. Multiplico, projeto. Converto, materializo. Longa data. Esmagadora maioria. Proponho um brinde: pym na zdrowy! E toca a catar canjica. Qual foi o movimento? Philosophica Poranduba, **Amphitheatrum Cartesianum** [grifo nosso]. Colossos loquestres, entre si, se celebram: candor de narcisos. (LEMINSKI, 1989, p.197)

No palco textual do *Catatau* a palavra é, sem dúvidas, a personagem central. A configuração do discurso se derrama da primeira à última página, soando como se fosse um único parágrafo, um monólogo verborrágico cujo pano de fundo é o acontecimento de um “espera”. Cartésius espera Artyczewski, e este nunca chega, salvo uma alusão delirante da sua possível chegada, quando nas últimas frases que encerra o livro, Cartésius, auxiliado por um telescópio, supostamente o enxerga vindo bêbado em sua direção. É evidente, neste caso, a intertextualidade semântica do enredo com a peça teatral *Esperando Godot*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett. Tal como neste, predomina em *Catatau* a situação absurda e tragicômica de uma espera fracassada em que nada acontece.

A “Dionisomancia” (LEMINSKI, 1989, p.201) da linguagem luxuriante faz com que tudo no texto se mova ao sabor de um desmesurado gozo, cujo transbordamento se evidencia no transtorno discursivo da personagem, no qual soam os apelos que evocam a ideia do universo teatral. Vejamos alguns exemplos:

Dançarino mascarado, tranquilidade em movimento de um engenhoenigma, botacardada, imagenigma: cara é mapa de quê? De que mesmo? (LEMINSKI, 1989, p.73) Não procurei evitar o inevitável: algo estar para ser, imediatamente, constatado. Averigue um teatro, um pouco de gestos, um reto de palavras Prevendo um sortilégio, um augúrio está previsto.... Persona ficta, fixa: dispersa-se por dentro, vejo aparências. (LEMINSKI, 1989, p.93)

Dai-me um trono no teatro, lhes monstro o que é ver: frapo-lhe o ucrâino a poder de fiapos bem faíscos, raciocídios, vias a espanto espento, e outras cartesiolatrias... (LEMINSKI, 1989, p.163)

Desperta, sonhando: teatro na imaginação. (LEMINSKI, 1989, p.196)

O que se desperta sonhando a partir desse teatro da e na imaginação se dá mediante engenhosos apelos onde os motivos míticos se misturam na ambiência, como

dissemos acima, de um obscuro teatro maneirista, cuja configuração imaginária do espaço suscita na percepção de Cartesius um espetáculo peculiar cheio de vertigem e armadilhas para o seu olhar, que tenta em vão apreender e analisar o que se passa em volta:

Imprimindo prosseguimento à análise, um olhar sem pensamento, olhos vidrados, pupilas dilatadas, afunda no vidro, mergulha nessa água, pedra cercada de rodas: o mundo inchado, o olho cresce. O olho cheio sobe no ar, o globo dágua arrebrandando, Narciso contempla narciso, no olho mesmo da água. Perdido em si, só para aí se dirige. Reflete e fica a vastidão, vidro de pé perante vidro, espelho ante espelho, nada a nada, ninguém olhando-se a vácuo. Esta lente me veda, me vela, me desvela, me venda, me revela. **Ver é uma fábula – é para não ver que estou vendo** [grifo nosso]. (LEMINSKI, 1989, p.p.16-17)

Todavia, esse mesmo olhar não consegue se afirmar sem que se considere a presença imediata da íntima inunção da musicalidade emanada entre as palavras (melopeia). Através da escrita, as duas faces do signo verbal (significante e significado), a imagem gráfica, o som e o sentido vão tecendo uma teia verbi-voco-visual em que se presente, esteticamente, a presença do canto da fala através da escrita. Daí Cartesius observar: “O labor de pensar onera e não me compensa: modulo as lentes, esta melodia ouço no olho, canto o entendimento canção.” (CATATAU, 1989, p.26). Eis, portanto, como no texto se manifesta o teatro do pensamento, entre a letra que se escuta e a música que se vê. Leitura como escuta de uma espécie de “opereta verbal” na exuberância caótica dos trópicos.

## OPERETA VERBAL<sup>2</sup> DE UMA PARÓDIA CARTESIANA

Como observamos acima, outro aspecto da escritura que participa da teatralidade da escrita em *Catatau* é a singular musicalidade que emana deslizando em meio aos jogos de sonoridades das palavras. Espécie de paródia do texto filosófico de René Descartes *O discurso do*

*método*, a acidez irônica desse canto paralelo sugere pensá-la como fosse uma “opereta verbal” em que a profusão luxuriante de inesperados efeitos incidem no tecido da sintaxe rompendo com a familiaridade sonora, como se fosse música de uma outra língua.

A dicção impulsionada pelo princípio dionisíaco (Deus grego do teatro e da música) nessa *Opereta verbal* promove “dionissonâncias metamorferozes”, revelando um estranho teatro sonoro de melopeias, onomatopeias e mímicas verbais sob a pulsante incisão de incessantes golpes que, enfim, geram outras percepções e aberturas semânticas através dos movimentos da matéria textual. A título de ilustração do que enunciamos acima, será relevante citar aqui algumas passagens extraídas do livro:

Bobo é quem não canta, fala é só barulho [...] A voz da gente quase abafa o mudo mas a voz é do mundo, pensar bem e cantar para os outros verem (LEMINSKI, 1989, p.50)

Todos os que vivem estão contaminados, quem dança, perde o lugar, quem canta, a flor da fala! (LEMINSKI, 1989, p.53)

O que não vale a pena dizer canta-se (LEMINSKI, 1989, p.60)

Por mim passa a festa, num lapso: flautas, vinhos e risadas. Quem sabe pensar, é justo que canta mais bonito, mas às vezes o canto sai meio baixo, quem está muito longe – não ouve; a longe – existe o eco. (LEMINSKI, 1989, p.61)

Quem canta, curte o que a fala tem de melhor (LEMINSKI, 1989, p.66)

O atax dos inimigos, os chox das coisas, estou com saúdealáude de minha terra nataúde! (CATATAU, p.70)

Melodiapausa, menodiaplauo: palma, quem mora no palco vive de eco. (LEMINSKI, 1989, p.72)

Depois da festa, os pensamentos cantam. (LEMINSKI, 1989, p.73)

Este pensamento, o fim do mundo. O homem está olhando as coisas: o homem olha as coisas, HOMEM OLHA AS COISAS. Estrada

não se dá com mapa, leva a canção na flauta, leva a flauta na palma da mão, leva tempo levando a vida em flatus vocis. (LEMINSKI, 1989, p.76)

Ouçõ a música dentro da minha cabeça, gês gingando, rês pingando: o lixo da música, silêncio. Cai um som em cima do ronco; bater das coisas em coisas é música e é coisa. (p. 81) A gema do ômega em botão, o ovo em flor, o olho novo rebentando, a cauda tão sensível que dão cordas de rebeca! Timbra em retinir, felizofo! (LEMINSKI, 1989, p.126)

Orça e apairece com alguns senures: estar de alhaço efetivamente esfacela...Para dó, qualquer sol bemol é quinta diminuta! (LEMINSKI, 1989, p.146)

Além dos acima citados, muitos outros exemplos poderiam ser colhidos para ilustrar o quanto no gesto dessa escritura poética de Leminski há todo um procedimento que põe em jogo os movimentos do significante encenando um cruzamento sinestésico entre os sentidos do olhar e da audição. O trabalho criador implicado nesta *poiesis* tem na imagem acústica do signo verbal, tal como conceituou Saussure, uma matéria de altíssima relevância. De modo que, a presença da música no fluxo discursivo do texto não se dá apenas no sentido de uma mera alusão temática mas, sobretudo, na própria face literal da palavra como parte essencial de uma invenção sensivelmente atenta aos efeitos dos significantes no trabalho da escritura. Por isso, a observação que advém pela voz da personagem:

Uma orelha pinica uma palavrinha aqui, outra alinhava numa daquilá daquelas, aquela-oquelalá! Ioiô de loló, no bozó da mamã: pega aqui pelo ganzê, direitinho zuiderzê. Aquilo ali, meus aquéns! Como assim? Assim como sói e soa. Um acolá muito afim de chegar, Teatriculus mentis. (LEMINSKI, 1989, p.131)

Nesse “Anphiteatrum Cartesianum” torna-se pertinente uma ponte com as observações de Jacques Lacan quanto à necessidade de uma operação de leitura referida ao exercício da escuta do significante. Pois, como

não notar sob a máscara absurda do discurso enunciado na citação acima, que há, praticamente, uma recomendação de como fazer essa escuta aí onde “uma orelha pinica uma palavrinha aqui, outra alinhava numa daquilá daquelas, aquela-oquelalá”, em que o jogo de sonoridades entre as palavras vai abrindo sulcos e redes “no bozó da mamã”, a língua materna, “assim como sói e soa”, a imagem acústica do signo verbal, o significante, no que resulta em uma abertura de outras vias à percepção de “um acolá afim de chegar, Teatriculus mentis”?

Sendo assim, propomos agora passarmos a uma *leitura-escuta* do *Catatau* na perspectiva de um “teatro psicanalítico”. É deste prisma que doravante iremos situar a questão do sujeito em meio à problemática da “identidade”.

### O THEATRON<sup>3</sup> PSICANALÍTICO E A “LACANÇADA DA PERCEPÇÃO” NO CATATAU

Em meio à algaravia dionisíaca do emaranhado textual, eis que surge a surpresa de um curioso achado na seguinte passagem:

Isso é tudo – apararências são da **lancançada da percepção** [grifo nosso], maneirismo cólume a toda casta de erros, o vazio, o mundo, o eu – e os outros. (LEMINSKI, 1989, p.188)

Digno de se notar é que em meio a esse engenhoso enunciado, sutilmente, se condensa de um só golpe uma espécie de síntese do pensamento lacaniano acerca do drama do “eu” e os desafios dos processos de subjetivação. Desde que se entreveja, em meio à copulação das letras através dos neologismos acima, a expressão da seguinte operação: uma percepção lançada à maneira de Lacan<sup>4</sup> (= “lancançada da percepção”), que consiste em aparar as aparências (= “apararências”), mediante um “maneirismo cólume” (= maneirismo que ao alterar a palavra subtraindo o seu prefixo “in”, resulta que o significante não é mais incólume, quer dizer, livre de dano ou perigo), e os discurso fica sujeito “a toda casta de erros”, mediante os quais o “eu” se depara com “o vazio, o mundo, o eu – e os outros”.

Na passagem acima, há uma descrição poética do modo como Freud observou certos fenômenos em que se evidenciam a incidência do funcionamento inconsciente no plano da linguagem mediante as falhas, “toda essa casta de erros” que aparecem sob a forma de atos falhos, chistes, e até mesmo no sonho. Freud vai procurar o inconsciente, este lugar onde outra coisa deseja se realizar. Daí o sentido referente à emergência da “Outra cena” que se descortina dando luz ao *theatron* psicanalítico. E isso se dá, precisamente, tal como o poeta nos faz notar no vazio evocado na incompletude da palavra “cólume”. Aí, este significante manca, carregando literalmente a lacuna referida à perda que marca paradoxalmente a presença de uma ausência de algo (o prefixo “in”), retirando qualquer pretensão discursiva de ficar *incólume* às interpeleções inesperadas do *Inconsciente*, isto é, daquilo que insta do real rachando a superfície discursiva, criando um furo na palavra que faz a fala do sujeito tropeçar, no apelo de se revelar à revelia dos interditos que ordenam e favorecem a ilusão de controle exercida pela consciência.

Então, como seria pensar o problema da identidade e o drama do “eu” cartesiano segundo perspectiva de um teatro psicanalítico? De que se trata nesse *theatron* a partir do qual emerge a tal “Outra cena”?

Importa sublinhar, tendo em vista a natureza da nossa leitura, que o vocábulo “teatro”, proveniente do grego *Theatron*, significa o “lugar de onde se vê”, e comporta ainda o sentido da revelação do olhar de quem vê, ou seja, a perspectiva e o ponto de vista do sujeito vidente, traduzindo-se pela maneira de enxergar e interpretar as coisas. De modo que, falar de um “*theatron* psicanalítico” significa está atento à emergência do que se vê do que se ouve, para além dos interditos que mascaram o ordenamento discursivo nas falas dos sujeitos.

Do dispositivo da escuta é que acontece o advento de uma encenação paradoxal, em que a personagem evanescente do sujeito do inconsciente surge mediante as máscaras discursivas do “eu”, tropeçando e se embaralhando na linguagem em decorrência da ação da fala.

Lacan formula seu célebre aforismo de que “o inconsciente é estruturado como se fosse a linguagem”<sup>5</sup>

(LACAN, 2008, p.27), dando seguimento às constatações freudianas desses fenômenos, para dizer que a instância do sujeito inconsciente mediante a ação da fala é o que dá ensejo ao palco desse teatro psicanalítico onde se assiste ao drama do “eu” em meio ao jogo das afetações a que está sujeito na condição de animal metafórico, simbolicamente marcado pela própria estrutura da língua. Em *Catatau* tudo a que se assiste é, exatamente, o drama do “eu” cartesiano, sucumbindo e perdendo-se diante do que afeta a sua percepção, fazendo desmoronar a lógica da razão cujo ideal reside na busca de uma certeza suposta nas ideias claras e distintas do seu pensamento. Vejamos alguns momentos:

Nenhuma sombra de dúvida se retrata no ponto em branco de meu mirabilis fundamentum que não seja indício da irrupção de novas realidades. Que signos abriram as cortinas que separavam meus métodos das tentações dos deuses dessas paragens? (LEMINSKI, 1989, p.36)

Estou sujeito a isso. Solus ego natus in Europa, modus ergo renatus in Brasília. Difícil dizer o que mais custa ou dura, o mesmo digo eu: movimento signo do vazio. Universi cursus, discursos contraversiae – nuliversi percursos. Versus excursus, unicursus adversus concursus vultus. Relata reffero, diferencias confero. Complexus in sensu, consensus reflexus, fluxus. Subspecie aeternitatis, in spatio aenigmatum. (LEMINSKI, 1989, p.41)

A “irrupção de novas realidades” não cabem na aparelhagem das categorias e do método cartesiano. Desse acontecimento traumático que irá deixá-lo atormentado ante o choque narcísico diante daquilo que lhe soa como pura diferença, transtornando a lógica dos seus fundamentos. Um estado de perplexidade que faz lembrar o que Michel Foucault falando a respeito do pensamento de Deleuze em “*Theatrum Philosophicum*”, situa a título de uma espécie paradoxal de catatonia, quando “a catatonia representa o teatro do pensamento, uma vez que o paradoxo transformou por completo o quadro da representação” (FOUCAULT, 1987). Situação em que “nunca se acaba de pasmir bastante, novo pânico põe

fora a ação do pensamento”. Por isso, Cartesius exclamar: “Estarrecer de meu estar e ser, apaga o fogo do eu!” (LEMINSKI, 1989, p. 17, 44)

Só que agora cabe chamar a atenção para um detalhe de suma relevância: apesar de termos como pretexto a possibilidade de vermos o drama da lógica do pensamento cartesiano sob a pele da personagem Cartesius, é preciso não cairmos no equívoco de empreender uma leitura meramente psicológica. Torna-se fundamental observar que, do ângulo do *theatron* freudo-laciano, a personagem principal é o próprio texto. Quer dizer, o drama do “eu” de Cartesius, é apenas o pretexto figural para se pôr no palco do texto o próprio drama da escritura que, literalmente, encena um teatro de palavras alterando, inclusive, a identidade da própria língua portuguesa brasileira. E isso é, também, nada mais nada menos que uma brilhante imagem que alusão ao trauma constitutivo do sujeito que sofre a violência simbólica em que se vê invadido por essa alteridade radical que é a linguagem. Lacan esclarece que é mesmo “dessa intrusão alienante da qual a noção de  *sintoma* em análise toma sentido emergente: o sentido do significante que conota a relação do sujeito com o significante” (LACAN, 1992, p.198). E isso remete à ideia da própria castração, na medida que a cesura promovida pela ordem simbólica opera um corte na ligação imaginariamente incestuosa do animal humano com a natureza. É em função desse corte que separa o real do imaginário que sujeito torna-se marcado pelo significante, quer dizer, um animal metafórico e desnaturado.

Por isso que sondar psicanaliticamente um texto como *Catatau* nos leva, de imediato, à observação de Lacan sobre a “função do escrito”, quando ele adverte que, neste caso, “trata-se de saber o quê, num discurso, se produz como efeito da escrita” (LACAN, 1985). No que concerne à escrita, o que se tem diante dos olhos nem sempre se vê pelo viés de uma suposta espontaneidade. Para tanto, será preciso ficar atento no sentido de escutar os movimentos da linguagem no tocante à estrutura referida ao advento do significante.<sup>6</sup> Para Lacan, um escrito soa como se fosse fala, onde a primazia do significante sobre o significado faz-se fundamental.

Lacan subverte o famoso cogito cartesiano do “penso, logo existo”, denunciando o logro “no centro dessa miragem que torna o homem moderno tão seguro de ser ele mesmo” (LACAN, 1992, p.248), supondo existir uma identidade correspondente à imagem da suposta unidade do próprio pensamento. Mas, acontece que a novidade freudiana descortina uma “Outra cena”, esta que retorna sempre mascarada interpelando e trans-tornando a identidade costumeira do “eu”, evocando a memória do que não cessa de se repetir nos equívocos e lapsos discursivos, e que advém como ecos da inserção traumática no sujeito na linguagem. Daí, Lacan formulará a subversão do cogito cartesiano enunciando a questão do descentramento do sujeito dividido em função do inconsciente nos seguintes termos: “penso onde não existo, portanto existo onde não penso” (LACAN, 1992, p.248). Eis o ponto onde se situa a *esquize* ou divisão do sujeito de onde advém inesperadamente o real, “o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra” (LACAN, 2008, p.55).

A crise de identidade “vívida” por Cartesius, sinaliza sobre a necessidade de se esvaziar o lixo do imaginário do seu “*Teatriculus mentis*”. Porém, para se livrar dos impasses em que o “eu” se torna cativo de certas fascinações imaginárias, será necessário alguns desdobramentos do Eu ideal ao Ideal do Eu, ou seja, uma travessia entre o imaginário e o simbólico, para que o sujeito se descole de certas fixações imaginárias em que o sujeito estaria mais na posição de um objeto. Não por acaso, Cartesius a certa altura indaga “Doutor, se sois sutil de veras, espelhive tem cura, quando aguda?” (LEMINSKI, 1989, p.186)

O sujeito psicanalítico, segundo Lacan, é aquele que se constitui a partir da sua relação com o discurso do Outro, de onde surge como efeito das articulações entre os significantes. Pois, dizia ele, “esta exterioridade do simbólico em relação ao homem é a própria noção de inconsciente” (LACAN, 1992, p.199). Nesse sentido, a função escuta no campo psicanalítico se apresenta como plataforma crucial a partir da qual se consiga situar as posições que o sujeito ocupa nos movimentos de busca em relação aos objetos para os quais endereça o seu desejo.

Quanto ao problema da identidade, no livro *Fantasia de Brasil*, o psicanalista Octavio Souza refere que:

O emprego do termo “identidade” em um trabalho orientado por uma visada psicanalítica exige alguns comentários. Sugere, a expressão, quando aplicada a seres humanos, uma ideia de unidade e estabilidade que é conflitante com o descentramento que a descoberta do inconsciente introduz na consciência de si. Quer consideremos a identidade como sentimento íntimo de unidade consigo mesmo, quer a consideremos como um conjunto predicativo estável atribuído ao sujeito, ela é sempre referida a conteúdos disponíveis para a consciência, implicando, portanto, uma relação de desconhecimento e alienação face ao inconsciente, determinante último da vida psíquica de cada um. (SOUZA, 1994, p.17)

No campo social da experiência humana os desdobramentos implicados no âmbito das interações com o “outro” comporta sempre a possibilidade de um “eu” alienar-se, em função das capturas imaginárias nos processos de identificação com a imagem recebida através do “outro”. Cito alguns exemplos que ilustram esse acontecimento mimético em que a identidade da personagem sofre alterações pelo impacto imaginário das influências e das misturas nos jogos de identificações:

Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pelo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos, dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, renato fui. Se papai me visse agora, se mamãe olhar para cá! Ao rei dos animais convém que animal seja. (LEMINSKI, 1989, p.36-37)

Agora sei: agora sim... O sol leva em círculo a sombra do aí e eu sou...Renatus Cartesius, ah, Articzewski, Cartesiewski, esperado e coberto! (LEMINSKI, 1989, p.39)

A crise cruza um signo. Mxcxitl! In hoc signo – Occam, mero espírito, puro explícito, espião. (LEMINSKI, 1989, p. 43)

A violência logofágica do Outro invisível, personificado por Occam, promove efeitos de perturbação que se manifestam no aspecto delirante do discurso de Cartesius, que é explicitamente deglutido, engolido pela voracidade do monstruoso Outro, Occam. Esta entidade semiótica, personifica o próprio inconsciente textual, pelo qual se poderia tranquilamente efetuar aqui certa correspondência com a *lalangue* (alíngua) que, segundo Lacan, insta como apelo de uma incompreensível voz. Por isso que:

A bateria significativa d'alíngua só fornece a cifra do sentido. Cada palavra adquire, segundo o contexto, uma gama enorme, disparatada, de sentido, sentido cuja heteróclise é frequentemente atestada no dicionário. (LACAN, 1993, p.24)

É “d'alíngua” que o “eu” falante recebe as provocações advindas da “pulsão invocante”, uma espécie de voz que insta do inconsciente. Cartesius refere em vários momentos em que se vê sujeito a essa voz incompreensível, voz bizarra (*alíngua*) que lhe vem do Outro, voz cortante que golpeia o seu pensamento que se expressa aos pedaços através de um discurso profusamente fragmentado:

Já dissequei muito: a lâmina cortou onde a cabeça devia entender, dividi em miúdos para me dar por satisfeito. (LEMINSKI, 1989, p.27)  
Desde que pus a navalha na cara, não sei o que dizer ao espelho (LEMINSKI, 1989, p.75)

Minha cara, eclipse de um espelho em crise. (LEMINSKI, 1989, p.79)

Minha substância sofre um acidente, diante de mim. Falo como se tivesse uma faca no pescoço, digo que seja e não chega. (LEMINSKI, 1989, p.83)

Palavras entrecortadas por rompantes saídos da casa das máquinas dos eixos do eu” (LEMINSKI, 1989, p.125).

“Miscelâmina: Renatus Esquartejado.” (LEMINSKI, 1989, p.197).

Metáforas, portanto, dos cortes efetuados pelos golpes teatrais de uma escrita que exprime esse doloroso e

necessário desdobramento do “eu” perante às invocações da *alíngua*, cujas provocações e injunções incidem eclipsando e desfalecendo o ordenamento discursivo do sujeito. É da *alíngua* que o sujeito é chamado por toda uma turba falante, labirinto de vozes balbuciantes, embaralhado nos ecos de confusas falas, donde o sintoma resta como uma espécie de fala amordaçada que tenta sinalizar a insistência do trauma em se fazer lembrar. Occam, a *alíngua* transtornando a identidade de Cartesius. Vejamos:

Occam vultus, Occam, o bruxo. Occam torceu a sinalização. Occam disfarçou as peripécias. Aonde vai com tanta pressa? Vou a toda Pérsia, vai depressa. Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta. **A análise começa em casa, palavra** [grifo nosso]. Para limpar as lágrimas, uma lápide. (LEMINSKI, 1989, p.20)

A partir da citação acima é possível situar o “eu” nessa na encruzilhada em que tenta se situar simbolicamente diante da confusão entre o real e o imaginário, precisamente, onde “Occam torceu a sinalização” e “disfarçou as peripécias”, “não pensa nada, se nadifica e falta”. Eis o instante em que o “eu” se vê perturbado e uma certa fissura aparece na ordem se sua relação com o outro. Mais uma vez aí, diria Lacan no seminário sobre as psicoses, “trata-se de alguma coisa que tem essencialmente relação com as origens do eu, com o que é para o sujeito a eclipse de seu ser, com essa imagem em que ele se reflete sob o nome de eu.” (CATATAU, 1988, p.238). Momento crucial da queda do “eu” identificado a essa dimensão monstruosa do Outro imaginário. Momento de morte, cuja perda demanda ao sujeito implicar-se em um trabalho de luto, e este só se processa devidamente pela simbolização da falta através da palavra. Por isso, tal como diz o texto, só resta ao “eu” se recorrer à linguagem, este lugar onde “a análise começa em casa, palavra. Para limpar as lágrimas, uma lápide”. Vejamos mais um exemplo em que a escrita encena essa morte do Outro imaginário:

Linhas Gerais. Conquista do espaço através da mensagem: o vazio como veículo. Egomancia.

Cartésiomancia. O outro é o m’ eu ausente. Ser, sim, mas eis: EU, só que senão [...] Por exagero de ser, uma sombra, tornar a. [...] Deixa todo mundo pensando haverem dois autores, atuando aqui mas ali atuando. Um tanto ou quando muito? O cartesista. O occamista. Fica fula e gaba: chia e, depois, se micha. Matracalhadores! A essas altura, o Outro está podre. (LEMINSKI, 1989, p.202)

De modo que, como dizíamos mais acima, na perspectiva do *theatron* psicanalítico, para além do drama do “eu” cartesiano representado pela voz Cartesius, é importante entrevê na teatralidade da escritura se revelar, também, aquilo que surge como sujeito inconsciente do próprio escriba Leminski emergindo nessa “Outra cena” onde “a cabeça se perde em **leminscatas instantâneas**”? [grifo nosso]. Pois, é justamente naquele momento em frente ao vazio da página em que o escritor escuta o paradoxal barulho do silêncio interpelando-o como uma das emanações da *alíngua*. Disso que resulta para ele se perguntar “persignar-se com que signo?”. Pois a escrita, enquanto sintoma é como um nó que sempre se refaz, e a imagem do lendário nó górdio por várias vezes é citada ao longo do texto como metáfora alegórica dessa escritura que funciona como se fosse “o real, torcicolo de uma alegórdia”. (LEMINSKI, 1989, p. 60, 61, 71).

Analisando o que se passa entre as letras desse neologismo, é possível entrevê na conjunção da copula entre os dois vocábulos “alegoria” + “górdi( )”, o “o” ausente na palavra “górdio”, fazendo buraco na linguagem evocando a falta que a letra “a” vem substituir. Eis que nessa operação de leitura entra em cena o famoso objeto “a”<sup>7</sup>, a letra que cai como resto e retorna como se fosse o “outro” na lógica metonímica do desejo.

Com efeito, psicanaliticamente, ler é escutar o texto, perscrutar a “letra” ali onde ela é um significante recalcado que retorna como sintoma, nervo de emergência desses ritornelos nos palavrórios da *alíngua*, efeito dos restos do que se quer dizer com a palavra.

O peso da imagem que cativa o sujeito repousa na identificação primitiva com o Outro imaginário, de quem

recebe sua imagem já despedaçada, de quem é preciso se descolar para não sucumbir ao sabor dos seus caprichos. É por isso que a função da escrita, tal como nos ensina o texto, está no golpe do corte efetuado com a palavra precisa no ato da nomeação bem dita. Momento bastante difícil, e que nem sempre o “eu” do sujeito está à altura desse acontecimento:

Estados estacionários, já olhei de todos os ângulos e o centro congrega-se num enigma. Já me reduzi ao que digo e não me significo. Desconhece a ti mesmo, estranhai-vos: não conheço essa passagem. (LEMINSKI, 1989, p. 92)

Vê-se aí a subversão da máxima enunciada pelo mandamento socrático: “Conhece-te a ti mesmo”, pois o desafio ao sujeito no trânsito dessa estranha passagem que ele não conhece, o desfilar dos significantes, não se dá sem que haja momentos de hesitações e impasses. Se, como repetiu Lacan por diversas vezes, o que caracteriza o animal humano é o fato dele habitar a linguagem, é aí onde reside o *ethos* desse animal d(h)oméstico em que a linguagem é o próprio laço pelo qual se conjuga o liame do pacto social entre os seres humanos entre si.

Portanto, no palco do teatro psicanalítico é onde se desdobra o drama em que o famoso “eu” precisa aprender a se despedir de certas miragens que o parasitam em este-reotipias identitárias que, em geral, obstruem o que está em jogo: o parto do sujeito através da linguagem. Não por outro motivo, Lacan adverte nalgum lugar “a psicanálise é uma chance, uma chance de voltar a partir”. (LACAN, 2006, p.86) Partida, portanto, de um sujeito doravante dividido, no qual habita a insólita presença de um “outro” que lhe é, paradoxalmente, ao mesmo tempo estranho e familiar, *Unheimlich*<sup>8</sup> como disse Freud, e que não cessa de repetir o apelo por alguma hospitalidade, à espera de um reconhecimento. Nos momentos em que se manifesta na Outra cena do *Theatron* psicanalítico, ele advém pelas frestas da fala com sua chegada evanescente: o sujeito do inconsciente. Não por acaso, na contracapa da edição do *Catatau* com que estamos aqui trabalhando, existe um retrato em preto e branco de Leminski com a metade do rosto

sombreada e, na outra metade iluminada, a expressão fulminante de um olhar que se dirige ao leitor imaginário e, logo abaixo, a citação da seguinte frase extraída do próprio *Catatau*:

Ora, onde é que nós estamos que já não reconhecemos os desconhecidos? (LEMINSKI, 1989, p.105)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A oportunidade de voltar ao *Catatau* através deste artigo, onze anos após a minha defesa de doutorado que teve como objeto de estudo esta obra, leva-me a escutar novamente, sobretudo no contexto dos dias atuais, uma das frases que advém desse texto me interpelando: “Até quando vai durar o eco desse golpe?” (LEMINSKI, 1989, p.183)

Leminski escreveu *Catatau* em um período bastante turbulento da história brasileira, período da ditadura militar, após o golpe de 1964. De 1966 a 1975, passou nove anos para engendrar essa obra que até então, afora os entusiastas que apreciam sua literatura, é pouco conhecida.

Da minha parte, prefiro entende-la como uma das metáforas mais perspicazes e agudas acerca do que tem sido o Brasil. A própria aparência monstruosa do texto, cuja narrativa vem marcada pelas descontinuidades em franco estado de decomposição, como ele mesmo confessou, tenta espelhar o “o fiel retrato, em termos de realismo, do estado de espírito do colonizado, um homem fragmentado, desconexo, perplexo, atônito: alienado”. (LEMINSKI, 1989, pós-fácio).

Enquanto escrevo, fico impressionado com a atualidade visionária do *Catatau* a respeito do Brasil. Embora se saiba das débeis condições relativas à frágil democracia brasileira, o fato é que, a despeito das inúmeras precariedades, houve um breve período em que o país conquistou um enorme respeito no cenário internacional, devido às conquistas e pelos sinais de avanço em vários setores em que se observou certo desenvolvimento por uma forma de governo que incluía em sua agenda a maioria da população brasileira. Todavia, isso

durou pouco mais de uma década, e o país sofre um golpe institucional parlamentar, ornado pela retórica de aparente legitimidade e legalidade do poder judiciário, reforçado ainda pelos incessantes bombardeios da narrativa midiática hegemônica. Tempos de neocolonização da América Latina. Os interesses internacionais e, sobretudo, dos Estados Unidos, articulam medidas estratégicas de uma nova geopolítica perante a reconfiguração do poder, que tenta reeditar a ideologia do pensamento único da globalização neoliberal no planeta. Os rebatimentos dessas mobilizações em função das exigências imperativas impostas pela lógica do capital financeiro, recaem violentamente sobre certos países que se tornam alvos do apetite voraz das grandes corporações, que defendem a supremacia do mercado minando e destituindo a soberania e a governabilidade dos Estados nos países menos desenvolvidos. Resultado desse contexto “globalitarista”, para usar aqui um termo forjado pelo prof<sup>o</sup> Milton Santos (2003), é que hoje estamos em um país em que o maior presidente das últimas décadas encontra-se na insólita condição de preso político de forças estrangeiras no próprio território nacional. A débil democracia brasileira desde o golpe de 2016, só tem se deparado com medidas drásticas que atuam contra os interesses do país, promovendo desmantelamentos em setores estruturais como Educação e Saúde além de promover desmontamentos e sucateamentos das principais empresas nacionais, tendo em vista o furor da privatização dos bens e do patrimônio público, gerando um panorama a cada dia mais caótico e a população impotente subjugada pelos interesses que não estão necessariamente a favor do país.

A literatura é uma forma de exercitar o conhecimento crítico. E isso é o que me faz pensar com certo espanto a semelhança que se denota entre fisionomia de um país como o Brasil e a imagem monstruosa de um texto como *Catatau*. Assustadora é a atualidade de uma reflexão poética incidindo nas bases das condições a partir das quais talvez se explique, de algum modo, o destino que se reservou a um povo e lugar que, como bem lembrou o psicanalista Octavio Souza (SOUZA, 1994, p.87).

*Catatau* é uma obra que desmascara alguns engodos que ainda subsistem morbidamente, sobretudo, quanto

ao narcisismo monstruoso que só sobrevive às custas de uma negação sempre desmentida quanto às reais condições de indigência civilizatória que se manifesta em inumeráveis sintomas no cotidiano brasileiro. No cômputo final do projeto colonial, arremata Cartesius:

Terras vindas, terras vistas, terras vencidas,  
– o fracasso das concussões abalou com a bancarrota das contas a pagar a dilapidação da praça de rapinas ficais: um turbante verdouro manchado de sangue. (LEMINSKI, 1989, p.76)

E a situação do leitor perante esse texto? Enfrentar esse estranho teatro linguístico, no qual as palavras protagonizam o papel principal e as possibilidades de sentidos surgem como efeitos de uma teatralidade na escrita, requer certa prudência. Por isso, o próprio Leminski recomenda certo cuidado, pois “os interpretes de fábulas costumam comer frutas podres, iguarias frias, matérias em adiantado estado de solução: o afobado como cru.” (LEMINSKI, 1989, p.41).

Falando ainda da relação entre de música e identidade, ocorre-nos citar aqui a letra da canção “Verdura”, de Leminski em parceria com Caetano Veloso:

De repente me lembro do verde  
A cor verde é a mais verde que existe  
A cor mais alegre, a cor mais triste  
Do verde que vestes, do verde que vestiste  
No dia em que te vi, no dia em que me viste  
De repente vendi meus filhos pra uma família americana  
Eles têm carro, eles têm grana, eles têm carro  
e a grama é bacana  
Só assim eles podem voltar e pegar um sol em Copacabana

No tom da lírica canção emerge, novamente, a temática do que significa ser e estar no Brasil. Aí, poeta sinaliza sob a aparente alegria do deslumbre discursivo pelo qual reflete sua admiração pelas insígnias e objetos pertencentes à imagem idealizada do estrangeiro, uma espécie de ácida ironia que, sub-repticiamente, denuncia mais uma vez a tragicômica posição do indivíduo brasileiro,

miseravelmente cativo sob a miragem daquilo que atribui ao outro. O significante “verdura”, pode ser interpretado como esse substantivo feminino referente à cor das vestes de alguém, que retorna à memória do “eu” poético na voz do poema, para quem diz ser “a cor mais alegre”, e também “a cor mais triste”, fruto de um acontecimento em que se deu numa troca de olhares, diz a voz, “no dia em que te vi, no dia em que me viste”. Todavia, parece que é nesse “de repente vendi meus filhos pra uma família americana...” e das razões elencadas para justificar a súbita decisão, que parece se revelar o verde de uma certa verdade que soa, no entanto, bastante dura. E, em que consiste a verdade dessa tal “verdura” que dá título ao poema na canção? Não estaria na inconsequência do ato pelo qual se põe à venda os próprios filhos, além da trágica relação com o seu lugar ao qual reserva a mera destinação de ser apenas um lugar de gozo efêmero consignado ao exotismo figurado pela paisagem sob o sol de Copacabana? Enquanto perdurar no imaginário da elite<sup>10</sup> subserviente e simbolicamente indigente apenas os equívocos, frutos das deformações do que se admira no espelho ideal do olhar estrangeiro, equívocos estes que alimentam, por sua vez, os ideais identitários de uma classe média em sua respectiva miséria subjetiva, difícil será esperar algo além da sobrevivência do impasse frente ao fantasma da escravidão. Isso que, talvez, ainda seja a única herança profundamente mal resolvida com um passado que se faz presente ainda, e que nos convida ao enfrentamento de algo cuja verdade é ainda bastante dura, demasiadamente dura sob “um turbante **verdouro** [grifo nosso] manchado de sangue” (LEMINSKI, 1989, p.76), da América indígena à América indigente.

## NOTAS

1 Acerca da estrutura labiríntica do palco do “teatro maneirista”, escreveu Gustav René Hocke “o teatro e o drama musical maneiristas da modernidade desenvolvem-se por volta de 1550 [...] O perspectivístico ilusionismo espacial transmuta o palco – e justamente a em função dos efeitos maquinais. Surgiu assim o palco dos assim chamados telaro e periactos maneiristas, que possibilitou a transmutação a transmutação com prismas trifaciados, cobertos com tela e axialmente rotativos, ampliando e emoldurando, ao mesmo tempo o espaço cênico de acordo com a profundidade (em oposição às coxias do teatro barroco) [...] As artes dedálicas elevaram-se tanto à categoria de engenhosas habilidades metamórfico-maquinais quanto à de habilidades fantásticas. Nos esboços cênicos de Leonardo, altamente

dedálico, céu e subsolo misturam-se em jogos maquinais grotescos-festivos. Joga-se com tempo e espaço. Com ornamentação grotesca, ambos são transformados num labirinto de acontecimentos. Trata-se de uma poética arte engenhosa – tal como na música. (HOCKE, 2011, p. 328-329).

- 2 Segundo o dramaturgo Valère Novarina “A opereta é obtida por saltos, cortes, traçados bruscos, por erosão: ficam os restos duros, as arestas rítmicas, os cruzamentos de forças, a estrutura, os tocantes restos humanos. O homem, na opereta, é comovente por sua ausência: As ossadas humanas serão reconhecidas por terem olhos”. É uma forma afiada, um teatro ácido e em relevo: uma água forte. A massa teatral humana desapareceu: fica o traço, o impulso, a gravura, o gesto incisivo. Por projeções, saltos projetados, por passagem de um plano a outro, por pontilhados, por recortes, o teatro vem aqui se desvencilhar do terno queixoso, dos mais-ou-menos do coração, da partilha emocionada. Opereta: ossatura e forma cruel de teatro.” (NOVARINA, V., 2009, p.27)
- 3 Há uma importante observação de Carlos Avelino de Arruda Camargo, ao abordar a complexidade do fenômeno teatral em seu estudo em que faz aproximações entre as artes plásticas e o teatro, apontando que “do grego Theatron, o termo significa lugar de onde se vê, e também nos revela o próprio olhar de quem vê, seu ponto de vista, sua interpretação” (CAMARGO, 2008, p. 52)
- 4 Leminski, com extrema agudeza, faz alusão a um dos traços mais marcantes na lógica do método, do pensamento e da dicção retórica de Lacan, que é a presença da influência do estilo Maneirista. São constantes nos discursos proferidos em seus seminários as citações referindo artistas e a estética desse período da história da arte e de teóricos, como o espanhol Baltasar Gracián, além de outros.
- 5 Com respeito à relação entre inconsciente e estrutura, é preciso perceber a sutileza envolvida na intrigante proposição lacaniana, uma vez que o acento aí deve recair no termo comparativo “como”, sinalizando com isso que no funcionamento dos processos inconscientes existem certas leis que se assemelham às leis da linguagem. Leis estas, que Freud já assinalara através dos mecanismos da “condensação” e da “metonímia” que correspondem, respectivamente, aos tropos da metáfora e da metonímia.
- 6 A esse respeito, observou Lacan no seu “Seminário 20: Mais, ainda”, que “Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve do significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante.” (LACAN, 1985, P.47)
- 7 A noção de objeto “a” – lê-se objeto pequeno “a”, que se refere à primeira letra da palavra “outro”, que em francês se escreve “autre” –, conceito criado por Lacan para designar o objeto causa do desejo.
- 8 Cf. o ensaio “O estranho”, em que Freud desenvolve todo um levantamento cultural e etimológico em torno desse significante, o Unheimlich, palavra oximórica, paradoxal, que conota dois sentidos opostos para tudo aquilo que é, a um só tempo, “estranho e familiar”. Com esse termo, Freud se referiu à categoria do recalque que fará com que aquilo que é reprimido retorne por via das repetições dos sintomas. Freud observou, ainda, que “essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.” (FREUD, 1987, p.301)
- 9 Trata-se de um estudo interdisciplinar em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tendo como tema a questão da memória a partir das contribuições da teoria de Henri Bergson. Disso, resultou na tese “A poiesis de transversão da memória em

Catatau: entre “o país do futuro” e o país do esquecimento”: Leminski, Descartes e Bergson”, que se encontra disponível na internet.

10 A propósito da permanência da sombra e dos deletérios efeitos da escravidão na vida nacional e seus reflexos no cotidiano atual do Brasil, recomendo a leitura do oportuno e pertinente estudo do sociólogo Jessé de Souza “A elite do atraso: da escravidão à Lava jato”. Nesta obra o autor empreende uma leitura crítica à contrapelo das narrativas e interpretações dominantes no imaginário acadêmico em torno das mazelas instaladas no Estado brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula (Aula Inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França)**. – São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

CAMARGO, Carlos Avelino de Arruda. **Do lugar de onde se vê: aproximações entre as artes plásticas e o teatro**. – São Paulo: Editora UNESP, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud & Marx. Theatrum Philosophicum**. – São Paulo: Editora Princípio, 1987.

FREUD, Sigmund. **O estranho**, in *ESB*, v. XVII. – Rio de Janeiro: Imago, 1987.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo na literatura: alquimia linguística e arte combinatória esotérica: contribuições à história da literatura comparada europeia**. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. – São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. **Meu ensino**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. **O triunfo da religião**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **Escritos**. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **Televisão**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 3: as psicoses**. – Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 20: mais, ainda**. – Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Porto Alegre: Sulina, 1989.

SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil. As identificações em busca da identidade nacional**. – São Paulo: Editora Escuta, 1994.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava jato**. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. – Rio de Janeiro: Record, 2003.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos**. – São Paulo: É Realizações, 2016.

## O AUTOR

Carlos César Mascarenhas de Souza possui graduação em Licenciatura plena e Bacharelado em Psicologia pela Faculdade de Filosofia do Recife - FAFIRE (1991), mestrado e doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE - 1998 e 2007, respectivamente). É professor do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe (DTE/UFS), e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS).

