

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Ano 6, Número 01: Edição julho de 2008

Sumário

Editorial	4
<i>Denise Maurano</i>	
Barroco: no excesso, a busca do invisível	8
<i>Maria da Penha Simões</i>	
Narcisismo e Barroco: reflexões sobre o corpo, o sujeito e o excesso	19
<i>Alexandre Simões</i>	
O barroco como ferramenta metodológica	35
<i>José Sávio Theodoro de Oliveira</i>	
O belo e o sublime	48
<i>Bárbara Maria Brandão Guatimosim</i>	
A psicanálise e o tempo	60
<i>Júlio Eduardo de Castro</i>	
De corpo e alma	75
<i>Mônica Martins de Godoy Fonseca</i>	
Releituras do barroco na modernidade	86

Cláudio Daniel

Breviário da poesia neobarroca na América Latina I93

Org.: Cláudio Daniel e Vinícius Mendes

**Evento: Simpósio Ciência & Arte – Colóquio Psicanálise,
Arte e Barroco117**

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Editorial – Revista n.º 11

Psicanálise & Barroco em revista chega ao seu sexto ano de existência lançando seu décimo primeiro número em alto estilo: trata-se de um especial, resultado dos efeitos do evento: 1.º Colóquio *Psicanálise, Arte e Barroco* que aconteceu na Universidade Federal de São João Del Rei, dentro do Programa do 3.º *Simpósio Ciência e Arte, realizado de 8 a 10 de novembro* de 2007. Este evento que foi organizado em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz e obteve o apoio do CNPq e da FAPEMIG, foi coordenado por José Sávio Theodoro de Oliveira que o resume no pequeno texto anexo a este editorial intitulado *Interlocuções entre o barroco e a psicanálise: múltiplos olhares*.

Nosso procedimento para este Especial foi o de convidar todos que apresentaram trabalhos no evento para encaminharem artigos de modo a serem submetidos ao nosso Conselho Editorial e Conselho de Pareceristas. Este número portanto, é composto dos artigos que foram selecionados a partir desse procedimento. Ele resultou em cinco artigos e dois ensaios, um dos quais é apresentação de uma primeira parte de uma pequena Antologia de Poemas Neobarrocos, inseridos em nossa seção literária, que publicaremos em duas etapas, uma neste número e outra no próximo.

Assim, se nossa revista tem por hábito mesclar temáticas da psicanálise a questões relativas à arte e à cultura em geral, no presente número, trabalhamos diretamente

com a interface psicanálise e barroco. Por isso, nada melhor do que começarmos pelo belíssimo artigo de Maria da Penha Simões que funcionará aqui como uma boa apresentação, não apenas do barroco, mas do modo pelo qual esse estilo artístico, por seu modo de proceder, pode lançar luz a diversos conceitos psicanalíticos, facilitando-lhes a transmissão.

Para isso, a autora enfatiza a contextualização histórica do barroco, tratando-o como efeito de um período de profundas transformações, marcadas pelos achados de Copérnico, ainda no século XVI, Kepler, Newton, Descartes, Galileu, no século XVII, que acabaram por instaurar uma nova concepção do universo, na qual o homem foi descentrado da posição ideal que ocupava até então, tendo que reformular não apenas seu universo estético como também seu proceder ético, sua relação com a vida e com a morte. Diante de tantas transformações a autora norteadas prioritariamente por Freud, Lacan, Sarduy e Benjamin, faz uma análise da melancolia, elemento com o qual o barroco é identificado, como um dos pólos dos excessos por ele veiculado.

Em seqüência à temática dos excessos encontramos o oportuno artigo de Alexandre Simões, *Narcisismo e Barroco: reflexões sobre o corpo, o sujeito e o excesso*, no qual o autor, focalizando o aspecto intemporal do barroco, visa articulá-lo com dimensões dos processos de subjetivação que vão mais além do Pai e dos Ideais. Para tal, trabalha o conceito freudiano de narcisismo em sua relação ao corpo – afinal como nos alerta Freud, o eu é acima de tudo, um eu corporal, – indicando o corpo como uma maquinaria de gozo, proposta de Lacan que remete ao barroco em sua forma própria de evocar gozo. Nesta perspectiva o autor se pergunta: que destino dar aos excessos? Questão mais do que pertinente em tempos como os nossos.

José Sávio Theodoro de Oliveira, em seu trabalho *O barroco como ferramenta metodológica*, tocará nessa questão do mundo contemporâneo, ao articular o aspecto no qual uma ética depreendida da estética barroca – ética esta afeita àquela sistematizada por Lacan

como ética da psicanálise –, pode funcionar como elemento crítico ao critério de acumulação de bens, pregado pelo capitalismo desenfreado presente na contemporaneidade.

A questão da ética será retomada no artigo de Bárbara Maria Brandão Guatimosim *O belo e o sublime*, no qual a autora trabalha a idéia da existência de um trágico estrutural na psicanálise, norteado por uma ética impura e uma estética barroca. Vale-se dos conceitos de belo e sublime em Kant, para desenvolver questões relativas ao desejo e à sublimação tal como se encontram na proposta lacaniana, depreendendo daí conseqüências para a clínica psicanalítica e para a formação dos analistas em seu contexto institucional.

Já o artigo *A psicanálise e o tempo* de Júlio Eduardo de Castro, trabalha o conceito de sujeito pressupondo não somente sua localização no espaço da cultura, mas também em sua referência ao tempo que se estabelece a partir de um marco inaugural. Entretanto, o inconsciente, ignora a passagem do tempo, e o desejo inconsciente enquanto indestrutível, fica localizado fora do tempo. O autor faz uma análise das referências ao tempo na obra de Freud e Lacan e conclui que, ainda que o inconsciente desconheça o tempo, este não deixa de ecoar nos processos da *recordação encobridora*, da *repetição*, da *fixação*, da *regressão*, do *retorno do recalçado*, etc. Manejar o tempo em sua relação com a transferência é um trabalho privilegiado pela perspectiva lacaniana que indo além de uma lógica cronométrica, fundamenta o corte da sessão na emergência de um tempo lógico. Por esse viés o autor se remete ao movimento barroco que, na história da arte, impôs um corte, uma ruptura na arte clássica, marcando um tempo que ainda não esgotou seus efeitos sobre o sujeito.

Mônica Martins de Godoy Fonseca na composição de um ensaio intitulado *De corpo e alma*, faz suas pontuações sobre as características do barroco que estão presentes no pensamento e prática analítica, sublinhando, não um corte, mas uma quebra operada por Lacan através de seu estilo, no modo clássico de escrever de Freud. O psicanalista francês nos convida a perceber que o sujeito possui um funcionamento baseado em sua estrutura de gozo.

Assim, a questão do inconsciente aparece enfatizando, não propriamente o pensamento e suas articulações, mas o fato de que a fala implica gozo, e diante dele não se queira mais saber de coisa alguma. Por tocar nessas verdades, Lacan, tal qual o barroco, paga seu preço, um dos quais é a expulsão da tradicional International Psychoanalytic Association.

Ao ensaio de Mônica segue-se o trabalho do poeta Cláudio Daniel *Releituras do barroco na modernidade*, acompanhado de uma antologia neobarroca com diversos poetas da América Latina, que serão publicados neste e no próximo número de nossa revista. Neste trabalho o autor esclarece-nos a concepção de neobarroco que recortou sobretudo de escritores de língua latina e, o assinala como movimento crítico à grandiloquência européia. Para sublinhar seu valor, alerta que este “é o espelho alucinado, mutável, ambíguo, do caos labiríntico, insano e cada vez mais perigoso em que estamos inseridos”.

Os poemas, de estética neobarroca, são apresentados em língua castelhana com suas respectivas traduções e são seguidos de uma breve biografia de cada um dos poetas eleitos. Deixamos portanto, nosso leitor, neste ponto, ao sabor dessa *Antologia da poesia neobarroca na América Latina*, esperando que faça um bom proveito de tudo que aqui encontrarão.

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

BARROCO: NO EXCESSO, A BUSCA DO INVISÍVEL

*Maria da Penha Simões**

RESUMO:

O barroco é um enigma, e é a este mistério que se dedica este texto. Através de uma breve incursão histórica, buscando uma maior contextualização do sujeito barroco, utilizando também várias referências relacionadas a arte. O paradoxo excesso/invisível presente no estilo barroco emerge como uma grande questão trabalhada no texto.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Barroca. Lacan. Melancolia. Gozo.

* Psicanalista, Membro da Escola Letra Freudiana.

O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal.
(Lacan, 1985, p.158)

Incursões – ainda que tímidas – aos domínios do barroco nos levam a enfrentar o enigma da arte, mesmo que não ultrapassemos o limiar de um gênero específico, mas que lá está, parte integrante de um universo insondável. Sobretudo se, além da fruição estética, tivermos a veleidade de tentar extrair de tal aventura uma luzinha – tênue – que nos ajude a aclarar um pouco nosso precário entendimento acerca do barroco em particular e da arte em geral, embora cientes de que "todas as obras de arte e a arte em si são enigmas" (Adorno, 1982, p.142). O autor de tal afirmação esclarece ainda que "as obras de arte partilham com os enigmas a ambigüidade do determinado e do indeterminado. São pontos de interrogação (...). E como nos enigmas, a resposta é silenciada e constrangida pela estrutura" (Adorno, 1982, p.145).

Contudo, insistimos. E partimos da palavra barroco. Por que ela para designar o padrão artístico que despontou ao final da Renascença? De onde emanou tal vocábulo? De um antigo termo mnemotécnico – baroco – que, na escolástica, indicava um modo de produzir certa figura silogística? Da ourivesaria – a portuguesa, segundo certos pesquisadores – que chamou de barroca a pérola grossa, de superfície irregular e por isto menos valiosa? Outras conjecturas existem, sem esquecer que os dicionários registram o termo como de etimologia incerta, a denotar excesso, extravagância, exaltação, capricho, bizarrice etc. Resquícios da carga depreciativa contra o barroco, sobretudo no século XIX, quando o gosto da burguesia se voltava para a estética neo-clássica. Desvalorização esta que começou a ser desfeita em 1888, ano da publicação do livro de H. Wölfflin intitulado *Renaissance et Baroque*. Afinal, começava-se a reconhecer o barroco como expressão artística de uma época, cuja

epistemologia fundamentava "o excesso – a figura do excesso, do êxtase, e da contradição como modo de existência" (Pereira, 1997, p.161).

Como e onde surgiu o barroco? De repente, para substituir as linhas puras, harmoniosas da Renascença pelas formas tensas, sinuosas, arrebatadas, que se perfilam entre as suas características? Não, o barroco não veio à luz inopinadamente. Em que pesem as controvérsias, admite-se que ele nasceu em Roma, fruto de um processo cujas raízes se afundavam no solo – já cansado – do período renascentista, fato este que, em meio a outros, anunciava novos tempos, novas visões, novos valores. Após a mediação do maneirismo, o barroco se definiu como estilo autônomo por volta de 1580, recobrando cerca de dois séculos, já que predominou mais ou menos até a segunda metade do século XVIII – com variações locais evidentemente – quando o neo-classicismo começou a manifestar-se. No início severo, pesado, contido, o barroco evoluiu, ganhou dinamismo, dramaticidade, efeitos de claro-escuro, perspectivas distorcidas para representar – ou sugerir – o infinito, abundância de ornamentos e refulgências, imagens de santos em êxtase ou martirizados, figuras alegóricas, revoadas de anjinhos e aqui nos detemos que a lista é inexaurível. "Arte proteiforme", no dizer de um conceituado teórico, a qual "não só engloba, em suas interpenetrações mútuas, as artes ditas nobres, a arquitetura, a escultura e a pintura " (Bauer e Prater, 1996, p.8), como abarca também a música, a literatura e até a dança, valendo-se de motivos transcendentos ou – por que não? – populares, indo das apoteoses celestes às naturezas mortas com suas flores, frutas, legumes e objetos de uso cotidiano. E nada intelectual, pois seus apelos se dirigem aos sentidos, à sensualidade e – por que não dizer? – ao gozo. Segundo Lacan, no barroco "tudo é exibição do corpo evocando o gozo" (Lacan, 1985, p.154)

Não cabe aqui nos alongarmos em torno de dados históricos. No entanto, talvez seja oportuno lembrar alguns eventos que contribuíram para a explosão do barroco, sem dúvida um estilo cosmopolita, que se estendeu a diversas regiões da Europa, atravessou o

oceanos e nas colônias americanas dos países ibéricos vicejou de maneira esplêndida, inclusive incorporando elementos e imagens extraídos do novo continente. Passemos aos eventos: a Reforma luterana; a fundação da Companhia de Jesus; a publicação da obra *A Revolução dos Orbes Celestes*, de Copérnico; o Concílio de Trento e a Contra-Reforma. A Igreja, cumprindo as deliberações do Concílio, entre outras medidas tratou de intensificar o culto à Virgem, aos santos, suas relíquias e imagens; instituir a adoração à Eucaristia independentemente da consumação das espécies; incentivar manifestações públicas de fé; revestir de maior solenidade os atos litúrgicos; construir novos – e belos – templos. Embora admitisse que tais práticas poderiam descambar na idolatria e superstição, a Igreja julgava ser "risco ainda mais grave um culto abstrato que conduzisse à indiferença" (Tapié, 2002, p.29). É que o protestantismo, disposto a restaurar a pureza da fé, rompera com velhas crenças e tradições que, digamos assim, imprimiam um toque de intimidade afetiva na relação do homem com o divino. Por exemplo, as imagens dos santos aproximavam os devotos "do consolo (...) ou da misericórdia" (Tapié, 2002, p.30) pela via da intercessão milagrosa ali, onde seria inútil, talvez, o racionalismo das argumentações lógicas. Entre os instrumentos a que a Igreja recorreu nessa missão de recuperar suas ovelhas tresmalhadas e reafirmar a verdade de sua doutrina, estava o barroco, como toda arte "um poderoso meio de combate e instrução" (Braudel, 1976, p. 832). No caso, extremamente eficaz, pois evocando a sublimidade da glória celestial, ele adotava e seguia uma espécie de concepção ternária a reunir "corpo-alma-espírito", o que possibilitava – se bem entendemos – "a amálgama paradoxal do racional com o irracional" (Hatzfeld, 2002, p.96), uma das características do estilo.

Igualmente favorável ao barroco – só que em outro âmbito – o poderio crescente de alguns Estados europeus, monarquias absolutas que, por razões políticas, empenhavam-se em "marcar a preeminência da instituição e do personagem em que ela se encarnava" (Tapié, 2002, p.31), - o rei – cercando-o de pompa, luxo e esplendor, numa

encenação contínua de solenidades, cerimônias e festas – palacianas e urbanas – suntuosamente montadas ao gosto barroco, o chamado barroco efêmero, pois o décor era desfeito findas as celebrações.

Este aspecto nos remete a Lacan, no Seminário “A Angústia”, onde introduz conceitos sobre o mundo e a cena. Diz ele: "O palco é a dimensão da história. A história tem sempre um caráter de encenação" (Lacan, 2005, p. 43). E somos nós a perguntar: e o espectador, onde fica? Fora do palco, é claro, tal como esclarece Lacan:

Ora, a dimensão da cena, em sua separação do local – mundano ou não, cósmico ou não – em que está o espectador, está aí para ilustrar a nossos olhos a distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer. (Lacan, 2005, 42)

Ele procura, então, "determinar onde está montada a cena e como está montado o espetáculo e se dedicará a construir a estrutura topológica do mundo." (Rabinovich, 2005, p. 29). Não é este o momento de acompanhá-lo nessa tarefa. Limitamo-nos a refletir um pouco sobre as condições do homem comum na época barroca, o espectador sem voz nem cara daquela série ininterrupta de espetáculos faustosos. Se o brilho o deslumbrava, nem por isto lhe amenizava as agruras da vida cotidiana num tempo marcado por guerras sucessivas, saques, epidemias, fome e seu cortejo de horrores, além das dúvidas, incertezas e perdas deflagradas pela cisão religiosa e as idéias científicas inovadoras. Período conturbado em que se processavam mudanças sócio-culturais e político-econômicas profundas. Copérnico, ainda no século XVI, Kepler, Newton, Descartes, Galileu, no século XVII, instauravam uma nova concepção do universo neste mundo nosso agora desalojado da posição central que ocupara na ronda dos planetas.

E o barroco, nesse contexto? "Uma manifestação cultural do espírito da Contra-Reforma e do absolutismo político" (Hatzfeld, 2002, p.291), e nada mais? Ou seria

também "um modo especial de olhar as coisas"? (Hatzfeld, 2002, p.319). Uma arte simultaneamente popular e aristocrática, sensual e mística, festiva e melancólica? Para certos autores contemporâneos, "o barroco funda a sua razão estética na dupla vertente luto/melancolia e luxo/prazer" (Chiampi, 1998, p. 6).

Mélaina kóle – bílis negra. Esta, a designação que os gregos antigos davam à melancolia, para eles proveniente do excesso, no organismo, de um composto humoral espesso e escuro que afundava o sujeito na dor e no desalento, quando não o lançava também nas espirais do torvelinho maníaco. No entanto, uma questão intrigava Aristóteles: Por que todo ser de exceção é melancólico? A melancolia era então vista como marca de talento excepcional. E mais: atribuía-se aos melancólicos tendência exagerada aos prazeres de Eros. Os séculos decorreram e com o aparecimento – e avanço – da ciência psiquiátrica, a melancolia perdeu a auréola com que coroava os muito talentosos e – dizia-se – aficionados ao deus "das flechas ligeiras", recebendo a fria classificação de doença mental.

O texto de Freud, Luto e Melancolia abre novas perspectivas à compreensão do tema. Em ambos processos, o sujeito mergulha numa densa e prosternadora tristeza, cuja causa é a perda de um objeto amado. Só que no luto, o sujeito consegue empreender um trabalho de elaboração no sentido de quebrar os elos libidinais que o acorrentam ao objeto perdido. Desse modo, finalmente, se livra do sofrimento. Na melancolia, porém, "uma identificação do ego com o objeto perdido permite a libido prosseguir seu investimento na interioridade. O ego se torna, assim, o objeto ambivalente de seu amor e de seu ódio" (Ricoeur, 1977, p.176). Usando a bela expressão freudiana, diremos que "a sombra do objeto caiu sobre o ego" (Freud, 1967, p.1078), ou seja, ocorreu ali uma identificação narcísica, fenômeno que Freud assinala.

O estranho, contudo, é que na maioria dos casos, o melancólico não distingue claramente que objeto perdeu. Daí, Freud relacionar a melancolia "a uma perda de objeto

subtraída da consciência" (Freud, 1967, p.1076). Que objeto seria esse? A Coisa, o objeto inefável e irrepresentável que o melancólico – como todo ser falante – perdeu sem jamais o ter possuído, pois desde sempre e para sempre está o mesmo perdido. A Coisa "é correlata ao real do gozo" (Valas, 2001, p.30), cujo acesso "é barrado ao sujeito pelo significante, que dá seu suporte à Lei [fundamental]. O significante presentifica a ausência da Coisa, como o lugar de uma falta" (Valas, 2001, p.31). Sem entrarmos em minúcias teóricas, recorreremos a um autor lacaniano – Éric Laurent – quando ele afirma: "A identificação narcísica com a Coisa, que se manifesta de maneira pura na melancolia, desnuda a relação que o sujeito com ela entretém" (Laurent, 1988, p.12).

Em O Ego e o Id, Freud apresenta outra versão da identificação melancólica, em que o ego "é julgado por uma instância exterior, designando tal instância particular como o superego, herdeiro da identificação ao pai morto" (Laurent, 1988, p.13). Segundo Laurent, num dos manuscritos de sua *Metapsicologia* – inédito durante muito tempo – Freud esclarece que "o luto pelo pai primitivo procede da identificação (a esse morto) e demonstramos que tal identificação é a própria condição do mecanismo da melancolia" (Laurent, 1988, p.13). Afinal – Laurent pergunta e nós também: "identificação à Coisa, ou identificação ao pai morto?" (Laurent, 1988, p.13). Se seguirmos Lacan, ficamos com as duas, que se bifurcam: de um lado, temos "a modalidade específica de identificação ao pai em jogo nas psicoses, que Lacan isolou sob o nome de forclusão do Nome-do-pai, indicando o regime de identificação que ali acontece" (Laurent, 1988, p.13). Do outro, temos "o mecanismo significante que permite a modalidade de retorno do gozo que é a Coisa a cair sobre o ego" (Laurent, 1988, p.13). Se bem pensarmos, as duas versões da identificação melancólica postuladas por Freud são, na realidade, "as duas faces do mesmo" em cruel interação, o superego a impor ao sujeito severas acusações em razão do gozo que a este invade e divide e "cujo retorno é determinado pela forclusão do Nome-do-pai" (Laurent, 1988, p.13).

Há pensadores – e de grande envergadura intelectual – que divisam na arte barroca a "capacidade de ver na história tudo o que é prematuro, sofrido e malogrado" (Rouanet, 1984, p.47). No caso, W. Benjamin, na sua famosa (e recusada) tese sobre a Origem do Drama Barroco Alemão, em que tece profundas reflexões de ordem filosófica, metodológica, histórica etc., inclusive desenvolve uma teoria sobre a linguagem alegórica, na opinião dele prevalecente na arte barroca, ainda que especificamente se refira à dramaturgia.

A palavra alegoria, na acepção etimológica, já exprime ambigüidade: vem do grego *allos* – outro – e *agorein* – falar, ou seja, "diz alguma coisa para significar outra" (Rouanet, 1984, p.47). Significar o quê? *Grosso modo* e levando em conta o pensamento bejaminiano, significa a concepção barroca da história, cujo conteúdo mais repetido seria o sofrimento e a morte expressos nas figuras que assumem pelas mãos dos artistas.

Contudo, existem outras visões, uma delas a de Severo Sarduy, para quem "o espaço barroco é o da superabundância e do desperdício" (Sarduy, 1977, p.77). E longe "de servir de veículo a uma informação – diz Sarduy – a linguagem barroca se compraz (...) na busca, por definição frustrada, do objeto parcial" (Sarduy, 1977, p.77), ou seja, o objeto *a* elaborado no ensino de Lacan. Neste ponto, nos permitimos divergir do autor, pois, a nosso juízo, há busca, sim, de um objeto, mas não o parcial, não aquele que causa o desejo. O que o barroco, a nosso ver, aspira a alcançar é a Coisa indizível, sede do gozo pleno interdito ao ser falante. O fracasso repetido dessa busca não interrompe o projeto, ao contrário, o reitera, e o barroco segue esbanjando "a voluptuosidade do ouro, o fausto, o desbordamento, o prazer: isto é, o erotismo (...)" (Sarduy, 1977, p.78) perpassado por um matiz transgressor numa escala em que o gozo se advinha.

A Sarduy, devemos também a hipótese de que o barroco seria "o modo de dinamizar esteticamente o amontoado inútil dos saberes acumulados; [de] usar, para produzir beleza ou prazer, o lixo cultural (...), o montão de restos e ruínas" (Chiampi, 1998, p.62).

Nesse aspecto, suas idéias se afinam com as de Benjamin, que enxerga no barroco "o espaço da alegoria, do manejo de fragmentos" (Chiampi, 1998, p.63). E se, realmente, o excesso de proliferação ornamental impede que se capte a totalidade da obra barroca, isto se deve, conforme declara Sarduy, ao fato de que "o sujeito não é pleno nem estável" (Sarduy apud Chiampi, 1998, p.63). De uma parte, a deficiência é nossa e de outra, "as obras de arte indicam que algo existe em si, mas nada predizem a seu respeito" (Adorno, 1982, p.99).

O assunto é vasto e complexo e o tempo, que já ultrapassamos, curto. Mas gostaríamos de lembrar que, de acordo com Lacan, "o gozo [absoluto] é uma abertura em que não se vê o limite" (Lacan apud Valas, 2001, p.99). E mais uma vez se opera aí o milagre da arte, a construir em torno do vazio da Coisa uma organização significativa, cuja beleza e resplendor são o último anteparo da morte. Luxo/prazer, luto/melancolia – melhor dizendo, luxo/gozo – a arte barroca os transfigura na justa medida do belo. E não deixa de ser estranho que procurando chegar ao "centro do real que se chama a Coisa", ela estabeleça "a verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo da destruição absoluta" (Lacan, 1997, p. 265). Enigma, não fosse arte.

1. REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

BAUER, H., PRATER, A. *Baroque*. Paris: Taschen, 1996.

BRAUDEL, F. *The Mediterranean and the mediterranean culture in the age of Philip II*. New York: Harper and Row Publishers, 1976, v. II,.

CHIAMPI, I. *Barroco e modernidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

FREUD, S. "La aflicción y la melancolia" In: *Obras Completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1967, v. I,

HATZFELD, H. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

- LACAN, J. *O Seminário, Livro 7, A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- LACAN, J. *O Seminário, Livro 10, A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- LACAN, J. *O Seminário, Livro 20, Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LAURENT, E. "Mélancolie, douleur d'exister, l'âcheté morale" In: *Ornicar*. Paris, 1988. n.47
- PEREIRA, P. "As dobras da melancolia: o imaginário barroco português" In: *Barroco, teoria e análise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- RABINOVICH, D. *A angústia e o desejo do outro*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2005.
- RICOEUR, P. *Da Interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- ROUANET, S. P. "Apresentação" In: BENJAMIM W., *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- SARDUY, S. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- TAPIÉ, V.L. *Le Baroque*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- VALAS, P. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAROCO: IN THE EXCESS, A SEARCH OF THE INVISIBLE

ABSTRACT:

The Baroque is an enigma, and this is the mystery that involves this text. Through a brief historical incursion, looking for a greater context of the Baroque subject, also using several references related to art. The paradox "excess/invisible" in the baroque style emerges as a major issue discussed in this text.

KEYWORDS: Art Baroque. Lacan. Melancholic. Jissance.

BAROQUE: AU EXCÈS, LA CHERCHE DE L'INVISIBLE

RÉSUMÉ:

Le Baroque c'est un énigme, et ce mystère est consacré à ce texte. Travers d'une bref incursion historique, pour savoir le contexte du sujet baroque, utiliser aussi plusieurs références liés à l'art. Le paradoxe excès/invisible dans le sytle baroque émerge comme une grande question développée dans ce texte.

MOTS-CLÉS: Art Baroque. Lacan. Mélancholique. Jissance.

Maria da Penha Simões

Recebido em 15/03/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanalisebarroco.pro.br

www.psicanalisebarroco.pro.br/revista

NARCISISMO E BARROCO: REFLEXÕES SOBRE O CORPO, O SUJEITO E O EXCESSO

*Alexandre Simões**

RESUMO:

O artigo apresenta as propriedades do barroco menos como estilo datável (*cronos*) e mais como um processo que se coloca em todos os tempos (*aion*). A partir das curvas e dobras do barroco, bem como de seus contrastes com o classicismo, busca-se suas possíveis relações com a psicanálise. Por fim, propõe-se uma articulação do barroco com os processos de subjetivação fora-do-classicismo, em suma, para-além do Pai e dos Ideais.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Barroco. Sujeito. Singularidade.

* Psicanalista, Doutor em Filosofia pela UFMG. Professor do curso de Psicologia e do Mestrado em Educação, Cultura e Organizações Sociais da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), campus da Fundação Educacional de Divinópolis (FUNEDI). alexandresimoes@terra.com.br - outubro de 2007

1 REVIRANDO O BARRO

Sabemos que o barroco é, ao seu modo, multifacetado e complexo. Ou seja, ele resiste a ser decomposto em unidades mínimas que seriam, por fim, autônomas, pois porta algo mais do que a aglutinação caricatural de elementos. Vemos ali elipses e feixes que tornam os seus elementos enredados, operacionalizados tal qual, como ainda detalharemos, uma máquina: o *barroco-máquina*. Por outro lado, o barroco se assemelha a uma cidade que pode e, quem sabe, merece ser vista de muitos ângulos e formas. E, de cada um deles, apresenta-se continuamente como outra. Algo como cidades na cidade.

Uma cidade babélica, pensemos, bem diferente da cidade asséptica, regular, logocêntrica, supostamente planejada com suas ruas retas, alamedas estratégicas, quarteirões e esquinas previsíveis. De início, podemos perceber tal cidade mais comodamente a partir dos locais que a sua topografia nos proporciona, com suas sinuosidades ou monotonias, praças espaiadas ou afunilamentos que surgem sem aviso prévio. Em outro instante, desde lugares mais altos e abertos; em outras circunstâncias, desde átrios mais aplainados e adensados. Podemos igualmente vê-la - e ela se outrificará, ressaltamos - desde um afastamento, por exemplo, situando-nos nos mirantes, nos belvederes. Estes lugares também constituem o *teoros*, base imaginária, principalmente no Ocidente, de toda teoria: um ponto de vista que se quer privilegiado. São, como podemos notar, possibilidades enredadas que se plasmam nessa cidade-babélica-barroca, lembrando-nos bastante a invectiva de Pascal: “não posso conhecer o todo se não conhecer particularmente as partes e não posso conhecer as partes se não conhecer o todo”.

Dentre inúmeras outras possibilidades de recorte do olhar e do dado-a-ver, não devemos nos esquecer que ainda podemos *imagar* uma cidade outra quando, por exemplo, ao caminhar por suas vias - largas ou estreitas, longas ou curtas, lisas ou estriadas -, ali,

mudarmos o ângulo de nossa visão, o prumo de nosso corpo o mais das vezes mantido excessivamente em ângulo reto face ao cotidiano. Podemos ainda, ao flunar por esta cidade envolvente, nos deparar com as *barrocas*: as escavações naturais provenientes das erosões. A barroca também significa o seu avesso, visto que designa igualmente o monte ou a rocha feitos de barro. Algo digno do tratamento que Freud reserva às voltas do sentido em seu artigo *A significação antitética das palavras primitivas* (1910). Há, ainda, a *barroqueira*: uma garganta profunda situada entre os vales. Portanto, muitos cortes para e no barroco.

O crítico e historiador da arte Wölfflin (1864-1945) - uma referência já tida como matricial, quando o que está em cena é o barroco - vai nos introduzindo naquele território a cortes e desdobramentos: o linear e o pictórico, o plano e a profundidade, a forma fechada e a forma aberta, a pluralidade e a unidade, a clareza e a obscuridade. Todo este esquartejamento, seguido de uma atenta prospecção dos territórios e processos instalados no barroco e ali em trânsito, é para nos lembrar quanto a uma clivagem (nem um pouco estática, ressaltemos), entre aquilo que se reconhece como clássico e aquilo que se insinua como barroco:

O adjetivo clássico não encerra aqui nenhum juízo de valor, pois o Barroco também possui seu classicismo. O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um aclave, a um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes. Podemos simpatizar tanto com um quanto com o outro, mas é preciso termos em mente que se trata de um julgamento arbitrário, exatamente como é arbitrário dizer que uma roseira atinge seu apogeu ao florescer e uma macieira ao dar frutos. (Wölfflin, 2000, p. 17)

Em se tratando do barroco, eis aí um convite a não abordarmos a questão pelos excessos sejam os da dicotomia, sejam os da ideologia do progresso ou do desenvolvimento. Os cortes acima indicados impõem muito mais articulações, dobradiças e hibridações do que a pré-existência de entidades maniqueístas, distintas e substancializadas. É algo bem diverso de

uma simples caracterização estilística, trata-se mais plausivelmente de “...uma nova postura diante do mundo.” (Wolfflin, 2000, p. 20)

Além disto, rapidamente é possível de se chegar à constatação de que o barroco é extremamente furtivo quanto a uma apreensão disciplinar. Disciplina, aqui, em duas acepções, ao menos: enquanto área, território, domínio e, também, enquanto ato de constrição, voz de comando. Aquilo, portanto, que nos remete aos *corpos dóceis* que Foucault propõe em seu *Vigiar e punir* (Foucault, 1975). É interessante notar desde já que, curiosamente, o barroco encarna a seguinte constatação: a docilidade não totaliza o corpo. Alguma coisa do corpo, no corpo resiste à domesticação.

Recorrendo ainda à indisciplina do barroco, notemos que dentro de um mesmo período histórico não muito dilatado (caso estejamos interessados em datações, algo que vai do final do século XVI a meados do XVIII, ou seja, uma época em que o Absolutismo divide o espaço com a aurora das Luzes), ele atravessa áreas e propósitos que vão da música à arquitetura, da literatura à pintura, passando pelos costumes, pelos jesuítas, pela política, pela filosofia e países muito distintos. Isto, sem adentrarmos em suas grandes fases ou nos fluxos que o comprimem e fazem dele, por conseguinte, um entre-dois. O primeiro fluxo, o maneirismo. Do outro lado, em sua desembocadura, tal como um êxtase, a *rocaille* (a rocha) e a *coquille* (a concha) isto é, o rococó, este barroco destituído do Outro absoluto.

E já não bastando isto tudo, o barroco é um acontecimento que gera controvérsias. Por exemplo, até o final do século XIX, o barroco era, na maior parte dos casos, uma designação genérica usada de modo tendencialmente depreciativo, posto que significava o absurdo, o degenerado, o grotesco. Ademais, um pouco antes, no mesmo instante em que o barroco, em suas diversas faces, ia se materializando, a própria designação ‘barroca’ não lhe era própria. O que havia era uma espécie de *grand goût* para indicar uma vontade, um ímpeto de representar. É ao final do século XVIII, com o decidido advento das

Luzes, que se vincula o qualificativo ‘barroco’ a algo condenável por sua desmesura. O contrário à regra e, por isso, excessivo. *Barro* também quer dizer, não nos esqueçamos, borbulhas na cara, espinhas. A imagética do barroco adveio, pois, em teratogenia: a produção do monstro e do monstruoso (em breve, retornaremos a este importante aspecto).

Assim, o barroco era o Outro da simplicidade; face à reta, impunha a curva espiralada (que podia ser elipse, parábola, hipérbole) e, considerando-se Deleuze em seu provocativo estudo sobre Leibniz (lançado em 1988), dobras dentro de dobras que se desdobram. Uma curvatura não só das formas e espaços, mas também do olhar; um olhar oblíquo. Desta feita, o barroco parecia justificar aí a possível história que cunhou o seu nome: a palavra portuguesa que significava inicialmente pérola malformada. É um tanto quanto recentemente, pois, que se reconheceu uma lógica interna ao barroco, um *modus operandi* distinto, por exemplo, da *poiesis* renascentista, marcadamente apolínea. Estaríamos aí face à plástica do desejo, sempre abaulado, curvilíneo? Aquilo do qual se aproxima desde que a travessia seja oblíqua?

Há pouco, mencionamos o monstro e sua monstruosidade. Sublinhemos, todavia, que o monstruoso porta uma interessante positividade que tendemos por rapidamente desqualificar. O monstro é sempre híbrido, ex-cêntrico. Nele, ressoa o *monstrum*: aquilo que revela, que é para ser mostrado, que promove perplexidade no olhar demasiadamente acostumado com o retilíneo, o *ortos*. Mas, igualmente, insere-se ali o *monestrum*, que significa advertir, prevenir, anunciar. O grotesco, que a maior parte das vezes em que se manifesta, aloja-se no corpo e é sempre dado ou a banir ou a corrigir.

Em um interessante artigo, Jeffrey Cohen (2000), professor da George Washington University, dedica-se à pesquisa do que é usualmente rechaçado: o monstro, a diferença, o estranho. É difícil não percebermos ali, a título de um interlocutor não confessado, as elocuições de Freud sobre o estranho (1919) e de Foucault sobre os anormais

(1974-75). Nesta situação Jeffrey Cohen, *barroquiza* o monstro, a partir de sete teses que aqui não desenvolveremos mas as deixaremos tal qual a esteatita, a nossa notória pedra-sabão, à espera do estilhete de outro trabalho que ainda produziremos:

“I - O monstro, seu corpo, é pura cultura”;

“II - O monstro sempre escapa, ele é inapreensível por completo”;

“III - O monstro é o arauto da crise de categorias, pois não permite sua própria definição clara”;

“IV - O monstro mora nos portões da diferença, ao mesmo tempo em que é colocado distante, sua origem está no dentro”;

“V - O monstro policia as fronteiras do possível, e desse modo adverte sobre os riscos de ultrapassar tais limites”;

“VI - O monstro é realmente uma espécie de desejo, pois a advertência sobre os riscos estimula o desejo de visitar a abjeção”;

“VII - O monstro está situado no limiar... do tornar-se, nos deixa o tempo todo na fronteira entre o normal e o anormal”.

Carregado de movimentos vigorosos e de intensidade emocional, tratava-se no barroco do impacto massivo, de toda a vida transmitida no monumental. O que está em jogo no barroco parece ser menos a síntese ou a simples conciliação de contrários, mas também não o é a preocupação com o equilíbrio, a elegância da hiper-clareza e a totalidade. Uma grande unidade que, todavia, não é composta pelo equilíbrio de partes perfeitas entre si. As partes perfeitas ficariam a cargo da tendência racional-clássica da arte renascentista. Uma unidade integrativa, por assim, dizer, composta por elementos que poderiam, diferentemente, se mostrar de forma desarmônica. Por exemplo, a arquitetura pode se desprender eventualmente de sua inércia e assumir a flexibilidade e a plasticidade da escultura. Por sua

vez, arquitetura e escultura podem absorver algo do entrejogo do claro com o escuro, o cheio e o vazio, as curvas e as diagonais usualmente reservadas à pintura. Uma unidade espetacularizadora, total e cênica. A grande ostentação, o *teatrum sacrum*. Espetáculo muito bem designado: aquilo que implica o espectador. O corpo em dobra e em contorsão. Uma espécie de *hybris*, como já adiantamos: um excesso, uma inesgotabilidade, uma intoxicação empreendidos pela conjugação de elementos, a princípio, antitéticos: a carne com o espírito e suas dobras. Os antípodas não são disjunções inconciliáveis. Logo, vemos os extremos mas sem disjunções. O espectador haveria de ser sempre o intercessor. Eis aqui o famoso *chiaroscuro*. O barroco, a trama cromocrática que em nosso divertido chiste popular se traveste na jocosa e incerta localização da ‘cor-de-burro-fugido’...

O barroco, quando contrastado com o que é clássico (e o mais das vezes ele é abordado assim, por efeitos de comparação), torna-se interessante na medida em que ele promove deslocamentos. E mais: deslocamentos fora de um tempo linear (*cronos*) que poderia ser superado por outro tempo, mas aquilo que se processa sempre a tempo. Fora, pois, da continuidade e da sucessão. Uma espécie de *aion*. Não se trata do universal, porém do ubíquo: um barroco aionico ou um barroco que funciona na medida em que revém. Um barroco-fora-do-tempo factual para ser reencontrado em todos os tempos, entre os tempos. Mais do que datação, estilo, insere-se aqui o processo. E sabemos que o deslocamento mais evidente que se deu em seu início, foi o deslocamento/desalojamento quanto ao antropocentrismo hegemônico do Renascimento:

Sabemos que o Barroco enriqueceu as formas. As figuras tornam-se mais intrincadas, os motivos mesclam-se uns aos outros, a ordem das partes é mais difícil de ser percebida. (...) O gosto clássico trabalha sempre com limites claramente delineados, tangíveis; cada superfície tem seu contorno definido; cada sólido se expressa como uma forma perfeitamente tangível; nada existe ali que não possa ser apreendido como um corpo. O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas, e enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente óptico), independentemente de um ângulo de

observação particular. As paredes vibram, o espaço tremula em todo os cantos. (Wolfflin, 2000, p. 87)

2 ENCORPORAMENTOS

O entrejogo do classicismo com o barroquismo, todavia, pode promover - desde que não se o capture em dicotomias estagnantes - uma interessante força plástica quanto ao se passa (ou se busca) na psicanálise. Para tal, façamos algumas localizações concisas de certas paisagens, sobretudo a partir de Freud.

Primeira paisagem: a argumentação freudiana conduzida em seu artigo sobre o narcisismo é uma espécie de ticket sem volta. Dali em diante, impõe-se as conseqüências clínicas que ainda iriam se mostrar da chamada segunda tópica da aparelhagem psíquica ou nada feito. Tanto que as elaborações e o tecido clínico foram engendrados em um momento de crise, logo, de passagem. Freud, neste texto de 1914, vai nos propor duas daquilo que ele chama matematicamente de “suposições necessárias” (Freud, 1914, p. 99). A primeira axiomatização, ou seja, o ponto-desde-onde-torna-se-possível haver psicanalista e psicanálise: *uma unidade comparável ao eu não está presente desde o início*. Não se trata, certamente, somente do eu, este visível referente da individuação. Todavia, de tudo aquilo que lhe é comparável e por um crivo bem específico: o da unidade. Este comparável ao eu diz respeito à borda, a uma realidade composta por corpos discerníveis e impactantes. Assim, a não-primitividade, a não-essencialização, a não-naturalização do eu implica, igualmente, na inexistência da diferença e do amontoamento dos diferentes.

Durante os dez ou quinze primeiros anos da edificação e operacionalização da psicanálise a clínica podia ser sustentada sem que uma indagação bastante corrosiva se lhe apresentasse: o que é o eu? Sabíamos que ainda hoje podemos pressupor, aos moldes do Freud da primeira tópica, que o eu é o agenciador do recalque e que é a própria sexualidade

que é recalçada e ponto. Entretanto, passados os primeiros entusiasmos, os paradoxos surgem, a opacidade naquilo que antes parecia ser claro se impõe. Pergunta-se sobre o eu exatamente por já não mais estarmos lá muito seguros acerca de sua transparência.

Segunda suposição necessária: se há um antes, este é da ordem do auto-erotismo. Este parque de diversões da pulsão que busca satisfação, desde que não nos esqueçamos da dupla definição freudiana de pulsão: ela é força constante e também aquilo que exige trabalho (no caso, o trabalho psíquico, trabalho de subjetivação). Continuando a segunda suposição: se há um antes, este é o amórfico e algo há de ser ali acrescentado para que se constitua o narcisismo e seus concomitantes: o eu, o outro, a unidade, o corpo-imagem-textura, a identidade. Este a-mais é certo: uma *ação psíquica nova* (cf. Freud, 1914, p. 99).

Enfim, o que nos confere uma identidade reticular é estranho. Doravante, para Narciso, o corpo será um índice de individuação e, de forma mais aguda: uma aparelhagem que metaboliza o gozo do auto-erotismo. A transbordação, uma vez que não há curva, nem borda...

Lacan, em seu seminário 20 - que será a estação lacaniana de apoio para a exploração das conexões da psicanálise com o barroco - nos adverte: “O corpo, ele deveria deslumbrá-los mais” (Lacan, 1985, p. 149).

Desta demarcação, resulta um precipitado: *o corpo como máquina de gozo*. O mais correto talvez seria dizer maquinaria. Máquina aqui, sem remissões a um mecanicismo já bastante insuficiente, todavia aquilo que, sendo composto por elementos heterogêneos, não tem centro. Por isso mesmo, pode-se desmontar uma máquina¹. Estaria Freud nos dizendo aquilo que o barroco tanto escancara obscenamente, a saber, o corpo é uma maquinaria de gozo? Daí suas curvas, sua espetacularização e sua atual oferta à regulação do gozo na

¹ Não devemos desconsiderar que a noção de aparelhagem psíquica para Freud é capital. Desde os primeiros instantes em que ela surge, seja nas correspondências a Fliess, no *Projeto para uma psicologia científica* ou na *Interpretação dos sonhos*, Freud lhe reserva a dimensão do compósito: “... semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo ...” (Freud, 1900. p. 491)

contemporaneidade: siliconização, esqueletização, pânico, etc. Regulagem do gozo não significando aqui simplesmente aquilo que deteria o gozo, porém, aquilo que o mantém no entorno, a proibição hibridada com a injunção, o tão-lonje e, ao mesmo tempo, tão-perto. Aliás, uma das recorrentes vias que ainda têm conduzido as pessoas à análise e que mantém a clínica no rumo freudiano: que destino dar aos excessos?

Segunda paisagem: a argumentação introduzida por Freud é, em 1914, tal como ele mesmo delimita, uma introdução aos temas da tecitura corpórea, da captura imagética e do metabolismo do gozo. Esta introdução chama por um desdobramento que será elaborado em 1921. Trata-se do capítulo VII de *Psicologia das massas e análise do eu*. O nosso propósito, no momento, não é abordar os detalhes das três formas de identificação que ali Freud nos propõe (a identificação ao objeto, ao sintoma e ao desejo), todavia, reiterar que a identificação, mesmo que porte um efeito aglutinador, não é um processo unívoco. A costura é feita sob vários níveis, por mais de um tear. Certamente, cada incidência da tecitura cobra seu preço. A própria noção de traço e de parcialidade conjugam-se bem com a demarcação anterior do narcisismo. É daí que Freud nos dá a entrever que o domínio da identidade (e notemos: se há identificação é por haver uma falta-de-identidade) é um compósito. Um compósito que as demandas de análise decorrentes dos incidentes narcísiscos nos mostram ser falacioso.

Terceira paisagem: articulando-se às bordas e encorporamentos anteriormente estabelecidos por Freud nas dimensões do narcisismo e da identificação, agora é o momento de ressaltar a dimensão de projeção desta superfície. A dimensão maior da textura que se espetulariza e nos leva a perceber que a imagem ganha corpo, ela faz corpo. Freud nos propõe, n' *O eu e o isso*, que o eu é a projeção de uma superfície : “O eu é, primeiro e acima de tudo, um eu corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície.” (Freud, 1923, p. 40). Talvez não seja sem razão que é

exatamente nesta perspectiva que Freud tenha conseguido melhor expor os desdobramentos de *Além do princípio de prazer* (Freud, 1920), sob a forma das pulsões de vida - eroticamente aglutinadoras, alinhavadoras - e da pulsão de morte (aquilo-que-resiste-a-se-amontoar) e os paradoxos de um *supereu barroco, curvilíneo*.

3 A MARMORIZAÇÃO, A PLASTICIDADE E A SUBJETIVAÇÃO

Não se trata, após essas demarcações, de abruptamente concluir que o barroco é uma espécie de narcisismo aplicado, nem mesmo de que ali, o tecido composto pelo fio e a trama libidinais estejam projetados. Isto seria um tanto quanto reducionista e de um alcance clínico insuficiente. Mas, diferentemente, trata-se de se verificar sejam nas curvas ou nas dobras do barroco as *corporeidades* (e não só o corpo, sublinhemos) elevadas e, portanto, levadas ao limite. As elaborações freudianas - nem um pouco simples - sobre o corpo, a identidade, a imagem e o metabolismo gozo interessam-nos aqui nesta circunstância. O que se molda e o aquilo que extravasa o molde: o falicicismo e suas contorsões diante e por conta do feminino.

O *pathos* ressurgue ali como aquilo que atravessa, sacode, irrompe, quase dilacera. Ali, verificamos a conjunção de processos marmorizantes, isto é, que apontam para a maquinaria falocêntrica, calcada ainda na tentativa de fazer conjunto, figuração, espetacularização com corpos e nos corpos. O narcisismo, quando funciona bem, isto é, sem furos, ilustra exatamente esta tentativa de marmorização e de contenção do gozo nas zonas erógenas muito bem demarcadas. Trata-se até mesmo de uma espetacularização corporificada. Mas, ao mesmo tempo - daí o caráter híbrido e a própria *hybris* do barro - coloca-se a moenda de todos estes elementos, a possibilidade da passagem para processos outros que não

exatamente os retílineos. Não é sem razão que, na volta de um passeio pelas imagens, amontoados barrocos, Lacan tenha proposto que “...tudo é exibição de corpo evocando o gozo.” (Lacan, 1985, p. 154). Resultando daí um desdobramento que não será sem conseqüências para a clínica de orientação lacaniana: “... aonde isso fala, isso goza...” (Idem, p. 156). Isto, tal como a experiência da psicanálise muito bem nos revela, abre o caminho para uma necessária “economia do gozo” (Idem, p. 159).

Junto a todas as sinalizações anteriormente apontadas, não podemos nos esquecer que a psicanálise muito se interessa - talvez esteja aí mesmo a condição de sua possibilidade - por aquilo que é o *outro do narcisismo*. Valeria retornarmos aqui às formulações freudianas acerca do descentramento e da revolução copernicana engendrada pela psicanálise. Aquilo que amolece o granito, tão explorado pela escultura barroca.

A ligação feita pelo próprio Sigmund Freud entre sua obra, ou melhor, entre o resultado de sua obra e o nome de Nicolau Copérnico já foi bastante difundida. Ainda assim, gostaríamos de sublinhar que a mesma pode ser vista em três momentos distintos no percurso freudiano. Primeiramente, na Conferência XVIII das *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, cujo título é ‘Fixação em traumas - o inconsciente’. A segunda vez dá-se também em 1917, no artigo *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. Por fim, a terceira ocasião pode ser vista em 1924 no texto *As resistências à psicanálise*.

De acordo com o nosso juízo, a mais significativa dessas ocasiões é representada pela segunda menção, uma vez que é nessa oportunidade que Freud realmente alonga-se um pouco mais sobre a conexão entre a sua obra e a de Copérnico. Segundo Freud, deveríamos considerar a seguinte situação:

Nas primeiras etapas de suas pesquisas, o homem acreditou, de início, que o seu domicílio, a Terra, era o centro estacionário do universo, com o sol, a lua e os planetas girando ao seu redor. Seguiu, assim, ingenuamente, os ditames das percepções dos seus sentidos, pois não sentia

movimento na Terra, e, todas as vezes que conseguia uma visão sem obstáculos, encontrava-se no centro de um círculo que abarcava o mundo exterior. A posição central da Terra, de mais a mais, era para ele um sinal do papel dominante desempenhado por ela no universo e parecia-lhe ajustar muito bem à sua propensão a considerar-se o senhor do mundo.

A destruição dessa ilusão narcisista associa-se, em nossas mentes, com o nome e a obra de Copérnico, no século XVI. (...) Quando essa descoberta atingiu um reconhecimento geral, o amor-próprio da humanidade sofreu o seu primeiro golpe, o golpe cosmológico. (Freud, 1917, p. 174)

Na seqüência, dentre outras coisas, Freud nos propõe considerar a Psicanálise como um golpe semelhante ao estabelecido inicialmente por Copérnico. Um golpe, segundo ele, sobre o narcisismo dos homens, cuja conseqüência final seria a disjunção entre o ser e o pensamento (o saber). Assim, ele chega às seguintes proposições:

o que está em sua mente não coincide com aquilo de que você está consciente; o que acontece realmente e aquilo que você sabe, são duas coisas distintas. [...]

... o ego não é o senhor da sua própria casa... (FREUD, 1917, p. 177)

Talvez, o barroco e a psicanálise sejam mutuamente interessados na medida em que pela prática analítica podemos propor que *ali onde há resistência há sujeito*.

O barroco não inventou a dobra, nem mesmo o gozo, assim como a psicanálise não inventou o sujeito na descontinuidade. Todavia, por ambos os fazeres coloca-se em questão a produção de algo que não se reduz à ordem reta, ao pai ou ao Ideal. O posfácio do caso Dora, de Freud, e as notas que ele mesmo acrescentou mais adiante no tempo são emblemáticos quanto a estas possibilidades. E muito se transmite ali, na medida em que verificamos o testemunho de Freud quanto ao se embaraço.

Tal aspecto que estamos a ressaltar vai encontrar seu paroxismo na *Subversão do sujeito* justamente no momento em que Lacan, em 1960, nos propõe o que se segue: “esse

corte da cadeia significante é único para verificar a estrutura do sujeito como descontinuidade no real.”².

Podemos concluir enfatizando que a subjetividade é sempre subjetividade de uma dada época. O sujeito fora do tempo, identitário, ensimesmado, etc. está em franco desuso. Há descontinuidades, portanto. Por qual descontinuidade estaria hoje o barroco se indicando a nós e se produzindo? E estaríamos os psicanalistas atentos a estas novas formas não exatamente do sintoma mas de subjetivações na cena contemporânea?

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUREL, Raúl. *Psicoanálisis en el campo del goce*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

D'ORS, Eugenio. *Du baroque*. Paris: Gallimard, 2000.

FREUD, Sigmund. *À guisa de introdução ao narcisismo*. (tradução de Luiz Alberto Hanns). Rio de Janeiro: Imago, 2004. (volume I) [1914].

FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

[1917: ‘fixação em traumas – o inconsciente’] Conferências introdutórias sobre psicanálise vol. XVI.

[1917] *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. vol. XVII.

[1923: o eu e o isso] *O ego e o id*. vol. XIX.

[1921: psicologia das massas e análise do eu] *Psicologia de grupo e análise do ego*. vol. XVIII.

[1924] *As resistências à psicanálise*. vol. XIX.

² No original: “Cette coupure de la chaîne signifiante est la seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel.” (LACAN, 1966, p. 801).

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Barroco brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

JANSON, Horst Waldemar. *História da arte*. 5.ed.rev.aum. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *O seminário*; livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973

PRATER, Andréas. Le baroque; la peinture du XVIIème siècle en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne. In: TASCHEM. *Les maîtres de la peinture occidentale*. Slovenia: Taschen, 2002.p. 213-273.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio*; a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra capa, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*; o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. [OBS.: publicado em 1915]

_____. *Renascença e barroco*; estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989.

**NARCISSISM AND BAROQUE:
REFLECTIONS ABOVE THE BODY , THE SUBJECT & THE SURPLUS**

ABSTRACT:

The article presents the properties of the Baroque one less as temporal style (*cronos*) and more as a process that places in all the times (*aion*). From the curves and folds of the Baroque, as well as of its contrasts with the classic style, one searches its possible relations with the Psychoanalysis. Finally, a joint of Baroque with the subjectivation processes (out of Classic View) is considered, in short, for-beyond of the Father and the Ideals.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Baroque. Subject. Singularity.

**NARCISSISME ET BAROQUE:
RÉFLEXIONS SUR LE CORPS, LE SUJET ET L'EXCÈS**

RÉSUMÉ:

L'article présente les propriétés du baroque moins comme une style dans le temps (*cronos*) et plus comme une démarche qui se place dans tous les temps (*aion*). À partir des courbes et des pli du baroque, ainsi que de leurs contrastes avec le Classicisme, on cherche leurs possibles relations avec la psychanalyse. Finalement, on propose un joint du baroque avec les processus de subjectivation hors-de-classicisme, en résumée, au-delà du Père et des Idéals.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. Baroque. Sujet. Singularité.

Recebido em 30/03/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

O BARROCO COMO FERRAMENTA METODOLÓGICA

*José Sávio Theodoro de Oliveira**

RESUMO:

Este breve ensaio pretende, através de algumas considerações sobre as semelhanças entre a estrutura psíquica e a estrutura barroca, demonstrar como esta representação estética pode nos servir como ferramenta metodológica para facilitar o entendimento e a transmissão de determinados conceitos fundamentais da psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Barroco. Estrutura Psíquica. Cultura.

* É psicanalista e reside em São João del-Rey. Contato: savio.theodoro@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

Em conversa com a psicanalista Denise Maurano Mello, quando realizávamos o Iº Colóquio: Psicanálise, Arte e Barroco em São João Del Rei, a mesma me falava de seu envolvimento com o Barroco e da possibilidade do mesmo nos servir como “ferramenta metodológica” no auxílio da transmissão da psicanálise, fiquei pensando sobre esta frase e em cada leitura que fazia sobre o tema me convencia mais daquela sua premissa ou observação.

No encontro com o barroco tudo é de uma estranheza tão familiar. Nas suas antinomias, nos movimentos pulsionais, nas antíteses, no êxtase e na dor, ou *no êxtase pela dor?* Como fica fácil nos reconhecemos. A dor como oferenda nossa de cada dia regida pela nossa porção obsessiva, buscando o gozo como alívio, pois, nós não nos perdoamos pelas nossas ofensas e precisamos que um “*Outro*” nos perdoe. Nosso pecado é original e está inscrito desde sempre no “*DNA*” do nosso psiquismo.

Esta alienação presente na estrutura neurótica é muita bem representada na expressão estética barroca. Acredito que nós enquanto psicanalistas podemos dela nos servir como ferramenta na transmissão da psicanálise, principalmente para aqueles não familiarizados com os termos ou como alguns costumam nomear de: “o *psicanalês* ou *Lacanês*”. Isto é o que me instiga neste breve ensaio, a levantar algumas aproximações e buscar possíveis interlocuções entre a ética da psicanálise e a função do analista, principalmente na transmissão da psicanálise através de interlocuções com outros campos do saber.

2 EXPRESSÕES ESTÉTICAS DO BARROCO E A ESTRUTURA DE UMA ÉTICA DA PSICANÁLISE

A arte barroca nasceu no início do século XVII na Itália, e estendeu-se por toda a Europa e América Latina, onde se desenvolveu durante o século XVIII e início do XIX. Com o crescente alastramento do protestantismo, a Igreja Católica promove o movimento da Contra-Reforma, utilizando o barroco como principal instrumento de afirmação e persuasão da fé cristã. As novas descobertas, impulsionadas pelas grandes navegações realizadas por Portugal e Espanha, possibilitaram a forte atuação dos contra-reformistas, especialmente das missões catequéticas dos jesuítas, que se dirigiam às novas terras para o trabalho de doutrinação.

Todos estes fatos rompem com a segurança dos indivíduos. A burguesia se fortalece, enquanto a nobreza se sente ameaçada. Há um grande desassossego no ar. O Barroco procura então, solucionar os dilemas de um homem que perdeu sua confiança ilimitada na razão e na harmonia, através da volta a uma intensa religiosidade medieval e da eliminação dos conceitos renascentistas de vida e arte. Por exemplo, se na beleza de uma *Vênus de Milo* se privilegia a simetria elidindo os excessos, a beleza de uma obra barroca é marcada por uma outra concepção de belo.

O belo é marcado pelo dinamismo da vida, suas imperfeições, valorizando a força da expressão, instigando e afetando o sentimento de quem observa. Na arte barroca os opostos estão juntos: sagrado/profano, sofrimento/alegria, razão/emoção, sensualidade/espiritualidade, bem/mal, luz/sombra, vida/morte.

Em suas origens, espanhola, "Barroco" esteve associado a uma pérola disforme e irregular, evidenciando a idéia de exagero, mau gosto e falta de lógica em relação ao estilo clássico do Renascimento. (site barroco missionário, 2007)

A época do barroco, entre o absolutismo e o iluminismo é reconhecida como sendo o último estilo integralmente europeu.

Considerada durante muito tempo como uma excrescência excêntrica do Renascimento, o barroco proporciona uma complexa e dinâmica diversidade de formas e expressões em contraste com a moderação controlada do Renascimento (Herman, 2007, p. 06).

A exuberância de formas e a dramaticidade são suas características principais. O Barroco recuperou o gosto pelo pictórico, pela movimentação das formas e pelo jogo incessante de planos, revelando a dualidade intrínseca do homem da época ligada aos ideais humanistas, mas preso à realidade do Absolutismo e da Contra-Reforma. Mais do que um estilo artístico expressou um modo de ser. Paradoxalmente, apelava para os sentidos e as paixões humanas e servia aos propósitos da doutrinação religiosa da Igreja Católica.

A psicanálise serve para percebermos a vida e o mundo pela lente da beleza do que se movimenta, do que não fica quieto, tendo como referência o conceito fundamental da psicanálise, *o inconsciente*, heterogêneo e paradoxal, onde a contradição está presente em nossa psique. Por exemplo, nos sonhos, podemos aparecer como crianças e velhos, como pobres e ricos, como gloriosos e decadentes, sem que uma coisa anule outra (Freud, 1900, p.492). Segundo o autor o *Inconsciente* não está submetido às leis da racionalidade consciente, que, exige clareza, coerência, ausência de contradição. O mesmo está submetido a uma outra lógica: a lógica do paradoxo. A psicanálise veio tratar desse sujeito que não se reduz a uma perspectiva ideal, tanto é assim que, volta e meia se defronta com seus conflitos, suas divisões, suas perdas e angustias e por aí afora.

Lacan (1985) em seu seminário, mais ainda, no Capítulo IX, propõe uma definição do barroco que vem em nosso auxílio: "*O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal*" (Lacan, 1972-73/1985 p. 158). A escopia corporal de acordo com sua

definição é aquilo que aparece, que se faz visível através da encenação da obra, enfim, da arte, é o que vai regular a alma, isto é, determinar a subjetividade barroca, seu ser. Não há oposição entre aparecer e ser.

3 ESTRUTURA DO PSIQUISMO E ESTRUTURA BARROCA

Os pilares da construção daquilo que Freud chamou de pulsão de morte já se encontram desde 1915 em “O Inconsciente”, (Freud, 1915b, p.207). O mesmo postula as montagens pulsionais do desejo como constitutivas dos fundamentos do sistema psíquico inconsciente. Não há contradições entre forças opostas, não existe o “ou” e sim o “isso e o aquilo”. Sem busca de conciliação ou questionamento, esta, aparecerá em outra instância, na consciência.

A psicanálise não trabalha com uma visão ideal de sujeito, nem de uma idealização do mundo. Denise Maurano¹ em *a Presença do Barroco na Invenção da Psicanálise* comenta que é preciso assim, primeiramente, precisar que a questão do barroco não deve ser apenas referida como um estilo no campo das artes, mas, fundamentalmente como uma estrutura que corresponde a um modo de orientação do psiquismo. Uma estrutura que se assemelha à estrutura psíquica proposta por Freud.

Será que podemos considerar que a composição da gênese e estrutura tanto do barroco como da psicanálise se assemelham? Então se quiséssemos identificar a psicanálise a uma representação estética, poderíamos dizer que esta seria a barroca? Acredito que estas interlocuções, podem nos conduzir a possíveis entendimentos sobre a difícil questão da subjetividade e suas implicações no campo da ética. Não das éticas psicológicas e filosóficas, mas da ética do desejo que é a ética da psicanálise e a qual nos podem servir de porta-estandarte da “*revolta*” e instrumento de contraste a estas correntes adaptacionistas.

O estudo do Barroco tem me proporcionado ver nesta expressão estética artística uma melhor compreensão de alguns conceitos fundamentais da psicanálise, e também pilares para a sustentação da ética a que a mesma se propõe. Sabemos que o inconsciente

¹ Conferência proferida no colóquio Freud e Viena –Instituto Francês de Viena em Junho de 2003.

aparece na falta de sentido da existência e que Freud não o inventou, apenas o descobrindo na escuta e análise dos sonhos, a ponto de dizer que aquela era *a via régia* para se deparar com sua manifestação (Freud 1900, p.103). Através da expressão plástica barroca, podemos visualizar a convivência dos contrastes, dos paradoxos, do corpo como depositário do belo, do prazer e do gozo, como também do sofrimento.

4 ÉTICA DA PSICANÁLISE, ARTE E SUBLIMAÇÃO

Propor um diálogo entre estes termos não é tarefa fácil, procurarei apenas, através de breves considerações, discorrer um pouco sobre a modalidade de satisfação alcançada na produção artística e o conceito de sublimação.

A sublimação é um processo postulado por Freud para explicar as atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente as atividades artísticas e a investigação intelectual. Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo alvo não-sexual ou em que visa objetos socialmente valorizados. (Laplanche&Pontalis, 1985, p.638)

Lacan (1987), no *Seminário - livro 7*, no capítulo dedicado ao problema da sublimação, observa que se deve ter em mente que, ao relacionarmos a libido objetal à sublimação, o que vemos emergir é o problema da relação com o objeto: o objeto emerge numa relação narcísica, numa relação imaginária. “Nesse nível o objeto é introduzido na medida em que ele é perpetuamente intercambiável com o amor que o sujeito tem por sua própria imagem” (Lacan, 1988, p.124) Temos então juntas, constituição narcísica e sublimação, a construção do objeto já se torna uma espécie de sublimação, como também a própria invenção do amor, pois, segundo o autor o amor que introduz o objeto se apresenta

como uma invenção narcísica. A introdução do objeto se faz por amor, por uma manobra sublimatória.

Em O *Seminário livro 7*, Lacan (1985.p.141) discute a ética implicada na sublimação; retomando a noção freudiana de *das Ding*. Além do mais, a crítica que o mesmo faz a Freud está relacionada ao fato de Freud se ater ao campo das pulsões sexuais para explicar a sublimação. Para Lacan o problema da sublimação se situa na diferença entre esse objeto que é estruturado pela relação narcísica e *das Ding*. Na sublimação, o objeto é elevado à dignidade da *Coisa*, porém o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e culturais. E como nos lembra Maurano “a cultura sempre deu ênfase à relação do homem ao pai” (Maurano, 2001, p.116) Entramos aí no campo da ética do desejo. Campo dos paradoxos, confirmando assim, que só no reino do que é sexuado se pode falar de vida e morte.

(...) O homem, exilado no campo da linguagem, paga com a inconsistência do seu ser o preço da sua liberdade. Subverte o que seria o campo da necessidade: come demais ou de menos, não faz sexo por instinto, introduz aí o amor, erotismo e, aliás, atrapalha-se todo com isto (...) perde o que de fato nunca teve em si mesmo, Ou seja, a justa medida da ação correta. (Maurano, 2001, p.116)

Se Freud ateu-se às pulsões sexuais, para explicar a sublimação, Lacan, nos remete à pulsão de morte. A função da sublimação para Lacan apresenta uma diferença radical no tratamento dado à *Coisa*. Nesta um *objeto* pode preencher esta função que lhe permite não evitar a *Coisa* como significante, mas representá-la na medida em que este objeto é criado (Lacan, 1992.p.151). Abre-se aí um campo para a invenção ou para a criação, inventar a partir do amor. Ou como o mesmo costumava dizer “*amar é dar o que não se tem*”. A morte buscando vida, pedindo socorro ao imaginário e ao simbólico, re-inventando coisas; não é assim que se costuma dizer quando uma criança está muito quieta longe dos olhares dos pais? “*aposto que está aprontando, fazendo arte...!*” é o campo da criatividade. Inventar-se algo. E assim vamos nós agarrando aqui, abandonando ou sendo abandonado ali: Investe-se

no objeto, abandona-se o objeto, substitui-se o objeto. E no final das contas o objeto é o mesmo que se perdeu para todo o sempre, amém! Lacan para ressaltar a função artística, toma como exemplo, o oleiro em seu ato de criação. Diz-nos que ao constituir seu vaso, cria ao final justamente o vazio e introduz a perspectiva de preenchê-lo.

Se vocês considerarem o vaso na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar o vazio no centro do real que se chama Coisa, esse vazio, tal como se apresenta na representação, apresenta-se efetivamente como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como para vocês a quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, ex nihilo, a partir do furo (Lacan, 1985.p153)

Lacan destaca ainda os três termos da sublimação já apontada anteriormente por Freud em *Mal-Estar na Civilização* (Freud, 1927-30, p. 92): a arte, a religião e a ciência. Em todos eles o vazio se torna determinante, ou seja, a arte seria um modo de organização do vazio, a religião evita este vazio, a ciência rejeita a presença deste vazio com o ideal do saber absoluto. “Numa obra de arte trata-se de *cingir a Coisa*” (Lacan, 1985.p.175) cingir aí tem o sentido de cercá-la, tornando-a presente e remarcando sua ausência. (Não é por acaso que as crianças gostam tanto do jogo de esconde-esconde!)

Na estética barroca isto se faz presente, por exemplo, no quadro de Hans Holbein, os *Embaixadores* (de 1533) Jacques Lacan vê e comenta no livro XI do seu Seminário os *Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*,

Ali, o que parece uma mancha, enigma ou erro na tela, objeto singular flutuando no primeiro plano, que nos pega na sua armadilha, representa a “vanitas”, a vaidade, em um ambiente com dois personagens cercados de objetos que figuram na pintura da época visando tanto a ciência quanto as artes do século XVI. O segredo do quadro, que está no deformado, só é percebido quando nos afastamos para trás e para a esquerda e o vemos: “nosso próprio nada, na figura de um crânio de caveira, o símbolo da morte, o *memento* que é, segundo Jacques Lacan, a encarnação imajada do menos fi (- phi) da castração: “Holbein nos torna aqui visível algo que aqui não é outra coisa senão o sujeito como nadificado – nadificado numa forma que é falando propriamente, a encarnação do – phi da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais (Lacan, 1998a, p. 87 -.88).

5 ÉTICA DA PSICANÁLISE, VIDA CONTEMPORÂNEA E OBJETOS DE CONSUMO

A vida contemporânea vem sendo um grande jogo, onde o imperativo é ganhar ou ganhar! Lembram-se da brincadeira do “*seu mestre mandou!*” é uma brincadeira onde em um grupo de crianças todos têm que cumprir as ordens de um líder. Nos esportes, por exemplo, para o brasileiro, ser vice é uma tragédia. No campo da economia observamos a apologia à produtividade com racionalidade para se obter maior lucratividade. Tem-se que crescer economicamente a qualquer preço, pois, só assim, é possível melhorar a situação de quem está na parte de baixo da pirâmide. Este é o discurso. “*Dividir melhor o que já se tem, nem pensar!*” Segundo os últimos dados estatísticos econômicos mais de oitenta por cento de toda a riqueza do mundo está nas mãos das grandes corporações. E são as mesmas que estão elegendo os novos governos através do controle dos partidos. A escolha dos governantes pela sociedade já vem comprometida, nos restando apenas a ilusão de que temos liberdade de escolha. Este já é um fenômeno globalizado. O poder econômico se sobrepõe aos demais provocando sintomas sociais, os quais têm sido chamados de transtornos psicossociais.

Outro exemplo é a discussão atual sobre a derrubada das florestas tropicais e a disparada do aquecimento global. Conseqüência ou um efeito provocado pela inversão ética do sistema capitalista? Derrubamos, escavamos e perturbamos o equilíbrio do eco sistema do planeta, mas em troca recebemos o belo estampado nas embalagens e nas peças publicitárias, cada vez mais *agalmatados* pelos especialistas do setor. Compre o carro “X” e leve a reboque a felicidade incorporada, visualizada no corpo perfeito da mulher modelo. Não se esqueçam que o preço que se paga está dividido em meses (eles não falam em anos que é para não assustar! Ou que a satisfação é imediata e não em longo prazo!).

Estamos vivendo numa época em que a mercadoria que dá mais dinheiro é a venda do próprio dinheiro, e conseqüentemente as instituições financeiras às que mais faturam. Os juro: “*mais além para a conquista de um bem!*” Um bem que vem tamponar um bem que não se tem a não ser por um determinado tempo, pois, o desejo é fugaz e efêmero. Porém, para além desta circulação dos bens no domínio desta economia, um campo central é aberto, é o campo de *das Ding* (Maurano, 1995, p.147) ao qual tende o desejo radical da destruição absoluta citando Lacan: da destruição para além da putrefação, apodrecimento, como que fundado em um instinto de morte ainda para além da pulsão de morte (Lacan, 1985, p. 265).

Aí, além do circuito dos bens que tentam funcionar como uma barreira contra o vazio situa-se um obstáculo mais efetivo que Lacan identifica como um fenômeno estético propriamente dito, a experiência do belo, o belo em seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram ser o esplendor da verdade. É evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de ser visto que o belo é ,se não seu esplendor, a sua cobertura.(Maurano, 1995, p.147)

6 CONCLUSÃO

A psicanálise está aí e pode manter interlocuções com outros campos, interrogando e provocando torções no campo da ética, principalmente no que tange ao discurso capitalista. A ética da psicanálise pode nos servir para fazer contraste e esta foi, acredito eu, a sua maior função, interrogar! Para mim um dos maiores legados de Freud foi a formulação de uma teoria sobre o *Inconsciente* promovendo assim o descentramento focado na racionalidade do *eu*, e o maior legado de Lacan foi elaborar, a partir do conceito freudiano de *pulsão de morte*, o conceito de *gozo*. A Pulsão de vida não se sustenta sozinha sem a pulsão de morte, *sem o gozo a mais!* Como nos lembra Freud, não há recalque perfeito, sempre irá existir um resto e ele se fará presente também na sublimação. A mesma não estaria

fora do campo do sexual. O estudo da estética barroca nos possibilita termos em mãos uma ferramenta metodológica, que pode nos auxiliar tanto na transmissão da psicanálise, como também, na interlocução com outros campos epistemológicos. Não foi minha intenção neste ensaio me estender mais nestas discussões ou questionamentos teóricos, mas acredito que, o avanço nas pesquisas referentes ao tema possa nos trazer boas contribuições.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Herman & Prater Andréas. *Barroco*. Lisboa, Portugal: Ed. Taschen, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1974.

(1900). *Interpretação de Sonhos*, vol. II

(1915b) *O Inconsciente* vol XIV

(1920) *Além do Princípio de Prazer* vol. XVIII

(1927-1930) *O Futuro de uma Ilusão e O Mal-Estar na Civilização*. Vol. XXI

FLEIG, Mário, BELTRÃO, Conceição. *Barroco Missioneiro: traços que inventam o Brasil*. Editeurs Freud-Lacan 2006.

LACAN, J. “O problema da sublimação”. In *O Seminário – Livro 07: a ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988a.

O seminário - livro 08: a transferência. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a.

O Seminário - livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988b.

O Seminário - livro 17: O avesso da Psicanálise. Ed. Zahar. Rio de Janeiro. 1992

(1972/1973) *O Seminário - livro 20: mais, ainda*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 1985b.

JURANVILLE, Alain. *Lacan e a Filosofia*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1987

LAPLANCHE, J & PONTALIS, J-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 7ª edição. 1988.

MAURANO, Denise. *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumara. 1994.

_____. *A Face Oculta do Amor..* Rio de Janeiro: Ed.Imago &Ed. UFJF, 2001.

MILNER, Jean-Claude. *A Obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed.Jorge Zahar, 1996.

Barroco missioneiro - traços que inventam o Brasil. *Disponível em* URL: <http://educaterra.terra.com.br/literatura/barroco/indice.htm>). [acessado em 20 de maio 2007].

THE BAROQUE AS METHODOLOGIC TOOL

ABSTRACT:

This brief test intends, through some considerations about the similarities between the psychic structure and baroque structure, demonstrate how this aesthetic baroque representation can serve us as methodology tool to facilitate the understanding and the transmission of certain fundamental concepts of psychoanalysis.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Baroque. Structure Psychique. Culture.

LE BAROQUE COMME OUTIL MÉTHODOLOGIQUE

RÉSUMÉ:

Ce bref essai prétend, à travers quelques considérations sur les similitudes entre la structure psychique et la structure baroque, démontrer comme cette représentation esthétique peut nos auxiliärer comme une outil méthodologique pour faciliter la compréhension et la transmission de certains concepts fondamentaux de la psychanalyse.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. Baroque. Structure Psychique. Culture.

Recebido em 20/02/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

O BELO E O SUBLIME

*Bárbara Maria Brandão Guatimosim**

RESUMO:

O texto aborda o belo e o sublime como intersecção e como barreira (o belo) e via de acesso ao desejo (o sublime). A partir da contribuição kantiana à noção de sublime, juntamente com o afeto de angústia que o caracteriza, pode-se tomar o conceito de sublimação como uma forma de bem dizer, que participa de uma estética trágica e barroca, consoante com uma ética do desejo impuro. A partir dessa elaboração, seguem-se as conseqüências disso na transmissão da psicanálise e na formação dos analistas.

PALAVRAS-CHAVE: Belo. Sublime. Ética. Desejo. Angústia.

* Bárbara Maria Brandão Guatimosim, psicanalista, membro da Associação Fóruns do Campo Laciano – Brasil. Organizadora do livro “Em torno do cartel” – Edição da AFCL, 2004. Artigos publicados em várias revistas e coletâneas de psicanálise. End.: Av. Bandeirantes, 599/501, Sion, BH, M.G. Cep.: 30.315000
E-mail: bguatimosim@bol.com.br. Tel: (31) 3281 6121

Lacan em seu seminário da ética aponta três barreiras no acesso à verdade do desejo: a barreira do bem, a do belo e a barreira do pudor. Para Lacan (Seminário VII, A ética da psicanálise, 1960, p.280.) “é a barreira do bem que levanta uma muralha poderosa na via do nosso desejo. É mesmo a primeira com a qual lidamos a cada instante e sempre.” O bem nos introduz no campo da privação e do benefício (doação) humanos. O bem nos é tirado ou dado por um outro. Ficamos aí no nível do laço imaginário que o pequeno outro, o semelhante impõe e, preocupados nessa economia, entre ganhos e perdas dos bens, fica-se, muitas vezes, incapacitado de usufruir dos mesmos.

Já com relação à barreira do belo, que pretendo tratar aqui, Lacan (1960), percebe que está em um ponto próximo e crítico do acesso ao desejo, mas também zona ambígua e delicada.

“A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito, uma vez que é identificável com a experiência do belo – o belo em seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor da verdade. É evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de se ver, que o belo é senão seu esplendor, pelo menos sua cobertura” (LACAN, 1988, Seminário VII, p.265.)

Lacan comenta ainda que se o belo detém, ao mesmo tempo indica o sentido em que se encontra o campo da destruição absoluta, o campo central do desejo, Das Ding. Aqui se pode fazer questão e tentar investigar o que há no belo que impede o desejo e o que aponta, faz ponte e o viabiliza, introduzindo neste ponto, a distinção que há entre o belo e o sublime. A diferença entre as duas palavras, se Lacan não acentua, observa, entretanto, com base nas observações de Kant no texto em que discute o sentimento do belo e do sublime que

“A conjunção deste termo (sublime) com o de sublimação não é propriamente um acaso, nem simplesmente homonímico” (Lacan, 1960).¹

Kant, no texto mencionado, trata a noção do belo como sendo aquilo que encanta no limite da superfície, aparência, forma; é da ordem de um prazer agradável, harmônico, talvez da ordem do princípio do prazer, contido em sua economia de redução das tensões. Já o sublime, o filósofo liga-o ao assombroso, profundo, aquilo que provoca comoção. “O sublime comove, o belo estimula” ou encanta. (Kant, 1764, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, p.21.) Kant segue em seu texto classificando coisas que seriam belas e sublimes, mas o interesse aqui é apontar que o diferenciador das duas experiências, o que Kant introduz entre os dois termos é algo da ordem de uma marca trágica de destituição. É possível inferir ser esta ultrapassagem, que nota Lacan, (1960) ao observar a ambigüidade do belo.

“Há uma certa relação do belo com o desejo. Esta relação singular é ambígua. Por um lado, parece ser possível que o horizonte do desejo seja eliminado do registro do belo. E, no entanto, por um lado, ele não deixa de ser manifesto(...)o belo tem por efeito suspender, rebaixar, desarmar, diria eu, o desejo. A manifestação do belo intimida, proíbe o desejo. Não quer dizer que o belo não possa com o desejo, em tal momento se conjugar, porém muito misteriosamente, é sempre sob esta forma, que não posso designar de outra maneira senão chamando-a por um termo que traz em si a estrutura da passagem de não sei que linha invisível – o ultraje. Parece todavia, que é da natureza do belo permanecer, insensível ao ultraje”. (LACAN, 1988, Seminário VII, p.290.)

O belo, portanto, pode refletir como um espelho o desejo – esta sendo então a dimensão imaginária, aquela que imobiliza na idealização e impede o desejo. Mas há a ultrapassagem que, como se segue na citação acima é da ordem de um ultraje, que quer dizer, em um sentido primeiro, “ir além de”, além do fascínio do belo, deste amor sem desejo. Há então no ultraje uma relação com o desejo na experiência de busca do real da verdade.

¹ E ainda “Sobre o sublime, ainda não extraímos das definições kantianas toda a substância que podemos obter”. Seminário *A ética da psicanálise*, p. 361.

É nesta via que Freud (1916) leva a discussão com o poeta em seu artigo “sobre a transitoriedade”. Enquanto o poeta menospreza a beleza fadada a perecer, Freud enaltece-a argumentando que é exatamente a dimensão da morte, (e precisando mais, do vazio, da castração) que engrandece a nossa fruição e que redimensiona a noção da beleza – beleza aqui não mais ideal, como queria o melancólico interlocutor de Freud, mas sublime, ou seja, para além do belo ideal imaculado, estático, especular, homo, temos o sublime que transita entre a vida e a morte, marcado pelo tempo, pelo paradoxo humano, pela divisão subjetiva, indicando então a diferença radical, o singular, o *héteros*. Podemos ver este o efeito estético no barroco ao subverter a beleza clássica, ultrajando através do *pathos* a superfície da harmonia grega que, depois das volutas angustiadas e retorcidas das linhas que cedem ao trágico, só se sustenta como padrão em um regime totalitário.²

Diz-nos Freud (*Sobre a transitoriedade*, 1916, p. 345) no texto mencionado: “Mas essa exigência de imortalidade, pode ser tão obviamente um produto de dos nossos desejos, (...) o que é penoso bem pode, não obstante, ser verdadeiro”. De outro modo nos fala Lacan que esta verdade última que o belo trata de encobrir, para além do bem e do mal, não é nada bonita de se ver. Há pois certamente que se ter coragem; não a coragem do investigador científico, que tem que chegar lá, a qualquer preço, no saber do real. Mas talvez a coragem de Freud, Lacan e outros, a coragem do investigador analítico, que não pode escapar *a*, uma atenção ao chamado do que não pára de insistir.

É por esse caminho atravessado por um trágico estrutural que a psicanálise nos envia a outra dimensão ética e estética: uma ética impura, uma estética barroca, não como estilo datado, mas como uma ação que sempre retorna, fora do tempo, intempestiva, sempre

² Por exemplo, na arte oficial Nazista, de inspiração helenista, onde se prezava a harmonia das formas simétricas e equilibradas, visando criar um simulacro do universo ideal, fazendo vigorar uma única verdade estética, aliada à aspiração de pureza moral e física. Isso se conjugava a uma monumentalidade e grandiloquência que invadiu a cultura alemã, nutrindo e arregimentando a servidão pelos efeitos de coerção e de fascínio gerados por esta arte espetacular. A arte moderna era considerada “arte degenerada” e comparada com a produção dos doentes mentais. Sobre a estética Nazista ver o filme “A arquitetura da destruição” de Peter Cohen.

prestes a irromper na cultura, onde a morte se imiscui na vida, os estipulados como contrários se entrecem e onde o paradoxo humano dá lugar a deformações, curvas e dobraduras que gestam novas formas de expressão, mantendo abertas fendas imprevistas que liberam o espanto e a surpresa.

O sublime traz sempre a marca da morte, uma universal, convocando o traço mais particular, a marca singular, resto ímpar da castração de cada um. A experiência do sublime produz uma comoção estética, que não sendo paralisante como o belo, traz em si a tragédia da incompletude, e nesta, a verdade, que, sabe-se, não é toda. O sublime remete o sujeito ao liame da sublimação. E mesmo se Freud não se refere a este termo - sublime, mesmo se algumas vezes recua diante do enigmático e incompreensível é difícil não ver o quanto seus textos dão testemunho do seu interesse pelo imponderável e, por menos que os explique, não os nega³. Mas Lacan não deixa de ver uma conjunção entre o sublime, a sublimação e o desejo, a partir das questões que propõe sobre a função do belo.

Ao “belo não toque nisso” que reflete o desejo, vai-se além, até ao sublime tocante ao isso – que toca nisso fazendo aí ressoar, não por acaso, o gozo Outro, ligado ao real que padece o significante em sua impossibilidade de dizer tudo, e, ao trespassamento da linha que faz fulgurar algo da coisa-causa do desejo. O sublime tem portanto uma relação estreita com o desejo que ultrapassando o amor ideal, envia a um novo amor a verdade que é ainda , nesta desidealização, desejo de verdade, esta que o causa.

Clinicamente podemos dizer que uma análise inicia-se com o insulto (saltar sobre). Assistimos o fato de como o sintoma – belo bem do neurótico – é um insulto ao real do sujeito. Percebe-se aí que o que o analista faz quando faz análise é responder ao insulto com o ultraje da interpretação (pois o ultraje não violenta, não assalta, mas lança algo a mais

³ Temos disso um exemplo claro em seu texto *O Estranho (Das Unheimlich)*, de 1919, onde Freud ressalta o esclarecimento de Schelling sobre o termo: “ ‘ *Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz. ’ ” p. 242.

ou a menos que ultrapassa e descompleta, fazendo vacilar a certeza do sintoma). Intervenção que se tiver o aporte de um ato pode, ao desvelar a estética do sublime – maculação do belo – viabilizar a patética do desejo - esvaziado dos bens – em uma ética do real.

A histeria é bela, a obsessão também; ou, pelo menos, tentam ser. O depressivo tenta preservar a beleza ideal intacta do objeto perdido, fazendo como se este assim não o fosse, desde sempre. O sofrimento mórbido é o esforço neurótico e nostálgico que o indivíduo faz de recuperar um suposto estado anterior de coisas, um presumido estado privilegiado onipotente e imaginário, uma estética esférica. É inegável que as pessoas podem viver toda a vida nessa busca e morrer na mesma. Aos que desconfiam dessa perda de tempo, dispêndio de vida e de que o sofrimento obtido é maior que o conforto esperado, o analista oferece seu desejo, colocando em questão essas tentativas eufêmicas de tratar a falta, a castração. É quando o trabalho de luto pode desarmar a guarda das construções fantasmáticas cristalizadas, em direção à constatação da impossibilidade do gozo total, perfazendo outro caminho que se abre ao gozo da escritura, na marca criativa que o sujeito pode fazer na vida, no amor e em seu trabalho. Traçado diferente das marcas dolorosas às quais o sujeito se inflige ou se submete, onde adivinhamos, apostando na estrutura, a prescrição insistente do inconsciente, prescrição da castração aí por vezes tão mal ouvida, que transforma um corpo em campo de sofrimento. A arena analítica é outra.

Não há porque então, na função de analista, brigar com o sintoma; isto seria revidar e refletir com um insulto, aquele que já o é. Ao contrário, podemos pensar que a prática analítica – e não há prática sem ética – é exercício ultrajante, podendo o termo ser tomado mesmo onde ele afronta, *o-fende*; isto é, o ultraje desacomoda porque provoca um mal estar onde era um estar mal. Permite descolar o sofrimento do sintoma e levá-lo à categoria de inevitável dor do sujeito que sofre do desejo. Toda esta reflexão leva facilmente à questão da transmissão da psicanálise – transmissão que se faz furada, vazada de

significações apriorísticas, permitindo o sentido desatrelado, que por sua vez, atrela quem se toca, no trabalho de aí se implicar.

O discurso totalitário não só responde mal ao mal estar, como também provoca um mal a mais no mal estar. As respostas científicas, pseudo-científicas, econômicas, mundanas, enfim, ditas civilizatórias compõem-se muito freqüentemente de formas as mais variadas de insultos ao sujeito que já peleja em desejar na civilização.

A escola de Lacan foi proposta para, no exercício da transmissão e da manutenção da psicanálise, dar lugar a construções de respostas diferentes. Deveria servir de base onde se possa operar com o objeto causa do desejo que nos fixa, em uma produção não bela, nem benéfica no sentido sintomático da busca de paliativos, mas na produção sublimatória, no sentido mais amplo do “bem dizer”. No alcance ainda em que lhe dá Lacan (Seminário XX, *Mais, Ainda*, 1973, p. 94.) ao tomar, por exemplo, o amor cortês como paradigma da sublimação, como sendo a forma mais elegante de se lidar com a ausência da relação sexual. Elegância lógica e poética de se extrair do dano, a dama - reduzida ao abjeto causa do desejo, o objeto *a*.

Retomando, Lacan aponta três barreiras no acesso à verdade, mas podemos reduzi-las matematicamente a uma: tudo que é absoluto torna-se um bem supremo, portanto, barreira. E quanto ao pudor, se não o tomarmos no sentido da pudicícia, de uma moral pudica, esta talvez seja uma barreira a não se transpor ao ser a presentificação da barreira do incesto, diante da qual nos fica a arte de cingir a coisa.

Talvez, o fundamento das nossas restrições às psicoterapias vem da constatação de que não é possível melhorar uma ética. Não há nada de novo em terapeutizar a ética dos bens. Prótese é prótese; e continua sendo prótese mesmo se mais bela. A aposta no trabalho na via do desejo leva radicalmente a uma transmutação de base.

É bom lembrar que a ética psicanalítica não implica em uma escolha absoluta, o gozo absoluto do desejo puro, na qual a ordem dos bens do mundo não existiria. Por sua vez, uma escola absoluta torna-se barreira não só ao mal estar da civilização – a qual deveria estar aberta, em escuta – mas também à manifestação do desejo, verdade de cada um.

Evidentemente toda instituição participa da relação dos homens com a ordem dos bens. O que a subversão que a ética psicanalítica introduz, é a opção de não se ficar patinando nesta ordenação, pois da mesma forma que ir além do pai não é eliminá-lo, deve-se ver que o que a psicanálise propõe não visa despossuir as pessoas daquilo que as mantêm, ou daquilo que lhes dá conforto. A psicanálise não leva ao ascetismo; para isso já existem certas ordens religiosas. Na psicanálise a despossessão é outra, e o sacrifício, o da libra de carne: é uma mudança na raiz daquilo que orienta o sujeito, visado como sujeito do desejo. Trata-se, pois, de uma reorientação ética radical e não absoluta.

A contraproposta da escola é fazer uma releitura da instituição tradicional que se cola em seus bens de identificação e de hierarquia. Contraproposta que deve ser vista como consequência lógica de uma práxis - na qual d'isso, o sujeito deve advir - daquilo que a escola se propõe a transmitir. Imperativo ético que, diferente de outros, ordena transpor a condição de objeto, a linha imaginária do espelho, para que o exercício do desejo possa existir para cada um na sublime diferença. Imperativo paradoxal, pois o ato de cumpri-lo descumpra o dito do Outro, o “tu es” (*tuer*).

A escola em descolagem e em decolagem como propõe Lacan (1980, Seminários da dissolução - *D'écolage*) é fazer com que a formação do psicanalista possa elevar-se distintamente da posição narcísica e anaclítica, descolar-se do campo das identificações, dando chance ao real do desejo de vigorar sobre a necessidade de proteção paternalista e do jugo das maestrias institucionais. A formação analítica em Lacan toma seu

valor e seu rigor ao tornar-se formação do inconsciente em trabalho - a partir da colocação em causa do objeto *a* – pois *ser* analista é *estar* sob o efeito dessa causa.

Gostaria de acrescentar, pensando em certas concepções purificadas de sublimação, simplesmente obreiras, artísticas ou racionalistas, que é à certeza íntima de algo sublime, índice da presença real do objeto, à esta “apresentação do inapresentável”⁴, que Lacan associa o passe em sua exposição sobre a experiência do dispositivo em 1973:

“Pode o passe por em relevo, diante de quem se oferece a ele, como é capaz de fazer um relâmpago, com uma luz totalmente distinta, um certo setor de sombras de sua análise? É uma coisa que incumbe ao passante. Posso assegurar-lhes, e creio que do jurado de confirmação ninguém, nem sequer Leclair me desmentirá, que o passe foi para alguns uma experiência de absoluta comoção”.⁵

Não é sem cuidado que se delega, além de outros critérios e balizas, a um “juízo íntimo” a constatação do cartel do passe de que houve uma transmissão do desejo do analista e do efeito de ser da destituição subjetiva. Este dado que produz uma certeza não é, evidentemente, qualquer sentimento volúvel. “Comoção” - Este termo tão forte não deixa aqui de evocar a angústia,⁶ o único afeto que não engana na indicação da verdade e que por sua vez, Baas (*O desejo puro*, 1992, p.76.) nomeia “afeto sublime”. Porém, para Kant, a experiência do sublime se acompanhada de entusiasmo, fica privada de qualquer valor ético, já que “ A lei da razão prática só deve realizar-se pela razão”, sendo “o respeito o único sentimento moral puro”. (Lyotard, *lições sobre a analítica do sublime*, 1991, p.57.)

Diferentemente, para Lacan, é precisamente o entusiasmo que deve acompanhar, no final de

⁴ Expressão com a qual Bernard Baas (1992) designa o sublime em seu livro *O desejo Puro*, p.52.

⁵ “(...) *une expérience absolument bouleversante*” no original. *Sobre a experiência do passe*, p.57.

⁶ Lacan usa o termo *émoi*, bem próximo de *bouleversant*, para falar da emergência real do objeto no seu esquema do seminário da *Angústia*. *Émoi* é também o termo com que Lacan designa o raio do desejo, provocando o campo de brilho, no momento da ultrapassagem, em sua análise de Antígona – “*Émoi* nada tem a ver com a emoção, nem com o emocionar. *Émoi* é uma palavra francesa que está ligada a um verbo muito antigo, *émoyer*, ou *esmayer*, que quer dizer propriamente *faire perdre a quelq'un*, eu já ia dizendo *ses moyens* se não fosse um jogo de palavras em francês, mas é justamente da potência que se trata (...) Uma comoção, como todos sabem é algo que se inscreve na ordem das relações de potência entre vocês e, propriamente falando, o que faz com que vocês as percam”. Seminário *A ética da psicanálise*, p.302.

análise, a transmissão do desejo do analista, este, que não se suporta na ética de um desejo puro.

Mas se “o trovão rege os todos enquanto diversos” e assinala no passe a afecção de uma certeza, como aponta Lacan no texto mencionado, esta experiência de comoção não necessariamente atinge todos, pois não participa do consenso, de uma partilha universal. Ao contrário, é uma afetação decididamente contingente.

Seguindo a leitura de Lyotard (*Lições sobre a analítica do sublime*, 1991, p.222.) é ainda o sublime que transtorna o universo moral e estético kantianos, mesmo se, para Kant, a elaboração da crítica do sublime, a passagem do belo ao sublime, não afete seu projeto filosófico. De acordo com Lyotard, a moralidade em Kant implica intrinsecamente a exigência de sua partilha universal, análoga nisto ao sentimento do belo e do gosto. Mas o sublime escapa às exigências de partilha universal. O autor cita Kant: “não estou autorizado a pressupor que outros homens as levarão em consideração”. E conclui assim sua analítica do sublime:

“Nem universalidade moral, nem universalização estética, mas antes a destruição de uma pela outra na violência de sua contenda, que é o sentimento sublime. A própria contenda não pode exigir, mesmo considerada subjetivamente, ser partilhada por todo pensamento.”

Retomo a frase de Kant “O sublime comove, o belo encanta”. Eis uma diferença no ponto de ultrapassagem que o passe pode verificar, perturbando a crença de que a psicanálise, sua práxis, a escola, são belas.

REFERÊNCIAS

BAAS, Bernard [1992]. *O desejo puro*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 2001.

FREUD, Sigmund [1916]. Sobre a transitoriedade. Rio de Janeiro: Imago. Coleção *Standard Brasileira*, Vol. XIV. 1974.

KANT, Emmanuel [1764]. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo: Papyrus, 1993.

LACAN, Jacques [1959-1960]. *O seminário – A ética da psicanálise*. Livro VII. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

[1972-1973]. *O seminário – Mais, ainda*. Livro XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

[1973]. Sobre a experiência do passe. In: *Documentos para uma Escola II - Lacan e o passe*. Rio de Janeiro: Revista Letra Freudiana, ano XIV, nº 0.

[1980]. D'écologie. In: *Documentos para uma Escola* Revista Letra Freudiana, ano I, nº 0.

LYOTARD, Jean-François [1991]. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papyrus, 1993.

THE BEAUTY AND THE SUBLIME

ABSTRACT:

The text approaches the beauty and the sublime under the perspective of its intersections and of its function as barrier (the beauty), and as path to the reaching of desire (the sublime). From the kantian contribution to the notion of the Sublime along with the anxiety affect which characterizes it, the concept of sublimation can be taken as a form of well saying, which participates of a tragic-baroque esthetic, according with an impure desire ethic. Thereafter the text approaches the consequences of this elaboration on the transmission of the psychoanalysis and the formation of the analysts.

KEYWORDS: Beauty. Sublime. Ethic. Desire. Anxiety.

LE BEAU ET LE SUBLIME

RESUMÉ:

Ce texte aborde le beau et le sublime sous les perspectives de leur intersection et de leur fonction de barrière – le beau – e de voie d'accès au désir – le sublime. A partir de la contribution kantienne à la notion de sublime, et en considérant l'affect d'angoisse qui le caractérise, on peut prendre le concept de sublimation comme une forme de bien dire qui participe à une esthétique tragique et baroque, en consonance avec une éthique du désir impur. A la suite, le texte aborde les conséquences de ce rapprochement dans la transmission de la psychanalyse et dans la formation des analystes.

MOTS-CLÉS: Beau. Sublime. Éthique. Désir. Angoisse.

Recebido em 20/02/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanalisebarroco.pro.br www.psicanalisebarroco.pro.br/revista

A PSICANÁLISE E O TEMPO

*Júlio Eduardo de Castro**

RESUMO:

A tese básica deste artigo: o sujeito que interessa à Psicanálise (o sujeito do inconsciente) inclui, necessariamente, a função do tempo. Para defender tal proposição, passaremos por Freud e por Lacan, pinçando em suas respectivas obras algumas referências feitas, a partir da experiência psicanalítica, ao tempo como/enquanto construto/conceito apropriado e subvertido, em seu emprego usual, pela psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Tempo. Sujeito e Inconsciente.

* Júlio Eduardo de Castro é psicanalista e professor adjunto de ‘Teoria, ética e clínica psicanalíticas’ e membro do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Psicanálise (NUPEP) da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Endereço para contato: Rua São José 580 - Águas Santas Tiradentes (MG) - CEP: 36.325-000 Telefones: (32)33719456 e (32)99812835 Endereço Eletrônico: julioecastro@mgconnecta.com.br

“(...) é na urgência do movimento lógico que o sujeito precipita simultaneamente seu juízo e sua saída... a tensão do tempo inverte-se na tendência ao ato que evidencia aos outros que o sujeito conclui”.

Lacan, *Escritos*

O tempo é um tema que atravessa praticamente todas as áreas do conhecimento. Presente desde os primórdios, ele é referenciado nos saberes populares/míticos [‘O tempo não pára de passar e, uma vez passado, não retorna mais’; ‘Era uma vez...’; ‘O tempo é parente próximo da morte (thánatos) e do sono (húpnos)’] e nas metáforas poéticas (‘A vida é o fio do tempo’). Com a mesma força o tempo é tomado como objeto de teorizações científicas: o tempo astrofísico; a teoria da relatividade; o tempo histórico; a memória e o tempo; o tempo biológico; o tempo psicológico; a vivência do tempo; etc.

Todas essas referências nos atestam uma característica imanente ao tempo. Ele se fez construto e/ou conceito em tantos lugares – das ruas às cátedras –, justo porque se contar sujeito inclui necessariamente a gênese, a existência de um marco inaugural (S1) a partir do qual o sujeito começa a se contar. Para a psicanálise e para a Antropologia, o conceito de sujeito pressupõe, portanto, não somente sua localização no espaço da cultura/família, mas, ainda, a abertura de uma série temporal estabelecida por algum marco zero. Podemos, portanto, afirmar que aonde há sujeito, há alguma forma de referência ao tempo ou, em outro termos, que o tempo é inerente ao sujeito, que ele só existe em relação ao sujeito, a uma maneira de ser que lhe é intrínseca.

Contudo, se o tempo passa, com a psicanálise – mais especificamente com as teorias freudiana (sobre a memória inconsciente) e lacaniana (sobre o sujeito barrado pelo significante, \$) – aprendemos que o sujeito resiste a esta passagem, visto ser ele marcado por uma relativa coerência simbólica e estabilidade temporal. Nas identificações do sujeito ao

significante e às imagens narcísicas encontramos fortes evidências dessa resistência – ou mesmo negação – à passagem do tempo. Como nos disse Freud, no inconsciente – principalmente por influência da imagem narcísica [i(a)] – não há lugar para a crença na transitoriedade da vida (Freud, 1915a).

No campo epistemológico, a consequência imediata dessa íntima aliança entre o sujeito e o tempo é a seguinte: o tempo é um construto/conceito trans-temático. Por ele atravessar, transpassar todo e qualquer lugar em que o sujeito se encontre, ele está para-além de toda área ou segmentação do saber, ou seja, ele é antes de tudo um tema onipresente, porque subjetivo.

Consideremos então as principais referências ao tempo feitas por Freud e por Lacan.

O TEMPO EM FREUD

Por meio de uma visão panorâmica da obra de Freud, nota-se que a questão do tempo é mencionada em quatro grandes ocasiões.

Primeiramente, nos Estudos Sobre a Histeria (Freud, 1895) onde, com o conceito de a posteriori (Nachträglichkeit), procura formular uma concepção da temporalidade em sua relação com a causalidade psíquica. Para tal, nos afirma que a memória é um conjunto complexo de operações psíquicas, ilustrando tal complexidade ao contrapor o tempo inicial do trauma ao tempo do acontecimento atual que desperta o traço mnésico, criando-se assim o sintoma. Trata-se de uma causalidade em dois tempos, também encontrada no trabalho de análise quando alguma interpretação só tem seu efeito a posteriori. O novo e o antigo (o trauma e o traço mnésico, articulados na elaboração do sintoma) ao serem

contrapostos, subentende-se uma temporalidade complexa entre ambos, que afasta, pois, a idéia de uma causalidade linear dentro da concepção freudiana de história (de tempo histórico).

Freud então acentuou, desde cedo, que o sujeito modifica posteriormente os acontecimentos passados, lhes conferindo um novo sentido (eficaz ou patogênico). Na Carta a Fliess, de 06/12/1886, carta de número 52, ele afirma:

(...) Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que o nosso mecanismo psíquico formou-se por estratificação: o material presente sob a forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição (Freud, 1896, v. I, p. 317).

Desse enunciado inferimos que toda e qualquer função do inconsciente traz em si mesma a marca do tempo: nos sonhos o conteúdo onírico manifesto remete aos pensamentos oníricos latentes, onde cada imagem nos envia a tempos e regiões diferentes e, no entanto, tornadas contemporâneas; na transferência temos a coexistência de camadas de idades diferentes (conforme a própria fórmula freudiana de ‘repetição atualizada’); nos chistes que nos enviam, pelo humor criativo, ao tempo do recalque e ao tempo de criação a partir de das Ding; e até no acting-out, quando considerado uma forma, em ato e com endereçamento, de memória. Todas estas formações são por Freud consideradas formas indiretas e atualizadas de memória inconsciente. Restou dizer do ato falho como uma intromissão da memória inconsciente, ou seja, de um outro tempo, no cotidiano do sujeito. Freud pensava, então, haver detectado em todas estas formações do inconsciente algo característico do sujeito (do inconsciente) coexistindo ao lado da consciência – o tempo passado e o tempo presente estariam, portanto, em contínuo remanejamento.

Em um segundo momento – marcado pelas elaborações tecidas em texto a partir de O eu e o isso (1923) – Freud afirma:

No Id não existe nada que corresponda à idéia de tempo; não há reconhecimento da passagem do tempo (...). Impulsos plenos de desejo, que jamais passaram além do Id, e também impressões, que foram mergulhadas no Id pelas repressões (sic), são virtualmente imortais, depois de passarem décadas, comportam-se como se tivessem ocorrido há pouco (Freud, 1932-1933, v. XIX p. 95).

O inconsciente, portanto, ignora a passagem do tempo, sendo o desejo inconsciente indestrutível, ou seja, localizado fora do tempo. Por este aspecto, a primeira infância é, para Freud, imortal ou, no mínimo, um tempo insuperável.

Ainda observamos que, em terceiro lugar, nos textos dedicados à pulsão, notadamente em *As pulsões e suas Vicissitudes* (Freud, 1915c), Freud nos assegura que esta implica em um ‘tempo de tensão’. Que tempo é este? Freud diz ‘tempo de tensão’ para opô-lo ao tempo do vivente biológico. A pulsão, então, fragmenta (ou subverte) o tempo do vivente, do corpo biológico. Há aí um desenvolvimento paralelo à idéia do fora do tempo do inconsciente, bem como o corolário da separação entre instinto e pulsão (tempo natural ≠ tempo pulsional).

A separação entre esses dois tempos é ainda evidente no trabalho de luto, principalmente quando considerado como elaboração a posteriori de uma experiência iniciada por uma perda real. Tempo de morte, de desinvestimento, de desenlace da memória relativa ao objeto amado e perdido, portanto (Freud, 1915d).

Um quarto momento em que Freud aborda a questão do tempo, ele o faz para dar conta de uma dificuldade que envolve a duração do tratamento. A preocupação de Freud com o tempo de duração dos tratamentos psicanalíticos está claramente exposta em *Sobre o Início do Tratamento* (Freud, 1913) e em *Análise terminável e Interminável* (Freud, 1937). Neste último texto ele afirmou que, no início de sua clínica, o seu problema era fazer com que seus pacientes ficassem, permanecessem em tratamento. Alguns anos mais tarde, a

dificuldade passou a ser fazê-los partir. Faz parte deste período o emprego da ‘técnica ativa’ (de Ferenczi) como meio de fazer evoluir, através de um aviso prévio de término dado ao paciente, algumas análises (Freud, 1914). De modo que o tempo do tratamento psicanalítico (iniciado com a indeterminação característica das entrevistas preliminares, seqüenciado pela entrada em análise – que marca um tempo – até culminar na finalização) é, para Freud, um tempo infinito, bem como um caminho sem volta, mas que pode encontrar um término que seria estrutural. Freud afirmará então que, no final da análise, chega-se à castração.

Destes quatro momentos concluímos que, mesmo o inconsciente desconhecendo o tempo, a sua existência e instituição não é de modo algum sem conseqüências para o psiquismo. Tempo que não deixa de ecoar nos processos da recordação encobridora, da repetição, da fixação, da regressão, do retorno do recaiado, etc.

O ser e sua relação com o tempo é, então, uma questão que perpassa toda a obra de Freud: nos histéricos, que sofrem de reminiscências; nos fóbicos, cujo tempo é o de evitação dos representantes da representação fóbica, que dão a dizer do sujeito e que nele despertam a angústia; nos obsessivos, cujas questões giram em torno da hora do encontro...desencontro e do cultivo da dúvida como ilusão de ‘fazer parar o tempo’, evitando assim qualquer conclusão em forma de ato (Freud, 1909); bem como na psicose, onde temos a desconstrução/desinstituição do tempo humano no absoluto (Freud, 1911).

O TEMPO EM LACAN

Nos seus primeiros seminários Lacan, a partir da leitura de Hegel, trata o tempo como sendo constitutivo da ‘ordem da palavra’. Lembremos aqui que é de Hegel o

aforismo: ‘a palavra é o assassinato da coisa’. E é aí que Lacan busca o fundamento para construir os conceitos de ‘palavra plena’ e de ‘sujeito da fala’.

Naquela época Lacan procura encontrar no ato o seu sentido de palavra: ‘um ato é uma palavra’.

Ainda em Hegel, neste mesmo período, Lacan busca fundamento para entender a atemporalidade do inconsciente freudiano. Hegel disse que ‘o conceito é o tempo da coisa’, e Lacan comenta no Seminário I:

Encontramo-nos aqui no coração do problema do que Freud avança quando diz que o inconsciente se coloca fora do tempo. É e não é verdade. Ele se coloca fora do tempo exatamente como o conceito, porque é o tempo de si mesmo, o tempo puro da coisa, e pode como tal reproduzir a coisa numa certa modulação, de que qualquer coisa pode ser o suporte material. Não se trata de outra coisa no automatismo de repetição. (...) Se efetivamente o conceito é o tempo, devemos analisar a palavra por andares, procurar os múltiplos sentidos dela entre as linhas (Lacan, 1953-1954, p. 276).

Lacan aproxima então ‘o conceito’ hegeliano do ‘inconsciente’ freudiano.

Posteriormente, com as contribuições trazidas do estruturalismo lingüístico, o sujeito da fala ganha um novo estatuto: o de sujeito do significante, que se formula como: ‘o significante é o que representa o sujeito para o outro significante’. Faz parte deste período o chamado movimento de retorno a Freud, na sua tentativa de repensar o conjunto do ensinamento freudiano na célebre fórmula: ‘o inconsciente é estruturado como uma linguagem’. Sendo o sujeito definido como um efeito do significante, Lacan afirma ser ele um “pólo de atributos” e o define assim:

Com o sujeito, portanto, não se fala. Isso fala dele, e é aí que ele se aprende, e tão mais forçosamente quanto, antes de – pelo simples fato de isso se dirigir a ele – desaparecer como sujeito sob o significante em que se transforma, ele não é absolutamente nada. Mas esse nada se sustenta por seu advento, produzido agora pelo apelo, feito no Outro, ao segundo significante. (Lacan, 1960, p. 849).

Este sujeito do significante está sempre por vir (fala no futuro), pois está projetado na contigüidade do discurso, por isto nunca se apreende como tal. Lacan, jogando com o tempo, encontra na gramática o recurso de uma forma que, por sua função dentro da língua, vai do futuro ao passado, e do passado ao futuro, indissolivelmente é o futuro chamado de anterior (ou futuro do pretérito). A fórmula ‘eu terei sido’ supõe germes do futuro encontrados retroativamente. Este sujeito se encontra, pois, suspenso entre ‘a antecipação’ e o ‘a posteriori’, em um tempo que Lacan chama de reversivo (ou retroversivo). Um significante que se relaciona ao sujeito chama outros significantes, e é nesta passagem de um a outro(s), ou seja, na associação de idéias que o sujeito se subentende. Portanto o analisando fala e você tenta saber o que ele queria dizer (a mensagem) no desenvolvimento logo anterior. Faz parte desse período a elaboração da expressão ponto de estofo¹, constituinte elementar do grafo do desejo que se tornará, ainda, substrato do conceito de metáfora paterna ou simplesmente Nome-do-Pai (NP).

O TEMPO E SUA RELAÇÃO COM A TRANSFERÊNCIA

Segundo Freud, sabemos que a transferência se endereça ao analista, que é este o suporte do objeto a. E não é sem interesse observar que Lacan se utiliza do mesmo termo que Freud (manejo), entretanto, ao se referir à abordagem da transferência na direção do tratamento, inclui no manejo da transferência o manejo do elemento tempo, principalmente pelo viés do desejo do psicanalista: “(...)o desejo do analista (...) é essa a última e verdadeira

¹ O ‘ponto de estofo’, também chamado por Lacan de ‘ponto de basta’, é constituído pelo cruzamento de dois vetores que vão em direções contrárias; na linha metonímica da fala chega um momento onde um significante nos possibilita dizer, retroativamente, qual era a mensagem. O ‘ponto de estofo’ é também a estrutura da frase e descreve todos os fenômenos temporais captados no significante. Ele, como tal, impede ainda que a significação de uma frase ou discurso deslize para o infinito da cadeia significante, circunscrevendo assim a mensagem - daí sua comparação com os sinais gramaticais de pontuação.

mola do que constitui a transferência. Eis por que a transferência é uma relação essencialmente ligada ao tempo e a seu manejo” (Lacan, 1960, p. 858).

Como entender isto?

O analista, justo por suportar ser posto na posição de semblante de objeto, ou seja, na posição de depositário (aquele que escuta), é tido como mestre da verdade – daí encontrar-se no lugar onde se decide a significação. O inconsciente, portanto, se produz do lado do analista, sendo essa uma fórmula imanente ao desejo do psicanalista e que “(...) decorre da seguinte condição, estabelecida pela doutrina: os psicanalistas fazem parte do conceito de inconsciente, posto que constituem seu destinatário”. (Ibidem, p. 848). Portanto, a significação só se produz se o analista escuta e pontua (intervém). Este intervém na produção da significação (enquanto verdade), mas não com a sugestão. Sobre esse ponto, Lacan se perguntará, em 1975 (Lacan, 1974-1975): ‘Mas como dizer a verdade sem sugerir?’

Com o ‘Discurso de Roma’ (Lacan: 1953), Lacan confere ao corte da sessão o estatuto de interpretação (juntamente com o ato e a pontuação). Em vez de interferir enunciando (portanto, sugerindo) a significação, bastaria o corte – assim que o significante aparecesse – para que a significação fosse designada (dada a conhecer). Agindo assim, com o corte, o analista deixa ao analisando a tarefa de produzir a significação. Esta se torna, então, consequência do inesperado do corte, feito sobre o surpreendente surgimento (pulsção) do significante.

Manejar o tempo em sua relação com a transferência é, então, parar o discurso do analisando (marcando um antes e um depois) em momentos considerados significativos (ou melhor, significantes), com o intuito de designar a significação: pô-lo a trabalhar em busca da significação. Estamos aqui para além do tempo do relógio, além de uma lógica cronométrica. A fundamentação do corte, Lacan a fórmula na emergência do que seria o tempo lógico. Vamos a ele.

O TEMPO LÓGICO

Em seu texto *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada* – um novo sofisma (Lacan, 1945), Lacan faz prevalecer a estrutura temporal (e não a espacial) no processo lógico, ultrapassando assim a lógica clássica (que não considerava o fator tempo).

Para Lacan, a modulação do tempo em todo e qualquer processo lógico inclui o sujeito em três escansões:

1º) – O instante de olhar (de ver... e errar): destaca-se aqui a percepção enquanto dado que escotomiza a realidade (ver aquilo que convém ao eu em função de seus preconceitos);

2º) – O tempo para compreender (também chamado de tempo de meditação ou de verificação): caracteriza-se pela marca da pressa e pelo encontro com o exterior (Outro);

3º) – O momento de concluir: caracterizado pela decisão de um julgamento que faz surgir uma nova ordem para o sujeito. Este julgamento assertivo se manifesta aqui por um ato (corte) que cria o tempo num antes e num depois, que marca um tempo para o sujeito que aí se insere, se engaja.

Observem que o sujeito em Lacan só tem a propriedade de significante – portanto de ‘representante da representação’ – na medida em que o elemento tempo [subentendido em expressões como associação de idéias (Aristóteles e Freud), cadeia, seqüência ou combinação de significantes (Linguística estrutural) e corte (Lacan)] é posto como condição lógica necessária a toda e qualquer operação simbólica do sujeito. Estava assim feita a costura da teoria freudiana sobre da memória inconsciente com a teoria lacaniana do sujeito do significante. Conseqüentemente, o tempo, em Freud e em Lacan, faz existir o sujeito.

O TEMPO E O FANTASMA

Lacan percebeu que o tempo que se abre ao sujeito do significante era infinito, e que havia algo na cadeia que não era significante, mas real, algo muito próximo da ‘coisa’ (das Ding) freudiana ou, mais ainda, da compulsão à repetição, portanto da pulsão (Trieb) em sua característica conservadora. E é a partir de 1960 que Lacan se absorve com o Real – tratado em termos de gozo (quando se refere à perversão) e de Coisa (quando se refere à ética). Em seu ensino (notadamente a partir no Seminário 11 e no texto ‘Posição do Inconsciente’) ele considera o desejo como outra coisa que não o significante, que não os efeitos de sentido que circulam no significante. O desejo é sinônimo de ‘falta-a-ser’, é, portanto, metonímico – e é função do analista fazê-lo representado e repetido no tratamento. Presentificar o desejo no tratamento é produzir no analisando um ‘tempo de alerta’ que tem por objetivo a articulação do fantasma (que pode lhe dar as coordenadas de seu desejo). Por esse aspecto, o fantasma é o que responde ao enigma do desejo, seu objeto é o desejo (Lacan, 1966-1967). De modo que fazer surgir o saber lá onde não havia saber algum (no fantasma) é um lema que caracterizou o ensino de Lacan, principalmente quando esse mesmo ensino pretendeu abordar o fenômeno do final de análise enquanto considerado para-além da castração, para-além aí nomeado de travessia do fantasma.

Não se analisa ou se transforma o fantasma como fazemos com o sintoma. Ele é um ponto de inércia (não se move). É ele que faz com que o desejo (que é metonímico) acabe voltando sempre aos mesmos traços.

Eis a fórmula do fantasma fundamental, segundo Lacan: $f = \$ \diamond a$

f – fantasma fundamental

Sendo: \$ – sujeito barrado (do significante)

 ◇ - punção (conjunção/disjunção)

a – objeto causa do desejo, mais-gozar

No fantasma – principalmente pela devida consideração dada ao objeto-causa, escrito por Lacan como letra, a, resíduo real do processo de significantização do sujeito – trata-se do tempo da Coisa (das Ding’) no aparelho psíquico. Coisa desdobrada no ensino de Lacan em termos de hiância fundamental, falta, lugar do vazio, derrelição e, finalmente, objeto-causa-do-desejo – fundamento real do sujeito (\$) e do desejo (d).

O TEMPO E O ACONTECIMENTO

Após termos examinado essas várias referências psicanalíticas ao tempo – e aí comprovado a importância do tempo na constituição do sujeito que interessa à psicanálise – encontramos um denominador comum ao pensamento de Freud e de Lacan: além de se relacionar ao sujeito, o tempo sofre influência direta do contexto, principalmente naquilo que esse contexto traz de contingencial ao sujeito – seja no âmbito pulsional ou social. E uma das contingências inevitáveis que o tempo real nos impõe diz respeito a seu caráter de transitoriedade, de passagem, de escoamento. Como diria o poeta, ‘o tempo passa, se esvai por entre os dedos da memória, que tenta retê-lo’.

Portanto, se o acontecimento tem o poder de marcar/demarkar um tempo – submetendo-o à estrutura de ficção fantasmática ou, pelo contrário, abalando-a, fazendo-a tremer – lembramo-nos aqui do movimento barroco que, na história da arte, impôs um corte, uma ruptura na arte-padrão (clássica). Realmente o barroco marca aí um tempo que ainda não esgotou seus efeitos sobre o sujeito – seja no coletivo, seja no individual.

REFERENCIAS

AURÉLIO & Outros. *Dicionário da língua portuguesa*. Versão eletrônica-digital: 2002.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1980.

Estudos sobre a histeria (1895)

Carta a Fliess de número 52 (1896)

Notas sobre um caso de neurose obsessiva (1909)

Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia - Dementia paranoides (1911)

Sobre o Início do Tratamento (1913)

História de uma neurose infantil (1914)

Sobre a transitoriedade (1915a)

O inconsciente (1915b)

As pulsões e suas vicissitudes (1915c)

Luto e melancolia (1915d)

O eu e o isso (1923)

Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica - Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (1932-1933)

Análise terminável e interminável (1937)

LACAN, J. “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada – Um novo sofisma” (1945), in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

“Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise” (1953), in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

O Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud (1953-1954). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

“Posição do inconsciente” (1960-1964), in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

O Seminário 14: A lógica do fantasma (1966-1967). Versão anônima, 1981.

“Talvez em Vincennes” (1975), in *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MILLER, Jacques-Alain. *Jacques Lacan – Reseñas de enseñanza*. Buenos Aires: Manantial, 1984.

Recorrido de Lacan. Buenos Aires: Manantial, 1987.

Matemas I e II. Buenos Aires: Manantial, 1987.

Percurso de Lacan: Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

SOLER, Colette et al. *Acto e interpretación*. Buenos Aires: Manantial, 1993.

Lacan elucidado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

O último ensino de Lacan. *Opção lacaniana*, n. 35, jan. 2005, p. 6 a 24.

SOLER, Colette. *O tempo em análise*. Texto inédito, sem data.

THE PSYCHOANALYSIS AND THE TIME

ABSTRACT:

The basic thesis of that article: the subject that interests to the Psychoanalysis (the subject of the unconscious) it includes, necessarily, the function of the time. To defend such proposition, we will go by Freud and for Lacan, looking for in its respective works some done references, starting from the experience psychoanalytic, at the time as/while appropriate and subverted construct/concept, in its usual employment, for the psychoanalysis.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Time. Subject and Unconscious.

LA PSYCHANALYSE ET LE TEMPS

RÉSUMÉ:

La thèse de base de cet article: le sujet qui intéresse à la Psychanalyse (le sujet de l'inconscient) il inclut, nécessairement, la fonction du temps. Pour défendre cette proposition, nous passerons par Freud et pour Lacan, chercher dans ses travaux respectifs quelques références faites, commencer de l'expérience psychanalytique, à le temps comme/pendant construct/concept approprié et subverti, dans son emploi habituel, pour la psychanalyse.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. Temps. Sujet et Inconscient.

Recebido em 20/02/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

DE CORPO E ALMA

*Mônica Martins de Godoy Fonseca**

RESUMO:

O trabalho parte da afirmação feita por Jacques Lacan no Seminário²⁰ “Mais, ainda...” de que seu estilo se alinharia mais ao barroco.

A partir daí pode-se pensar na articulação entre Psicanálise e Barroco. Características do barroco estão presentes no pensamento e prática analítica. Para se ter uma condução ética da psicanálise é possível afirmar que não se pode deixar de lado o “barroquismo” que herdamos do século XVII. É a isto que esse trabalho visa. Nos instigar a pensarmos sobre religião, ciência, e arte a luz da psicanálise lacaniana.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Barroco. Ética. Lacan.

* Psicóloga e Psicanalista. Reside em Belo Horizonte, MG, avenida Prudente de Moraes, 287/709, bairro Cidade Jardim. E-mail: monicagodoy2007@yahoo.com.br

LACAN É BARROCO.?!

“Como alguém percebeu recentemente, eu me alinho mais do lado do barroco”. (Lacan, 1985, p. 145).

*“Meu discurso participa do barroco”.
(Lacan, 1985, p. 154)*

O que quer dizer Lacan com essa afirmação? Isso me levou a pesquisar algumas coisas sobre o barroco.

DA ETIMOLOGIA

Segundo alguns, procede da voz ao barroco. Vocábulo mnemotécnico que designa certo gênero de silogismo que leva a conclusões surpreendentes, subvertendo as regras lógicas dos pensamentos.

Outra versão menciona o nome que os portugueses davam a uma pérola de forma irregular. Estas eram chamadas de pérolas barrocas, as quais por sua irregularidade eram mais baratas do que as pérolas redondas.

DA HISTÓRIA DO BARROCO

O século XVII foi a sua moldura histórica.

Em 1688, o termo barroco foi empregado num tratado sobre câmbio monetário, com o significado de “fraude”. Em 1740, aparece no sentido de irregular, estranho, em 1743, como bizarro e em 1788, como extravagante.

Até fins do século XIX, o barroco foi visto como arte decadente, espúria ou bastarda, encarado com evidente má vontade por historiadores e filósofos da arte. Barroco era sinônimo de mau gosto.

Só depois do êxito do Impressionismo, com o início da arte moderna, o barroco começou efetivamente a ser considerado, revisado e aceito.

CARACTERÍSTICAS DO BARROCO

Como todas as grandes formas estilísticas, o barroco é a expressão cultural de uma época. Manifesta-se tanto nas artes visuais quanto na literatura, na música, na filosofia, nas ciências, na religião, na economia e na política.

NA ARTE LITERÁRIA

Na arte literária, caracteriza-se pelo emprego das hipérboles, das antíteses, dos assíndetos, dos adí natos, do oximoro, da anáfora, da construção parentética, do anacoluto, dos valores que exprimam exuberância ornamental e, sobretudo, tensão e conflito. (Por exemplo, dizer o não dito.)

Expressa-se por intermédio de categorias estilísticas que realizam a antítese como paradigma estético.

Toda a sua estrutura formal orienta-se para produzir “violentas desarmonias” (pulsão de morte).

NA MÚSICA

Uma música barroca é aquela cuja harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, de entonação difícil e de movimento forçado (Traz o sofrimento, a angústia, o tormento do ser.).

NAS ARTES VISUAIS

A idéia do barroco arrasta consigo o ridículo levado ao excesso.

No seu afã de criar um mundo de ilusões, o artista barroco se permitia a mais total liberdade no tocante ao uso dos materiais, rompendo igualmente com as convenções que compartimentavam as várias categorias ou gêneros artísticos. (Dizer do impossível de maneiras inéditas.)

O barroco não aspira a uma persistência tranqüila, conclusa em si mesma, como o estilo clássico, mas a um perpétuo vir-a-ser, para dar à vista consciência da idéia do movimento.

No desejo de destacar as energias em sua máxima tensão, criam-se conflitos de força, fazendo surgir contradições.

Nenhuma época empregou artifícios tão extraordinários como a pintura do século XVII. Inventaram-se intencionalmente as posições mais anormais com o fim exclusivo de poder mostrar o jogo natural dos ossos, dos músculos, da pele etc. (Mostração...).

A representação completamente nova dos entusiasmos místicos, mediante uma mobilidade corporal exagerada, com os movimentos como batalhas, resultou em obra de grande impacto emocional também no campo da escultura. Provavelmente o exemplo mais

conhecido é *A visão de Santa Teresa* (1645), de Benini, que espiritualiza a matéria, ao envolver o mármore num grande impulso religioso. A pedra se anima em movimento aéreo, o corpo se solta num *frisson* místico de grande impacto e beleza.

No barroco, importa sempre a ação. O olhar mais que a visão, o ouvir mais que o ouvido, a fala mais que a boca, e assim o gesticular, o caminhar, a torção corporal ou mesmo do objeto.

O BARROCO E A RELIGIÃO

Por vezes visto como a arte da Contra-Reforma, o barroco constituiria a expressão de uma cultura católica com seus valores particulares, suas contradições e sua veemência geral. Nas igrejas barrocas, há nuvens por toda a parte, anjos tocando música e gesticulando no paraíso, tudo parece mover-se e dançar, e a arquitetura que cerca o altar parece oscilar ao ritmo dos cânticos. Nada é natural ou normal em semelhante igreja, a intenção é fazer-nos gozar a glória.

O século XVII é o século da meditação, herança de São João da Cruz (a noite escura), de Shakespeare (ser ou não ser), de Descartes (a dúvida como instrumento do pensar). Depois de Lutero, que defendia a autoridade da consciência contra a autoridade da igreja, a fé não é mais uma afirmação: é uma angústia sem fim. O homem barroco é marcado por dualidades: razão x fé, igreja x reis, celeste x terreno, emocional x racional. A luz que serviu para iluminar as festas palacianas agrava agora o drama humano.

A PSICANÁLISE, LACAN E O BARROCO MAIS, AINDA

Façamos um paralelo do movimento barroco com o “movimento” proposto por Lacan na psicanálise.

Depois de Freud (com seu estilo clássico de escrever), os pós-freudianos colocaram a psicanálise numa posição crítica. As regras, leis e normas pretenderam dar conta “do recado” e com isso a causa se perdeu.

Lacan vem para quebrar a ordem estabelecida e trazer o saber analítico (genialmente postulado por Freud) para outra dimensão. A dimensão do gozo, do real, da topologia, dos nós, do objeto a, dos discursos e seus giros, dos cartéis e suas destituições, do passe, da Escola, dos buracos e suas bordas, do mais-de-gozar e da letra...

O universo que nos é apresentado por Lacan em seus seminários e também em suas conversas e seus escritos trazem uma revolução! Desaloja, incomoda, questiona, critica, faz ruptura. O movimento causado por ele não poupa nada nem ninguém.

Ele nos convida a questionar tudo: a arte, a ciência, a religião, a filosofia, a psicanálise, a matemática, a lingüística.

Assim como no barroco, os efeitos do pensamento lacaniano vão se fazendo presentes em diversas instâncias.

Ele nos convida a perceber que o sujeito possui um funcionamento baseado em sua estrutura de gozo.

Esse modo de funcionar faz toda a história do ser. Ele afirma que o ser, ao contrário do que se diz em outros discursos (como o da ciência, por exemplo), o ser não quer saber. Não estamos todos buscando um deciframento, uma maior compreensão.

Lacan nos enuncia em mais uma de suas difíceis fórmulas: “o inconsciente não é que o ser pense (...), o inconsciente é que o ser falando, goze e não queira saber de mais nada, não queira saber de coisa alguma” (Lacan, 1985, p.143).

Por trazer essas verdades, ele (assim como o barroco) também é mal visto, sofre severas críticas e acaba sendo expulso. Ao prosseguir seu percurso, Lacan faz aparecer em ato o que teoriza e afirma ser a estrutura do ser falante. Nessa “mostração”, da estrutura borromeana, da banda de moebius e outras figuras topológicas tão esclarecedoras (apesar de difícilíssima compreensão) temos a oportunidade (assim como diante de uma obra barroca) de vivermos na carne a verdade do ser.

Qual seria essa verdade? Antes de pensarmos na resposta, cabe ressaltar que é justamente em relação a essa verdade que a religião, a ciência, a arte etc. se reportam. Mas a posição é diferente em cada uma delas. Todas são formas de “suplência”, tentam dar uma resposta consistente a essa questão sobre a verdade, cada qual a seu modo. A psicanálise também faz o mesmo. Só que com o discurso analítico o que aparece é outra coisa...

A verdade, segundo Lacan é: não há relação sexual.

O que, dito de outra forma, equivale a dizer que o encontro que se pretende não é possível porque jamais se deixa para traz o vazio fundamental que nos funda como seres humanos.

Lacan diz que os seres humanos, brincando com o som: humor insano, resto infeliz do inamor. Vivem arrastando pelo mundo essa falta, essa hiância própria à sexualidade do ser falante.

Diante dessa verdade, cada um faz o “truque” que lhe cabe para tentar uma resposta que sirva de tamponamento. Examinemos o Catolicismo, aos olhos do barroco...

Lacan diz que o barroco é a historieta do Cristo, que conta, portanto, como Cristo veio para salvar não aos homens, mas a Deus e para tanto pagou, por isso, com sua

vida. A resposta à verdade que o Catolicismo prega visa dessexualizar o ser falante, protegendo-o (tentando repetidamente) do encontro com o objeto a, com o corpo, com a mulher, com o gozo do Outro.

No barroco, isso fica muito claro! Ali se pode observar que, apesar de toda a mostraçãõ do corpo, de toda a delícia, todo o delírio, toda a obscenidade com que pretende tocar as almas, a cópula não se apresenta.

O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal. O gozo dos mártires, que significa testemunha de um sofrimento mais ou menos puro, nos leva a pensar que a paixão sofrida por uma pessoa constituiria o gozo da outra, propiciando assim um encontro místico sem falar em cópula. Um bom exemplo é a estátua de Bernini (citada anteriormente) de Santa Teresa. Ela, segundo Lacan, está gozando...

O gozo acontece de diversas formas menos por meio da cópula. Essa é deixada de fora, apesar de toda a exibição do corpo evocando o gozo.

E assim a arte, a serviço da religião e do pensamento social, cultural, filosófico, cumpre seu papel! O de mostrar o fracasso do encontro de “almas”, do encontro dos sexos.

O exemplo maior desse “encontro” se daria entre Cristo e sua esposa (A Santa Madre Igreja).

Sua esposa (a Igreja) teria o tão desejado encontro pela incorporação do seu corpo ressuscitado, da comunhão da eucaristia, onde os dois se tornam “um só”. Nesse encontro místico, o que se oferece é o “corpo e sangue derramado pelo ser amado”, que garantirá a eterna aliança. Essa libra de carne recebida pela amada pretende ser o que lhe falta para que todas as falhas possam ser perdoadas, tamponadas.

Enquanto nas relações amorosas entre sujeitos de “corpo e alma”, há sempre um desencontro, uma diferença entre o gozo obtido e o gozo esperado, aí se pretende uma

simetria. Lacan formula um dito para marcar essa impossibilidade trazida no encontro amoroso: “eu lhe peço que você recuse o que lhe ofereço porque não é isso” (Lacan, 1985, p.152).

Amar é dar o que não se tem!

Mas essa categoria de amor proposta pela religião supõe que o Amado tenha TUDO! Sendo assim, Ele deveria poder dar o “é isso” que faz a falta. Só que isso não acontece!

O ser que, por natureza, fala, continua esburacado e precisa repetir novamente todo o ritual.

A cada reencontro, com a impossibilidade, os cristãos têm um horror do que lhes é revelado. Mesmo nas escrituras Santas – por onde Deus se manifesta – o que não cessam de repetir não é outra coisa senão o fracasso das tentativas de uma sabedoria de que o ser seria o testemunho.

E com isso, a religião católica se apresenta como religião verdadeira!

Verdadeira em apresentar – apesar de todo o horror – a impossibilidade que marca os que vivem de falar.

Lacan, de forma polêmica, propõe-nos pensar o “truque” promovido pela religião católica sob esse prisma: Do barroco.

Ele também se localiza aí do lado do barroco, quando diz: “meu discurso participa do barroco” (Lacan, 1985, p.154) ou “é nisto que encontro o barroquismo com o qual aceito ser vestido” (Lacan, 1985, p.154).

E depois de revirar do avesso os truques da ciência, da filosofia, do budismo, chega ao truque da psicanálise.

Barrocamente ele nos diz que a psicanálise vem fazer aí uma diferença. “Os truques” manejados pela religião (não só a católica), pela ciência, pela arte, para manter “sob

controle” a angústia da falta, e graças aos quais o gozo pôde satisfazer o pensamento do ser se caracterizam sob o preço de uma castração.

Também no discurso analítico o sujeito vai se dando conta de todo esse negócio infernal que é viver de falar! Só que, aos poucos, vai esvaziando de sentido seus saberes e vai se percebendo só como traço, como letra que circunda um buraco vazio!

Começa a tornar possível viver com a falta de sentido e a perceber que, aliás, é bem disto que se trata: não há sentido pré-existente, tudo depende! Um ponto de vista é só a vista de um ponto.

E assim, cabe-nos tentar a cada dia, a cada sessão de análise, supervisão, colóquios, congressos, fazer avançar a clínica psicanalítica e, quem sabe, tornar mais familiar o estranho proposto por Lacan, como, aliás, a humanidade fez com o barroco.

REFERÊNCIAS

CROCE, Benedetto. *Storia dell'età barroca in Itália*. Milano: Adelphi. 1993, 656 p.

CALCATERRA, Carlo. *Il Parmaso in rivolta*. Milano: Mondadori, 1940.

HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1964.

História Geral das artes. Ediciones Prado, 1966.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 20, Mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MILLER, Jacques-alain. *Los signos del goce*. Buenos Aires: Piados, 1998.

WELLER, René. *The concept of baroque in literary scholar ship*.

OF BODY AND SOUL

ABSTRACT:

The work is based in Lacan's 20th seminary "procurar o nome do livro em inglês" affirmation that his style would go more with the lines of the baroque. From that point forth, it is possible to think about the articulation between the Psychoanalysis and the Baroque. Characteristics of the baroque are present in the analytical thought and practice. For an ethic conduction of the psychoanalysis to happen, it is possible to say that you cannot leave aside the "baroquism" inherited from the XVII century. The aim of this work is to inspire us to think about religion, science and art; the light of the lacanian psychoanalysis.

KEYWORDS: Psychoanalysis; Ethic; Baroque; Lacan

DE CORPS ET D'ÂME

RESUMÉ:

Ce texte prend part d'une affirmation de Jacques Lacan, Le Séminaire 20 - *Encore* -, selon laquelle son style se rapprocherait plutôt du baroque. Dès lors on peut concevoir une articulation entre la Psychanalyse et le Baroque. Des caractéristiques du baroque sont présentes dans la pensée et dans la pratique psychanalytiques. Pour conduire la psychanalyse d'une façon éthique, il est possible d'affirmer qu'on ne peut pas mépriser le côté "baroquisme" que nous avons hérité du XVIIe siècle. Voilà le but de notre travail: instiguer à une réflexion sur la religion, la science et l'art à la lumière de la psychanalyse lacanienne.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. Éthique. Baroque. Lacan.

Recebido em 20/02/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

RELEITURAS DO BARROCO NA MODERNIDADE

Cláudio Daniel *

RESUMO:

Este ensaio propõe-se uma releitura, uma livre transposição do barroco surgido no século XVII, que levou a criação do termo neobarroco. É possível pensar o barroco para além de seu localizado período histórico, através de suas perspectivas estéticas e conceituais revolucionárias, que resultou e ainda o faz hoje, como expressão artística de obras originais e sólidas que atravessam a modernidade. O complemento deste trabalho é a publicação em conjunto de *Breviário da poesia neobarroca na América Latina*, a primeira parte publicada neste número do periódico, e a seguinte, que sairá em dezembro.

PALAVRAS-CHAVE: Neobarroco. Modernidade. Poesia.

* Cláudio Daniel, poeta, tradutor e ensaísta, publicou os livros de poesia *Jardim de Camaleões* (2004) e *Figuras Metálicas* (2005), entre outros títulos. No momento, é mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

As releituras do barroco na modernidade abriram novas perspectivas para a criação poética, colocando em primeiro plano vetores estéticos e conceituais como o hibridismo, a assimetria e a miscigenação de códigos lingüísticos e culturais. O novo barroco, que tem como fundadores históricos o cubano Lezama Lima e o brasileiro Haroldo de Campos, conforme avaliação de José Kozler, é regido pelo signo da ambigüidade, que define mundo e linguagem como realidades plurívocas, instáveis, contraditórias, em permanente estado de mutação. Conforme diz o verbete de dicionário, ambigüidade significa a qualidade daquilo que pode tomar mais de um sentido; é também sinônimo de incerteza, imprecisão, equívoco. O texto literário concebido sob a influência desse demiurgo não tem uma única rota de leitura: em vez da clareza, equilíbrio e contenção de uma obra clássica, que obedece a noções lineares de tempo, espaço e movimento, a escritura barroquizante autoriza diferentes vias interpretativas, aproximando-se do princípio da indeterminação de Werner Heisenberg, para quem “o que estabelecemos matematicamente só em pequena parte é um fato objetivo; em sua maior parte, é uma visão de conjunto sobre possibilidades” (Campos, 1977: 16).

A escritura barroquizante, sendo ambígua, aproxima-se do conceito de *obra de arte aberta*, formulado pelo italiano Umberto Eco, que coloca em xeque as noções tradicionais de “continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos” (Eco, 1976: 205-206), em favor de uma inseminação de múltiplos significados. Conforme diz o cubano José Kozler, “somos densos, assimétricos, mais dodecafônicos do que clássicos, sem um centro específico mas antes envolvidos com uma proliferação de centros”. (Kozler, 2004) Já o poeta uruguaio Roberto Echavarren afirma que

A arte barroca repudia as formas que sugerem o inerte ou o permanente, cúmulo do engano. Enfatiza o movimento e o perpétuo jogo das diferenças, dinâmica de forças figurada em fenômenos. (...) Não é espelho da realidade, mas a atravessa, órbita elíptica em relação a outros fenômenos. Por último, a escritura barroca altera o sentido de um fim. Não se trata de encontrar

um remate cabal e necessário para uma história única. A escritura barroca obedece à noção de processo indefinido, senão infinito”. (Daniel, 2004: 252-253)

No poema *Shakti*, de Reynaldo Jiménez, por exemplo, encontramos versos como estes:

porque adorna uma deusa, o peregrino da espécie deserta.
soletra, como a lepra do paria, uma espera intraluzente, muda
a marca de ofícios e penares em ondas aturdindo, turba ao acudir
interior de um mercado *zahori*, palustre o espírito sob os tules, morada iguana
(Jiménez, 2006: 32).

Nessa composição, o autor argentino desconsidera fronteiras históricas e culturais, fazendo uma colagem de termos de origem árabe, indiana, européia, numa sintaxe difícil, mais analógica do que gramatical, não raro diluindo as fronteiras entre poesia e prosa e alterando a função e o sentido das palavras. Seu léxico é inusitado, incluindo neologismos, arcaísmos, termos sânscritos, mesclados a expressões por vezes chulas, de um deliberado feísmo. Longe de buscar uma dicção elevada, sublime, Jiménez investe no contraste, no conflito, no claro-escuro, desmanchando a narrativa poética numa sucessão aparentemente caótica de quadros e cenas. Recurso similar é empregado pelo poeta uruguaio Roberto Echavarren no poema *O Napoleão de Ingres*, que faz uma colagem de signos de diferentes épocas e culturas para compor um retrato alegórico do soberano francês: “A cor da seda, sua textura / são quase metálicos: um zepelim pelo céu / azul-da-prússia, um dragão chinês / voando em seu troar de metais” (Daniel, 2004: 197). Esta mescla de elementos de diferentes territórios, longe de ser arbitrária, corresponde, de maneira icônica, ao próprio tempo em que vivemos: um tempo em que as fronteiras culturais se diluem, com a aproximação cada vez mais acelerada entre o popular e o erudito, o ocidental e o oriental, a herança do passado e as inovações de um presente acelerado, caótico, multiforme. Neste sentido, o neobarroco vai além da estética e afirma uma visão da história e do mundo não como uma linha evolutiva

linear, sujeito às leis de qualquer determinismo, mas como um processo híbrido, contraditório, impuro.

A dissolução das fronteiras entre os códigos culturais corresponde a uma outra ruptura, simbólica, no campo da sexualidade: a superação das dicotomias entre o feminino e o masculino, numa deliberada androginia, presente, por exemplo, na imagem do travesti, enfocado pelo cubano Severo Sarduy. Já a poesia de José Kozer coloca em primeiro plano sujeitos sociais antes desvalorizados como sapateiros, costureiras, lavadeiras, ao lado de místicos como Jacob Boheme, de filósofos como Nietzsche e referências à cabala ou ao budismo. Esta quebra de hierarquias pode ser buscada já no barroco histórico, por exemplo no poeta baiano Gregório de Matos, que incorporou termos africanos, indígenas e castelhanos em seus retratos satíricos da vida colonial brasileira do século XVII, em que comparecem padres devassos, mulatas faceiras e cobradores de impostos. Porém, a poesia neobarroca não é uma retomada epigonal da arte do Século de Ouro, com a sua métrica e a sua metafísica, impregnada pelo espírito da Contra-Reforma. Conforme diz Roberto Echavarren,

A poesia barroca e a neobarroca não partilham necessariamente os mesmos procedimentos, ainda que certos traços possam ser considerados, por seus efeitos, equivalentes. O que partilham é uma tendência ao conceito singular, não geral, a admissão da dúvida e de uma necessidade de ir além das adequações preconcebidas entre a linguagem do poema e as expectativas supostas do leitor, o desdobrar de experiências além de qualquer limite” (Daniel, 2004: 255).

Podemos identificar pontos convergentes como a ênfase na imagem, na metáfora; a construção labiríntica da sintaxe; a riqueza semântica; o conflito entre o significante e o significado; o uso de recursos como a anáfora e a hipérbole; porém, estamos diante de uma escritura ainda mais movediça, lodosa, que não propõe uma poética, mas uma pluralidade de poéticas, deslizando “de um estilo a outro sem tornar-se prisioneiros de uma posição ou procedimento”, no dizer do poeta uruguaio. O neobarroco é essencialmente uma

arte paródica, que se apropria de gêneros consolidados como o romance, a novela, o soneto, perturbando-os. A esse respeito, diz José Kozer:

Um sumário da poesia neobarroca incluiria noções tais como dispersão, a reapropriação de estilos formais, estilos que movem-se em paisagens bárbaras, onde as ruínas são reunidas, uma escrita onde o *trobar clus* e o hermético proliferam, onde há grande turbulência, misturas não-naturais, uma alegria engrenada para combinar linguagens, a dissolução do sentido unidirecional, sem aplauso para o self ou o ego ou o eu: polifonia, polivalência e versatilidade, utilização dos estilos anteriores de forma a desconstruí-los, criando uma verdadeira explosão de diferentes formas de escrita, um terreno de materiais, uma assinatura em direção ao feio, ao sórdido, ao reciclável, tudo aquilo caracteriza o neobarroco” (Kozer, 2004).

Estes elementos conceituais e estilísticos podem ser encontrados em autores contemporâneos de língua espanhola como o dominicano León Félix Batista, a mexicana Coral Bracho, o uruguaio Victor Sosa, o peruano Rodolfo Hinostroza ou o chileno Raúl Zurita, e ainda em autores brasileiros jovens, como o cearense Eduardo Jorge ou a paulista Adriana Zapparoli, numa linha que vai do Caribe ao Cone Sul do continente, da década de 1970 aos dias de hoje. Não por acaso Nestor Perlongher propôs o termo *neobarroso*, alterando o termo que indicava uma aparente dependência da estética européia por um outro que denota a própria geografia do Rio da Prata, linha divisória entre a Argentina e o Uruguai, indicando assim uma outra dimensão conceitual. Conforme diz o poeta uruguaio Eduardo Milán, “Neobarroso é o nome idôneo para a empresa poética destinada, para Perlongher, a fazer baixar de estatura a grandiloquência proveniente da Europa, de toda sorte de Europas” (Milán, 2006). Nesse mesmo texto, Milán reivindica para o poema neobarroso uma “contra-imagem permanente ou uma permanente crítica à imagem do mundo”, e ainda

a proposição no poema de uma zona franca de valores, a tentativa de validação de um estado permanente de ‘coisas do mundo’ variáveis e sem solução ou sem constituição sólida aparente. Para isso os ‘neobarrosos’ lançaram mão de um recurso utilizado pela vanguarda mas anterior a ela mesma: a criação de sentidos por ‘contágio’ de significantes (Idem).

Neste sentido, podemos afirmar que o neobarroco, ou neobarroso, é uma crítica não apenas da linguagem, essa máquina procriadora de formas de representação, mas também da própria imagem do mundo; é o espelho alucinado, mutável, ambíguo, do caos labiríntico, insano e cada vez mais perigoso em que estamos inseridos.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DANIEL, Claudio. *Jardim de camaleões, A poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1976.

KOZER, José. *O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana*, in revista *Zunái*, www.revistazunai.com.br, 2004.

JIMÉNEZ, Reynaldo. *Shakti*. São Paulo: Lumme Editor, 2006.

MILÁN, Eduardo. *Neobarrosos*, in revista *Zunái*, www.revistazunai.com.br, 2006.

BAROQUE REREADINGS IN THE MODERNITY

ABSTRACT:

This essay presents a rereading, a free implementation of the Baroque emerged in the seventeenth century, which led to creation of the term neobaroco. It is possible to think beyond the Baroque historical period, through its revolutionary conceptual and aesthetic perspectives, which echoes today, as an expression of artistic works original and solid that crosses the modernity. The addition of this work is to publish a collection of a *Neobaroque poetry breviary of Latin America*, the first part published in this issue of the journal, and the following, which will be published in December.

KEYWORDS: Neobaroque. Modernity. Poetry.

RELECTURES DU BAROQUE EN MODERNITÉ

RESUMÉ:

Cet essai si propose une relecture, une libre déplacement du baroque a émergé au XVIIe siècle, qui a conduit à le concept neo-baroque. Ce possible réfléchir le baroque au-delà de être à sa place comme une période historique, à travers de ses perspectives esthétiques et conceptuelles révolutionnaires, que en a resulté et aujourd'hui le faire encore, comme expression artistique de oeuvres originales et solides que traversent la modernité. Le complément de ce travail c'est la publication ci-joint de *Bréviaire de poésie neo-baroque dans l'Amérique Latine*, que, la première part a publié dans ce numéro de périodique, et la suivante, fera voir le décembre.

MOTS-CLÉS: Néobaroque. Modernité. Poésie.

Recebido em 27/05/2008

Aprovado em 13/07/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanalisebarroco.pro.br

www.psicanalisebarroco.pro.br/revista

Breviário da poesia neobarroca na América Latina I

Organização: Cláudio Daniel¹ e Vinícius Mendes²
Seleção dos poemas: Cláudio Daniel

Traduções: Cláudio Daniel



Pintura (nome desconhecido) de Pablo Amaringo

¹ Claudio Daniel, poeta, tradutor e ensaísta, publicou os livros de poesia *Jardim de Camaleões* (2004) e *Figuras Metálicas* (2005), entre outros títulos. No momento, é mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

² Gradua-se em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Coral Bracho

AGUA DE BORDES LÚBRICOS

*Agua de medusas,
agua láctea, sinuosa,
agua de bordes lúbricos; espesura vidriante — Delicuescencia
entre contornos deleitosos. Agua — agua suntuosa
de involución, de languidez*

*en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad, en peso — Mercurial; agua en
vilo, agua lenta. El alga
acuática de los brillos — En las ubres del gozo. El alga, el hálito de su cima;*

*— sobre el silencio arqueante, sobre los istmos
del basalto; el alga, el hábito de su roce,
su deslizarse. Agua luz, agua pez; el aura, el ágata,
sus desbordes luminosos; Fuego rastreante el alce*

*huidizo — Entre la ceiba, entre el cardumen; llama
pulsante;
agua linca, agua sargo (El jaspe súbito). Lumbre
entre medusas.
— Orla abierta, labiada; aura de bordes lúbricos,
su lisura acunante, su eflorescerse al anidar; anfibia,
lábil — Agua, agua sedosa
en imantación; en ristre. Agua en vilo, agua lenta — El alumbrar lascivo*

*en lo vadeante oleoso,
sobre los vuelcos de basalto. — Reptar del ópalo entre la luz,
entre la llama interna. — Agua
de medusas.
Agua blenda, lustrosa;
agua sin huella; densa,
mercurial
su blancura acerada, su dilución en alzamientos de grafito,
en despuntar de lisa; hurtante, suave. — Agua viva*

*su vientre sobre el testuz, volcado sol de bronce envolviendo
— agua blenda, brotante. Agua de medusas, agua táctil
fundiéndose*

*en lo añil untuoso, en su panal reverberante. Agua amianto, ulva
El bagre en lo mullido
— libando; en el humor nutricio, entre su néctar delicado; el áureo
embalse, el limbo, lo trasluce. Agua leve, aura adentro el ámbar
— el luminar ungido, esbelto; el tigre, su pleamar
bajo la sombra vidriada. Agua linde, agua anguila lamiendo su perfil,
su transmigrar nocturno
— Entre las sedas matriciales; entre la salvia. — Agua
entre merluzas. Agua grávida (— El calmo roce
tibio; su irisable) — Agua
sus bordes*

*— Su lisura mutante, su embeleñarse
entre lo núbil
cadencioso. Agua,
agua sedosa de involución, de languidez
en densidades plácidas. Agua, agua; Su goce
— Agua nutria, agua pez. Agua*

*de medusas,
agua láctea, sinuosa; Agua,*

ÁGUA DE BORDAS LÚBRICAS

Água de medusas,
água láctea, sinuosa,
água de bordas lúbricas; espessura vidrificante — Deliquescência
entre contornos deleitosos. Água — água suntuosa
de involução, de languidez

em densidades plácidas. Água,
água sedosa e plúmbea em opacidade, em peso — Mercurial; água
suspensa, água lenta. A alga
aquática dos brilhos — Nos úberes do gozo. A alga, o hálito de seu cimo;

— sobre o silêncio arqueante, sobre os istmos
do basalto; a alga, o hábito de seu roçar,
seu deslizar. Água luz, água peixe; a aura, a ágata,
seu transbordar luminoso; Fogo rastreamento o alce

fugidio — Entre a ceiba, entre o cardume; chama
pulsante;
água linze, água pargo (O jaspe súbito). Lume
entre medusas.
— Orla aberta, labiada; aura de bordas lúbricas,
sua lisura que embala, sua florescência ao aninhar; anfíbia,
lábil — Água, água sedosa
em imantação; em riste. Água suspensa, água lenta — O lascivo alumiar

no que vadeia, oleoso,
sobre os sulcos no basalto. — Rastejar da opala entre a luz,
entre a chama interna. — Água
de medusas.
Água blenda, lustrosa;
água sem pegada; densa,
mercurial
sua brancura acerada, seu diluir-se em irrupção de grafite,
em despontar de cadoz; furtiva, suave. — Água viva

seu ventre sobre a testa, derramado sol de bronze envolvendo
— água blenda, brotante. Água de medusas, água táctil
fundindo-se
no anil untuoso, em seu favo reverberante. Água amianto, ulva
O bagre no esponjoso
— libando; no humor nutriz, entre seu néctar delicado; o áureo

açude, o limbo, o transluzir. Água leve, aura adentro o âmbar
— o luminar ungido, esbelto; o tigre, seu preamar
sob a sombra vidrada. Água limite, água enguia lambendo seu perfil,
seu transmigrar noturno
— Entre as sedas matriciais; entre a salva . — Água
entre merluzas. Água grávida (— O calmo roçar
tíbio; seu irisável) — Água
suas bordas

— Sua lisura mutante, seu intoxicar-se
entre o núbil
cadenciado. Água,
água sedosa de involução, de languidez
em densidades plácidas. Água, água; Seu gozo
— Água lontra, água peixe. Água

de medusas,
água láctea, sinuosa; Água,

José Kozer

CENTRO DE GRAVEDAD

Mi Patria es la irrealidad.

Un cuervo se deshace y tiene cuatro albergues: nido, hamadriade, sustento del espantapájaros y espantapájaros.

Soy ese cuervo, natural.

Me llamo Cuervo, por entero, puede hacerse todo un catálogo con ese nombre.

Doy un ejemplo, la guía de teléfonos (¿habrá mayor desolación?).

Aves y cernicalos de la guía. El disparo del ballestero, la caída arremolinada, plomo, desplumadura, eso que crascita es un recorrido del índice cadavérico por páginas amarillas, doy fe, doy fe de muertos, de sus letras borra las letras, del número avariento no es posible alterar nada, se nutre de la muerte, y en la guía, Gran Guía (¿de teléfonos?) el número sigue instalado, cambian las letras: otro es el nombre, son otros los apellidos para el 544-9097.

Mi Patria era ese número.

Diapasón del cinco al cuatro, tropezón del nueve, perfección del siete y ahí en medio El Sadday, El Eterno, perfección del cero, Alabado Alabado (no hay nada que hacer) oiga, Cero, quién crece, así cualquiera es immaculado.

Es el cero mi Patria.

Parece nueva, y es la más vieja acera de todas, y es la más vieja calle de adoquines. Con el carro del mantecadero tirado por un caballo. Con el barquillo. Con la petición, tres bolas de helado, por favor, del niño. Un nickel. ¿Y de qué las quiere? Chino, ponme una de mamey, dos de mango. Chino, todo cambia, cambió la cosa, cámbiame la de mamey por la maceta de vicarias, las dos bolas de mango por las dos sillas vacías de enea en la terraza. Esa materia no se derrite.

¿Y qué va a ser de la Patria de mi materia?

CENTRO DE GRAVIDADE

Minha Pátria é a irreabilidade.

Um corvo se desfaz e tem quatro albergues: ninho, hamadriade, sustento do espantalhos e espantalhos.

Sou esse corvo, natural.

Chamo-me Corvo, por inteiro, pode-se fazer todo um catálogo com esse nome.

Dou um exemplo, a lista telefônica (haverá maior desolação?).

Aves e peneireiros da lista. O disparo do besteiro a queda desordenada, chumbo, depenagem, isso que crocita é um percurso do índice cadavérico por páginas amarelas, dou fé, dou fé de mortos, de suas letras borra as letras, do número avarento não é possível alterar nada, nutre-se da morte, e na lista, Grande Lista (telefônica?) o número segue instalado, mudam as letras: outro é o nome, são outros os sobrenomes para o 544-9097.

Minha Pátria era esse número.

Diapasão do cinco ao quatro, tropeção do nove, perfeição do sete e aí no meio El Sadday, O Eterno, perfeição do zero, Louvado Louvado (não há nada a fazer) ouça, Zero, quem cresce, assim qualquer um é imaculado.

O zero é minha Pátria.

Parece nova, e é a mais velha calçada de todas, e é a mais velha rua de paralelepípedos. Com o carrinho do mantigueiro puxado por um cavalo. Com a casquinha. Com o pedido, três bolas de sorvete, por favor, do menino. Um níquel. E de que sabor? Chinês, põe uma de mamey, duas de manga. Chinês, tudo muda, mudou a coisa, muda para mim a de mamey pelo vaso de pervincas, as duas bolas de manga pelas duas cadeiras vazias de vime no terraço. Essa matéria não derrete.

E que será da Pátria de minha matéria?

Lezama Lima

LLAMADO DEL DESEOSO

*Deseoso es aquel que huye de su madre.
Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.
La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.
Deseoso es dejar de ver a su madre.
Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo.
En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco.
Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma.
Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta,
es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye.
Lo descendido en vieja sangre suena vacío.
La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce circulizada.
La madre es fría y está cumplida.
Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta.
No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono.
Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no nos sigue.
Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja.
Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay.
No es desconocerse, el conocerse sigue furioso como en sus días,
pero el seguirlo sería quemarse dos en un árbol,
y ella apetece mirar el árbol como una piedra,
como una piedra con la inscripción de ancianos juegos.
Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.
El deseoso es el huidizo
y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de mesa
y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien huimos
que nunca quieren recomenzar el mismo naipe, la misma noche de
igual ijada descomunal?*

CHAMADO DO DESEJOSO

Desejoso é aquele que foge de sua mãe.
Despedir-se é cultivar um orvalho para uni-lo com a secularidade da saliva.
A profundidade do desejo não vai até o seqüestro do fruto.
Desejoso é deixar de ver sua mãe.
É a ausência do acontecido de um dia que se prolonga
e é à noite que essa ausência vai afundando como uma faca.
Nessa ausência se abre uma torre, nessa torre dança um fogo oco.
E assim se alarga e a ausência da mãe é um mar tranquilo.
Porém, o fugidio não vê a faca que lhe pergunta,
é da mãe, dos seguros postigos, de quem se foge.
O descendido em sangue antigo soa vazio.
O sangue é frio quando desce e quando se espalha em círculo.
A mãe é fria e está perfeita.
Se é pela morte, seu peso é duplo e não mais nos solta.
Não é pelas portas onde se assoma nosso abandono.
É por uma clareira onde a mãe segue andando, mas já não nos segue.
É por uma clareira, ali se cega e então nos deixa.
Ai do que não anda esse andar onde a mãe já não o segue, ai.
Não é desconhecer-se, o conhecer-se segue furioso como em seus dias,
mas segui-lo seria queimarem-se os dois em uma só árvore,
e ela gosta de olhar a árvore como uma pedra,
como uma pedra com a inscrição de antigos jogos.
Nosso desejo não é alcançar ou incorporar um fruto ácido.
O desejoso é o fugitivo
e das cabeçadas com nossas mães cai o planeta centro de mesa
e de onde fugimos, se não é de nossas mães que fugimos,
que nunca querem recomeçar o mesmo naipe, a mesma noite de
igual ilharga descomunal?

Néstor Perlongher

EL AYAHUASQUERO

sobre una pintura de Pablo Amaringo

FOSFORESCENTE DELFINADO: piélagos castelares en el celestinazgo morenos miembros de muchachos hienden sobresaliendo roja la cabeza del agua donde nadan o brincan escamados narvales simulando en puntilla la puntilla de atrás de una sirena, delfín enamorado de lo azul en aguadas que casca al horadar, su sutil muñequero — de aéreas líneas de rayas orlado — señala en su hundimiento la división redonda de los grandes volúmenes mojados. Del agua un poco más que azul, ya prusia, la calidad oleosa trastorna del almizcle a fin de desatar una humareda que lama — eso se ve — las polleras de geometrías auriverdes que ciñen o bordean las cinturas de una pareja de indias sin sostén. A la de la derecha los ruleros una invasión de puntos salpicaba el almibar metalizado en peltre la extensión de la blonda (arde el agua de abajo) cabellera. De la mano de la otra salía un pañuelito bermejo cual ají que acariciaba las espaldas de galápagos de un sabio de sombrero achatado cuyas manos emitían ondas parejas de energía sanguínea como las venas del brazo que la irradiación estaba alzando. Sobre ambas náyades desnudas (finísimos pezones: el bozo de un pincel) un templo camboyano del costado del cual fluía una cascada. El sabio milagroso sobre una esfera de aguas aéreas inclinaba el poder de sus falanges. Una mujer flotaba semihundida en ese círculo del agua.

AGUAS AÉREAS

(fragmento XXI)

EL JUEGO DEL CLAROSCURO en la echada hojarasca, como un calco, estampaba de ramilletes puntillistas la oscilación de los andariveles. Había el peligro de la gran serpiente fluvial, la amenaza sombría de la raya, la sonrisa desconfiada de los yacarés y la raída sombra de la tortuga al sumergirse entre las estelas alborotadas. Todo tan leve y al mismo tiempo tan caliente, tan exhausto. Nos doblaba con su inmensidad el cielo como un tapado celeste inspirado en Femirama. Una sutil femineidad cincela con delicadeza los cuerpos trabajados (a tachas) de los que reman y sus gestos ágiles como panteras en el marihuanal. No es fácil abstraerse en el celeste cuando estas superficies bronceadas nos deslumbran con su acento de canto. Sin embargo, se tiende a lo sublime, sublime resplandor.

O AYAHUASQUEIRO

sobre uma pintura de Pablo Amaringo

FOSFORESCENTE DELFINADO: pélogo casteleiro em celestinagem morenos membros de meninos submergem sobressaindo rubra a cabeça da água onde nadam ou brincam escamosos unicórnios-do-mar simulando lado a lado atrás de uma sereia, delfim enamorado pelo azul nas ondas que sulca em saltos, seu sutil “desmunhecar” — de áureas linhas de raios orlado — ressalta no mergulho a redonda divisão dos grandes volumes molhados. Da água um pouco mais que azul, já prússia, a oleosidade transtorna o almíscar para desatar a fumaça que lambe — isto se vê — as tangas de geometrias auriverdes que cingem ou bordejam as cinturas de duas índias sem sutiã. À da direita, as vagas salpicavam uma mistura de açúcar metalizado, numa invasão de pontos, à distância da loura (arde a água embaixo) cabeleira. Da mão da outra saía um lençinho vermelho como pimentão que acariciava as espáduas de galápagos de um sábio de chapelão achatado cujas mãos emitiam duplas rajadas de energia sanguínea como as veias do braço que alçava a irradiação. Sobre ambas náiades desnudas (finíssimos mamilos: o bico de um pincel), um templo cambojano de cujo flanco fluía uma cascata. O sábio milagroso sobre uma esfera de águas aéreas inclinava o poder de suas falanges. Uma mulher flutuava quase submersa nesse círculo de água.

ÁGUAS AÉREAS

(fragmento XXI)

O JOGO DO CLARO-ESCURO na folhagem largada, como um decalque, estampava de ramalhetes pontilhistas a oscilação das marombas. Havia o perigo da grande serpente fluvial, a ameaça sombria da raia, o sorriso desconfiado dos jacarés e a roída sombra da tartaruga ao submergir entre os sulcos alvoroçados. Tudo tão leve e ao mesmo tempo tão quente, tão exausto. Nos amolece com sua imensidão o céu como um casaco celeste inspirado em Femirama²¹. Uma sutil feminilidade cinzela com delicadeza os corpos trabalhados (com tachas) dos que remam e seus gestos ágeis como panteras no maconhal. Não é fácil abstrair-se no celeste quando estas superfícies bronzeadas nos deslumbram com seu acento de canto. Sem dúvida, estende-se ao sublime, sublime resplendor.

Eduardo Espina

VEJEZ DE WITTGENSTEIN

*Quietud de los pasos más recientes,
reposo para empezar por el péndulo.
Va de un lado a otro, de la tricota a
lo que no cuesta ponerse ni aparece.
Vestido de diámetros iba a la borda
hablando del hábito por bragarse el
gabán en boga que a un tiempo trae
la eternidad de terminar la distancia
entre las imágenes y el inmenso no
de nomenclatura, la efímera marea
ah sí, de una docena por la soledad
y en el parecido del espantapájaros.
Todo posa de imposible sentimiento
y una escena de casi azaleas en casa;
lo blando, el bohío, una niebla débil.
Poco sería de aquello sin conocerlo.
Sería sombras, inciestos, cara seria.
Siembra líquida hasta que culmina
y un uso para pensar en cada cosa
cuando el sentido es lo que hizo él.
Ya nada ni lo mismo da la muerte.
El lar del hado redobla el castigo,
constelación anterior a lo terreno.
Por decirlo así, mejor no saberlo.
Mejor dejar en paz a las palabras.
Ahora todo y arduo jarrón y jade.
Otro oír en lo que calla el mundo.*

VELHICE DE WITTGENSTEIN

Quietude dos mais recentes passos,
repouso para o início pelo pêndulo.
Vai de um lado a outro, do suéter ao
que não aparece, e custa colocar.
Vestido de diâmetros ia à borda
falando do hábito de abotoar o
capote em voga que a um tempo traz
a eternidade de cumprir a distância
entre as imagens e o imenso não
de nomenclatura, a efêmera maré
ah sim, de uma dúzia pela solidão
e no semelhante ao espantalho.
Tudo posa de impossível sentimento
e um cenário de quase azaléas em casa;
o suave, o casebre, uma débil névoa.
Pouco seria dele sem conhecê-lo.
Seria sombras, incestos, seria um rosto.
Sementeira líquida até que culmina
e um uso para pensar em cada coisa
quando o sentido é o que ele fez.
Já nada nem o igual da morte.
O lar do fado redobra o castigo,
constelação anterior ao terreno.
Por dizê-lo assim, melhor não sabê-lo.
Melhor deixar em paz as palavras.
Agora tudo é árduo jarrão e jade.
Outro ouvir no que o mundo cala.

Severo Sarduy

MORANDI

*Una lámpara. Un vaso. Una botella.
Sin más utilidad ni pertinencia
que estar ahí, que dar a la consciencia
un soporte casual. Mas no la huella*

*del hombre que la enciende o que los usa
para beber: todo ha sido blanqueado
o cubierto de cal y nada acusa
abandono, descuido ni cuidado.*

*Sólo la luz es familiar y escueta
el relieve eficaz: la sombra neta
se alarga en el mantel. El día quedo*

*sigue el paso del tiempo con su vaga
irrealidad. La tarde ya se apaga.
Los objetos se abrazan: tienen miedo.*

MORANDI

Uma lâmpada. Um copo. Uma garrafa.
Sem outra utilidade ou pertinência
que estar ali, que dar à consciência
um casual pretexto, mas não grafa

o traço humano que ora inflama, abafa
a luz ou que ali beba. Em tudo a ausência:
paredes que, caiadas, dão ciência
que ali ninguém repousa nem se estafa.

Somente é familiar a luz acesa
que põe sobre a toalha posta à mesa
a sombra que se alarga: o dia quedo

do tempo o passo segue em sua vaga
irrealidade. A tarde já se apaga.
Abraçam-se os objetos: sentem medo.

ESTAÇÃO DO CANTO

Para Juan Carlos Macedo

Pássaro é canto
pássaro é vôo:
plural de pássaro
Ícaro é pássaro
porque pássaro em Ícaro é queda
idéia
de asas
lugar do pássaro ou canto que
(água de acordo com)
água não é página:
(página)
couro
mãos de não-
não para um índice ou cruz aqui
(de pássaros
giros
longe)

León Félix Batista

TONEL DE UNA DANAIDE

A Gabriel Jaime Caro

Ocorre en esa arena brutal del sentimiento: me hablaron de un anfibio y hallé este indicio tónico, este asistir el humo con tres falanges mansas y líneas de ballet cuando asume un cigarrillo. Calado en su tonel (cuyo esquema es mi frontal) propende sin estrías a la multiplicación, así pese al frontal correccionario de todo cuanto habite en el pretérito. Por ello no es insólito que abruptamente invada, todo un cúmulo fluido que rectifico diáfano al prever su dispersión.

BIANCA JAGGER RASURANDOSE ANTE WARHOL

La sonrisa es un diagrama de excelente carnadura; se establece en claroscuros de vulgar daguerrotipia. Una axila al meridiano, un vacío sin manglares que se reprodujeran después de ser talados. Con una mitad negra y en la otra gris-engrudo la realidad cuadrada para ti es desequilibrio: desemboca en desembalses deprimidos de su escote y el cabello de zarzales más la ascesis del afeite. Y ni el ojo ni la lente calarán su masa en crisis confinándola a su insólita inmovilidad.

TONEL DE UMA DANAIDE

A Gabriel Jaime Caro

Ocorre nessa arena brutal do sentimento: falaram-me de um anfíbio e achei este indício tônico, este assistir o fumo com três falanges mansas e linhas de balé quando assume um cigarro. Calado em seu tonel (cujo esquema é meu frontal) propende sem estrias à multiplicação, assim pese ao frontal correcionário de tudo quanto habite no pretérito. Por ele não é insólito que abruptamente invada, todo um cúmulo fluido que retifico diáfano ao prever sua dispersão.

BIANCA JAGGER DEPILANDO-SE ANTE WARHOL

O sorriso é um diagrama de excelente carnadura; se estabelece em claro-escuros de fotografia vulgar. Uma axila ao meridiano, um vazio sem mangues que se reproduziram depois de serem cortados. Com uma metade negra e na outra grude-gris a realidade quadrada para ti é desequilíbrio: desemboca em desembarques deprimidos de seu decote e o cabelo de sarçais mais a ascese da toailete. E nem o olho nem a lente calarão sua massa em crise confinando-a a sua insólita imobilidade.

Reynaldo Jiménez

NO QUIERO MORIR

*no quiero morir, repetía
el mudo; no cubrirme con
pasto, ejércitos santos, el
cristal con que se huye; no
repartirme en los cristales
donde Destino adivina o late
para asarme como a esculturas
comestibles, repetía; ya no*

*tengo envíos para
hacerme, mi reina al agua,
mi cabeza, ya no puedo sino
recorrerla como castillo
dejado en eje de una isla,
los jugadores se han quedado
dormidos como torres,
pero la luz no es
de este mundo y este mundo*

*no es éste — los niños
no querían morir, los niños no
sabían cómo debajo dormir
de la sábana sin dar la
empapada espalda a ese pulso
de cristal de daga; los niños
se tocaban y del deseo de sí
hacían los gestos del padecer,
mancha, el parecer, estatuas,*

*y ello no sonreía,
Virgen ni palidez
en un cristal con niebla
cortada; los niños tenían
garfios, con ellos se medían, se
tomaban el día, pulso
entre huecos, y huecos— no quiero*

*atravesar las edades,
repetía, no quiero ser, atravesable,
atravesado, ni pertenencia de mí
y, Nadie, como Tú,
largo destino
en la puerta, para asarme
a lo largo; de algún modo pasto
no quiero ser de mundo
alguno.*

NÃO QUERO MORRER

não quero morrer, repetia
o mudo; não cobrir-me com
pasto, exércitos santos, o
cristal com que se foge; não
repartir-me nos cristais
onde Destino adivinha ou anseia
por assar-me como a esculturas
comestíveis, repetia; já não

tenho mensagens para
enviar-me, minha rainha na água,
minha cabeça, já não posso senão
percorre-la como castelo
deixado no centro de uma ilha,
os jogadores ficaram
adormecidos como torres,
mas a luz não é
deste mundo e este mundo

não é este — os meninos
não queriam morrer, os meninos não
sabiam como dormir debaixo
dos lençóis sem dar as
costas empapadas a esse pulsar
de cristal de adaga; os meninos
se tocavam e do desejo de si
faziam os gestos do padecer,
mancha, ou parecer, estátuas,

e ele não sorria,
Virgem nem palidez
em um cristal com névoa
cortada; os meninos tinham
ganchos, com eles se mediam,
tomavam o dia, pulsar
entre ocos, e ocos — não quero

atravessar as idades,
repetia, não quero ser, atravessável,
atravessado, nem possessão de mim
e, Ninguém, como Tu,
longo destino
na porta, para assar-me
ao longo; de algum modo pasto
não quero ser de mundo
algum.

NOTAS

Em *Água de bordas lubrificas*, de Coral Bracho:

1. PARGO (em esp., sargo), peixe da família dos esparídeos, de coloração vermelha com reflexos dourados e pontos azuis no corpo. É típico do Mediterrâneo e da costa americana; também é conhecido como calunga.
2. CADOZ (em esp., lisa ou llisa), peixe da família dos ciprinídeos; tem pequeno porte (alcança, no máximo, até 15 cm) e vive em bandos, em águas frescas e limpas. É conhecido também como barbozo.
3. SALVA (em esp., salvia), erva de uso medicinal, da família das labiadas, nativa do Mediterrâneo.
4. MERLUZA (em esp. e port.), peixe da família dos gadídeos, semelhante ao bacalhau. Também conhecido como merlu, merluça.
5. INTOXICAR-SE. Em esp. a palavra embeleñarse é derivada de beleño, ou meimandro, planta tóxica e medicinal da família das solanáceas. Aqui, a tradução foi aproximada.
6. LANDA. Em esp. e em port., o termo designa um descampado onde se encontra apenas ervas silvestres.
7. PALPO. Em esp. e em port., refere-se ao apêndice do maxilar e do lábio dos insetos.
8. BLASTO. Em esp. e em port., parte do embrião vegetal cujo desenvolvimento ocorre por germinação.

Todos os poemas desta primeira coletânea integram o livro *Jardim de Camaleões*, publicado pela editora Iluminuras e, foram traduzidos por Cláudio Daniel, exceto *Morandi*, de Severo Sarduy, traduzido para o português pelo poeta Glauco Mattoso.

REFERÊNCIAS

CLAUDIO DANIEL. (Org.). *Jardim de Camaleões: A poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo/Brasil: Iluminuras, 2004.

AMARINGO, P. (*Sem nome*). Altura: 1204 pixels. Largura: 1569 pixels. Formato JPEG. Disponível em: <<http://shamanism.wordpress.com>> Acessado em 20 jul. 2008, 17:00.

PABLO Amaringo. Disponível em: <<http://www.pabloamaringo.com>> Acessado em 20 jul. 2008, 18:00.

OS AUTORES (na ordem em que aparecem)

Pablo Amaringo nasceu em 1943, Porto Liberdade, na região da Amazonia Peruana. Tinha dez anos de idade quando pela primeira vez provou a ayahuasca, a partir de então se dedicou como xamã. Em 1977, troca a vocação por outra, a pintura. Pintou números quadros que descrevem suas visões com a ayahuasca.

Coral Bracho nasceu no México, em 1951. Publicou os seguintes livros de poemas *Peces de Piel Fugaz* (1977), *El Ser que Va a Morir* (1981), *Tierra de Entraña Ardiente* (1992), em colaboração com a artista plástica Irma Palacios, e *Ámbar* (1998). Como tradutora, verteu para o espanhol uma versão de *Rizoma*, de Félix Guattari e Gilles Deleuze.

José Kozer nasceu em Cuba, em 1940, mas vive hoje nos EUA. Entre suas principais coletâneas poéticas estão *Y así tomaron posesión en las ciudades* (1979), *Jarrón de las abreviaturas* (1980), *La rueda de los semblantes* (1980), *Bajo este cien* (1983), *La garza sin sombras* (1985), *Prójimos. Intimitates* (1990), *et mutabile* (1996) e *Farándula* (2000). Parte de sua obra poética foi traduzida para o inglês, o francês, o português, o alemão, o grego, o italiano e o hebraico. No Brasil, foi uma coletânea de seus poemas, *Íbis amarelo sobre fundo negro*, traduzidos por Claudio Daniel.

José Lezama Lima nasceu na base militar de Colúmbia, em 1910, mas sempre viveu em Cuba, e faleceu em 1976. Publicou romances, contos e poesias. Entre sua poesia, *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo Rumor* (1941), *Aventuras Sigilosas* (1945), *Dador* (1960), *Poesías Completas* (1970) e *Fragmentos a su Imán* (ed. póstuma, 1977). Publicou o livro de ensaios, *La Expresión Americana* (1957).

Néstor Perlongher nasceu em 1949, na Argentina, mas faleceu em São Paulo, no Brasil, em 1992. Entre alguns de seus livros de poesia estão: *Austria-Hungría* (1980), *Alambres* (1987), *Hule* (1989), *Parque Lezama* (1990), *Aguas Aéreas* (1991) e *Chorro de Iluminaciones* (1992). Destaque também o ensaio *O Negócio do Michê* (1987) e da antologia de poesia latino-americana *Caribe Transplatino* (1991).

Eduardo Espina natural do Uruguai, nasceu em 1954. Publicou os livros de poemas *Valores personales* (1982), *La caza nupcial* (1993), *El oro y la liviandad del brillo* (1994), *Coto de casa* (1995) e *Lee un poco más despacio* (1999). É autor dos volumes de ensaios *El disfraz de la modernidad* (1992) e *Las ruinas de la modernidad* (1995), que obteve o Prêmio Nacional de Ensaio do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, em 1996. Seus poemas foram traduzidos parcialmente para o inglês, francês, croata e português.

Eduardo Milán nasceu em 1952, em Rivera cidade do Uruguai. Hoje reside no México. Destaque para seus livros de poesia: *Estación, Estaciones* (1975), *Esto Es* (1978), *Nervadura* (1985), *Cuatro Poemas* (1990), *Errar* (1991), *La Vida Mantis* (1993), *Algo Bello que Nosotros Conservamos* (1995), *Circa 1994* (1996), *Son de Mi Padre* (1996), *Alegrial* (1997), *El Nombre es Outro* (1997) e *Dedicado a lo que Queda* (1997). Publicou ainda

livros de ensaios sobre a arte poética e, junto com Manuel Ullacia, fez traduções de Haroldo de Campos para a língua espanhola.

León Félix Batista nasceu na República Dominicana, no ano de 1964. Publicou livros em Nova York, onde viveu por quase quinze anos, na Argentina, além de colaborar em revistas de poesia da América Latina, EUA e Espanha. Alguns de seus livros: *El oscuro semejante* (1989), *Tour por todo* (1995) *Negro eterno* (1997, prêmio Casa de Teatro Taller), *Vicio* (1999) e *Crónico* (2000).

Reynaldo Jiménez nasceu em 1959, na cidade de Lima, Peru, mas desde 1963 reside na Argentina, um dos responsáveis pela edição da revista literária *Tsé Tsé*. Publicou os livros de poesia *Tatuajes* (1981), *Eléctrico y Despojo* (1984), *Las Miniaturas* (1987), *Ruido Incidental/El Té* (1990), *600 Puertas* (1992), *La Curva del Eco* (1998) e *Musgo* (2001). Participou da antologia *Medusário* (1996).

NEOBAROQUE POETRY BRIEVIARY OF LATIN AMERICA I

BRÉVIAIRE DE POÉSIE NEO-BAROQUE DANS L'AMÉRIQUE LATINE I

Recebido em 13/03/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

3º. SIMPÓSIO CIÊNCIA E ARTE

*José Sávio Theodoro de Oliveira**

RETROSPECTIVA DO 3º. SIMPÓSIO CIÊNCIA E ARTE, REALIZADO DE 8 A 10 DE NOVEMBRO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

Fazendo parte do Programa do 3º. Simpósio Ciência e Arte, realizado de 8 a 10 de novembro na Universidade Federal de São João Del Rei, o 1º. Colóquio Psicanálise, Arte e Barroco, buscou promover articulações entre a psicanálise e a arte barroca em suas expressões plásticas, cênicas, musicais e literárias. Na Organização deste evento, contamos com a parceria entre a Fundação Oswaldo Cruz por meio do Museu da Vida/Casa de Oswaldo e do Instituto Oswaldo Cruz e a Universidade Federal de São João Del Rei através do Departamento de Ciências Naturais, Departamento das Psicologia (NUPEP - Núcleo de Pesquisas em Psicanálise), Departamento de Música e Departamento de Educação.

Buscar uma melhor compreensão sobre o conflito entre os prazeres corpóreos e as exigências da alma foi objeto de estudo e discussões entre os participantes. Como o barroco vem sendo objeto de estudo por pesquisadores dos diversos campos do conhecimento e São João Del Rei um dos berços do arte barroca em Minas, achamos providencial e enriquecedor acrescentá-lo pela primeira vez ao Simpósio Ciência e Arte da Fundação Oswaldo Cruz.

* José Sávio Theodoro é psicanalista e reside em São João D'El Rey.

A sua realização só foi possível graças a gentileza do aceite ao convite, dos conferencistas e pesquisadores que abrilhantaram com suas presenças este nosso primeiro encontro, como também, a gentileza de disponibilizarem os trabalhos a fim de que fossem submetidos para averiguarmos a possibilidade de virem a compor esse número especial de *Psicanálise & Barroco em Revista*, que ora lançamos. Meu agradecimento a todos e em especial a Denise Maurano pela sua presença, carinho, atenção e pela proposta desta publicação.

RETROSPECTIVE OF 3. SYMPOSIUM SCIENCE AND ART, OCCURRED IN NOVEMBER, 8-10

RÉTROSPECTIVE DE LE 3º SYMPOSIUM SCIENCE ET ART, A RÉALISÉ 8-10 NOVEMBRE, À L'UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DE SÃO JOÃO DEL REY

Recebido em 17/03/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista