

## **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 pese 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 transcendentais 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](mailto:revista@psicanalisebarroco.pro.br)

[www.psicanalisebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista)