

## Da elipse barroca ao estilo na transmissão da psicanálise

*Jean-Claude Soares\**

### **Resumo:**

Este artigo se propõe a discutir algumas particularidades da expressão barroca e de suas possíveis implicações com a Psicanálise. São analisadas algumas repercussões advindas das descobertas da elipse planetária pelo astrônomo alemão *Johannes Kepler*, no século XVII, e da topologia de *Jacques Lacan* na segunda metade do século XX, como contribuições para a abordagem do estilo na transmissão da psicanálise.

**Palavras-chave:** Barroco, psicanálise, elipse e estilo.

### **Résumé:**

Cet article se propose d'analyser quelques particularités de l'expression baroque et de ses implications avec la Psychanalyse. Quelques répercussions issues de la découverte de l'ellipse planétaire de l'astronome allemand du XVII<sup>e</sup> siècle, *Johannes Kepler*, et de la topologie de *Jacques Lacan*, deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sont aussi analysées comme des contributions pour aborder le style dans ce qui concerne la transmission de la psychanalyse.

**Mots-clefs:** Baroque, psychanalyse, ellipse et style.

### **Barroco: a designação**

*“Qualquer ensaio sobre o Barroco abre com considerações sobre as origens da palavra. Começando por criticá-la, reiteramos aqui essa mania, essa vertigem da gênese que, creditando a filologia de um saber anterior, trai o seu quadro logocêntrico”.*<sup>1</sup>

O vocábulo barroco, associado a uma pérola assimétrica rara e de muito valor, foi herdado pela língua portuguesa do espanhol *berrueco* que mais tarde se tornou *berrocal*. Posteriormente, *barroco* aparece na linguagem dos joalheiros, operando uma verdadeira torção do significado: aquilo que outrora fazia alusão à matéria rudimentar, não trabalhada,

---

\* Aluno do curso de Psicologia da UFJF; bolsista do Programa de iniciação Científica do CNPq, orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Maurano Mello; professor de língua e literatura francesas e pesquisador membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>1</sup> SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manoel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988. p. 25.

passou a se referir ao que era elaborado, amaneirado, minuciosamente trabalhado pelo cinzel do ourives. Indo mais adiante, encontram-se discutíveis desdobramentos do emprego do vocábulo que remontam à ação transformadora da ourivesaria. O rigor, a construção paciente de figuras de silogismos,<sup>2</sup> dos discursos preciosos pelo labor com o qual foram criados. A língua italiana nos legou o vernáculo *barocci*, aquele que produz Madonas de forma amaneirada.

Não se poderia enumerar os inúmeros significados atribuídos ao termo barroco sem, no entanto, deixar de mencionar as conotações pejorativas que muitas vezes recaem sobre ele. Alguns dicionários associam a palavra barroco ao que é bizarro, estranho, excêntrico, ou até mesmo de pouco valor, não esquecendo de mencionar dois outros mais recentes sinônimos: o *camp* e o *kitsch*. Severo Sarduy, em *Barroco*, ressalta a atitude moral que subjaz a esta aparente e inocente recusa estética, recorrendo ao Dicionário de Arquitetura de Quatremaire de Quincy, que data de 1832, para mostrar o quanto a bizarraria estava relacionada a um gosto suspeito, contrário aos princípios herdados<sup>3</sup>. Uma espécie de busca afetada por formas extraordinárias cujo único e desditoso mérito consiste no fato de gerar, de forma inédita, o *vício*. Exemplificando, têm-se as obras arquitetônicas de Vignole e Michelangelo que admitem detalhes caprichosos considerados pela *moral*, fruto da imaginação criativa; enquanto que Borromini e Guarini – mestres do gênero bizarro na Itália seiscentista – tinham suas obras associadas ao vício que provinha do caráter e não da criatividade.

No entanto, a partir da publicação na Europa dos trabalhos do filósofo catalão Eugenio D’Ors e do historiador suíço Heinrich Wölfflin, respectivamente, *O Barroco* (1935) e *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália* (1888), inicia-se um combate à categorização inferiorizante das produções barrocas que por muito tempo prevaleceu no campo das artes. Antes de adentrar mais propriamente nos méritos atribuídos às contribuições ímpares de D’Ors e Wölfflin, recorre-se uma outra vez a Severo Sarduy que, veemente, se opõe à tentativa de estabelecimento de um sentido que finalize a questão. Para ele, a delimitação de uma “verdade plena e central” permite que, simultaneamente, se instaurem o *erro* e a *queda*<sup>4</sup>. Assim, reivindica para a expressão barroca a qualidade de uma maneira específica de se valer da linguagem, ou

---

<sup>2</sup> Termo empregado pela Lógica para designar uma dedução formal tal que, postas duas proposições, chamadas premissas, delas se extrai uma terceira, nelas logicamente implicada, nomeada conclusão.

<sup>3</sup> SARDUY, Severo. op. cit. p.25.

<sup>4</sup> Idem. p. 26.

melhor, de dispor a frase, conferindo ao texto um sentido de “premeditada teatralização”. Convém mencionar que esta teatralidade não se restringe apenas à retórica, sendo explicitada nas esculturas de Gian Lorenzo Bernini, sobretudo, em *O êxtase de Santa Tereza* (fig. 1) e em *Assunção da Virgem Maria* (fig. 2) dos irmãos Asam. Ávidos em conferir movimento às esculturas, o mestre Bernini e seus mais fiéis discípulos germânicos, Cosmas Damian e Egid Quirin, celebrizados como os irmãos Asam, apelaram a um impulso ascensional que traduzisse o fervor da religiosidade cristã, a pungência e a fascinação da abdução mística que perpassaram até mesmo as obras cujo mote era a mitologia pagã.

Retomando-se a originalidade das análises de Wölfflin, constata-se que o Barroco e o Renascimento implicam formas recorrentes das artes plásticas, alternadas em longos períodos da História. Influenciado pelo Impressionismo, movimento que apregoava a destruição do antigo espaço plástico e uma radical subversão dos cânones acadêmicos que regiam as concepções de cor e luz, Wölfflin não concebe o Barroco enquanto uma variante estilística decadente, mas, como uma nova forma de representação evoluída a partir do Renascimento, uma espécie de decorrência inevitável do Classicismo.

A Itália foi o local por ele escolhido como alvo de sua rigorosa definição metodológica. Wölfflin pertenceu a uma época em que um legítimo *connoisseur* pautava suas reflexões na investigação filológica da história<sup>5</sup>. Sabemos que na Itália o Renascimento se manteve mais genuíno e preservado, assim, Roma, mais precisamente, torna-se alvo de seus estudos por ter conseguido se conservar íntegra e pouco influenciada por estrangeirismos. A obra arquitetônica de Donato Bramante, que viveu entre 1444 e 1514, é referida por Wölfflin como o melhor exemplo disso. A observação apurada de um *expert* do século XIX fez o historiador suíço encontrar nos vestígios da Roma quinhentista a nítida transição dos estilos, alegando ser os próprios mestres renascentistas os responsáveis pela introdução do Barroco.

Um estudo pormenorizado das arquiteturas civil e religiosa desse período foi por Wölfflin empreendido, alicerçado na intenção da maneira com a qual as manifestações artísticas evoluíram de uma modalidade estética à outra durante um espaço de tempo delimitado. Suas análises primam pelo formalismo e pela conquista de uma unidade crítico-

---

<sup>5</sup> Método que floresceu na Alemanha do século XIX e que consistia na verificação de documentos em suas origens, seguida da decomposição em astuciosos detalhes, da seleção e do agrupamento de elementos, de pesquisa de autenticidade etc.

filosófica que se revela por meio de um método investigativo e de uma disciplina inigualável, porém, não se desfaz por completo do estudo das determinações sócio-culturais. Ele acreditava que a arquitetura, a pintura, a escultura e a literatura manifestassem um intrínseco parentesco e um mesmo pensamento subjacente num dado período histórico.

Em 1915, Wölfflin publicou *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, obra que o consagrou como o mais destacado entre os historiadores da visualidade. Nela ele estabelece dois pólos díspares: O Renascimento ou Clássico e o Barroco. Estes se sucedem sempre na mesma ordem numa seqüência de caráter evolutivo. Essas duas categorias não apresentam necessariamente uma referência temporal, reaparecem ciclicamente ao longo da história da arte. São cinco as antípodas wölfflinianas estabelecidas nesse texto: o clássico é linear e plástico, o barroco é pictórico, ou seja, não é concreto nem perfilado como o clássico, evolui para linhas mais simples que conferem movimento às figuras, chegando até mesmo a dissolvê-las; a arte clássica se revela na superfície, enquanto o barroco se estrutura pela superposição de planos conferindo profundidade à visão; enquanto a obra clássica se fecha na obediência apolínea às leis rígidas da construção, a arte barroca se revela aberta, muito mais solta e flexível; a multiplicidade marca indelevelmente o clássico, e a unidade, o barroco; por fim, o absolutismo da clareza que rege a obra clássica cede lugar ao relativismo do claro no barroco, é o fusionismo dos contrastes o responsável pelo destacamento da profundidade no barroco.

Segundo Wölfflin, o estilo se caracteriza como a expressão de uma época, de um sentimento nacional e de um temperamento pessoal. Ele relativiza o papel do artista, dando origem à teoria da arte que decorre do desenvolvimento imanente das formas, no qual a intenção artística e outras causas transcendentais interferem muito pouco no processo. O fenômeno da sucessão das *verves* de criação artística é por ele explicado por meio da necessidade de interferência do contrário, agindo de maneira a reverter a situação que outrora imperava.

No concernente ao estudo de Eugenio D'Ors, para quem o *éon*<sup>6</sup> barroco constitui um elemento filosófico permanente a contar da pré-história, o clássico estaria tomado por uma inspiração apolínea, racional; enquanto na expressão barroca verificar-se-ia a presença indelével de um gênio musical, panteísta, abundante e dinâmico. Enquanto a perfeição

---

<sup>6</sup> Éon – do grego *aión*, eternidade – conceito filosófico que vigora entre os neoplatônicos e os gnósticos, enquanto uma potência eterna que emana do ser, possibilitando sua ação sobre as coisas.

antropocêntrica regia a estática simetria que emoldurava o Moisés de Michelangelo, a Virgem Maria dos irmãos Asam (fig. 2) ultrajava a gravidade, ascendendo aos céus, frente ao assombro patético dos discípulos de seu filho. Para D’Ors, o clássico está associado ao peso e à reprodução pretensamente exata da realidade. A *verve* barroca, ao contrário, abunda nas obras que parecem voar, que encarnam o etéreo, o transitório e o evanescente da condição humana. Clássico e barroco são por D’Ors abordados como dois impulsos primordiais do *fazer artístico* que representam duas formas distintas e eternas de sensibilidade. Foi Eugenio D’Ors o responsável pelo fornecimento de subsídios estruturais que alicerçam uma conceituação de barroco contrária a uma abordagem temporal do estilo. No transcorrer da história do pensamento ocidental e de seu apelo ao representacional, verifica-se a oscilação de oposições sincrônicas que ora se alinham com o Barroco, ora com o Clássico.

O pesquisador francês Germain Bazin em seu *Destins du baroque*, publicado na França em 1970 pela *Hachette*, confessa sua árdua “conversão” a um estilo tão pouco caro a um francês cuja sensibilidade artística é lapidada, em grande parte, pelo Classicismo. O que é mais interessante em tudo isso: foi por ocasião de uma de suas viagens ao Brasil, no ano de 1945, que seu fascínio pela expressão barroca decididamente o fez reverenciar e se converter às tortuosidades dessa estética. Contrário às antinomias wölfflinianas, outrora mencionadas, o autor demonstra com maestria que a arte, pejorativamente, designada barroca explora todas as possibilidades de realização estética numa verdadeira celebração convulsiva e fleumática das formas e das imagens. Bazin privilegia em seu ensaio a análise de um período delimitado entre os anos de 1580 e 1780 para tratar com mais propriedade de um possível parentesco entre os estilos que aí vigoraram e o Barroco: os vestígios estilísticos deixados pelo gótico medieval, bastante impregnado no imaginário popular europeu, revisitado na estatuária *rocailleuse* que ornava a corte de Luís XV, e o maneirismo renascentista que, no norte da Europa, se prolongou até 1640. Assim, segundo Bazin, o Renascimento gerou a eclosão de outras tendências artísticas, dentre as quais se encontrava o barroquismo, surgido na Roma do século XVII, que teve em Bernini sua máxima expressão.

Bazin, em sua Introdução, se propõe a discutir os princípios sociais, políticos e intelectuais condicionadores do período barroco, analisando a evolução semântica do vocábulo “barroco” desde o seu surgimento nos fins do século XVI até o início do século XX. Ele ressalta também o papel de soberania assumido pelo artista barroco na Europa

absolutista, considerado como uma espécie de demiurgo capaz de gerar a ilusão, a magnificência, a teatralidade, a antevisão do mundo sobrenatural. Daí a importância desses *virtuoses* para a preponderância da autoridade monárquica e para a propagação das doutrinas católicas. Pela imposição da exuberância e da magnificência de suas construções, o Absolutismo e a Igreja Católica procuravam manter a sociedade bem estruturada, gravitando em torno da polaridade Deus e o Rei.

A origem híbrida das representações artísticas que caracterizam a estética barroca esteve também sob o crivo da análise de Bazin. Ele ressalta que a simbologia barroca é herdeira do fusionismo entre as simbologias cristã-medieval e pagã-renascentista e, portanto, complexa em sua decifração que exige profundo conhecimento, tanto teológico quanto humanista.

Por fim, a influência do teatro, bastante difundido no século XVII, emoldurado pelas rígidas regras da *bienséance*, torna-se um dos eventos salutares à vida em sociedade, tal qual na Antigüidade Clássica. Este é o século que legou à humanidade gênios como Jean Racine, Pierre Corneille e Molière. O *pathos* encenado nos teatros contagia a estatuária e a pintura barroca tornando-as mais sedutoras e, por vezes, mais convincentes das dores e das delícias vivenciadas pelo gênero humano. Quão inexoráveis são as autoridades monárquicas e eclesiásticas, mas, ao mesmo tempo, quão efêmeras são a glória e redenção que lhe são conferidas, face ao mistério, encenado pela obra aberta, que se impõe ao desejo humano de tangenciar a Verdade.

### **O Círculo e a Elipse: Kepler, Caravaggio e Freud**

*“Este pensamento – a infinitude do Universo – implica não sei que horror secreto; de facto encontramos-nos errando no meio dessa imensidade a que recusamos qualquer limite, qualquer centro, ou seja, qualquer lugar determinado”.*  
Kepler, 1609.

Em seu ensaio, Barroco, outrora mencionado, Severo Sarduy esboça de maneira brilhante a ruptura drástica instaurada pelo solapamento do geocentrismo e da cosmologia esférica, paradigmas que desde Platão e Aristóteles<sup>7</sup> regem a dinâmica celeste, definindo o Universo como sistemas de orbes concêntricos, cada um com seu movimento próprio. O orbe exterior – o das estrelas, do Sol e dos planetas – impulsiona todos os demais, girando

---

<sup>7</sup> No Timeu, Platão estabelece uma correspondência entre os dois círculos cósmicos e os dois elementos necessários à sua ascensão dialética: a aparência sensível do céu e a estrutura inteligível das Idéias. A cosmologia esférica defendida por Aristóteles também se manteve vigente até o século XVII.

em torno do mesmo eixo. A esfera lunar teria o seu próprio eixo, enquanto a Terra ocuparia o centro de todo esse conjunto móvel.

O modelo aristotélico implicava uma simplificação ideológica apoiada numa mecânica celeste adequada que por séculos prevaleceu, ocultando o modelo heliocêntrico. A razão dessa preponderância está no fato de que, embora lhe sejam acrescentadas esferas invisíveis, o esquema esférico proposto pelo Estagirita correspondia à figura global do céu, algo muito mais consonante com as exigências da racionalidade humana do que a desordem terrestre das aparências. Faz-se necessário mencionar que, dezoito séculos antes de Copérnico geometrizou o espaço através de sua cosmologia geocêntrica, um astrônomo grego, Aristarco de Samos, propôs a igualdade entre a Terra e os demais planetas que não só descreviam movimentos rotatórios, mas, também translatórios em volta do sol. Esta teoria foi negligenciada por óbvias razões.

Copérnico perturbou a eurtmia aristotélica – a ordem perfeita das esferas – não cientificamente desconstruindo-as, mas, alterando o antigo centro: a Terra perdeu enfim seu poder de cósmica referência absoluta para o Sol. Sarduy analogia a destituição copernicana à *metonímia*, uma vez que o astrônomo renascentista promoveu um deslocamento do pólo de atenção, um deslize do olhar para o contíguo. A infinitização galilaica do Universo, ocorrida no século XVII, configurou, segundo Sarduy, a *metáfora* nessa evolução da topologia do cosmos antigo: o Universo permanece centrado, embora, a esfera do Cosmos se amplie e os seus contornos se esgarcem, restando-lhe apenas tornar-se infinito<sup>8</sup>. Na Europa da Renascença, a construção desse universo heliocêntrico, onde se fazem relevantes as necessidades e criações humanas, fez surgir a higiene, proliferar conselhos e tratados, exilar-se o centro e instalar-se o Homem.

O astrônomo alemão Johannes Kepler, após a constatação de que Marte descreve em torno do Sol não um círculo, mas, uma elipse, tenta sob todas as formas negar aquilo que constatou face à força coercitiva das convicções da conotação teológica e da autoridade icônica do círculo enquanto forma natural e perfeita. Para Kepler, desestruturar o dogmatismo do movimento circular, opondo-lhe a elipse, implicaria provocar uma crise nos cânones da razão. No entanto, a elaboração de suas três leis interferiu, decisivamente, nas bases científicas sobre as quais repousava todo o saber da época, fazendo surgir novos paradigmas em relação aos quais se pretende situar, de maneira explícita ou não, toda a

---

<sup>8</sup> SARDUY, Severo. op. cit. p. 37.

atividade representacional. Algo foi descentrado, ou melhor, teve o seu centro desdobrado: o círculo já não mais constitui a figura matriz de centro único, radiante, luminoso e paternal – parafraseando Sarduy –, mas, a elipse, que opõe a este foco visível um outro igualmente ativo e real, porém, obturado, ausente, sombrio, antípoda conflitante da exata medida renascentista. Estavam lançadas as bases de uma nova topologia: a barroca.

Para melhor compreender as múltiplas repercussões da elipse kepleriana, faz-se necessário transportá-la por meio de uma torção metonímica da geometria e do espaço figuracional para o terreno das artes retóricas, revelando, pela via desse deslocamento, a coerência do Logos que produz, na sua discrepância, as duas versões de uma mesma figura. Uma projeção da elipse num registro outro – o da retórica – põe em evidência a mesma coerência em toda a extensão da gramática do Barroco: a elipse, a palavra e a hipérbole pertencem paulatinamente aos espaços geométrico e retórico.

Faz-se imprescindível notar que a elipse resulta do descentramento e da perturbação do círculo, configurando, assim, uma complexificação das concepções de forma, estilo e produção artística. Não há mais espaço para a simetria perfeita, para o antropocentrismo ideal, que regiam as produções culturais do Renascimento. Levados pelo fascínio do excesso, os artistas e escritores seiscentistas já não podem mais inscrever no círculo os movimentos que outrora se solidarizavam com a rotação dos planetas da cosmologia de Galileu; os gestos alargaram-se pateticamente, ampliaram-se, intensificaram-se. As curvas revelaram suas imperfeições tal como a superfícies das matérias que compõem os corpos: porosa e imprecisa como o solo lunar.

Tomando-se como referência o quadro *A Deposição no Túmulo* (fig. 3), do pintor italiano Caravaggio, percebe-se, partindo-se do canto superior direito, que um movimento abrupto desequilibra a cena, fazendo os personagens oscilarem para baixo, rumo ao canto inferior esquerdo, tomados pelo horror e pela compaixão diante do corpo imolado do Cristo. Um centro solar que circunscrevia o esqueleto dos quadros deixou de ordenar as criações artísticas; as figuras caem ou se erguem para um dos focos da elipse. Tomadas pelo horror são depostas, tomadas pelo júbilo ascendem abduzidas por um transe místico. Os personagens passam a habitar os espaços mundanos e vêm ao encontro dos expectadores, infligindo-lhes fê, temor, piedade, arrebatamento, culpa, pesar, esperança. Os santos encarnam na plebe romana, o cenário miraculoso tem por pano de fundo uma taberna escura, onde um cadáver hidrópico serve de modelo ao corpo inanimado da Virgem. Tal como os espaços urbanos, a tela reflete o descentramento e a queda que

vitimaram a cidade galilaica, privando-a da infalibilidade do equilíbrio assegurado pela unificação dos dois planos metafóricos: o antropomórfico e o cosmológico heliocêntrico.

A concepção barroca de cidade, contrariamente, apresentava-se como uma obra aberta, “sem um significante privilegiado que a oriente e lhe confira sentido”<sup>9</sup>. Pode-se inferir que o espaço semântico tortuosamente percorrido pelo discurso barroco não se propõe a garantir ao homem qualquer inscrição simbólica, acolhendo-o em sua ilusória continuidade e em sua indelével monotonia. Este descentramento age amalgamado-se à repetição e à ruptura, indicando-lhe a ausência inexorável de um lugar para si numa ordem da qual revela a uniformidade. O espaço urbano “barroquizado” e seu discurso equivalente primam pelo acolhimento incondicional da velocidade que o tempo imprime às coisas, do ininterrupto movimento que caracteriza a vida, da beleza do que pode ser considerado etéreo, evanescente e inconstante. O espaço que parece conter as cenas mostardas pelo Barroco, tal como cogitou Sarduy<sup>10</sup>, é aquele da “desapossessão”.

O vocábulo *elipse* revela em sua etimologia não só o estigma pejorativo da imperfeição, quanto a ambigüidade de uma representação: ela gravita em torno de dois centros; um visível (o significante marcado: o sol); outro oculto, sombrio (o significante elidido: o centro virtual da elipse dos planetas). Presentes na etimologia do termo elipse estão as noções de carência e defeito, sendo aquela aplicada à elipse retórica – em que algo foi suprimido – e esta à elipse geométrica, onde algo falta para se ter um círculo perfeito. O mecanismo tradicional da elipse em muito se assemelha ao que Freud nomeou repressão, *Unterdrückung* no texto original em alemão, para designar a ação do psiquismo sobre os afetos. Uma vez que os afetos não podem ser recalçados, distintamente da díade significante-significado, resta-lhes serem deslocados para outra representação ou serem suprimidos. Da mesma forma que o significante elidido é banido da esfera consciente para permanecer oculto e ao mesmo tempo latente no discurso do sujeito, o artista barroco conserva sempre latente o termo que foi suprimido da legibilidade da obra.

No universo extremamente culturalizado do Barroco, verifica-se a ascensão da *metáfora* revisitada, depurada daquilo que a prática renascentista canonizou como algo empregado para tornar os enunciados mais lineares, informativos, “naturais”. Retomando-se a questão do termo ausente no discurso pela elipse eclipsado, constata-se que a metáfora

---

<sup>9</sup> SARDUY, Severo. op. cit. p. 62.

<sup>10</sup> Idem. p. 63

barroca face ao elemento duplamente afastado deveria, então, identificar-se com uma maneira bastante distinta daquela engendrada pela *repressão*: o *recalque*.

Do alemão *Verdrängung*, a idéia de recalçamento em Freud se refere àquilo que foi *posto de lado* (no alemão *die Abweisung*) no Inconsciente. O processo psicodinâmico que envolve a atuação do recalque se desenrola do princípio ao fim na esfera inconsciente com vistas a manter à distância os representantes de representações ligadas a determinadas pulsões. Freud delimitou a existência de dois momentos lógicos do recalçamento: o *originário* e *aquela propriamente dito*. O primeiro diz respeito ao afastamento de uma significação que, em virtude da castração, não seria aceita pelo consciente: a significação simbólica suportada pelo *phallus* enquanto objeto imaginário. O recalçamento propriamente dito vigora *a posteriori*, no intuito de promover o afastamento das pulsões oral, anal, escópica e invocante, quer dizer, de todas as pulsões relacionadas aos orifícios reais do corpo. Este segundo momento do recalque se refere, mais precisamente, aos derivados psíquicos do representante recalçado ou então às cadeias de idéias que, advindas de outros ensaios, associam-se ao dito representante e invadem a fala do analisante. O movimento engendrado pelo recalque aciona um funcionamento de natureza metonímica que arrasta consigo a fuga indefinida de um objeto de pulsão. Porém, na medida em que, por meio do sintoma – na economia neurótica, significante dum recalçamento à consciência do sujeito – deixa-se entrever um regresso do recalçado, confunde-se exatamente com a metáfora.

Torna-se evidente o privilégio exacerbado da metáfora nas produções barrocas, sobretudo, na poesia de Luis de Góngora. O preciosista espanhol, a partir de um estudo metafórico constituído pelas figuras de linguagem da tradição renascente, faz emergir no registro propriamente textual uma retórica que prima pela “mecânica do hermetismo”, ou seja, pela exclusão de um significante expulso, posto de lado, da distribuição simbólica. Este hábil escamoteamento verificado nos textos de Góngora identifica a metáfora, em sua apropriação barroca, com o mecanismo do recalque, sendo este o artifício utilizado pelo psiquismo para repelir ou manter à distância os representantes de representações associadas a certas pulsões. Contrariamente à repressão, o mecanismo de recalçamento se desenrola do início ao fim na esfera inconsciente.

Os termos eclipsados nos discursos daqueles que, tal como os designou Lacan, encontram-se “alienados pela palavra ou pela caneta”<sup>11</sup>, traz na carga significativa dos termos uma referência ao centro obscuro: o significante que incita desprazer, horrendo, o detalhe que incomoda, o nódulo patogênico, o momento inacessível da constituição do sujeito. Esta referência não decorre, na economia libidinal que envolve o retorno do recalçado, nem do trabalho de elaboração textual ao qual se submetem os discursos, nem da sua dependência semântica – que quase sempre *trompe l’oeil* – desse núcleo virtualizado. É simplesmente sua posição em relação a ele, ou seja, sua inserção na topologia simbólica da elipse geométrica/retórica que os fazem afinados com as concepções barrocas. O *leitmotiv* que rege o discurso do analisante canta as desventuras do falar ao tentar nomear aquilo cuja ausência ocupa o duplo-centro obscuro da elipse. A escuta analítica ao se propor a empreender uma leitura dessa partitura, depara-se com a radicalidade da *resistência*, antípoda do desejo de tentar nomear a coisa, que tende a acirrar-se face à proximidade do desvendamento daquilo que se encontra elidido sob a barra do recalque originário.

### **Da topologia elíptica de Jacques Lacan à vigência do estilo na transmissão**

Quando em Psicanálise se faz menção ao termo *topologia*, refere-se essencialmente às elaborações dos matemas realizadas por J. Lacan no intuito de angariar subsídios para a transmissão da complexidade do pensamento psicanalítico e de sua singular diferenciação dos demais campos do saber que vigoravam na época de seu surgimento. A partir de 1962, Lacan desenvolveu, no Seminário *A Identificação*, as topologias do toro, da fita de Möebius e do *cross-cap*. A primeira dessas espécies geométricas forjadas por Lacan foi o toro, figura comparada à superfície de uma câmara de ar utilizada por ele para metaforizar o encadeamento do desejo ao desejo do Outro. De forma simplificada, um corte que incidisse e girasse tanto em torno do “furo circular” dessa figura quanto em torno do seu orifício central estaria metaforizando a repetição operada pelo significante da demanda. Ou melhor, a demanda pareceria girar em torno de um objeto, no entanto, erraria o verdadeiro objeto do desejo, muito para além da representação, no furo central. Assim, torna-se necessário representar o toro do Outro encadeado ao primeiro, de forma tal que demanda e desejo fiquem situados de maneira inversa.

---

<sup>11</sup>LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 167.

No tocante à topologia da fita de Möebius, utilizada para representar o movimento ziguezagueante do sujeito ao Outro por meio da rede de significantes que é a linguagem, constata-se ter sido obtida a partir de uma tira que se fechou após ter sofrido uma semitorção. Essa superfície intriga pelo fato de apresentar um único lado e uma única borda. Lacan a utiliza para se referir à relação do inconsciente com o discurso da Consciência. Ou seja, as manifestações do inconsciente podem, ao mesmo tempo, ocupar o avesso, podendo invadir a esfera consciente em qualquer ponto do discurso. Daí o neologismo lacaniano que atribui ao inconsciente o *status* de uma *extimidade*. Em *l'Étourdit*, texto que data de 1972, Lacan demonstra a metamorfose do toro neurótico em fita de Möebius por meio do corte realizado pela interpretação analítica. A borda de uma só face, ou melhor, de duplas faces que não podem ser diferenciadas, que caracteriza a fita de Möebius, seria o equivalente a um círculo no qual outras torções atuariam para originar uma terceira figura denominada *cross-cap*. Tal como a fita de Möebius, o *cross-cap* apresenta uma única face, isto é, o interior se comunica com o exterior. Sua natureza híbrida adviria, então, da junção de duas superfícies: uma unilateral, a fita de Möebius, e a outra bilateral, o disco. Laboriosas são as interferências do *plano projetivo* proposto por Lacan para representar as articulações tortuosas que intermediam o sujeito e o objeto de seu desejo. Não se pretende desenvolvê-las aqui, no entanto, busca-se ressaltar as semelhanças entre elas e a anamorfose do círculo renascentista operada pela topologia barroca até se atingir a elipse. Esta por sua vez abunda nas múltiplas expressões de um estilo que não pode ser restringido a uma época – o século XVII – nem a um conjunto de acontecimentos históricos situados geograficamente na Europa Ocidental.

A elipse barroca faz-se de extrema valia quando se quer comunicar a divisão constituinte que caracteriza o sujeito da Psicanálise. Este, sempre que é posto em causa, nunca está onde se espera. O sujeito jamais se situa no lugar em que um Eu, visivelmente, domina o discurso que enuncia, mas, onde não vigora nem o saber regido pela elucidação, nem pela contigüidade. O Eu acredita ter repelido aquilo que o fazia inconsistir, que o fazia cindido ao meio, atravessado por uma trama de linguagem que não se erigiu da sua própria vontade e nem de uma essência ôntica que lhe seja inerente. O movimento oscilante celebrado pelo Barroco pode ser comparado às tortuosidades do percurso de travessia do fantasma operado pelo sujeito em análise. Percurso este que se não lhe assegura a redenção, ao menos, procura torná-lo capaz de se reposicionar face à inexorabilidade do objeto para sempre perdido que exige ser enlutado. A proposição psicanalítica de atravessamento do

fantasma não implica uma aniquilação da fantasia – recurso eficaz na tentativa do sujeito de estabelecer para si um lugar diante do enigma que lhe é imposto pelo desejo do Outro –, mas, fazer com que o sujeito implicado possa constituir uma outra modalização que norteie sua relação com o objeto e permita-lhe estar na vida, mesmo desatrelado das ilusórias garantias. Tais reflexões endossam o Barroco como referência a um estilo que, por guardar profundas afinidades estruturais com a psicanálise, serve a sua transmissão.

Em *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura)*<sup>12</sup>, o literato Haroldo de Campos tece preciosas considerações acerca da concepção de estilo elaborada por Lacan a partir da célebre frase de Buffon, “Le style est l’homme même”, difundida em língua portuguesa como “O estilo é o homem”. Lacan se apropria dessa definição clássica para, numa sentença interrogativa, ampliá-la. Assim, tem-se: “Le style c’est l’homme (...): l’homme à qui l’on s’adresse?”<sup>13</sup>, em português, “O estilo é o homem(...): o homem a quem nos dirigimos?”

A glosa lacaniana serve de mote inspirador às peripécias *calembourísticas* do poeta que põe em evidência alguns aspectos da evolução filológica do vocábulo estilo. Ele observa que tanto as palavras francesas *style* e *stylographe* (*stylo*, abreviadamente), quanto estilo em língua portuguesa são provenientes do vernáculo latino *stilvs*. Este, por sua vez, nomeia um instrumento pontiagudo, de osso ou de metal, usado para se escrever nas tábuas enceradas. Em português tem-se algo similar, o estilete, uma espécie de punhal utilizado para deixar marcas. Por meio de uma operação metonímica, logo, estilística, é que o instrumento manual da escritura passou a designar o próprio traço escritural: o estilo.

Para Lacan a inconsistência do sujeito é conseqüência direta da opacidade enigmática da mensagem apreendida do desejo do Outro. O sujeito vale-se da linguagem – constructo anterior a sua existência – para se endereçar a este Outro com vistas a se firmar como humano. Como pensar a originalidade do estilo utilizada por cada sujeito para se diferenciar do Outro e tentar delimitar o lugar por ele ocupado face à *outridade*, se o que ele julga possuir de mais intrínseco lhe foi ofertado pelo Outro? Resta-lhe amaneirar esta alteridade, ou seja, tomá-la a sua maneira e criar algo que o discrimine e o faça suportar o interdito acesso à Verdade sobre aquilo que se é realmente. Diante da ausência de uma

---

<sup>12</sup> CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *As idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.

<sup>13</sup> LACAN, Jacques. op. cit. p. 14.

ontologia que sustente a condição humana, o sujeito, para não se deparar a todo instante com a radicalidade do abandono, apela às ideias fantasmáticas, por ele elaboradas, para suportar a angústia infligida pelo Real. Nessa empresa, a paradoxalidade do inconsciente é muito mais vigente que a contigüidade e a clareza dos processos da consciência.

Lacan, alcunhado o “Gôngora da Psicanálise” numa referência não menos pejorativa que fidedigna à suntuosa e conceitualista lírica do poeta espanhol Luís de Gôngora y Argote, afirma que “não há forma por mais elaborada do estilo em que o inconsciente não abunde, sem excetuar as eruditas, as conceitistas e as preciosas”.<sup>14</sup> Assim, pode-se pressupor que o estilo é convocado pelo sujeito a vigorar onde a ausência do objeto instaura a implacabilidade da falta. Face ao obscurantismo daquilo que é pelo Outro exigido, cabe, então, ao sujeito, para que seja reconhecido como semelhante, erigir o desejo, instaurando o inconsciente.

Para o psicanalista francês Érik Porge o estilo implicaria uma espécie de suplemento de desejo empregado ao sentido que se fixa à maneira de dizer, fazendo-se ao mesmo tempo suporte do desejo e causa da divisão do sujeito.<sup>15</sup> Uma vez que o sentido, que confere consistência e unicidade ao humano se escamoteia, cabe ao sujeito valer-se de sua própria maneira para bordejar o orifício sulcado pela ausência do objeto perdido. O estilo será então investido como aquilo que irá indicar o frágil sustentáculo do desejo e todas as consequências que esta operação porta. Empreender um estilo e apossar-se dele representa o único artifício possível para suavizar a vulnerabilidade da condição humana.

Quando questionado sobre a dificuldade em se elucidar o que ele explanava, Lacan respondia ser o próprio objeto de seu estudo algo bastante complexo e inapreensível, logo, um certo esforço era demandado tanto da parte dos ouvintes quanto da sua ao tentar transmitir, de forma amaneirada, a releitura dos textos de Freud. Todos os esforços de Lacan em engendrar os princípios de uma transmissão da psicanálise calcada numa acirrada releitura de Freud se traduzem numa recriação da própria psicanálise que, pela particularidade do estilo, pela convocação de recursos outros para além dos significantes, se revelou genuinamente sua. O que se está transmitindo não é algo fixo, passível de ser

---

<sup>14</sup> \_\_\_\_\_ . Situation de la Psychanalyse en 1956. In: *Écrits II*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. p. 18.

<sup>15</sup> PORGE, Érik. Lire, écrire et publier: le style de Lacan. *Essaim*, Paris: Érès, ano 4, nº 7, fev. 2001. p. 8.

comunicado pela objetividade de concisos axiomas, mas, uma produção acerca das contradições do existir e da fugacidade elíptica das convicções.

Aquele, que pela exuberância e pelo labor do seu estilo alinhava-se ou fora alinhado pelo Barroco, bem soube se valer de todos os recursos fornecidos pela retórica para explicitar a insipiência da linguagem para emoldurar o sujeito. A este coube nada mais que romper, esgarçar os limites que insistiam em conformar sua existência, mesmo perante o risco de se pagar com o aniquilamento da própria subjetividade rumo a um modo de fruição que escapa à conformação da perfeição esférica. É neste ponto que a elipse barroca revela a fecundidade de seu descentramento. Assim, constata-se a eficácia deste estilo enquanto alavanca metodológica na transmissão da psicanálise. Transmissão esta que passa, sobretudo, pela maneira com a qual cada um se vê afetado por ela.

## Referências Bibliográficas

BAZIN, Germain. *Destins du baroque*. Paris: Hachette, 1970.

CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *As idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan – Estrutura do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. v. 2.

D'ORS, Eugenio. *Du baroque*. Paris: Galimard, 1968.

HANS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XX, Encore*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. Situation de la Psychanalyse en 1956. In: *Écrits II*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução Inês Oseki-Depré. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

MAURANO, Denise. *Para que serve a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PORGE, Érik. Lire, écrire et publier: le style de Lacan. *Essaim*, Paris: Érès, ano 4, nº 7, p. 5-38, fev. 2001.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja, 1988.

THIS, Claude. Le Style. *Cahiers de Psychologie de l'Art et de la Culture*, Paris: École National Supérieure de Beaux-Arts, ano 13, nº 13, p.103-115, mar. 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Renascença e Barroco: Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

## **ANEXOS**

FIGURA 1



*O êxtase de Santa Teresa* (1645-52), de Gian Lorenzo Bernini, ornamenta a capela Cornaro da igreja Santa Maria da Vitória em Roma.

FIGURA 2



*Assunção da Virgem Maria* (1718-22), grupo esculpido por Egid Quirin Asam para o coro da igreja do mosteiro de Rohr, Alemanha.

FIGURA 3



*A Deposição no Túmulo* (1604), de Caravaggio, tela exposta na Pinacoteca do Vaticano.