

A literatura barroca no Brasil e a ética da psicanálise

Camila Hallack Loures*

Resumo

A Ética que rege tanto a teoria quanto a intervenção clínica psicanalítica não busca o estabelecimento de parâmetros determinando o correto ou o ideal, ou seja, não visa a um bem comum estabelecido moralmente. Ao ideal opõe-se o real e este impõe-se ao sujeito. Desta forma, a ética psicanalítica visa focalizar os impasses, a desmedida que vigora na relação do homem com sua ação.

Aquilo que é impossível de ser dito, de alguma forma poderá ser mostrado, sob formas de expressões estéticas. A arte é tida como um meio para se abordar o inapreensível. Neste trabalho estarei privilegiando a literatura barroca no Brasil que, assim como a ética psicanalítica, é um campo fértil de acolhimento do heterogêneo. Há um acolhimento de antíteses sem exclusões e sem sínteses denunciando, assim, a impossibilidade de se fechar com um sentido as aflições do existir humano.

*“Mastigas diariamente as palavras
como se elas fossem um bálsamo para a alma.
As palavras te governam e te configuram
Delimitam as fronteiras de tua solidão
Os caminhos da eternidade e do adeus.
As palavras assinalam o momento de tua morte
E te ensinam a abrir a porta onde não existe porta” Francisco Carvalho.*

Introdução

Pretendo aqui apresentar aspectos gerais da literatura barroca, principalmente no Brasil, relacionando-a à ética da psicanálise. Meu interesse está em mostrar o barroco não só como um estilo artístico e literário, mas também como uma expressão que perdura em outras épocas e que guarda íntima relação a aspectos presentes na experiência clínica psicanalítica.

* CAMILA HALLACK LOURES é graduada em Psicologia na Universidade Federal de Juiz de Fora. Participa do estudo e investigação de textos de Freud e Lacan, tendo amplo interesse nas relações existentes entre a Ética da Psicanálise e as obras literárias das diversas escolas, em especial o Barroco. Estas pesquisas ocorrem como uma forma de delinear como as expressões estéticas explicitam os eixos que sustentam a clínica psicanalítica.

Num primeiro momento, enveredarei pela literatura barroca no Brasil, no sentido de mostrar as principais características desse tipo de expressão e alguns dos principais representantes da época, bem como a repercussão do estilo literário barroco utilizado por alguns outros artistas do mundo contemporâneo.

Começarei por situar fragmentos da história do estilo barroco no ocidente, incluindo-se a questão do barroco no Brasil e sua origem; em seguida discutirei as heranças e limites cronológicos da literatura barroca; após farei uma breve exposição das principais características da linguagem barroca; então indicarei aqueles que são considerados os principais representantes da literatura barroca no Brasil.

Posteriormente, comentarei a utilização do estilo literário barroco na atualidade. Apresentarei alguns autores contemporâneos que utilizam características da linguagem barroca em seus textos.

Num segundo momento, estarei apresentando sucintamente questões relativas à ética psicanalítica, destacando as idéias de Freud e Lacan.

Nessa linha, finalizarei por apresentar propostas de intervenção e possibilidades de continuidade do estilo barroco no mundo contemporâneo, não somente na literatura, mas em suas várias outras representações artísticas, mostrando que o barroco pode ser visto como um estilo de vida.

1 - O momento histórico do barroco e sua origem

1.1 - O momento histórico do Barroco

O barroco foi um estilo que se manifestou em várias formas de arte na América Latina e na Europa Ocidental, predominou da metade do século XVI ao final do século XVII. Quaisquer que sejam as diferenças nacionais ou individuais na expressão do fenômeno barroco, há entre as variadas manifestações, nos mais diversos lugares, atributos comuns que fazem dele um fenômeno universal sobretudo, durante o século XVII.

O período histórico no qual o movimento barroco se desenvolve apresenta características de um contexto de autoritarismo político, marcado pelo absolutismo, que como sabemos, é o sistema político baseado na centralização absoluta do poder nas mãos do rei. Vive-se um momento de expansão, com a revolução comercial, cuja política econômica, o Mercantilismo, se baseava no metalismo, na balança comercial favorável e no

acúmulo de capitais. Ocorre também, a luta de classes onde a burguesia, por deter forte poder econômico, pressionava politicamente a nobreza e o Rei, a fim de participar das decisões políticas do Estado Absolutista. Concomitantemente, a arte barroca eclode desse estado de turbulência, mudanças radicais e crises religiosas.

O barroco na arte marcou um momento de crise espiritual da sociedade européia. O homem do século XVII era dividido em duas mentalidades, duas formas diferentes de ver o mundo. Por isso o estilo barroco é um dos mais complexos que podem ser estudados na literatura brasileira.

O homem barroco estaria diante desse dilema entre o céu e a terra, o pecado e a salvação, a mística e a sensualidade, a santidade e o liberalismo, só havendo para ele uma saída: acolher os pólos opostos. Sua alma ficou assim, uma alma agônica, polarizada entre opostos, dilemática, paradoxal. Toda literatura barroca testemunha esse estado de alma.

Convivendo com o sensualismo e os prazeres materiais trazidos pelo Renascimento, os valores espirituais tão fortes na Idade Média voltaram a exercer forte influência sobre a mentalidade da época. Uma nova onda de religiosidade foi trazida pela Contra-reforma e pela fundação da Companhia de Jesus. O que decorreu daí foram naturalmente sentimentos contraditórios. A arte barroca representa essa contradição, oscilando entre o clássico e pagão e o medieval e cristão, apresentando-se como uma arte indisciplinada.

Assim, valores como o humanismo, o gosto pelas coisas terrenas, as satisfações mundanas e carnis, trazidos pelo Renascimento, que era caracterizado pelo racionalismo e equilíbrio, embriam-se a valores espirituais trazidos pela Contra-reforma, com idéias medievais, teocêntricas e subjetivas.

Politicamente, o homem da época sentia-se oprimido economicamente, contudo, sentia-se livre para enriquecer com a possibilidade de ascensão social.

No plano espiritual, igualmente se verificaram contradições: ao lado das conquistas e dos valores do renascimento e do mercantilismo - que possibilitou a aquisição de bens e prazeres materiais - a contra-reforma procurava restaurar a fé cristã medieval e estimular a vida e os valores espirituais.

Por esse conjunto de razões é que na linguagem barroca, tanto na forma quanto no conteúdo, se verifica uma rejeição constante na visão ordenada das coisas. Os temas são

aqueles que refletem os estados de tensão da alma humana, tais como vida e morte, matéria e espírito, amor platônico e amor carnal, pecado e o perdão. A construção da linguagem barroca acentua e amplia o sentido trágico desses temas, ao fazer o uso de uma linguagem de difícil acesso, rebuscada, cheias de inversões e de figuras de linguagem. Outros temas que são facilmente encontrados são o sobrenatural, castigos, misticismo e arrependimento.

A época da Contra-reforma, e do barroco é principalmente marcada por uma profunda dualidade. Por um lado, é o desdobramento do humanismo clássico e do Renascimento, com seus apelos ao racionalismo, ao prazer, ao “carpe diem” (do latim, “aproveite o dia”). Por outro lado, o homem é pressionado pela igreja católica e pelo protestantismo mais vigoroso a um regresso ao teocentrismo medieval, à postura estoica, à renúncia aos prazeres, à mortificação da carne e à observância plena do “amar a Deus sobre todas as coisas”, princípio capitular do teocentrismo medieval.

Em síntese, o homem do século XVII foi compelido a acolher o *Teocentrismo Medieval* e o *Antropocentrismo Clássico*. Valemo-nos da apreciação do Prof. Afrânio Coutinho:

“O homem do barroco é um saudoso da religiosidade medieval e, ao mesmo tempo, um seduzido pela solicitações terrenas e valores mundanos, amor, dinheiro, luxo, posição que a renascença e o humanismo puseram em relevo. Desse dualismo nasceu a arte barroca”¹.

É notório que, se a literatura é a expressão do homem e de seu tempo, o estilo barroco haveria de refletir as angústias, as incertezas e o desespero daqueles que viveram essa época. Fruto da síntese de duas mentalidades, a medieval e a renascentista, o homem do século XVII era um ser contraditório, tal qual a arte pela qual se expressou.

1.2 - A origem da palavra barroco:

A origem da palavra barroco tem suscitado muitas divergências. Dentre as várias posições, a mais aceita é de que a palavra se teria originado do vocabulário espanhol *barrueco*, vindo do português arcaico e usado pelos joalheiros desde o século XVI, para designar um tipo de “pérola irregular” e de formação defeituosa, aliás, até hoje conhecida

¹ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

por essa mesma denominação. Depois, a etimologia da palavra barroco teria sua origem na escolástica medieval, sob a forma *baroco*, designando um tipo de raciocínio sem sentido, falso.

Os críticos e historiadores de arte definiam como uma estética de decadência, uma característica subsequente ao Renascimento. Era em suma, uma forma degenerada da arte renascentista, expressa pela perda do senso de clareza.

A posição mais recente, que se abre com os estudos de Heinrich Wölfflin (1864-1945)², tende a ver no barroco uma constante universal na arte, expressiva dos períodos marcados por graves conflitos espirituais, e cuja essência é a irregularidade, o retorcimento, o exagero e Heinrich Wölfflin logrou formular em termos definitivos a reinterpretação do estilo barroco em arte. Depois dele a arte ficou revalidada, não mais concebendo-se como uma forma degenerada, mas sim, um período peculiar da história da cultura, com valor estético e significado próprio.

2 - Heranças do barroco no Brasil e limites cronológicos da literatura barroca brasileira

2.1 - Heranças do barroco no Brasil:

O barroco foi esse movimento estético criado na Espanha no século XVI, quando Portugal estava sob o poder Espanhol e contra ele reagia. A luta era política pela restauração de Portugal, mas naturalmente se estendia a tudo que fosse de cunho espanhol, como o barroco, de espírito contrário a tradição artística lusa.

Enquanto isso, os brasileiros nada tinham contra os espanhóis, por isso os escritores daqueles séculos absorveram o espírito espanhol: Anchieta, Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira, Botelho de Oliveira e outros.

No Brasil do século XVIII, a adoção do estilo barroco vincula-se certamente com o descobrimento de minas e a conseqüente riqueza de algumas camadas da população. O barroco brasileiro coincidiu com o nascimento da consciência nacional, ao mesmo tempo

² In: www.geocities.com/alcalina.ge/39litera/

que a favoreceu. Contando com o apoio dos protetores das artes - paróquias, confrarias e associações religiosas - tornou-se a primeira possibilidade de expressão artística do país.

A Bahia é considerada essencialmente barroca. O barroco brasileiro, criado pelos jesuítas da Contra-reforma no século XVI, é o espírito da conciliação e da fusão dos contrários. A Bahia também nasceu nesse século e adquiriu assim, todo o espírito barroco, fundiu brancos, negros, fez uma religião mista, a vida social, a comida, a música; uma linguagem.

O barroco tem a vantagem de ser um termo único, além de traduzir, por si próprio as características estéticas e estilísticas que a época encerra. De maneira geral, o barroco é um estilo identificado com uma ideologia, que busca traduzir um conteúdo espiritual.

2.2 - Limites cronológicos da literatura barroca no Brasil:

Fica difícil estabelecer limites para uma escola literária, já que as idéias vão mudando com o tempo e as gerações, gradual e lentamente. Mas, didaticamente, considera-se que o barroco surgiu no Brasil com a obra *Prosopopéia* de 1601, poema épico de autoria do português, radicado no Brasil, Bento Teixeira Pinto³. Sendo esta, a primeira obra dita literária, escrita entre nós.

O limite final para essa escola, foi o ano de 1768, com a publicação de *Obras Poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa, que no entanto, seria um poeta árcade. Porém, como o barroco no Brasil só foi mesmo reconhecido e praticado em seu final, entre 1720 e 1750, quando foram fundadas várias academias literárias⁴, desenvolveu-se uma espécie de barroco tardio nas artes plásticas, o que resultou na construção de igrejas de estilo barroco durante todo o século XVIII. As obras de Aleijadinho são o grande exemplo desse barroco tardio.

3.0 – Principais características da linguagem barroca

³ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

⁴ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

As obras de arte têm como ponto de partida a utilização da realidade concreta do mundo. Os barrocos valorizam a percepção sensorial da realidade, empregam freqüentemente palavras que designam cores (visão), perfumes (olfato), sensações táteis (tato), ou seja, buscam refletir a dimensão sensorial do mundo.

No que concerne ao estudo da linguagem figurada, irei dividi-la em dois grandes grupos: as figuras que são tipos especiais de construção do pensamento e os tropos que são palavras ou expressões usadas em outro sentido que não o próprio.

Essa apreensão da realidade pelos sentidos expressa-se sobretudo através do emprego de muitas figuras de linguagem: antíteses, paradoxos, anáforas, hipérbatos, anadiploses. E também de alguns tropos como as metáforas e as hipérboles.

Apresentarei aqui, características da fraseologia barroca que se valem de uma linguagem figurada para a obtenção dos efeitos pretendidos, tais como: o requinte formal, o conflito espiritual, o culto do contraste, a efemeridade do tempo e *Carpe diem*, o paganismo, o dualismo, o cultismo ou gongorismo, a linguagem rebuscada, o conceptismo e a ironia.

Assim, dentre essas características da linguagem barroca algumas merecem especial atenção pela sua peculiaridade e pelo uso que foi sendo feito de algumas delas em escolas posteriores.

O Requinte formal revela o nível lingüístico altamente sofisticado dos textos barrocos. Apresentam construções sintáticas elaboradas, vocabulários de nível elevado. O barroco literário foi uma arte da aristocracia e esse refinamento era desejado por seu público consumidor, porque lhe conferia status. Esse requinte formal pode ser verificado, por exemplo, no poema de Manuel Botelho de Oliveira, “Ponderação do rosto e olhos de Anarda”:

*“Nos olhos e nas faces mais galhardas
Ao céu prefere quando inflama os raios,
E prefere ao jardim,
Se as flores aguarda:*

*Enfim, dando ao jasmim e ao céu desmaios,
O céu ostenta um sol, dois sóis Anarda,
Um maio o jardim logra; ela dois maiôs”⁵.*

⁵ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. “Ponderação do rosto e olhos de Anarda.” In: AMORA, Antonio Soares. *Panorama da poesia brasileira: era luso-brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1959,

O conflito espiritual era latente no homem barroco, que sentia-se dilacerado e angustiado diante da alteração dos valores, dividindo-se entre o mundo espiritual e o mundo material. As figuras que melhor expressam esse estado de alma são a antítese e o paradoxo, exemplarmente demonstrado por Gregório de Matos em “*A Brevidade dos gostos da vida, em contemplação dos mais objetos*”:

*“Nasce o Sol; e não dura mais que um dia:
Depois da Luz, se segue a noite escura:
Em Tristes sombras morre a Formosura;
em contínuas tristezas a alegria.*

*Porém, se acaba o Sol, Por que nascia?
Se formosa a Luz é, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto, da pena assim se fia?*

*Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza;
na Formosura, não se dê constância:
E na alegria, sinta-se a tristeza.*

*Comece o mundo, enfim, pela ignorância;
pois tem qualquer dos bens, por natureza,
a firmeza somente na inconstância”⁶.*

O culto do contraste está presente nas idéias barrocas confrontando elementos como amor e sofrimento, vida e morte, juventude e velhice, ascetismo e mundaneidade, carne e espírito, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra, pecado e perdão numa tentativa de acolher pólos opostos até aqueles então considerados de impossível convivência: a razão e a fé.

O espírito barroco, afeito ao espírito trágico, é cabalmente expresso no célebre dilema do 3º ato de Hamlet, de Shakespeare: “To be or not to be, that is the question”. (“Ser ou não ser, eis a questão...”) ⁷.

Tem-se, nesta mesma linha, a vasta utilização da efemeridade do tempo e *carpe diem*: o homem barroco tem consciência de que a vida terrena é passageira, e por isso, é

p. 61.

⁶ MATOS, Gregório de. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros na fase colonial*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, p. 64.

⁷ SHAKESPEARE. Hamlet. Ato III, cena 1, p. 205. Paris, GF- Flammarion, 1995.

preciso pensar na salvação espiritual. Mas, já que a vida é passageira, sente ao mesmo tempo, desejo de gozá-la antes que acabe, o que resulta num sentimento contraditório, já que gozar a vida implica em pecar, e se há pecado, não há salvação.

Neste contexto, irei ilustrar tal característica a partir do poema de Gregório de Matos, “Pretendendo o poeta moderar o excessivo sentimento de Vasco de Sousa de Paredes, na morte da dita sua filha”.

*“Para que é mais idade, ou mais um ano
Em quem, por privilégio e natureza,
Nasceu flor, a que um sol faz tanto dano!?”*

*Nossa prudência, pois, em tal dureza
Não sinta a dor, e tome o desengano
Que um dia é eternidade da beleza”⁸.*

Assim, como tudo na vida, a beleza também é efêmera e ao mesmo tempo comporta a infinitude em seu momento. O texto se serve de imagens plásticas para mostrar isso: “que um dia é eternidade da beleza”. Não recusa a finitude, lembrando que o tempo atua sobre nós conduzindo-nos à decadência. Essa imagem que vai da “flor” ao “dano” põe ante os olhos do leitor, a intensidade e transitoriedade da beleza e da vida.

O paganismo também está presente como uma característica da linguagem barroca que aparece em alguns textos buscando um traço do Classicismo e da Cultura greco-romana, no qual, os deuses da mitologia pagã aparecem para representar um sentimento ou um tema abstrato qualquer, como podemos verificar no poema, “Expressões amorosas a ùa dama a quem queria”, que menciona Adónis(ou Adonai) que é um ente mitológico representante da grande beleza e a vaidade:

*“Enquanto com gentil descortesia,
o ar, que fresco Adónis te namora,
te espalha a rica trança brilhadora,
quando vem passear-te pela fria”⁹.*

⁸ MATOS, Gregório de. In: AMORA, Antonio Soares. *Panorama da poesia brasileira: Era luso brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1959, p. 31.

⁹ MATOS, Gregório de. “Expressões amorosas de ùa dama a quem queria.” In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, p. 85.

Conforme foi exposto acima, o dualismo encontrado na linguagem barroca, se desenvolve em torno da transitoriedade da vida, da fulgacidade das coisas e dos sentimentos contraditórios que envolvem a natureza humana, inexoravelmente confrontada à radicalidade da falta, da perda conforme tão bem explícita Gregório de Matos em “Defendendo o Bem Perdido”:

*“O bem, que não chegou a ser possuído
perdido causa tanto sentimento,
que faltando-lhe a causa do tormento,
faz ser maior tormento o padecido*

*Sentiu o bem logrado já perdido,
mágoa será do próprio entendimento:
porém, o bem que perde em pensamento
não deixa o outro bem restituído”¹⁰.*

Destaca-se também no estilo barroco, o jogo de palavras, Cultismo ou Gongorismo que receberam essas denominações na Península Ibérica, e em colônias ultramarinas. Trata-se da ênfase no aspecto do barroco voltado para o rebuscamento da forma, para a ornamentação exagerada do estilo. O termo cultismo deriva da obsessão barroca pela linguagem culta, erudita, e o gongorismo alude ao autor espanhol Luís de Gongora¹¹, expoente maior desse procedimento literário, criador de uma verdadeira escola que tem como seguidores, entre nós, Manuel Botelho de Oliveira e, em alguns momentos, o próprio Gregório de Matos Guerra.

O aspecto exterior imediatamente visível no Cultismo ou Gongorismo é o abuso no emprego de figuras de linguagem: metáforas, antíteses, hipérboles, hipérbatos, anáforas, anadiploses, paronomásias, quiasmos e sonoras.

O cultismo explora, também através do jogo de palavras, efeitos sensoriais, tais como cor, forma, volume, sonoridade, imagens violentas e fantasiosas, enfim, recursos que sugerem a superação dos limites da realidade, ou seja, uma percepção sensorial da realidade:

*“A uns mártires penduravam pelos cabelos, ou por um pé, ou por ambos, ou pelos dedos,
polegares, e assim, no ar, despidos, batiam e martelavam com tal força e continuação, os
cruéis e robustos algozes (carrascos), que ao princípio açoitavam os corpos, depois
desfiavam as mesmas chagas (feridas), ou uma chaga até que não tinha já que açoitar nem*

¹⁰ MATOS, Gregório de. “Defendendo o bem perdido”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, p. 63.

¹¹ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

ferir. A outros estirados e desconjuntados no ecúleo (instrumento de tortura), ou estendidos na catasta, (cadafasto, em forma de leito, feito em grades, em que se torturavam os mártires) aravam os membros com pentes e garfos de ferro, a que propriamente chamavam escorpiões, ou metidos debaixo de grandes pedras de moinho, lhes espremiam como um cardar (pentear) o sangue, e lhe moíam e imprensavam os ossos, até ficarem com uma pasta confusa, sem figura, nem semelhança do que dantes eram. A outros cobriam todos de pez (breu, piche), resina e enxofre, e ateando-lhes o fogo, os faziam arder em pé como tochas ou luminárias, nas festas dos ídolos, esforçando-os para este suplício como lhes dar a beber chumbo derretido¹².

Neste fragmento do discurso, podemos perceber claramente a tentativa de Pe. Vieira de fazer o leitor sentir o que ele descreve, como uma forma de persuadir seus ouvintes a não se envolverem com idéias de reforma religiosa (o protestantismo). Para isso, toma como exemplo a persistência religiosa dos mártires da Igreja Católica e descreve com extrema figuração como eram torturados esses mártires.

Essa supervalorização da forma na maneira de exprimir um conteúdo é mais comum na poesia. Observe no fragmento seguinte, do poema “Pecador contrito aos pés de Cristo crucificado” o extremo cuidado formal que leva o poeta a elaborar um esquema, no qual o final de cada verso repete-se no início do seguinte:

*Ofendi-vos, meu Deus, é bem verdade;
verdade é, meu Senhor, que hei delinqüido,
delinqüido vos tenho, e ofendido;
ofendido vos tem minha maldade.¹³*

Inversamente, o conceptismo ocorre sobretudo na prosa. Corresponde ao jogo de idéias à organização da frase com uma lógica que visa ensinar e convencer. É a supervalorização do raciocínio agudo, como bem o demonstra o fragmento a seguir:

“Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelhos e olhos, e é de

¹² In: www.geocities.com/alcalina.ge1/39litera/

¹³ MATOS, Gregório de. “Pecador contrito aos pés de Cristo crucificado.” In HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo, editora perspectiva, 1979, p.57.

noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há de existir mister luz, há mister espelho, e há mister olhos”¹⁴.

Gregório de Matos vale-se também do conceptismo nos poemas. “A Jesus Cristo nosso Senhor” é um excelente exemplo disso:

*“Pequei, Senhor: mas não porque hei pecado,
da nossa alta Piedade me despido:
antes, quanto mais tenho delinqüido,
vos tenho a perdoar mais empenhado.*

(...)

*Eu sou, Senhor, Ovelha desgarrada;
cobrai-a; e não queirais, Pastor Divino
perder na vossa Ovelha a vossa glória”¹⁵.*

Conforme comentam Faraco e Moura a propósito do poema:

“Se pecou ele é a ovelha desgarrada do rebanho; o pecado não deve ser somente motivo de castigo, mas razão para que o Pastor Divino se empenhe em recobrar sua “ovelha”. Para tanto deve perdoar-lhe o pecado. O poeta audaciosamente, dá um conselho a Cristo: que ele não queira perder a glória e infinita bondade que é a capacidade divina de perdoar. Caso contrário, deixando perder-se, perderá com ele a glória do perdão”¹⁶.

Já a Ironia, do grego cionéia, ‘interrogação’¹⁷, outra característica bastante explorada na linguagem barroca” consiste em dizer o contrário do que está pensando ou em questionar, satirizar certo tipo de comportamento com a intenção de ridicularizar, de dar ênfase a algum aspecto passível de crítica. De Gregório de Matos temos o poema endereçado “Aos Sres. Governadores do mundo em seco da cidade Bahia e seus costumes”:

¹⁴ VIEIRA, Antônio. In FARACO, Carlos Emílio. MOURA, Francisco Marto. *Língua e Literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1999, p. 309.

¹⁵ MATOS, Gregório de. In: FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. *Língua e literatura*. Editora Ática, 1999, p. 316.

¹⁶ FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. *Língua e literatura*. Editora Ática, 1999, p. 317.

¹⁷ NICOLA, José de. e INFANTE, Ulisses. *Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa*. São Paulo, Editora Scipione, 1990, p. 439.

*“A cada canto um grande Conselheiro,
que nos quer governar cabana e vinha:
Não sabem governar sua cozinha,
e querem governar o Mundo inteiro!”¹⁸.*

Conforme comentei anteriormente a literatura barroca vale-se também de algumas figuras de linguagem e tropos. Conceituarei e exemplificarei aqueles que julgo mais fundamentais para o entendimento dessa literatura.

Começarei pela antítese que significa do grego *anti*, ‘contra’ + *thesis*, ‘afirmação’¹⁹, é uma figura de contraste que consiste no emprego de palavras numa oração ou período que se opõem quanto ao sentido: bem e mal, branco e preto, claro e escuro. É a figura mais comum do barroco pois reflete a contradição enfrentada pelo homem da época, seu dualismo e a luta de forças opostas que o arrastam.

Aqui novamente recorremos a Gregório de Matos em “Defendendo o bem perdido” para ilustrar essa figura de linguagem:

*“O bem, que não chegou ser possuído,
perdido causa tanto sentimento,
que faltando-lhe a causa do tormento,
faz ser maior tormento o padecido.*

*Infalível será ser homicida
o bem, que sem ser mal, motiva o dano;
o mal, que sem ser bem apressa a morte”²⁰.*

O paradoxo, figura de linguagem mais radical que a antítese, encontra-se freqüentemente presente na literatura barroca; poderia ser definido como emprego de idéias numa oração ou período que se opõe quebrando a lógica esperada, ou seja, promovendo uma apreensão da realidade mais pela via dos sentidos.

Referindo-se o paradoxo a um tipo de pensamento bastante valorizado, para indicar uma modalidade de formulação que é muito próxima às formulações do inconsciente, dado que nestas, a convivência de valores opostos revela a complexidade do funcionamento psíquico, abordarei esta figura de linguagem como tendo valor central para

¹⁸ MATOS, Gregório de, in HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, p.67.

¹⁹ NICOLA, José de & INFANTE, Ulisses. *Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa*. São Paulo, Editora Scipione, 1990, p. 437.

²⁰ MATOS, Gregório de. “Defendendo o bem perdido.” In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo, Editora Perspectiva. 1979, p. 307.

a designação do que poderíamos chamar de espírito barroco. A convivência e mesmo reversão dos opostos é magistralmente expressa neste fragmento do mestre Gregório de Matos:

“Ardor em firme coração nascido; Pranto por belos olhos derramados; Incêndio em mares de água desfarçado; Rio de neve em fogo convertido”²¹.

Passemos agora à hipérbole que provém do grego *hyperbolè*, ‘lançar sobre’²². É um tropo também conhecido como intensificação. Consiste na ênfase resultante do exagero deliberado, quer no sentido negativo, quer no positivo. É uma forma de exagerar a verdade, mas respeitando a beleza, seja por amplificação, seja por atenuação. É o que ocorre em expressões cotidianas como “morreu de rir”, “morto de fome”, “já te disse quatrocentas bilhões de vezes...”, ou em construções literárias. Irei exemplificá-la através do fragmento do poema de Gregório de Matos:

“rios te correrão dos olhos se chorares ...”²³

Temos também uma notória utilização da hipérbole no poema “Mundo incerto” de D. Francisco Manuel de Melo do qual transcrevo uma estrofe:

“Eis aqui mil caminhos. Por ventura Qual destes leva a gente ao povoado? Todos vão o sós, só este vai trilhando; Mas se, por ser trilhado, me assegura? Não, que desde o princípio há que lhe dura Do erro este costuma ao mundo dado: Ser aquele caminho mais errado O que é demais passage e ferosura”²⁴.

²¹ MATOS, Gregório de. In: FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. *Língua e literatura*. Editora Ática, 1999, p. 307.

²²NICOLA, José de & INFANTE, Ulisses. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo, Editora Scipione, 1990, p. 437.

²³ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

²⁴ FERREIRA, Nádía Paulo. *Poesia Barroca*. Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2000, p.63 e64.

A hipérbole traduz a grandiosidade, a ostentação do mundo barroco. Ela engrandece ou diminui exageradamente a verdade das coisas. “Anarda passando o Tejo em uma barca” de Botelho Oliveira, bem o demonstra:

*“meu peito também, que chora
de Anarda ausências perjuras,
o pranto em rio transforma
o suspiro em vento muda”²⁵.*

Outro tropo que não poderíamos deixar de comentar sua presença na literatura barroca é a metáfora, que provém do grego *meta*: ‘mudança’, + *phora*: ‘transporte’. Trata-se de uma figura de palavra em que se emprega um termo por outro, mantendo-se entre eles uma relação de semelhança; é uma espécie de “comparação abreviada”, como em “Seus olhos são esmeraldas” isto é, seus olhos são verdes. A metáfora foi assim definida por Aristóteles: “*consiste em transportar para uma coisa o nome da outra (...) uma espécie de comparação, a qual, falta a locução comparativa*”.²⁶

São tantos os poemas que demonstram sua utilização. Aqui optei por ilustrá-la com “Dos desenganos da vida humana”, novamente de Gregório de Matos:

*“É a vaidade, Fábio, nesta vida (1)
Rosa, que de manhã lisonjeada, (2)
Púrpuras mil, com ambição dourada, (3)
Airosa rompe, arrasta presumida. (4)*

*É planta, de que abril favorecida, (5)
Por mares de soberba desatada, (6)
Florida galeota empavesada, (7)
Sulca ufana, navega destemida. (8)*

*É nau enfim, que em breve ligeireza, (9)
Com presunção de Fênix generosa, (10)
Galhardias apresta, alentos preza: (11)*

*Mas ser planta, ser rosa, ser nau vistosa (12)
De que importa, se aguarda sem defesa (13)
Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa? (14)²⁷.*

²⁵ OLIVEIRA, Botelho. “Anarda passando o Tejo em uma barca.” In: BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1936, p. 42.

²⁶ NICOLA, José de & INFANTE, Ulisses. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo, Editora Scipione, 1990, p. 441.

²⁷ MATOS, Gregório de. “Dos desenganos da vida humana.” In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1936, p. 39.

O próprio título do soneto, “Dos Desenganos da vida humana”, metaforicamente, alude ao emprego intensivo da metáfora. O poema se entretetece a partir de três metáforas da vaidade: *rosa*, *planta*, *nau* (navio), elementos que tem duração efêmera, ainda que se a suponha eterna. Primeiramente, são mostradas as qualidades de cada um desses elementos metafóricos. Como *a rosa*, a vaidade “rompe airosa” (elegante); como *a planta* favorecida pelo mês de abril (quando é primavera na Europa), ela segue rapidamente feito uma “galeota empavesada” (embarcação enfeitada); como uma *nau* ligeira, preza alentos e galhardias (elogios e elegâncias).

Observe que as metáforas são colocadas nos versos 2, 5 e 9 e, após retomadas nos versos 12 a 14, quando, no último terceto, o poeta as dispõe em ordem decrescente, inversa: a penha (pedra) destrói a nau, assim como o ferro (instrumento de corte qualquer) destrói a planta e a tarde (o tempo que passa) destrói a rosa.

A conclusão a que se chega, portanto, é que a vaidade é frágil e efêmera.

“A metaforização intensiva do texto barroco estabelece, quase sempre, uma identificação sensorial resultando no aspecto cromático e criando associações surpreendentes. Assim, o poeta barroco diz: “os marfins da boca” ao invés de dentes, “o zéfiro manual” (vento suave) ao invés de leque, “a língua dos olhos”, ao invés de lágrimas, “rubi”, ao invés de sangue”²⁸.

Cabe-nos enfatizar também a anáfora que vem do grego *ana*, ‘repetição’ + *phorá*, ‘que conduz’²⁹, é uma figura de construção que consiste na repetição intencional de uma ou mais palavras no início de vários versos, promovendo intensidade à expressão, bem ao gosto da perspectiva barroca, como aparece em “Buscando a Cristo crucificado um pecador, com verdadeiro arrependimento” do grande Gregório de Matos:

*“A vós correndo vou, Braços sagrados,
nessa Cruz sacrossanta descobertos;
que para receber-me estais abertos,
e por não castigar-me estais cravados.*

*A vós, Divinos olhos, eclipsados,
de tanto sangue e lágrimas cobertos;*

²⁸ In: www.geocities.com/alcalina.gel/391litera/

²⁹ NICOLA, José de & INFANTE, Ulisses. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo, Editora Scipione, 1990, p.35.

*pois para perdoar-me estais despertos,
e por não condenar-me estais fechados.*

*A vós, pregados os Pés, por não deixar-me:
A vós, Sangue vertido, para ungir-me:
A vós, Cabeça baixa, por chamar-me:*

*A vós, Lado patente, quero unir-me:
A vós, Cravos preciosos, quero atar-me,
ara ficar unido, atado e firme”³⁰.*

A Anáfora também pode ocorrer na prosa, quando iniciamos as orações ou períodos por uma mesma palavra ou locução. Observando:

“Quando fazem os ministros, o que fazem? Quando respondem? Quando deferem? Quando despacham? Quando ouvem?”³¹.

Prossigamos agora, mencionando o hipérbato que significa do grego *hipérbaton*, ‘inversão’³², é uma figura de ordem inversa que consiste numa inversão violenta da ordem direta da frase.

O hipérbato resulta em certa dificuldade de leitura, como se verifica nos dois primeiros versos do poema “A uma ausência” publicado em *fênix renascida*:

*“Sinto –me, sem sentir, todo abrasado
No rigoroso fogo que me alenta;
O mal, que me consome, me assusta,
O bem, que me entretém, me dá cuidado”³³.*

Reescrevendo-os em ordem direta, teríamos: “No rigoroso fogo que me alenta sinto - me todo abrasado sem sentir.”

Tal inversão de ordem direta parece bem articular-se com as torções tão presentes na estética barroca. Estas primam por produzir efeitos onde a alteração da forma intensifica

³⁰ MATOS, Gregório de. “Buscando a Cristo crucificado um pecador, com verdadeiro arrependimento.” In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo, Editora Perspectiva. 1979, p. 56.

³¹ VIEIRA, Antônio. In: NICOLA, José de & INFANTE, Ulisses. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo, Editora Scipione, 1990, p. 35.

³² NICOLA, José de & INFANTE, Ulisses. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo, Editora Scipione, 1990, p. 436.

³³ FERREIRA, Nádia Paulo. *Poesia Barroca*. Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2000, p.47

o que se quer exprimir. Como bem demonstra o fragmento do poema de Francisco de Pina e de Melo “Ao mesmo assunto na circunstância de a coroar depois de morta”:

*“Quis fazer-lhe imortal a majestade,
E só morta lha deu pois sem a morte
Ninguém pode passar à eternidade”³⁴.*

Na ordem direta teríamos: A majestade quis fazer-lhe imortal, e só morta lha deu pois ninguém pode passar a eternidade sem a morte.

Com essa mesma intenção de intensificar a expressão, a literatura barroca encontra farta exploração dos efeitos produzidos pela anadiplose. Esta é uma figura pleonástica que consiste na reiteração dos termos finais de um verso ou oração, no início do verso subsequente. Essa figura fica bem clara no poema desse mestre, a quem sempre se recorre, que é Gregório de Matos, “Retrato de D. Brites, uma formosa dama na Bahia, de quem o Autor se namorou, e tratou vários tempos”:

*“No peito, desatina o Amor cego,
Cego só pelo amor do vosso peito,
Peito em que o cego Amor não tem sossego;
Sossego por não ver-lhe amor perfeito;
Perfeito, e puro amor em tal emprego;
Emprego, assemelhando à causa o efeito;
Efeito, que é mal feito ao dizer mais
Quando chega o Amor a extremos tais”³⁵.*

Passarei agora a uma breve apresentação de alguns representantes da literatura barroca no Brasil. Abordarei alguns aspectos fundamentais de suas vidas e obras.

³⁴ FERREIRA, Nádía Paulo. Poesia Barroca. Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2000, p.86.

³⁵ MATOS, Gregório de. In: AMORA, Antônio Soares. *Panorama da poesia brasileira: Era luso-brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1959, p. 39.

4- Principais representantes da literatura barroca no Brasil

Apresentam-se neste capítulo, os principais autores e obras da Literatura barroca no Brasil.

Para se entender um pouco em que contexto se passou a era do estilo barroco, abordarei aspectos gerais da vida de alguns autores representativos deste período. São eles: Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira, Manuel Botelho de Oliveira e Bento Teixeira.

Como não poderia deixar de ser, começarei por Gregório de Matos.

4.1 - Gregório de Matos Guerra:

Nascido em Salvador na Bahia, em 20 de dezembro de 1633, entrou para o Colégio dos Jesuítas da Bahia com catorze anos e, revelando grande argüição nos estudos, os pais mandam-no estudar Direito em Coimbra. Tornou-se Bacharel Formado, viveu alguns anos em Lisboa exercendo a profissão, ocupando vários cargos na magistratura portuguesa. Porém, o caráter irreverente de suas sátiras provocou sua expulsão dessa cidade. Nesse tempo, casou-se e enviuvou. Voltou então ao Brasil, desiludido. Em Salvador levou vida desregrada, compondo poemas satíricos e tendo famosos encontros amorosos com freiras. A intensidade de suas sátiras justificou o apelido com que ficou sendo conhecido: Boca do Inferno. Em sua terra natal, é convidado a trabalhar com os jesuítas no cargo de tesoureiro-mor da Companhia de Jesus. Em 1694, casa-se novamente com a viúva Maria de Povos, inspiradora de alguns de seus poemas líricos. Após esse período, abandona os padres e é degredado para Angola; já bastante doente, retorna ao Brasil um ano depois, mas sob duas condições: estava proibido de pisar em terras baianas e de apresentar suas sátiras. Morreu em Recife, no ano de 1696; com 59 anos foi enterrado na Capela do Hospício de Nossa Senhora da Penha. Demolida a Capela, não restou nenhum vestígio de Gregório de Matos Guerra.

Nunca em vida Gregório de Matos publicou um livro, e suas poesias colecionadas e publicadas apenas por seus admiradores, sobrevive até hoje em antologias. A principal antologia foi feita pela Academia Brasileira de Letras no começo do século. As suas

composições poéticas denotam um ódio violento com alternância de religiosidade e arrependimento.

Apesar de ser conhecido como poeta satírico, Gregório de Matos, também praticou, e com esmero, a poesia religiosa e a lírica. Podemos ressaltar que ele utilizava o estilo conceptista mais do que o cultista, apresentando jogos de palavras ao lado de raciocínios sutis, sempre com o uso abusivo de figuras de linguagem, “Aos Vícios” demonstra bem o caráter crítico e engajado deste poeta:

*“Eu sou aquele que os passados anos
Cantei na minha lira maldizente
Torpezas do Brasil, vícios e enganos”³⁶.*

A sátira de Gregório não se voltou apenas contra as situações, instituições, mas também para pessoas: fidalgos, mulatos, gente do povo e do governo, todos são objetos do seu escárnio.

Assim se define Gregório no início do poema “Aos vícios”. E, realmente, no poema satírico procura satirizar o brasileiro, o administrador português, o rei, o clero e, numa postura moralista, os costumes da sociedade baiana do século XVII. É patente um sentimento nativista quando ele separa o que é brasileiro do que é exploração lusitana.

Na poesia lírica e religiosa, deixa claro certo idealismo renascentista, colocado ao lado do conflito entre o pecado e o perdão, buscando a pureza da fé, mas, tendo ao mesmo tempo, necessidade de viver e exprimir a vida mundana. São essas contradições que o situam perfeitamente na escola barroca.

Sua obra permaneceu inédita até o século XX, quando a Academia Brasileira de Letras, entre 1923 e 1933, publicou seis volumes, assim distribuídos: I. Poesia sacra; II. Poesia lírica; III. Poesia graciosa; IV e V. Poesia satírica; e VI. Últimas.

Passemos agora a comentar um outro “monstro sagrado do Barroco” que é o Padre Antônio Vieira.

4.2 - Padre Antônio Vieira:

³⁶ MATOS, Gregório de. “Aos vícios”. In: AMORA, Antônio Soares. *Panorama da poesia brasileira: Era luso-brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1959, p. 41.

Padre Antônio Vieira, nasceu em Lisboa, em 1608. Aos sete anos parte com a família para a Bahia, no Brasil, onde o pai exercia a função de secretário do Governo.

Estuda no colégio jesuíta da Bahia e ingressa em 1623, na Companhia de Jesus, recebendo ordens em 1635 e iniciando nessa altura o seu trabalho como pregador. Em 1641, parte para Lisboa com o governador para apresentar-se ao rei D. João IV, de quem se tornaria confessor. Ele aderiu à causa da Restauração, que foi o movimento pelo qual Portugal liberta-se do domínio espanhol. O rei encarregou-o de várias missões diplomáticas na Holanda e em Roma. Não sendo bem sucedido nestes encargos, regressou novamente ao Brasil e dedicou-se à missionação dos índios. Politicamente, Vieira tinha contra si a pequena burguesia cristã, por defender o capitalismo judaico e os cristãos-novos; os pequenos comerciantes, por defender um monopólio comercial; os administradores e colonos, por defender os índios. Após a morte de D. João IV, essas posições tomadas por Vieira, principalmente a defesa dos cristãos-novos, lhe custam uma condenação pela Inquisição. Fica preso de 1665 a 1667. Com a subida ao trono de D. Pedro II, Padre Antônio Vieira é absolvido.

Depois, regressa definitivamente à Bahia, onde morre com quase 90 anos de idade, no Colégio da Bahia.

O padre Antônio Vieira foi missionário, pregador, diplomata, político e escritor.

Sua obra pode ser dividida da seguinte maneira:

As Profecias organizadas em três obras: *História do futuro*, *Esperanças de Portugal e Clavis prophetarum*, em que se notam o Sebastianismo e as esperanças de Portugal se tornar o Quinto Império do Mundo, pois, tal fato estaria escrito na Bíblia. Isso demonstra seu estilo alegórico de interpretação bíblica, um nacionalismo megalomaniaco e uma servidão incomum, própria dos Jesuítas.

As Cartas, que se contam cerca de 500, versam sobre o relacionamento entre Portugal e Holanda, sobre a Inquisição e os cristãos-novos e sobre a situação da Colônia. Constituem importantes documentos históricos.

Os Sermões, que buscam arrebatá-lo o ouvinte para despertar sua consciência, convidam-no a pensar e a agir. É interessante que visando a esse objetivo o jesuíta geralmente estabelece analogias entre o presente vivo e a Bíblia. São quase 200 sermões, e representam o melhor da obra de Vieira. De estilo barroco conceptista, totalmente oposto

ao Gongorismo, o predador português joga com as idéias e os conceitos, segundo os ensinamentos da retórica dos jesuítas. Um de seus principais sermões é o Sermão da sexagésima, pregado na Capela Real de Lisboa em 1655 e conhecido também por “A palavra de Deus”. “O Sermão da Sexagésima”, de caráter metalingüístico, versa sobre a arte de pregar em suas dez partes. Nele Vieira usa de uma metáfora: pregar é como semear. Traçando paralelos entre a parábola bíblica sobre o semeador que semeou nas pedras, nos espinhos (onde o trigo frutificou e morreu), na estrada (onde não frutificou) e na terra (que deu frutos), Vieira critica o estilo de outros pregadores contemporâneos seus (e que muito bem caberia em políticos atuais), que pregavam mal, sobre vários assuntos ao mesmo tempo (o que resultava em pregar em nenhum), ineficazmente e agradavam aos homens ao invés de pregar servindo a Deus, conforme vocês poderão observar na transcrição abaixo do “Sermão da sexagésima”:

“Será por ventura o estilo que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão dificultoso, um estilo tão afêto, um estilo tão encontrado a toda parte e a toda natureza? Boa razão é também esta. O estilo há de ser muito fácil e muito natural. Por isso, Cristo comparou o pregar ao semear. Compara Cristo o pregar ao semear, porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte.

Já que falo contra os estilos modernos, quero alegar por mim o estilo do mais antigo pregador que houve no Mundo. E qual foi ele? O mais antigo pregador que houve no Mundo foi o Céu. Suposto que o Céu é pregador, deve ter sermões e deve ter palavras. E quais são estes sermões e estas palavras do Céu? As palavras são as estrelas, os sermões são a composição, a ordem, a

harmonia e o curso delas. O pregar há de ser como quem semeia, e não como quem ladrilha ou azuleja. Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está branco, de outra há de estar negro: se de uma parte está dia, de outra há de estar noite? Se de uma parte dizem luz, da outra hão de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, da outra hão de dizer subiu. Basta que não tenhamos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas hão de estar sempre em fronteira com o seu contrário?(...)

Mas dir-me-eis: Padre, os pregadores de hoje não pregam do Evangelho, não pregam das Sagradas Escrituras? Pois como não pregam a palavra de Deus? – Esse é o mal. Pregam palavras de Deus mas não pregam a Palavra de Deus”³⁷.

Dentre as obras mais conhecidas de Vieira, destacam-se ainda o “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda” pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia, em 1640. Nele, Vieira incita o povo a combater os holandeses falando sobre os horrores e depredações que os protestantes fariam: “*entrarão por esta*

³⁷ VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermões*. Rio de Janeiro, AGIR, JGIR, 1960, p. 107.

cidade com fúria de hereges e vencedores, não perdoarão o estado, o sexo nem a idade". Há também, o "Sermão de Santo Antônio", chamado de "Sermão aos peixes", sobre os colonos que aprisionavam índios.

Com características bastante diferentes do Padre Antônio Vieira, Manuel Botelho que passarei a comentar agora, cantava o Brasil e seu nativismo.

4.3 – Manuel Botelho de Oliveira:

Manuel Botelho de Oliveira, nasceu em 1636, era de uma família abastada de Salvador e estudou Leis em Lisboa, sendo contemporâneo de Gregório de Matos. Dedicou-se à advocacia na Bahia com sucesso. Foi vereador, advogado e agiota. Foi também o primeiro escritor nascido no Brasil a ter uma obra impressa. O trabalho de Manuel Botelho de Oliveira, é de cunho estilizado, e o mesmo não representa o universo brasileiro senão no seu poema "À Ilha de Maré", pelo seu caráter pictórico, exuberância de minúcias, e especialmente pela preocupação por uma paisagem brasileira, manifestando um nativismo, que o próprio poeta justifica na dedicatória ao Duque do Cadaval. "Ilha de Maré" foi um dos primeiros poemas a louvar a terra, conforme poderão observar na transcrição do mesmo:

*"Esta Ilha de Maré, ou de alegria,
Que é termo da Bahia,
Tem quase tudo quanto o Brasil todo,
Que de todo o Brasil é breve a pôdo;
E se algum tempo Cietéria a achará,
Por esta sua chipre desprezada,
Porém tem com Marília verdadeira
Outra vênus melhor por padroeira"³⁸.*

Outras belas ilustrações da obra de Manuel Botelho, encontramos nos poemas que se seguem abaixo. O primeiro deles é "Desdém e formosura", onde o poeta inclui com maestria um tema caro à psicanálise que é a relação entre o belo e a morte.

*"Querendo ver meu gosto
O cândido e purpúreo de teu rosto,
Sinto o desdém tirano,
Que fulmina teu rosto soberano;*

³⁸ Op. cit., p. 74.

*Mata-me o equívoco, o belo me convida,
Encontro a morte, quando busco a vida*”³⁹.

No seguinte poema, “Teme que seu amor não possa encobrir-se”, podemos observar como o poeta dá voz à desmedida do desejo; bem ao gosto do estilo barroco.

*“Não pode bela ingrata,
Encobrir-se este fogo, que me mata;
Que quando calo as dores,
Teme meu coração que entre os ardores
Das chamas, que deseja,
Meu peito se abra, e minha fê se veja*”⁴⁰.

Para finalizar esta listagem sumária escolhi comentar o poeta Bento Teixeira.

4.4 - Bento Teixeira:

Bento Teixeira era portuense, cristão novo, nascido em 1565, veio para o Brasil por volta de 1567 e estudou com os Jesuítas na Bahia para seguir a carreira eclesiástica. Exerceu o magistério particular e a advocacia.

Em 1570 foi preso pelo assassinato da mulher, possivelmente por crime de adultério; acoutou-se então, no convento de Beneditinos, em Pernambuco; foi condenado a 20 anos de prisão, que não se sabe ao certo se cumpriu. Foi mais ou menos nessa época que escreveu a Prosopopéia.

A Prosopopéia é um poema encomiástico, ou seja, que refere-se ao louvor, foi publicado em Lisboa, em 1601, cujo título significa, discurso feito por pessoa fictícia, no caso, por Proteu, figura mitológica marinha, deus dos vaticínios, ou seja, que profetiza, prenuncia algo. É um pequeno poema épico em que o poeta exalta a figura de Jorge Albuquerque Coelho e seu irmão Duarte, donatários da Capitania de Pernambuco. É uma imitação de *Os Lusíadas*, com 94 estâncias em oitava-rima e decassílabos heróicos com todas as partes clássicas do modelo épico renascentista: proposição, inovação, dedicatória e narração. Porém esta sua perspectiva épica

³⁹ AMORA. Antônio Soares. *Panorama da poesia brasileira: Era luso-brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1959, p. 64.

⁴⁰ Op. cit., p. 65.

renascentista revela-se secundária dado que encontra-se atravessada por uma inspiração trágica e barroca. Na prosopopéia a narrativa é feita por Proteu, referindo os acontecimentos heróicos no Brasil. Transcreverei abaixo, parcialmente este poema:

*“Ô sorte, tão cruel, como mudável,
Por que usurpas aos bons o seu direito?
Escolhes sempre o mais abominável,
Reprovas, e abominas o perfeito.
O menos digno, fazes agradável,
O agradável mais, menos aceito.
Ô frágil, inconstante, quebradiça,
Roubadora dos bens, e da justiça!”⁴¹.*

Em 1594, o poeta denunciou-se cristão novo perante o Visitador do Santo ofício em Olinda e é mandado para Lisboa para ser julgado, onde abjurou o judaísmo, obtendo liberdade condicional. Faleceu na prisão em Lisboa não se sabe quando.

Bento Teixeira muito se aproveitou *d’Os Lusíadas* (episódios, imagens conceitos, maneiras de dizer, esquemas rítmicos e rítmicos), em muitos pontos deu-se o direito de discordar, e até explicitamente, do seu modelo camoniano, e por vezes, também, de seus modelos antigos, que considera e declara errados no que respeita a crença no elemento mitológico.

A crítica em geral, em conformidade com os cânones clássicos da época, não lhe atribuiu grande valor literário, porém, merece a atenção dos historiadores por ser a primeira obra poética, que deu início a uma linhagem laudatória e ufanista da terra e da gente brasileira.

5 - A utilização de características da linguagem barroca no mundo contemporâneo

O barroco está sendo aqui enfocado como um estilo atemporal, eterno. Não propriamente como uma negação do espírito clássico, mas como uma outra forma de estética com características e peculiaridades próprias.

É certo que na atualidade está ocorrendo uma reapropriação de características do estilo barroco em setores significativos da arte; agora porém, conquistando uma

⁴¹ Op. cit., p. 09

legitimidade estética. Sobre este fenômeno nos diz Irleamar Chiampi: “*tem o valor de uma experiência poética que inscreve o passado na dinâmica do presente para que uma cultura avalie suas próprias contradições na produção da modernidade.*”⁴²

Vários autores da atualidade adotaram o estilo barroco em seus poemas e músicas. O que ocorre é que temas como o conflito, a morte, o grotesco, o absurdo da vida, são eternos, sempre preocuparam e sempre preocuparão o ser humano e em certos momentos, por razões diversas, permanecem no cenário cultural. Por razões histórico-sociais, esses temas absorvem o homem barroco e diríamos, o barroquismo de todos os tempos. Aproveitaremos este movimento para comentar aspectos de um novo barroco literário em manifestação.

Assim, serão utilizados nesse trabalho, versos de Carlos Drummond de Andrade. De fato, este grande poeta contemporâneo tem a “alma barroca”, isto é, sua sensibilidade combina com a do estilo barroco, e isso se manifesta em inúmeros poemas de sua autoria.

Também vamos utilizar as poesias de Affonso Ávila, ensaísta e Diretor da Revista Barroco, editada pela UFMG que é um poeta ligado a tendências predominantemente concretistas no qual, seus poemas buscam, em geral, uma interligação entre os aspectos temático, rítmico e visual. No entanto, Affonso Ávila, carrega uma forte herança barroca. Tal herança parece ser incorporada e trabalhada de forma inconsciente pelo poeta, que denominou um de seus livros de Barrocolagens. Nesta obra, o autor realiza, de fato, colagens de textos de Padre Antônio Vieira, Gregório de Matos Guerra, entre outros, misturados a versos de sua autoria, nos quais, reproduz o estilo discursivo e a temática barroca.⁴³

Foram citados neste capítulo alguns trechos de letras de músicas de Caetano Veloso, que se serve muito da linguagem barroca em suas composições. O próprio diz em uma de suas músicas, mais especificamente “Outras Palavras”, ser barroco.

Assim, apresentaremos neste capítulo algumas relações entre o estilo literário barroco e o estilo desses autores contemporâneos:

⁴² CHIAMPÍ, Irleamar. *Barroco e modernidade. Ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo, Editora Perspectiva, Fapesp, 1998, p.3.

⁴³ In: www.geocities.com/alcalina.ge1/39litera/

No que diz respeito ao sentimento que a realidade humana é absurda, sem solução, repleta de contrastes, Drummond fala por nós:

*“O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta.*

*que não macule ou perca a sua essência
ao contato furioso da existência*

*Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar da vida um vago indício*

*a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo”⁴⁴.*

Bem como, Caetano em Tropicália canta a expressão do grotesco, do chocante, do monstruoso, dando a ver o “feísmo”, ou o “belo horrível” magistralmente barroco:

*“O monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente
feia e morta estende a mão”⁴⁵.*

Também é comum ao mundo moderno a angústia religiosa, ligada à mistura entre o sagrado e o profano, que Drummond tão bem apresenta no “Poema das sete faces”:

*“(…)
Meu Deus por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.*

*Mundo mundo vasto mundo,
Se eu me chamasse Raimundo
seria apenas rima, não seria solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*

*Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo”⁴⁶.*

⁴⁴ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

⁴⁵ VELOSO, Caetano. “Tropicália”. *O melhor de Caetano Veloso*. LP Compact Disc. Poly Gram/Philips, 1989, faixa 3.

⁴⁶ In: <http://demolay.virtualave.net/new/index.html>

Em muitos poemas da atualidade é comum a expressão do conflito, manifestado através da anteposição de imagens e sentimentos antagônicos conforme o demonstra “Anjo de duas faces” de Affonso Ávila:

*“Anjo de duas faces,
o sol e as trevas, eis,
E vós, Indecisão,
serpente me venceis*

*Bigênito demônio
solevando punhal,
deuses escarnecendo,
sois o Bem, sois o Mal?*

*Sorriso de mulher
em pose de invectiva,
o choro da criança
Não morta, semiviva*

*Anjo de duas faces,
duplo lago reflete
o olhar de uma condena,
o olhar de outra promete.⁴⁷”*

Ainda em Affonso Ávila é fácil encontrar o rebuscamento, a sutileza e a complexidade das idéias que são características caras ao barroco. O poema abaixo é um belo exemplo disso:

*“Os remédios do amor e o amor sem remédio
são as quatro coisas e uma só
o primeiro remédio é o tempo
tudo cura o tempo, tudo faz esquecer,
tudo gasta, tudo digere, tudo acaba
atrevesse o tempo a colunas de mármore,
quanto mais a coração de cera?
são as afeições como a vida,
que não há mais certo sinal
de haverem de durar pouco,
que terem durado muito”⁴⁸.*

⁴⁷ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

⁴⁸ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

Apesar de possuírem características barrocas, não se pode dizer que os textos de Drummond, Ávila e Caetano Veloso são barrocos, pois, eles apresentam, em sua predominância traços que caracterizam a literatura do nosso tempo. A técnica de colagem de Afonso Ávila, por exemplo, é tendência da arte moderna. Os poemas de Drummond por sua vez, apresentam uma visão moderna do universo, ainda que os sentimentos do poeta se manifestem, muitas vezes, através de formas barrocas de expressão. Bem como, Caetano Veloso que utiliza a linguagem barroca nas suas composições, porém, as músicas são modernas. Assim, como comentei acima, entre o barroco e o moderno parece que inúmeros laços podem ser tecidos como bem demonstra o trabalho de Chiampi⁴⁹ em seu texto.

6- Considerações sobre a ética da psicanálise

O presente capítulo busca apresentar as noções básicas referentes à perspectiva ética proposta por Freud e Lacan. Porém, explicitarei a seguir algumas idéias de grandes pensadores que buscaram formulações sobre a ética, às quais considero de importância primordial ao tratarmos tal tema. Tradicionalmente associada à filosofia, na atualidade a ética estende seus domínios aos mais variados discursos, inclusive passa a fazer parte do cotidiano das pessoas que estabelecem parâmetros para avaliar aquilo que é ou não considerado “ético”.

Etimologicamente a palavra ética origina-se do grego *ethos*⁵⁰, ‘caráter’ e significa estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal, seja relativamente a determinada sociedade, seja de modo absoluto.

Na Grécia Antiga não havia uma separação dos problemas relativos à conduta individual e daqueles relativos ao conhecimento e à organização sociopolítica. Não havia uma demarcação de campos como percebemos atualmente.

O nascimento da filosofia, no século V, ocorre em um contexto de nascimento da Cidade. Platão testemunha este período em que vários valores são modificados e onde a

⁴⁹ CHIAMPÍ, Irlemar. *Barroco e modernidade. Ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo, Editora Perspectiva, Fapesp, 1998.

⁵⁰ BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

tradição perde seu vigor. Formulará, na *República*⁵¹, ser o filósofo o único capaz de dirigir o Estado, reformar e ordenar a Cidade e o mundo dos homens. Para regradar as condutas e organizar os dispositivos políticos ele se valerá de leis e valorizará uma instância transcendente – o Bem, que tem a lei como representante.

Nos *Diálogos*⁵², Platão parte da idéia de que a busca da felicidade pelos homens coloca-se no centro das preocupações éticas. Ele parece acreditar numa vida após a morte, demonstrando um ascetismo em relação aos prazeres terrenos. Assim, condena a vida voltada exclusivamente para os prazeres e conta com a imortalidade da alma, esperando a felicidade principalmente depois da morte. Nesta perspectiva os homens deveriam procurar a contemplação das idéias durante a vida, principalmente a idéia do bem.

Segundo Aristóteles o fim último de todas as coisas seria o Bem, o sumo bem que torna a vida desejável e sem carências. Não é o meio para se atingir algo mas é o fim a que todos os meios conduzem. Para que se atinja este Bem deve-se praticar ações virtuosas. Assim, os prazeres dos homens seriam as ações conforme a virtude. Essa virtude, nos aspectos intelectuais relaciona-se ao ensinamento, observação e vida contemplativa precisando para isso de tempo e experiência. Já nos aspectos morais são adquiridas pelo hábito. Ocorre desde muito cedo, com leis que promovam o desenvolvimento de boa formação e hábitos corretos. A felicidade verdadeira seria conquistada pela virtude, sendo uma função adquirida, um hábito que se desenvolve pela razão. Para este filósofo, a vida mais feliz é a da contemplação, já que desta forma faz – se maior uso da racionalidade.

Na Idade Média predomina a ética cristã, baseada no amor ao próximo, que incorpora as noções gregas de que a felicidade é um objetivo do homem e a prática do bem constitui um meio de atingi-la. Os filósofos cristãos partem do pressuposto que a natureza humana tem um destino predeterminado e de que Deus é o princípio da felicidade e da virtude.

No final do século XVIII, Kant afirma o papel da razão na ética. A noção de sujeito torna-se central. Propõe uma idéia onde a lei não é mais delegada ao bem. Segundo ele, faz parte da natureza humana o egoísmo, a ambição e a agressividade daí a necessidade

⁵¹ PLATÃO. *A República*. In Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1999.

⁵² PLATÃO. *Diálogos*. In Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1991.

do dever para que se tenha seres morais. O dever é um imperativo categórico e exprime – se na fórmula geral: “*Age em conformidade apenas com a máxima que possas querer que se torne uma lei universal*”⁵³. Este imperativo enuncia a forma geral das ações morais. Segundo ele, as ações são realizadas racionalmente não por necessidade causal, mas por finalidade e liberdade. Assim, deve haver uma indagação se a ação está em conformidade com o fim moral.

A abordagem da perspectiva psicanalítica relaciona-se à noção de sujeito e subjetividade. Este campo de investigação se funda na impossibilidade do discurso médico de responder à questão do sujeito que sofre e que não apresenta uma razão orgânica verificável para este sofrimento.

A investigação dos conflitos existentes na relação do sujeito à sua ação é de grande importância para a intervenção clínica psicanalítica. Como nos diz Lacan, “*os limites éticos da análise coincidem com os limites de sua praxis.*”⁵⁴ A ética psicanalítica não busca articular nem definir o ideal de ação para o sujeito humano, mas sim focalizar os conflitos com os quais ele se depara. Busca a investigação dos impasses que giram em torno do agir humano.

O objeto de estudo da psicanálise é o inconsciente, uma instância psíquica independente e com leis próprias de funcionamento. Ela opera através da palavra do analisando que possui uma verdade inapreensível em sua totalidade. Através das formações do inconsciente o sujeito busca dizer algo diferente daquilo que aparentemente está sendo exposto, ou seja, o conteúdo recalcado não se apresenta de maneira transparente, sofre distorções até que possa ser expresso de alguma forma pelo sujeito. Além disso é importante ressaltarmos que:

*“...Em todas essas formações, trata-se da ação do recalçamento do desejo inconsciente, inaceitável de algum modo pela instância do eu, desejo recalcado que retorna, ainda que deformado sob a ação da censura. Por isso, Lacan chegou a dizer que o recalcado e o retorno do recalcado constituem uma única coisa, pois só se tem acesso ao recalcado por intermédio do seu retorno”*⁵⁵.

⁵³ CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo, Editora Ática, 2001, p. 346.

⁵⁴ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, p.32.

⁵⁵ JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, as bases conceituais*. Vol. I, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000, p. 66.

Porém, a função reveladora das formações do inconsciente não ocorre de forma absoluta já que:

“o saber inconsciente – o simbólico – apresenta um ponto de não saber – real – em torno do qual toda a estrutura orbita: trata –se da diferença sexual que se recusa a saber. O que significa que o inconsciente é um saber que vem tentar preencher a falha instintual, mas não a preenche completamente: em termos freudianos, resta sempre a não inscrição da diferença sexual”⁵⁶.

Desta forma, o inconsciente não é o caos, a escuridão, o mistério. Não há negação, dúvida ou certeza. Trata-se de um outro tipo de pensamento que se estrutura numa rede de significantes, produzindo condensações e deslocamentos ao longo das palavras. Como o sujeito é marcado por uma falta estruturante, nenhum significante basta para representá-lo em toda a sua dimensão. Através da fala dá-se o deslocamento da cadeia de significantes para que o sujeito possa apreender algo de sua significação. É a partir daquilo que o sujeito diz e da forma como utiliza as palavras que o inconsciente pode se escutado.

Lacan irá estabelecer a relação entre as formações do inconsciente e a linguagem. Daí, formula que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Enfatiza que “*mais além desta palavra é toda a estrutura da linguagem que a experiência analítica descobre no inconsciente*”⁵⁷. Este autor explora a primazia do significante (que é uma marca psíquica) sobre o significado já que julga que “*é o significante que vem prioritariamente governar o discurso do sujeito, governando o próprio sujeito*”⁵⁸. Ressalta que “*significante e significado não tem uma relação fixa, havendo entre eles uma barra que corresponde, em Freud, à barra do recalque que impede o sujeito humano de ‘ascender ao objeto enigmático do desejo proibido.*”⁵⁹

De acordo com o mundo natural, o corpo, enquanto corpo animal, apresenta faltas que são preenchidas por objetos naturais. O instinto refere-se à adaptação do corpo natural

⁵⁶ Op. Cit., p.67.

⁵⁷ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume – Dumará,1999, p.99.

⁵⁸ Op. Cit., p.103.

⁵⁹ Ibid.

para suprir suas faltas seguindo parâmetros rígidos estabelecidos pela natureza. Assim, “*o natural não necessita de nada externo a ele para se manter.*”⁶⁰

A partir da constituição da cultura tem-se a fundação das leis e costumes que marcam a existência humana. A constituição da cidade, o nascimento do Direito e o apelo à lei marcam a organização da cultura e a tentativa de dar respostas às dúvidas da humanidade. A prática do diálogo se insere na vida social e política e tem uma importância fundamental: a linguagem abriga a ambigüidade que é inerente à condição humana.

Assim, o surgimento da palavra, enquanto signo arbitrário, se dá num mundo natural e sua emergência ocorre através do homem. Tem – se então a “criação” da ordem simbólica onde os objetos e coisas do mundo passam a possuir uma significação. Através da palavra o corpo com suas faltas são ressignificados. Como efeito há “*uma desnaturalização do corpo, das suas necessidades e dos objetos do mundo*”⁶¹. Surge a falta e a impossibilidade da existência de um objeto absoluto para preenchê-la. Assim, “*tomar a linguagem como ponto de partida, significa recusar a ordem prévia que o naturalismo impõe ao mundo*”⁶².

A linguagem insere o homem num contexto sócio – cultural no qual o desejo do Outro acompanha o sujeito desde o seu nascimento. Assim, ocorre o assujeitamento ao desejo do Outro que é tomado como referência na constituição de seu próprio desejo. Este possibilita a fundação do psiquismo e a possibilidade de o sujeito significar e representar as “coisas” com as quais se relaciona. O desejo possui uma função fecunda no direcionamento da ação humana. Para Freud o desejo é um impulso psíquico que busca um reinvestimento da percepção de uma hipotética experiência de satisfação vivida pelo bebê. Esta suposta experiência fornecia alívio e amparo ao bebê frente às primeiras angústias e estímulos propiciadores de excitação.

Neste sentido o Outro é tomado com referência absoluta para o sujeito. O desejo se constitui inconscientemente como discurso do Outro já que o toma como referência. O sujeito irá sempre buscar maneiras de satisfazer o desejo, porém este não se calará já que a falta, constituinte e estruturante, marca a condição humana. Como ser desejante o sujeito não é pleno e completo, ele se identifica com a falta que causa o desejo.

⁶⁰ ROZA, Garcia. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 15

⁶¹ Op. Cit., p. 16

⁶² Op. Cit., p. 17

Ao refletirmos sobre a ética da psicanálise devemos levar em conta a relação do sujeito às ações que realiza e neste contexto considerar e investigar a complexidade existente entre princípio do prazer e princípio da realidade.

Em “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”⁶³ Freud nos diz que as neuroses afastam o sujeito da realidade por achá-la insuportável. Através do princípio do prazer a atividade psíquica afasta-se de qualquer evento que possa despertar desprazer. Por outro lado, o princípio da realidade impõe o reconhecimento de circunstâncias reais no mundo externo e necessidade de se efetuar nelas alterações reais; há a necessidade de adaptações do aparelho psíquico.

“Ao princípio de prazer, que rege especificamente os processos do inconsciente, compete a redução da tensão na qual se sustenta o desejo através da busca de reificação do encontro com o objeto perdido. Tal encontro só será possível via alucinação, dada a própria natureza ausente deste objeto. Assim, tal experiência acaba por acarretar decepção, o que abre canais para que um outro princípio vigore no psiquismo: o princípio de realidade. Este último pautado na perspectiva de inapreensibilidade do objeto perdido, coloca-se em ação a possibilidade de sua busca via objetos substitutivos, valendo-se agora das operações do pensamento e não mais da alucinação”⁶⁴.

Sobre o princípio do prazer Freud nos diz que ele decide o propósito da vida, dominando o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. Porém, ressalta que:

“não há possibilidade alguma de ele ser executado; todas as normas do universo são –lhe contrárias. Ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha incluída no plano da ‘criação’. (...) Somos feitos de modo a só podermos derivar prazer intenso de um contraste e muito pouco de um determinado estado de coisas”⁶⁵.

Mais adiante, no mesmo texto, Freud ressalta que ante ao sofrimento os homens moderam suas reivindicações de felicidade:

⁶³ FREUD, Sigmund. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”. *Obras psicológicas da edição Standart brasileira*. Vol. XII, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

⁶⁴ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p.23.

⁶⁵ FREUD, Sigmund. “O mal estar na civilização”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XXI, Rio de Janeiro, Imago Editora, p.84.

“o próprio princípio do prazer, sob a influência do mundo externo, se transformou no mais modesto princípio da realidade – que um homem pense ser ele próprio feliz, simplesmente porque escapou à infelicidade ou sobreviveu ao sofrimento, e que, em geral, a tarefa de evitar o sofrimento coloque a de obter prazer em segundo plano”⁶⁶.

Denise Maurano enfatiza no livro *Nau do desejo* a delimitação dos termos “real” e “realidade” no contexto de Lacan. Miller sugere que o

“real é a realidade impossível de se suportar. Guardamos o termo realidade para pensar o ponto onde ela se acomoda... O real será o que retorna ao mesmo lugar e que o sujeito não tem como evitar. As estruturas clínicas (neurose, psicose, perversão) são antes de tudo uma relação ao encontro com o real, seu modo próprio de tentar evitá-lo”⁶⁷.

O real se encontra para além do imaginário e do simbólico, além da representação e da linguagem. Não se identifica com o desejo e o inconsciente,

“o real é precisamente aquilo que escapa a esta realidade, o que não se inscreve de nenhum modo pelo simbólico, ele remete ao traumático, ao inassimilável, ao impossível. Já a realidade – que podemos entender como sendo a própria realidade psíquica -, é configurada a partir da fantasia inconsciente fundamental, modo pelo qual cada sujeito faz face ao real da inexistência da relação sexual”⁶⁸.

O princípio da realidade refere-se às necessidades, às imposições da vida cotidiana e aos signos do mundo exterior. Busca que o homem se esforce por reencontrar aquilo que leva à satisfação, porém; por mais que ele se esforce sempre faltará alguma coisa. Para Freud, o princípio da realidade não abandona a possibilidade de se obter prazer, *“exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la”⁶⁹*. Assim, sempre há algo que fica longe da satisfação e que impossibilita a completude.

No seminário 7, *A Ética da Psicanálise*, Lacan nos fala sobre o objeto absoluto que tornaria possível a satisfação plena: a Coisa / das Ding. Das Ding é o objeto perdido que complementaria o sujeito e com o qual ele seria feliz. É o objeto perdido que nunca se teve

⁶⁶ Op. Cit. p. 85.

⁶⁷ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, O percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro, Relume – Dumará, p.121.

⁶⁸ JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, as bases conceituais*. Vol. I, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p.97.

⁶⁹ FREUD, Sigmund. “Além do Princípio do prazer”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XVIII, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996, p. 20.

mas que deve ser reencontrado. O movimento das representações girará em torno deste vazio e será governado pelo princípio do prazer que buscará esse objeto perdido, possibilitará ao sujeito sua inserção no processo simbólico. Das Ding possibilita a inclusão do sujeito no mundo da linguagem determinando-o e ao mesmo tempo impede sua satisfação total já que as palavras tentam apreender algo de impossível apreensão: as palavras jamais conseguirão dizer tudo aquilo que desejam, resta um furo impossível de ser tamponado.

Este furo impossível de ser tamponado vem indicar que com o desalojamento do humano em sua referência ao instinto, insere-se uma referência outra: a pulsão.

A teoria das pulsões é uma das manifestações de como o dualismo está presente na psicanálise. Primeiramente Freud distinguirá pulsões do eu (auto – preservação) e pulsões sexuais (manutenção da espécie); posteriormente, com o conceito de narcisismo teremos libido do eu e libido objetal. Mais tarde, *“reunindo as pulsões sexuais e as de autoconservação sob a rubrica geral de pulsões de vida, Freud passa a opor estas à pulsão de morte.”*⁷⁰

Para Freud a pulsão não possui objeto próprio, qualquer objeto pode se articular à pulsão para produzir satisfação. Garcia –Roza enfatiza que a aptidão para propiciar a satisfação *“não decorre das propriedades desse objeto nem de uma possível adequação que ele possa ter em relação às fontes da pulsão, mas sim da relação que ele possa ter com o desejo.”*⁷¹

As pulsões não se referem a um corpo organizado, nem submetido à linguagem já que não é representável. Está além da ordem, da lei e do inconsciente. *“A pulsão se presentifica de modo contínuo e independente do mundo externo.”*⁷² É uma força constante em que não pode haver o cancelamento do estado de estimulação *“já que todo objeto é um objeto emprestado e, portanto, inadequado. Esta é a razão pela qual a pulsão permanece*

⁷⁰ JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, as bases conceituais*. Vol. I, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000, p.49.

⁷¹ ROZA, Garcia. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 65

⁷² JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, as bases conceituais*. Vol. I, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000. p.51.

como uma konstante kraft, uma força constante, capaz de ser apaziguada mas não extinta.”⁷³

Freud se questiona sobre o porquê de fatos e situações desprazerosas se repetirem continuamente na vida do sujeito. Contrariando o princípio do prazer e indo além deste formula o conceito de pulsão de morte que diz das pulsões em sua radicalidade. Refere-se ao universo da disrupção e da separação, *“visa apontar para o vazio em torno do qual a representação se constitui, para nele assinalar a fonte do caráter de insatisfação presente na demanda do sujeito”*⁷⁴.

Através da pulsão de morte Freud destaca o caráter conservador das pulsões que visa restituir um estado anterior. No texto *Além do princípio do prazer* defende que os organismos tendem ao retorno ao inanimado já que o ser não - vivo veio antes do ser vivo. Enfatiza que *“cada organismo deseja morrer a seu próprio modo... Daí surgir a situação paradoxal que o organismo luta com toda sua energia contra fatos que poderiam auxiliá-lo a atingir mais rapidamente seu objetivo de vida.”*⁷⁵ Desta forma, este retorno ao inanimado não se relaciona à morte orgânica mas sim a algo da vivência humana que coage o homem a sair dos limites da vida. Segundo Lacan, este para - além da vida é assegurado pelo fato de o sujeito estar inserido no mundo da linguagem, onde o simbólico possui uma autonomia; *“seria a tendência de todos os sistemas de retorno ao equilíbrio.”*⁷⁶

Lacan enfatiza a pulsão de morte como vontade de destruição, não no sentido de agressividade, mas para a construção, o recomeço e a renovação, recusa a permanência do mesmo. Assim,

*“a pulsão de morte é anti - natural (como diz Lacan) e anti – cultural (segundo Freud) não no sentido dela ter como alvo a destruição da natureza e da cultura, mas no sentido de recusar a permanência do ‘mesmo’, de provocar na natureza e na cultura a emergência de novas formas”*⁷⁷.

⁷³ ROZA, Garcia. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 66

⁷⁴ MAURANO, Denise. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro, Imago, 2001, p. 20.

⁷⁵ FREUD, Sigmund. “Além do Princípio do prazer”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XVIII, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996, p. 57.

⁷⁶ ROZA, Garcia. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 131.

⁷⁷ Op. Cit., p. 135.

Em “A moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna”⁷⁸ Freud nos diz que a cultura impõe ao indivíduo uma sufocação e renúncia das pulsões. Aqueles que não acompanham as exigências da civilização são tidos como “delinquentes” ou “marginais”. Observa que ao se limitar a atividade sexual aumenta-se o medo diante da vida e a angústia diante da morte que dificultam a capacidade de gozo dos indivíduos.

No texto “Totem e Tabu”⁷⁹ Freud fala da atitude de ambivalência dos povos frente às proibições. A função do pai marca a possibilidade da efetuação da lei sobre o sujeito. A queda do pai na sustentação da lei marca o limite desta atuação. Inconscientemente desejam a violação da lei, porém, temem fazê-lo. Afirma que “*o temor é mais forte que o prazer. Este prazer é, em cada indivíduo do povo, inconsciente, como no neurótico.*”⁸⁰ Um tabu traz a satisfação de um desejo inconsciente do sujeito. O tabu presta um serviço em favor das tendências sociais na medida que sua transgressão é severamente punida por representar um perigo social.

No texto “O mal – estar na cultura” Freud questiona por que é tão difícil ao sujeito humano atingir a felicidade. Segundo o pai da psicanálise a relação de objeto é tida como difícil de ser abandonada por propiciar prazer. A diferenciação do que é interno (pertencente ao ego) e o que é externo (que vem do mundo externo) é, segundo Freud, o primeiro passo no sentido da introdução do princípio da realidade na vida do sujeito, capacitando –o contra sensações ou ameaças de desprazer. Ainda neste texto, Freud nos diz que a infelicidade e o sofrimento provêm de três fontes: a decadência e a dissolução do corpo, do mundo externo com forças esmagadoras de destruição e dos próprios homens, das relações sociais que estabelecem. Esta última fonte é considerada a pior das três: “*tendemos a encará –la como uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos fatidicamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes*”⁸¹.

⁷⁸ FREUD, Sigmund. “Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. IX, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

⁷⁹ FREUD, Sigmund. “Totem e Tabu”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XIII, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

⁸⁰ FREUD, Sigmund. “Totem e Tabu”, In MAURANO, Denise. *Nau do desejo, O percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro, Relume – Dumará, p.61.

⁸¹ FREUD, Sigmund. “O mal estar na civilização”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XXI, Rio de Janeiro, Imago Editora, p.85.

Lacan propõe como postulado a ser sustentado na clínica psicanalítica: “*agiste conforme o desejo que te habita?*”⁸². Assim, esta ética visa fazer emergir o desejo singular de cada sujeito em análise, é uma ética do desejo. Freud nos mostra que a cultura exige várias renúncias do sujeito e que o sentimento de culpa “*é a expressão do conflito de ambivalência, da luta eterna entre Eros e a pulsão de destruição ou de morte*”⁸³.

A psicanálise convida o sujeito a se haver com suas escolhas. Vai implicar na sua dessubjetivação, no seu esvaziamento do mesmo – condição radical do seu limite. Não visa a um bem comum, não se trata de uma reflexão moral para organizar e delimitar os valores sociais, não pretende que o sujeito se afirme em si mesmo. Busca “*levar o mais longe possível a relação do sujeito a seu desejo sem elidir os percalços e os riscos desta empreitada.*”⁸⁴ Que este sujeito não ceda do seu desejo para atender ao bem do outro.

Nesta perspectiva, faz-se primordial uma reflexão das implicações éticas das intervenções do analista. Este é convocado a responder uma demanda de felicidade que lhe é endereçada por aquele que o procura. Na análise, a função da transferência articula –se a possibilitar um esgotamento das demandas estabelecidas a partir de uma posição regressiva. Ir além desta demanda implica ir em direção ao desejo que em última instância se mantém numa relação com a morte. Eis aí a dimensão trágica da experiência psicanalítica.

Porém, a ética da psicanálise conta com elementos transfiguradores do horror do saber sobre a morte: a musicalidade da fala do sujeito com a primazia do que se articula ao nível do som sobre o sentido pela via da regra fundamental da psicanálise e a beleza produzida pelo manejo do amor transferencial. Através da transferência “*o sujeito deve ser transportado para além do apego ao objeto, numa certa dimensão de infinitude onde opera uma boa dose de dessubjetivação*”⁸⁵. A função desempenhada pelo analista exerce uma importância fundamental neste processo: possibilitar e sustentar a interrogação para que o sujeito possa atravessar algo de sua significação e se aproximar de seu desejo.

⁸² LACAN, Jacques. O seminário, livro 7 In ROZA, Garcia. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 156.

⁸³ FREUD, Sigmund. “O mal estar na civilização” In ROZA, Garcia. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 157.

⁸⁴ MAURANO, Denise. *Na tragédia da subjetividade: A ascensão da expressão barroca na cultura*. Inédito, s/d, p.117.

⁸⁵ Op. cit., p.91-92.

6 – Conclusão

O barroco é aqui abordado não propriamente como estilo de um tempo, mas mais precisamente como uma estrutura, um modo de orientação do psiquismo. Esta perspectiva proposta por Eugene d’Ors é endossada pelo trabalho de Walter Benjamin⁸⁶ que vê o barroco como precursor do moderno, da modernidade. A idéia é de que a ênfase na dimensão bela do movimento, inaugurada pela estética barroca apresenta uma novidade num campo onde a beleza estava até então associada ao perene e imutável representado pela visão clássica.

Se hoje falamos tanto da aceleração dos tempos, se enfatizamos o movimento, talvez isso explique porque nas últimas décadas se tenha valorizado o barroco com um tão amplo e diversificado interesse crítico. O barroco acolhe o movimento do tempo.

Estamos diante de uma arte que nos mostra a liberação da sensibilidade perante ordenações impostas, fazendo com que o objeto estético flua natural e espontaneamente.

O barroco foi aqui abordado como associado a uma ideologia que lhe empresta unidade espiritual, e essa ideologia traduziu-se em diversas manifestações artísticas, além do vestuário, da jardinagem, das festas e outras expressões da cultura. Também podemos refletir sobre a forte presença do barroco no Brasil e a riqueza dessas obras em nosso país. A obra de arte barroca diz muito dos brasileiros, aqui percebemos na prática como ocorre a convivência da heterogeneidade. Então, a grande produção literária no Brasil revela um tipo de vocação para um pensamento que acolhe os contrários e a difusão da psicanálise neste país pode estar relacionada a tal fato.

Como pudemos observar a estética da literatura barroca e a ética psicanalítica apresentam aspectos de confluência que nos servem à transmissão da psicanálise. Nos indicam que o valor da vida não se relaciona à imortalidade, *“se há uma afirmação da vida é pelo valor intrínseco à ela mesma, valor esse que não recalca a relação, e mesmo fascinação pela morte, relação em último termo ao irrepresentável.”*⁸⁷. A proposta é de uma expansão da vida, com um acolhimento da finitude e não sua negação.

⁸⁶ BENJAMIN, Walter, *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, SP, Ed. Brasiliense, 1985.

⁸⁷ MAURANO, Denise. Na tragédia da subjetividade: A ascensão da expressão barroca na cultura. Inédito, s/d, p.100

A literatura barroca apresenta diversas constantes e em muitas é possível encontrar aproximações às leis do inconsciente. Destaco a idéia de paradoxo presente na linguagem literária barroca. Há um acolhimento de planos supostamente antagônicos o que permite a presença de elementos heterogêneos na obra. Os poemas e textos não buscam uma coerência ou uma objetividade, não visam solucionar conflitos ou resolver ambigüidades. A ética da arte barroca não é endereçada à visão de homem como ideal mas ao homem enquanto real.

O paradoxo é também constante na teoria e clínica psicanalítica. Presentifica-se nas relações transferenciais e vigora também na cura analítica onde se pretende em último termo um ultrapassamento da função do Nome – do –Pai, ou seja ultrapassar essa ancoragem do sentido para então se produzir algo novo, em conformidade com seu próprio desejo já que estar vivo não é a mera consequência de ter nascido, mas é um ato de escolha: questão extremamente radical da escolha do sujeito.

Esta queda do pai toca o registro daquilo que está para – além do domínio do phallus. Neste ponto se localiza A/ mulher, assinalando um mais – além da castração. Segundo Lacan, a utilização do artigo definido acompanhado de uma barra vem indicar uma impossibilidade de se universalizar A/mulher. Ou seja, *“a ausência de representação da mulher no inconsciente torna impossível um conceito generalizado do que é a mulher.”*⁸⁸

Desta forma, a estética barroca relaciona-se para o que está além do domínio do phallus, possibilitando a visibilidade ao que é da ordem do feminino. O conceito lacaniano A/mulher indica:

*“o ponto limite do saber, do sentido, da representação, que está em uma relação de vizinhança com o Nada ao qual chega o herói na tragédia, para ir até o fim com o seu desejo. Ou seja, no ‘fim do desejo’ encontra-se A/mulher, e toda referência ao gozo que ela porta”*⁸⁹.

⁸⁸ MAURANO, Denise. Na tragédia da subjetividade: A ascensão da expressão barroca na cultura. Inédito, s/d, p.107

⁸⁹ ibid.

Com isto, o que está indicado tanto com o barroco como com a psicanálise, é a relação a um gozo que tem uma natureza diferente do gozo fálico, e que na perspectiva lacaniana é indicado como gozo feminino.

Assim, a referência do sujeito ao gozo na psicanálise o posiciona numa relação que transcende sua própria subjetividade. A ética da psicanálise endereça –se ao real intangível, àquilo que está além do dizível, além da representação que delimita o sujeito. Daí a utilização de expressões estéticas como forma de se transmitir o que é impossível de ser dito.

A obra de arte nos remete a algo mais daquilo que está sendo mostrado. Através da arte busca-se criar algo em torno do vazio, dar existência ao nada. Assim, a arte não recusa o vazio, mas ela nos transmite algo de subjetivo que é apreendido através de sensações, assim o espectador não sabe ao certo do que se trata – algo além do que está sendo mostrado persiste e emociona, ao mesmo tempo apresenta e encobre uma cena.

A literatura barroca, como uma forma de criação artística, estaria referida ao campo daquilo que é impossível de ser simbolizado. O texto é lacunar, se serve à função de desvelar algo. Assim como a pulsão de morte destacada por Lacan o barroco aponta para a relação do sujeito a um “mais – além” do campo da representação simbólica.

A exacerbação das metáforas acentua o universo arbitrário em que vivemos já que somos sujeitos da linguagem. O barroco sugere e excita a participação do leitor. O apelo desmedido à experiência dos sentidos, a utilização de inúmeras figuras de linguagem e a presença de uma rica estruturação formal possibilitam a comunicação de uma realidade intransmissível. A articulação das palavras produz um efeito de fascinação e enigma, permitindo ao leitor apreender subjetivamente o texto. Como nos diz Afonso Ávila sobre a criação literária barroca, *“temos uma forma que se abre sem determinar limites, apelando a um êxtase dos sentidos.”*⁹⁰

O limite do poder da representação é evidenciado pelo fato de o inconsciente não se esgotar e pela influência da pulsão de morte no psiquismo. Barroco e psicanálise se endereçam para além do mito do Pai já que denunciam valores que tentam calar o enigma da existência, não reduzem a vida à representação. Buscam situar a relação do sujeito ao

⁹⁰ ÁVILA, Afonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo, Editora Perspectiva, p.217.

gozo, “*é a economia do gozo que nele opera para além do que a linguagem pode distinguir*”.⁹¹

A obra de arte barroca exalta o não racional que alheio à subjetividade revela uma dimensão de gozo que está para além do sujeito. Paradoxalmente, percebemos em tais obras a exibição do corpo que alude à obscenidade. É como se nesse modo de exibição do corpo, o que se pretendesse fosse a revelação da alma, a apreensão da verdade do sujeito que em última instância encontra-se além de seu modo particular de subjetivação.

Por todo o exposto, verifica-se que o barroco utilizando-se de temas contraditórios e conflituosos, como a morte, o absurdo da vida, o diferente toca uma dimensão de apreensões que são eternas, sempre estarão presentes na vida das pessoas. A criação barroca por seu caráter bastante autônomo, veio a praticamente propor uma abordagem particular da condição humana, quase que uma nova forma de agir e de ser. Desse modo, o contexto emocional que mobilizou seu surgimento não é alheio a outros períodos da história, o que justifica sua incidência em maior ou menor grau nas diversas expressões modernas da arte e da literatura no ocidente.

Assim, como enfatiza Denise Maurano, o inconsciente freudiano não é o avesso da consciência e o barroco não é uma decadência do clássico, mas apresenta suas características próprias de funcionamento e expressão. Portanto mais que um estilo artístico e literário, um estilo de vida que tomou conta do período compreendido entre o final do século XVI e o século XVII, e de que participaram todos os povos do Ocidente e além disso encontra expressão em diversos movimentos que constituem a modernidade. Eis a razão pela qual revela – se pertinente sua abordagem na atualidade.

⁹¹ MAURANO, Denise. Na tragédia da subjetividade: A ascensão da expressão barroca na cultura. Inédito, s/d, p.100

Bibliografia

AMORA, Antonio Soares. *Panorama da poesia brasileira: Era luso-brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização brasileira, 1959. 1v.

ANDRADE, Carlos Drummond. *As Impurezas do Branco*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 4ª Edição, 1978.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª Edição, 1980.

_____ *O modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975.

BENJAMIN, Walter, *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, SP, Ed. Brasiliense, 1985.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 36ª Edição, 1936.

BRAYNER, Sônia. *A poesia no Brasil*. Volume I. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1981.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo, Editora Ática, 2001.

CHIAMPI, Irlomar. *Barroco e modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994.

_____ *A Literatura no Brasil*. Vol. I e II. Rio de Janeiro, 2ª edição, 1968.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 1997.

FARACO, Carlos Emílio. MOURA, Francisco Marto. *Língua e Literatura*. São Paulo, Editora Ática, 19ª Edição, 1999.

FERREIRA, Nádia Paulo. *Poesia Barroca*. Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2000.

FILHO, Domicio Proença. *Estilos de época na literatura*. São Paulo, Editora Ática, 5ª edição, 1978.

FREUD, Sigmund. "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental".

Obras psicológicas da edição Standart brasileira. Vol. XII, Rio de Janeiro, Imago Editora,

1996.

_____ “O mal estar na civilização”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XXI, Rio de Janeiro, Imago Editor, 1996.

_____ “Além do Princípio do Prazer”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XVIII, Rio de Janeiro, Imago Editor, 1996.

_____ “Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. IX, Rio de Janeiro, Imago Editor, 1996.

_____ “Totem e Tabu”. *Obras psicológicas completas da edição Standard brasileira*. Vol. XIII, Rio de Janeiro, Imago Editor, 1996.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, as bases conceituais*. Vol. I, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. I. Francisco Alves, 1983.

MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1999.

_____ *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.

_____ *Uma reflexão filosófica sobre as relações entre a estética e a ética: Implicações do barroco para a ética da psicanálise*. Inédito, s/d.

PLATÃO. *A República*. In Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1999.

_____ *Diálogos*. In Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1991.

ROZA, Garcia. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 3ª edição, 1990.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 3ª edição, 1979.

SHAKESPEARE, W.: *Hamlet*, Paris, GF-Flammarion, 1995.

Ed. Bras.: *Teatro Completo*, RJ., Ediouro, 92189.

www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

www.proex.ufu.br/consti/hino.html

<http://demolay.virtualave.net/new/index.html>

A Literatura barroca no Brasil

Camila Hallack Loures

*Raquel Ruff Peixoto**

Introdução

Esse trabalho tem por objetivo apresentar aspectos gerais da literatura barroca principalmente no Brasil. Cabe ressaltar que o mesmo se propõe a mostrar o momento histórico o qual o barroco fez parte, enchendo o período entre o século XVI e o século XVIII em todos os povos do ocidente. É importante observar que não se pretende esgotar o assunto, nem mesmo em relação à literatura barroca brasileira, visto que a bibliografia é muito extensa. No entanto, o interesse nesse trabalho está em mostrar o barroco não só como um estilo artístico e literário, mas também, um estilo que perdura em outras épocas.

Este trabalho pretende enveredar pela literatura barroca no Brasil, no sentido de mostrar heranças e limites cronológicos, as principais características e seus principais representantes da época, bem como a repercussão do estilo literário barroco utilizado por demais artistas do mundo contemporâneo.

Para cumprir esses objetivos, o método utilizado foi de uma pesquisa bibliográfica sobre o conceito da arte barroca literária brasileira junto à utilização de diferentes livros poéticos.

A arquitetura deste trabalho está assim organizada: no primeiro capítulo, situam-se fragmentos da história do estilo barroco no ocidente, incluindo-se a questão do barroco no Brasil e sua origem; no segundo capítulo, discute-se as heranças e limites cronológicos da literatura barroca; no terceiro capítulo, verifica-se as principais características da linguagem

* CAMILA HALLACK LOURES é graduada em Psicologia na Universidade Federal de Juiz de Fora. Participa do estudo e investigação de textos de Freud e Lacan, tendo amplo interesse nas relações existentes entre a Ética da Psicanálise e as obras literárias das diversas escolas, em especial o Barroco. Estas pesquisas ocorrem como uma forma de delinear como as expressões estéticas explicitam os eixos que sustentam a clínica psicanalítica.

RAQUEL RUFF PEIXOTO como psicóloga se interessa em investigar a relação do homem e a sociedade. O laço social que o ser humano estabelece como emergência desse sujeito na cultura, na civilização. É nessa encruzilhada que ingressou, com o objetivo voltado para a psicanálise não somente na atuação clínica, mas também na pesquisa a partir do estudo do ser humano dentro de um contexto, numa linguagem própria.

barroca; no quarto capítulo, são observados os principais representantes da literatura barroca no Brasil; no quinto capítulo, comenta-se da utilização do estilo literário barroco na atualidade. Na conclusão, apresentam-se propostas de intervenção e possíveis possibilidades de continuidade do estilo barroco no mundo contemporâneo, não somente na literatura, mas em suas várias outras representações artísticas, mostrando que o barroco pode ser visto como um estilo de vida.

1 - O momento histórico do barroco e sua origem

1.1 - O momento histórico do Barroco

O barroco é um estilo que se manifestou em várias formas de arte na América Latina e na Europa Ocidental, da metade do século XVI ao final do século XVII.

Há uma atmosfera cultural comum naquela época graças às circunstâncias históricas. Quaisquer que sejam essas diferenças nacionais ou individuais na expressão do fenômeno barroco há entre as variadas manifestações, atributos comuns que fazem dele um fenômeno universal durante o século XVII.

Comparado aos outros dois movimentos que integram a Era Clássica, o Classicismo e o Arcadismo, o barroco representa um desvio da orientação clássica, já que procurava, ao mesmo tempo, unir a experiência renascentista ao reavivamento da fé cristã medieval. Punha em risco, assim, certos princípios muito prezados pela tradição clássica, como o predomínio da razão e o equilíbrio.

Assim, o barroco tenta conciliar duas concepções de mundo opostas: a medieval e a renascentista.

O período histórico no qual o movimento barroco se desenvolve apresenta características de um contexto de autoritarismo político, com o absolutismo, que foi o sistema político baseado na centralização absoluta do poder nas mãos do rei. Vive-se um momento de expansão, com a revolução comercial, cuja política econômica, o Mercantilismo, se baseava no metalismo, na balança comercial favorável e no acúmulo de capitais. Ocorre também, a luta de classes onde a burguesia, por deter forte poder econômico, pressionava politicamente a nobreza e o Rei, a fim de participar das decisões

políticas do Estado Absolutista. Concomitantemente, a arte barroca eclode desse estado de turbulência, mudanças radicais e crises religiosas.

O barroco na arte marcou um momento de crise espiritual da sociedade europeia. O homem do século XVII era dividido em duas mentalidades, duas formas diferentes de ver o mundo. Por isso o estilo barroco é um dos mais complexos que podem ser estudados na literatura brasileira.

O homem barroco vivia diante desse dilema entre o céu e a terra, o pecado e a salvação, a mística e a sensualidade, a santidade e o liberalismo, só havendo uma saída: conciliar os pólos opostos. Sua alma ficou assim, uma alma agônica, polarizada entre opostos, paradoxal. Toda literatura barroca testemunha esse estado de alma.

Convivendo com o sensualismo e os prazeres materiais trazidos pelo Renascimento, os valores espirituais tão fortes na Idade Média voltaram a exercer forte influência sobre a mentalidade da época. Uma nova onda de religiosidade foi trazida pela Contra-reforma e pela fundação da companhia de Jesus. O que decorreu daí foram naturalmente sentimentos contraditórios, já que o homem estava dividido entre valores opostos. E a arte barroca, que exprime essa contradição, igualmente oscila entre o clássico e pagão e o medieval e cristão, apresentando-se como uma arte indisciplinada.

Assim, valores como o humanismo, o gosto pelas coisas terrenas, as satisfações mundanas e carnavais, trazidos pelo renascimento, que era caracterizado pelo racionalismo, equilíbrio e clareza e linearidade dos contornos, fundem-se a valores espirituais trazidos pela contra-reforma, com idéias medievais, teocêntricas e subjetiva. Nasce então uma forma de viver conflituosa expressa na arte barroca.

Politicamente, o homem da época sentia-se oprimido economicamente, contudo, sentia-se livre para enriquecer com a possibilidade de ascensão social.

No plano espiritual, igualmente se verificaram contradições: ao lado das conquistas e dos valores do renascimento e do mercantilismo - que possibilitou a aquisição de bens e prazeres materiais - a contra-reforma procurava restaurar a fé cristã medieval e estimular a vida e os valores espirituais.

Por esse conjunto de razões é que na linguagem barroca, tanto na forma quanto no conteúdo, se verifica uma rejeição constante na visão ordenada das coisas. Os temas são aqueles que refletem os estados de tensão da alma humana, tais como vida e morte, matéria

e espírito, amor platônico e amor carnal, pecado e o perdão. A construção da linguagem barroca acentua e amplia o sentido trágico desses temas, ao fazer o uso de uma linguagem de difícil acesso, rebuscada, cheias de inversões e de figuras de linguagem. Outros temas que são facilmente encontrados são o sobrenatural, castigos, misticismo e arrependimento.

A época da Contra-reforma, e do barroco é principalmente marcado por uma profunda dualidade. Por um lado, é o desdobramento do humanismo clássico e do Renascimento, com seus apelos ao racionalismo, ao prazer, ao “carpe diem” (do latim, “aproveite o dia”). Por outro lado, o homem é pressionado pela igreja católica e pelo protestantismo, mas vigoroso a um regresso ao teocentrismo medieval, à postura estoica, a renuncia aos prazeres, à mortificação da carne e à observância plena do “amar a Deus sobre todas as coisas”, princípio capitular do teocentrismo medieval.

O homem do século XVII foi compelido a conciliar o *Teocentrismo Medieval* e o *Antropocentrismo Clássico*. Valemo-nos da apreciação do Prof. Afrânio Coutinho:

O homem do barroco é um saudoso da religiosidade medieval e, ao mesmo tempo, um seduzido pela solicitações terrenas e valores mundanos, amor, dinheiro, luxo, posição que a renascença e o humanismo puseram em relevo. Desse dualismo nasceu a arte barroca.¹

É notório que, se a literatura é a expressão do homem e de seu tempo, o estilo barroco haveria de refletir as angústias, as incertezas e o desespero daqueles que viveram essa época. Fruto da síntese de duas mentalidades, a medieval e a renascentista, o homem do século XVII era um ser contraditório, tal qual a arte pela qual se expressou.

1.2 - A origem da palavra barroco:

A origem da palavra barroco tem suscitado muitas divergências. Dentre as várias posições, a mais aceita é de que a palavra se teria originado do vocabulário espanhol *barrueco*, vindo do português arcaico e usado pelos joalheiros desde o século XVI, para designar um tipo de “pérola irregular” e de formação defeituosa, aliás, até hoje conhecida por essa mesma denominação. Depois a etimologia da palavra barroco teria sua origem na

¹ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

escolástica medieval, sob a forma *baroco*, designando um tipo de raciocínio sem sentido, falso.

Os críticos e historiadores de arte definiam como uma estética de decadência, uma característica subsequente ao Renascimento. Era em suma, uma forma degenerada da arte renascentista, expressa pela perda do senso de clareza.

A posição mais recente, que se abre com os estudos de Heinrich Wölfflin (1864-1945)², tende a ver no barroco uma constante universal na arte, expressiva dos períodos marcados por graves conflitos espirituais, e cujo a essência é a irregularidade, o retorcimento, o exagero e Heinrich Wölfflin logrou formular em termos definitivos a reinterpretação do estilo barroco em arte. Depois dele a arte ficou revalidada, não mais concebendo-se como uma forma degenerada, mas sim, um período peculiar da história da cultura, com valor estético e significados próprios.

2 - Heranças do barroco no Brasil e limites cronológicos da literatura barroca brasileira

2.1 - Heranças do Barroco no Brasil:

O barroco foi um movimento estético criado na Espanha no século XVI, quando Portugal estava sob o poder Espanhol e contra ele reagia. A luta era política pela restauração, mas naturalmente se estendia a tudo o que fosse de cunho espanhol, como o barroco, de espírito contrário à tradição artística lusa.

Enquanto isso, os brasileiros nada tinham contra os espanhóis, por isso os escritores daqueles séculos absorverem o espírito espanhol: Anchieta, Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira, Botelho de Oliveira e outros.

No Brasil do século XVIII, a adoção do estilo barroco vincula-se certamente com o descobrimento de minas e a conseqüente riqueza de algumas camadas da população. O barroco brasileiro coincidiu com o nascimento da consciência nacional, ao mesmo tempo que a favoreceu. Contando com o apoio dos protetores das artes - paróquias, confrarias e associações religiosas - tornou-se a primeira possibilidade de expressão artística do país.

A Bahia é considerada essencialmente Barroca. O barroco brasileiro, criado pelos jesuítas da Contra-reforma no século XVI, é o espírito da conciliação e da fusão dos contrários. A Bahia também nasceu nesse século e adquiriu assim, todo o espírito barroco,

fundiou brancos, negros, fez uma religião mista, a vida social, a comida, a música, uma linguagem.

O barroco tem a vantagem de ser um termo único, além de traduzir, por si próprio as características estéticas e estilísticas que a época encerra. De maneira geral, o barroco é um estilo identificado com uma ideologia, que busca traduzir um conteúdo espiritual.

2.2 - Limites cronológicos da literatura barroca no Brasil:

Fica difícil estabelecer limites para uma escola literária, já que as idéias vão mudando com o tempo e as gerações, gradual e lentamente. Mas, didaticamente, considera-se que o barroco surgiu no Brasil com a obra *Prosopopéia* de 1601, poema épico de autoria do português, radicado no Brasil, Bento Teixeira Pinto.³ Sendo esta, a primeira obra dita literária, escrita entre nós.

O limite final para essa escola, foi o ano de 1768, com a publicação de *Obras Poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa, que no entanto, seria um poeta árcade. Porém, como o barroco no Brasil só foi mesmo reconhecido e praticado em seu final, entre 1720 e 1750, quando foram fundadas várias academias literárias⁴, desenvolveu-se uma espécie de barroco tardio nas artes plásticas, o que resultou na construção de igrejas de estilo barroco durante todo o século XVIII. As obras de Aleijadinho são o grande exemplo disso.

3 - Principais características da linguagem barroca

As obras de arte têm como ponto de partida a utilização da realidade concreta do mundo. Os barrocos valorizam a percepção sensorial da realidade, empregam freqüentemente palavras que designam cores (visão), perfumes (olfato), sensações táteis (tato), ou seja, buscam refletir a desarmonia do mundo barroco. Essa apreensão da realidade pelos sentidos expressa-se sobretudo através do emprego de muitas figuras de estilo: antíteses, paradoxos, hipérboles, anáforas, hipérbatos, anadiploses, metáforas, perífrases e outras.

Neste capítulo serão apresentadas as principais características utilizadas na linguagem barroca: o requinte formal, o conflito espiritual, o culto do contraste, a

efemeridade do termo e *Carpe diem*, o paganismo, o dualismo, o cultismo ou gongorismo, a linguagem rebuscada, o conceptismo e a ironia.

Algumas características da linguagem barroca merecem especial atenção pela sua peculiaridade e pelo uso que foi sendo feito de algumas delas em escolas posteriores:

O Requite formal revela o nível lingüístico altamente sofisticado dos textos barrocos. Apresentam construções sintáticas elaboradas, vocabulários de nível elevado. O barroco Literário foi uma arte da aristocracia e esse refinamento era desejado por seu público consumidor, porque lhe conferia status.

PONDERAÇÃO DO ROSTO E OLHOS DE ANARDA

*Nos olhos e nas faces mais galhardas
Ao céu prefere quando inflama os raios,
E prefere ao jardim,
Se as flôres aguarda:*

*Enfim, dando ao jasmim e ao céu desmaios,
O céu ostenta um sol, dois sóis Anarda,
Um maio o jardim logra; ela dois maios.⁵*

O conflito espiritual era latente ao homem barroco, que sentia-se dilacerado e angustiado diante da alteração dos valores, dividindo-se entre o mundo espiritual e o mundo material. As figuras que melhor expressam esse estado de alma são a antítese e o paradoxo.

⌋ A Brevidade dos gostos da vida, em contemplação dos mais objetos

*Nasce o Sol; e não dura mais que um dia:
Depois da Luz, se segue a noite escura:
Em Tristes sombras morre a Formosura;
em contínuas tristezas a alegria.*

*Porém, se acaba o Sol, Por que nascia?
Se formosa a Luz é, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto, da pena assim se fia?*

*Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza;
na Formosura, não se dê constância:
E na alegria, sinte-se a tristeza.*

*Comece o mundo, enfim, pela ignorância;
pois tem qualquer dos bens, por natureza,
a firmeza somente na inconstância.⁶*

O culto do contraste está presente nas idéias barrocas confrontando elementos como amor e sofrimento, vida e morte, juventude e velhice, ascetismo e mundaneidade, carne e espírito, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra, pecado e perdão numa tentativa de conciliar pólos opostos até aqueles então considerados irreconciliáveis: a razão e a fê.

O espírito barroco é cabalmente expresso no célebre dilema do 3º ato de Hamlet, de Shakespeare: “To be or not to be, that is the question”. (“Ser ou não ser, eis a questão...”).⁷

Tem-se a vasta utilização da efemeridade do tempo e *carpe diem*: o homem barroco tem consciência de que a vida terrena é passageira, e por isso, é preciso pensar na salvação espiritual. Mas, já que a vida é passageira, sente ao mesmo tempo, desejo de gozá-la antes que acabe, o que resulta num sentimento contraditório, já que gozar a vida implica em pecar, e se há pecado, não há salvação.

Pretendendo o poeta moderar o excessivo sentimento de Vasco de Sousa de Paredes, na morte da dita sua filha.

*Para que é mais idade, ou mais um ano
Em quem, por privilégio e natureza,
Nasceu flor, a que um sol faz tanto dano!?*

*Nossa prudência, pois, em tal dureza
Não sinta a dor, e tome o desengano
Que um dia é eternidade da beleza.*⁸

Assim, como tudo na vida a beleza também é efêmera. O texto se serve de imagens plásticas para mostrar isso: “que um dia é eternidade da beleza”. Desta forma, o tempo atua sobre o ser humano conduzindo-o à decadência.

Essa imagem que vai da “flor” ao “dano” põe ante os olhos do leitor, a sua imaginação e revela os conceitos de decadência e transitoriedade da beleza e da vida.

O paganismo é uma característica da linguagem barroca que aparece em alguns textos buscando um traço do Classicismo e da Cultura greco-romana, no qual, os deuses da mitologia pagã aparecem para representar um sentimento ou um tema abstrato qualquer:

EXPRESSÕES AMOROSAS A ÜA DAMA A QUEM QUERIA

*Enquanto com gentil descortesia,
o ar, que fresco Adónis te namora,
te espalha a rica trança brilhadora,
quando vem passear-te pela fria.⁹*

Adónis(ou Adonai) é um ente mitológico que representa a grande beleza e a vaidade.

O dualismo encontrado na linguagem barroca, se desenvolve em torno da transitoriedade da vida, da fulgacidade das coisas e do sentimentos contraditórios que envolve a natureza humana. A dualidade característica na arte na época barroca foi uma maneira de extravasar, de tentar mostrar como se sentia o homem da época colocado entre dois extremos.

DEFENDENDO O BEM PERDIDO

*O bem, que não chegou a ser possuído
perdido causa tanto sentimento,
que faltando-lhe a causa do tormento,
faz ser maior tormento o padecido*

*Sentiu o bem logrado já perdido,
mágoa será do próprio entendimento:
porém, o bem que perde em pensamento
não deixa o outro bem restituído.¹⁰*

O jogo de palavras Cultismo ou Gongorismo são características da linguagem barroca que receberam essas denominações na Península Ibérica, e em colônias ultramarinas. Seria um aspecto do barroco voltado para o rebuscamento da forma, para a ornamentação exagerada do estilo. O termo cultismo deriva da obsessão barroca pela linguagem culta, erudita, e o gongorismo alude ao autor espanhol Luís de Gongora¹¹, expoente maior desse procedimento literário, criador de uma verdadeira escola que tem como seguidores, entre nós, Manuel Botelho de Oliveira e, em alguns momentos, Gregório de Matos Guerra.

O aspecto exterior imediatamente visível no Cultismo ou Gongorismo é o abuso no emprego de figuras de linguagem: metáforas, antíteses, hipérboles, hipérbatos, anáforas, anadiploses, paronomásias, quiasmos e sonoras.

O cultismo explora, também através do jogo de palavras, efeitos sensoriais, tais

como cor, forma, volume, sonoridade, imagens violentas e fantasiosas, enfim, recursos que sugerem a superação dos limites da realidade, ou seja, uma percepção sensorial da realidade:

A uns mártires penduravam pelos cabelos, ou por um pé, ou por ambos, ou pelos dedos, polegares, e assim, no ar, despidos, batiam e martelavam com tal força e continuação, os cruéis e robustos algozes (carrascos), que ao princípio açoitavam os corpos, depois desfiavam as mesmas chagas (feridas) , ou uma chaga até que não tinha já que açoitar nem ferir. A outros estirados e desconjuntados no ecúleo (instrumento de tortura), ou estendidos na catasta, (cadafasto, em forma de leito, feito em grades, em que se torturavam os mártires) aravam os membros com pentes e garfos de ferro, a que propriamente chamavam escorpiões, ou metidos debaixo de grandes pedras de moinho, lhes espremiam como um cardar (pentear) o sangue, e lhe moíam e impressavam os ossos, até ficarem com uma pasta confusa, sem figura, nem semelhança do que dantes eram. A outros cobriam todos de pez (breu, piche), resina e enxofre, e ateando-lhes o fogo, os faziam arder em pé como tochas ou luminárias, nas festas dos ídolos, esforçando-os para este suplício como lhes dar a beber chumbo derretido.¹²

Neste fragmento, podemos perceber claramente a tentativa de Pe. Vieira de fazer o leitor sentir o que ele descreve, como uma forma de persuadir seus ouvintes a não se envolverem com idéias de reforma religiosa (o protestantismo). Para isso, toma como exemplo a persistência religiosa dos mártires da Igreja Católica e descreve com extrema figuração como eram torturados esses mártires.

Essa supervalorização da forma é mais comum na poesia. Observe no fragmento seguinte o extremo cuidado formal que leva o poeta a agendrar um esquema no qual o final de cada verso repete-se no início do seguinte:

PECADOR CONTRITO AOS PÉS DE CRISTO CRUCIFICADO

*Ofendi-vos, meu Deus, é bem verdade;
verdade é, meu Senhor, que hei delinqüido,
delinqüido vos tenho, e ofendido;*

² In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

*ofendido vos tem minha maldade.*¹³

O conceptismo ocorre sobretudo na prosa. Corresponde ao jogo de idéias à organização da frase com uma lógica que visa ensinar e convencer. É a supervalorização do raciocínio agudo:

*Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelhos e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há de existir mister luz, há mister espelho, e há mister olhos.*¹⁴

Ironia do grego *clóneia*, ‘interrogação’¹⁵ consiste em dizer o contrário do que está pensando ou em questionar, satirizar certo tipo de comportamento com a intenção de ridicularizar, de dar ênfase a algum aspecto passível de crítica:

Aos Sres. Governadores do mundo em seco da cidade Bahia e seus costumes:

*A cada canto um grande Conselheiro,
que nos quer governar cabana e vinha:
Não sabem governar sua cozinha,
e querem governar o Mundo inteiro!*¹⁶

A partir deste ponto estaremos conceituando e exemplificando algumas figuras de estilo fundamentais para o entendimento da literatura barroca:

A antítese que significa do grego *anti*, ‘contra’ + *thesis*, ‘afirmação’¹⁷, é uma figura de pensamento que consiste no emprego de palavras numa oração ou período que se

³ MATOS, Gregório de, in HOLANDA, Sérgio Buarque de. Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial. São Paulo, editora perspectiva, 1979. Pag.57.

⁴ VIEIRA, Antônio, in FARACO, Carlos Emílio. MOURA, Francisco Marto. Língua e Literatura. São Paulo, Editora Ática, 19ª Edição, 1999. Pg.309.

⁵ NICOLA, José de. e INFANTE, Ulisses. Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa. São Paulo, Editora Scipione, 3ª edição, 1990. Pag 439.

⁶ MATOS, Gregório de, in HOLANDA, Sérgio Buarque de. Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial. São Paulo, editora perspectiva, 1979. Pg.67.

⁷ NICOLA, José de. e INFANTE, Ulisses. Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa. São Paulo, Editora Scipione, 3ª edição, 1990. Pag 437.

opõem quanto ao sentido: bem x mal, branco x preto, claro x escuro. É a figura mais comum do barroco, reflete a contradição enfrentada pelo homem da época, seu dualismo e a luta de forças opostas que o arrastam:

Defendendo o Bem Perdido:

*O bem, que não chegou ser possuído,
perdido causa tanto sentimento,
que faltando-lhe a causa do tormento,
faz ser maior tormento o padecido.*

*Infalível será ser homicida
o bem, que sem ser mal, motiva o dano;
o mal, que sem ser bem apressa a morte.¹⁸*

O paradoxo é uma figura de linguagem mais radical que a antítese. Poderia ser definido como emprego de idéias numa oração ou período que se opõe quebrando a lógica, ou seja, resultando na apreensão da realidade através dos sentidos:

*Ardor em firme coração nascido;
Pranto por belos olhos derramados;
Incêndio em mares de água desfarçado;
Rio de neve em fogo convertido.¹⁹*

Hipérbole que significa do grego *hyperbolè*, ‘lançar sobre’²⁰, é uma figura de linguagem também conhecida como intensificação, é a figura de pensamento que consiste na ênfase resultante do exagero deliberado, quer no sentido negativo, quer no positivo. É uma forma de exagerar a verdade, mas com respeito a beleza, seja por amplificação, seja por atenuação. É o que ocorre em expressões cotidianas como “morreu de rir”, “morto de fome”, “já te disse quatrocentas bilhões de vezes...”, ou em construções literárias como:

“rios te correrão dos olhos se chorares ...”²¹

A hipérbole traduz a grandiosidade, a ostentação do mundo barroco. É uma figura

que engrandece ou diminui exageradamente a verdade das coisas.

Anarda passando o tejo em uma barca

*meu peito também, que chora
de Anarda ausências perjuras,
o pranto em rio transforma
o suspiro em vento muda.²²*

A anáfora que vem do grego *ana*, ‘repetição’ + *phorá*, ‘que conduz’²³, é uma figura de construção que consiste na repetição intencional de uma ou mais palavras no início de vários versos:

Buscando a Cristo crucificado um pecador, com verdadeiro arrependimento.

*A vós correndo vou, Braços sagrados,
nessa Cruz sacrossanta descobertos;
que para receber-me estais abertos,
e por não castigar-me estais cravados.*

*A vós, Divinos olhos, eclipsados,
de tanto sangue e lágrimas cobertos;
pois para perdoar-me estais despertos,
e por não condenar-me estais fechados.*

*A vós, pregados os Pés, por não deixar-me:
A vós, Sangue vertido, para ungir-me:
A vós, Cabeça baixa, por chamar-me:*

*A vós, Lado patente, quero unir-me:
A vós, Cravos preciosos, quero atar-me,
ara ficar unido, atado e firme.²⁴*

A Anáfora também pode ocorrer na prosa, quando iniciamos as orações ou períodos por uma mesma palavra ou locução. Observando:

*Quando fazem os ministros, o que fazem?
Quando respondem? Quando deferem?
Quando despacham? Quando ouvem?²⁵*

O hipérbato que significa do grego *hipérbaton*, ‘inversão’²⁶, é a figura sintática de construção que consiste numa inversão violenta da ordem direta da frase. Citam-se, como exemplo notório, os versos iniciais do hino nacional:

*“Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
De um povo heróico o brado retumbante...”*²⁷

Na ordem direta da frase ficaria: “As margens plácidas do Ipiranga ouviram o brado retumbante de um povo heróico”.

O hipérbato resulta em certa dificuldade de leitura, como se verifica nos quatro primeiros versos do poema de Gregório de Matos:

*É a vaidade, Fábio, nesta vida
Rosa, que de manhã lisonjeada,
Púrpuras mil, com ambição dourada,
Airosa rompe, arrasta presumida.*²⁸

Rescrevendo-os em ordem direta, teríamos: “Fábio, a vaidade nesta vida é rosa que, lisonjeada de manhã, arrasta presumida mil púrpuras e rompe airosa com ambição doirada”.

A anadiplose é uma figura de construção que consiste na reiteração dos termos finais de um verso ou oração, no início do verso subsequente. Essa figura de construção é bem clara no poema de Gregório de Matos Guerra:

Retrato de D. Brites, uma formosa dama na Bahia, de quem o Autor se namorou, e tratou vários tempos:

*No peito, desatina o Amor cego,
Cego só pelo amor do vosso peito,
Peito em que o cego Amor não tem sossego;
Sossego por não ver-lhe amor perfeito;
Perfeito, e puro amor em tal emprego;
Emprego, assemelhando à causa o efeito;
Efeito, que é mal feito ao dizer mais
Quando chega o Amor a extremos tais.*²⁹

A metáfora, que significa do grego *meta*: ‘mudança’, + *phora*: ‘transporte’, é a figura de palavra em que se emprega um termo por outro, mantendo-se entre eles uma relação de semelhança; é uma espécie de “comparação abreviada”, como em “Seus olhos são esmeraldas” isto é, seus olhos são verdes. A metáfora foi assim definida por Aristóteles: “consiste em transportar para uma coisa o nome da outra (...) uma espécie de comparação, a qual, falta a locução comparativa”.³⁰

“Dos Desenganos da vida humana”

É a vaidade, Fábio, nesta vida (1)

Rosa, que de manhã lisonjeada, (2)

Púrpuras mil, com ambição dourada,(3)

Airosa rompe, arrasta presumida.(4)

É planta, de que abril favorecida, (5)

Por mares de soberba desatada, (6)

Florida galeota empavesada, (7)

Sulca ufana, navega destemida. (8)

É nau enfim, que em breve ligeireza, (9)

Com presunção de Fênix generosa,(10)

Galhardias apresta, alentos preza: (11)

Mas ser planta, ser rosa, ser nau vistosa (12)

De que importa, se aguarda sem defesa (13)

Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa? (14)³¹

O próprio título do soneto, “Dos Desenganos da vida humana”, metaforicamente, alude ao emprego intensivo da metáfora.

O poema se entretece a partir de três metáforas da vaidade: *rosa*, *planta*, *nau* (navio), que tem duração efêmera, ainda que si suponham eternas. Primeiramente, são mostradas as qualidades de cada um desses elementos metafóricos. Como a rosa, a vaidade “rompe airosa” (elegante); como a planta favorecida pelo mês de abril (quando é primavera na Europa), ela segue rapidamente feito uma “galeota empavesada” (embarcação enfeitada); como uma nau ligeira, preza alentos e galhardias (elogios e elegâncias).

Observe que as metáforas são colocadas nos versos 2, 5 e 9 e, após retomadas nos versos 12 a 14, quando, no último terceto, o poeta as dispõe em ordem decrescente, inversa: a penha (pedra) destrói a nau, assim como o ferro (instrumento de corte qualquer) destrói a planta e a tarde (o tempo que passa) destrói a rosa.

A conclusão a que se chega, portanto, é que a vaidade é frágil e efêmera.

A metáforização intensiva do texto barroco estabelece, quase sempre, uma identificação sensorial resultando no aspecto cromático e criando associações surpreendentes. Assim, o poeta barroco diz: “os marfins da boca” ao invés de dentes, “o zéfiro manual” (vento suave) ao invés de leque, “a língua dos olhos”, ao invés de lágrimas, “rubi”, ao invés de sangue.³²

A perífrase é uma figura de linguagem também denominada circunlóquio, é a figura de pensamento que consiste na substituição de uma palavra por uma série de outras, de modo que estas se refiram àquela, indiretamente. Utilizada, em geral, para evitar a monotonia das expressões gastas ou para criar novas relações metafóricas, é o que ocorre em: “Graças à onipotência de quem devemos a criação do Universo”, que significa simplesmente “Graças a Deus”.³³

4- Principais representantes da literatura barroca no Brasil

Apresentam-se neste capítulo, os principais autores e obras da Literatura barroca no Brasil.

Para se entender um pouco em que contexto se passou a era do estilo barroco, vão ser abordados aspectos gerais da vida de alguns autores e suas obras:

4.1 - Gregório de Matos Guerra:

Nascido em Salvador na Bahia, em 20 de dezembro de 1633, entrou para o Colégio dos Jesuítas da Bahia com catorze anos e, revelando grande argúição nos estudos, os pais mandam-no estudar Direito em Coimbra. Tornou-se Bacharel Formado, viveu alguns anos em Lisboa exercendo a profissão, ocupando vários cargos na magistratura portuguesa. Porém, o caráter irreverente de suas sátiras provocou sua expulsão dessa cidade. Nesse tempo, casou-se e enviuvou. Voltou então ao Brasil desiludido. Em Salvador levou vida desregrada, compondo poemas satíricos e tendo famosos encontros amorosos com freiras. A intensidade de suas sátiras justificou o apelido com que ficou sendo conhecido: Boca do Inferno. Em sua terra natal, é convidado a trabalhar com os jesuítas no cargo de tesoureiro-mor da Companhia de Jesus. Em 1694, casa-se novamente com a viúva Maria de Povos, inspiradora de alguns de seus poemas líricos. Após esse período, abandona os padres e é degredado para Angola; já bastante doente, retorna ao Brasil um ano depois,

mas sob duas condições: estava proibido de pisar em terras baianas e de apresentar suas sátiras. Morreu em Recife, no ano de 1696; com 59 anos foi enterrado na Capela do Hospício de Nossa Senhora da Penha. Demolida a Capela, não restou nenhum vestígio de Gregório de Matos Guerra.

Nunca em vida Gregório de Matos publicou um livro, e suas poesias colecionadas e publicadas apenas por seus admiradores, sobrevive até hoje em antologias. A principal antologia foi à feita pela ABL no começo do século. As suas composições poéticas denotam um ódio verrinoso com alternância de religiosidade e arrependimento.

Apesar de ser conhecido como poeta satírico, Gregório de Matos, também praticou, e com esmero, a poesia religiosa e a lírica. Podemos ressaltar que ele utilizava do estilo conceptista mais do que o cultista, apresentando jogos de palavras ao lado de raciocínios sutis, sempre com o uso abusivo de figuras de linguagem:

Aos vícios

*Eu sou aquele que os passados anos
Cantei na minha lira maldizente
Torpezas do Brasil, vícios e enganos.*³⁴

A sátira de Gregório não se voltou apenas contra as situações, instituições, mas também para pessoas: fidalgos, mulatos, gente do povo e do governo, todos são objetos do seu escárnio.

Assim se define Gregório no início da poesia “Aos vícios”. E, realmente, na poesia satírica procura satirizar o brasileiro, o administrador português, el-rei, o clero e, numa postura moralista, os costumes da sociedade baiana do século XVII. É patente um sentimento nativista quando ele separa o que é brasileiro do que é exploração lusitana.

Na poesia lírica e religiosa, deixa claro certo idealismo renascentista, colocado ao lado do conflito entre o pecado e o perdão, buscando a pureza da fê, mas, tendo ao mesmo tempo, necessidade de viver a vida mundana. São essas contradições que o situam perfeitamente na escola barroca.

Sua obra permaneceu inédita até o século XX, quando a Academia Brasileira de Letras, entre 1923 e 1933, publicou seis volumes, assim distribuídos: I. Poesia sacra; II. Poesia lírica; III. Poesia graciosa; IV e V. Poesia satírica; e VI. Últimas.

A JESUS CRISTO NOSSO SENHOR

*Pequei, Senhor: mas não porque hei pecado,
da nossa alta Piedade me despido:
antes, quanto mais tenho delinqüido,
vos tenho a perdoar mas empenhado.*

(...)

*Eu sou, Senhor, Ovelha desgarrada;
cobrai-a; e não queirais, Pastor Divino
perder na vossa Ovelha a vossa glória.³⁵*

Gregório de Matos.

Neste poema, temos um excelente exemplo de conceptismo:

Se pecou ele é a ovelha desgarrada do rebanho; o pecado não deve ser somente motivo de castigo, mas razão para que o Pastor Divino se empenhe em recobrar sua “ovelha”. Para tanto deve perder-lhe o pecado. O poeta aldaciosamente, dá um conselho a Cristo: que ele não queirra perder a glória e infinita bondade que é a capacidade divina de perder. Caso contrário, deixando perdê-lo, perderá com ele a glória do perdão.³⁶

4.2 - Padre Antônio Vieira:

Padre Antônio Vieira, nasceu em Lisboa, em 1608. Aos sete anos parte com a família para a Bahia, no Brasil, onde o pai exercia a função de secretário da Governação.

Estuda no colégio jesuíta da Bahia e ingressa em 1623, na Companhia de Jesus, recebendo ordens em 1635 e iniciando nessa altura o seu trabalho como pregador. Em 1641, parte para Lisboa com o governador para apresentar ao rei D. João IV, de quem se tornaria confessor, a adesão à causa da Restauração. Este foi um movimento pelo qual Portugal liberta-se do domínio espanhol. O rei encarregou-o de várias missões diplomáticas na Holanda e em Roma. Não sendo bem sucedido nestes encargos, regressou novamente ao Brasil e dedicou-se à missionação dos índios. Politicamente, Vieira tinha contra si a pequena burguesia cristã, por defender o capitalismo judaico e os cristãos-novos; os pequenos comerciantes, por defender um monopólio comercial; os administradores e colonos, por defender os índios. Após a morte de D. João IV, essas posições tomadas por Vieira, principalmente a defesa dos cristãos-novos, lhe custam uma condenação pela Inquisição. Fica preso de 1665 a 1667. Com a subida ao trono de D. Pedro II, Padre Antônio Vieira é absolvido.

Depois, regressa definitivamente à Bahia, onde morre com quase 90 anos de idade, no Colégio da Bahia.

O padre Antônio Vieira foi missionário, pregador, diplomata, político e escritor.

Sua obra pode ser dividida da seguinte maneira:

Profecias: constam de três obras: História do futuro, Esperanças de Portugal e Clavis prophetarum, em que se notam o Sebastianismo e as esperanças de Portugal se tornar o Quinto Império do Mundo, pois, tal fato estaria escrito na Bíblia. Isso demonstra seu estilo alegórico de interpretação bíblica, um nacionalismo megalomaniaco e uma servidão incomum, própria dos Jesuítas.

Cartas: são cerca de 500 cartas, que versam sobre o relacionamento entre Portugal e Holanda, sobre a Inquisição e os cristãos-novos e sobre a situação da Colônia. Constituem importantes documentos históricos.

Sermões: Os sermões buscam arrebatá-lo para despertar sua consciência, convidando-o a pensar e a agir. Visando a esse objetivo o jesuíta geralmente estabelece analogias entre o presente vivo e a Bíblia. São quase 200 sermões, o melhor da obra de Vieira. De estilo barroco conceptista, totalmente oposto ao Gongorismo, o predador português joga com as idéias e os conceitos, segundo os ensinamentos da retórica dos jesuítas. Um de seus principais sermões é o Sermão da sexagésima, pregado na Capela Real de Lisboa em 1655 e conhecido também por A palavra de Deus. O Sermão da Sexagésima, de caráter metalingüístico, versa sobre a arte de pregar em suas dez partes. Nele Vieira usa de uma metáfora: pregar é como semear. Traçando paralelos entre a parábola bíblica sobre o semeador que semeou nas pedras, nos espinhos (onde o trigo frutificou e morreu), na estrada (onde não frutificou) e na terra (que deu frutos), Vieira critica o estilo de outros pregadores contemporâneos seus (e que muito bem caberia em políticos atuais), que pregavam mal, sobre vários assuntos ao mesmo tempo (o que resultava em pregar em nenhum), ineficazmente e agradavam aos homens ao invés de pregar servindo a Deus.

Dentre suas obras mais conhecidas, destacam-se ainda: Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda: pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Bahia, em 1640. Vieira incita o povo a combater os holandeses falando sobre os horrores e depredações que os protestantes fariam: “entrarão por esta cidade com fúria de hereges e vencedores, não perdoarão o estado, o sexo nem a idade”. Há também, o Sermão de Santo

Antônio, chamado de Sermão aos peixes: sobre os colonos que aprisionavam índios.

Sermão da sexagésima:

Será por ventura o estilo que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão dificultoso, um estilo tão afetado, um estilo tão encontrado a toda parte e a toda natureza? Boa razão é também esta. O estilo há de ser muito fácil e muito natural. Por isso, Cristo comparou o pregar ao semear. Compara Cristo o pregar ao semear, porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte.

Já que falo contra os estilos modernos, quero alegar por mim o estilo do mais antigo pregador que houve no Mundo. E qual foi ele? O mais antigo pregador que houve no Mundo foi o Céu. Suposto que o Céu é pregador, deve ter sermões e deve ter palavras. E quais são estes sermões e estas palavras do Céu? As palavras são as estrelas, os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas. O pregar há de ser como quem semeia, e não como quem ladrilha ou azuleja. Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está branco, de outra há de estar negro: se de uma parte está dia, de outra há de estar noite? Se de uma parte dizem luz, da outra hão de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, da outra hão de dizer subiu. Basta que não tenhamos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas hão de estar sempre em frente com o seu contrário? (...)

Mas dir-me-eis: Padre, os pregadores de hoje não pregam do Evangelho, não pregam das Sagradas Escrituras? Pois como não pregam a palavra de Deus? – Esse é o mal. Pregam palavras de Deus mas não pregam a Palavra de Deus.³⁷

4.3 – Manuel Botelho de Oliveira:

Manuel Botelho de Oliveira, nasceu em 1636, era de uma família abastada de Salvador e estudou Leis em Lisboa, sendo contemporâneo de Gregório de Matos. Dedicou-se à advocacia na Bahia com sucesso. Foi vereador, advogado e agiota.

O primeiro escritor nascido no Brasil a ter uma obra impressa. Em 1705 vem à luz *Música do Parnaso*, representativa do estilo barroco da época. Manuel Botelho de Oliveira, é de cunho estilizado, não representa o universo brasileiro senão no seu poema *À Ilha de Maré*, pelo seu caráter pictórico e exuberância de minúcias, e especialmente pela preocupação por uma paisagem brasileira, manifestando um nativismo, que o próprio poeta justifica na dedicatória ao Duque do Cadaval. *À Ilha de Maré* foi um dos primeiros poemas a louvar a terra:

Ponderações do Rosto e Olhos de Anarda

*Nas faces considero equivocado
de açucenas e rosas ou vestido;
porque se vê nas faces reduzidos
Todo o império de flora venerado* (Manuel Botelho de Oliveira).³⁸

Desdém e fermosura

*Querendo ver meu gosto
O cândido e purpúreo de teu rosto,
Sinto o desdém tirano,
Que fulmina teu rosto soberano;
Mata-me o equívoco, o belo me convida,
Encontro a morte, quando busco a vida (Manuel Botelho de Oliveira).³⁹*

AMORA, Antonio Soares. *Panorama da poesia brasileira: Era luso-brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização brasileira, Volume I, 1959 pagina 64

Teme que seu amor não possa encobrir-se

*Não pode bela ingrata,
Encobrir-se este fogo, que me mata;
Que quando calo as dores,
Teme meu coração que entre os ardores
Das chamas, que deseja,
Meu peito se abra, e minha fé se veja (Manuel Botelho de Oliveira).⁴⁰*

Ilha de Maré

*Esta Ilha de Maré, ou de alegria,
Que é termo da Bahia,
Tem quase tudo quanto o Brasil todo,
Que de todo o Brasil é breve a pôdo;
E se algum tempo Cietéria a achará,
Por esta sua chipre desprezada,
Porém tem com Marília verdadeira
Outra vênus melhor por padroeira.⁴¹*

4.4 - Bento Teixeira:

Bento Teixeira era portuense, cristão novo, nascido em 1565, veio para o Brasil por volta de 1567 e estudou com os Jesuítas na Bahia para seguir a carreira eclesiástica. Exerceu o magistério particular e a advocacia.

Em 1570 foi preso pelo assassinato da mulher, possivelmente por crime de adultério; acoutou-se então, no convento de Beneditinos, em Pernambuco; foi condenado a 20 anos de prisão, que não se sabe ao certo se cumpriu. Foi mais ou menos nessa época que escreveu a Prosopopéia.

A Prosopopéia é um poema encomiástico que foi publicado em Lisboa, em 1601, cujo título significa, discurso feito por pessoa fictícia, no caso, por Proteu, figura mitológica marinha, deus dos vaticínios, ou seja, que profetiza, prenuncia algo. É um pequeno poema épico em que o poeta exalta a figura de Jorge Albuquerque Coelho e seu irmão Duarte, donatários da Capitania de Pernambuco. É uma imitação de *Os Lusíadas*, com 94 estâncias em oitava-rima e decassílabos heróicos com todas as partes clássicas do modelo épico renascentista: proposição, inovação, dedicatória e narração. A narrativa é feita por Proteu, referindo os acontecimentos heróicos no Brasil e a seguir.

Em 1594, denunciou-se cristão novo perante o Visitador do Santo ofício em Olinda e é mandado para Lisboa para ser julgado, onde abjurou o judaísmo, obtendo liberdade condicional. Faleceu na prisão em Lisboa não se sabe quando.

Bento Teixeira se muito aproveitou *d'Os Lusíadas* (episódios, imagens conceituais, maneiras de dizer, esquemas rítmicos e rítmicos), em muitos pontos deu-se o direito de discordar, e até explicitamente, do seu modelo camoniano, e por vezes, também, de seus modelos antigos, que considera e declara errados no que respeita a crença no elemento mitológico.

A atitude de independência de Bento Teixeira estava dentro dos cânones da imitação clássica: imitar sem copiar. Mas a legitimidade de sua atitude, até hoje mal compreendida pelos críticos, não teve infelizmente para seus critérios de poeta, o apoio, indispensável de grande talento criador. Se no poemeto a passagens de boa poesia, o conjunto revela ter faltado ao Autor o talento para uma obra de largo fôlego e intensa emoção, qualidades que seu antecessor, Luís Vaz de Camões, possuía em alta dose.

A crítica em geral não lhe atribuiu grande valor literário, porém, merece a atenção dos historiadores por ser a primeira obra poética, dando início a uma linhagem laudatória e ufanista da terra e da gente brasileira.

A prosopopéia

*Ó sorte, tão cruel, como mudável,
Por que usurpas aos bons o seu direito?*

*Escolhes sempre o mais abominável,
Reprovas, e abominas o perfeito.
O menos digno, fizes agradável,
O agradável mais, menos aceito.
Ô frágil, inconstante, quebradiça,
Roubadora dos bens, e da justiça!* (Bento Teixeira).⁴²

5 - A utilização de características da linguagem barroca no mundo contemporâneo

Nenhum período da história da arte tem sido como o barroco, usado nas últimas décadas com um tão amplo e diversificado interesse crítico.

No que diz respeito ao barroco estamos diante de uma arte que nos mostra a liberação da sensibilidade perante ordenações impostas, fazendo com que o objeto estético flua natural e espontaneamente.

Vários autores da atualidade adotaram o estilo barroco em seus poemas e músicas. O que ocorre é que temas como o conflito, a morte o grotesco, o absurdo da vida, são eternos, sempre preocuparam e sempre preocuparão o ser humano. Por razões histórico-sociais, esses temas absorvem o homem barroco.

A situação histórica semelhante que ocorrer em nosso século, faz surgir uma necessidade de que um novo barroco literário se manifeste.

Vão ser utilizados nesse trabalho, versos de Carlos Drummond de Andrade. De fato, este grande poeta contemporâneo tem a “alma barroca”, isto é, sua sensibilidade combina com a do estilo barroco, e isso se manifesta em inúmeros poemas seus.

Também vamos utilizar as poesias de Affonso Ávila, ensaísta e Diretor da Revista Barroco, editada pela UFMG que é um poeta ligado a tendências predominantemente concretistas no qual, seus poemas buscam, em geral, uma interligação entre os aspectos temático, ritmo e visual. No entanto, Affonso Ávila, carrega uma forte herança barroca. Tal herança parece ser incorporada e trabalhada de forma inconsciente pelo poeta, que denominou um de seus livros de Barrocolagens. Nesta obra, o autor realiza, de fato, colagens de textos de Padre Antônio Vieira, Gregório de Matos Guerra, entre outros, misturados a versos de sua autoria, nos quais, reproduz o estilo discursivo e a temática barroca.⁴³

Foram citados neste capítulo alguns trechos de letras de músicas de Caetano Veloso, que se servia muito da linguagem barroca em suas composições. O próprio diz em

uma de suas músicas, mais especificamente “Outras Palavras”, ser barroco. Como também, Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, que utilizam em algumas de suas canções figuras de linguagem predominantemente do estilo barroco.

Apesar de possuírem características barrocas, não se pode dizer que os textos de Drummond, Ávila, Caetano Veloso, Chico Buarque e Milton Nascimento são barrocos, pois, eles apresentam, em sua predominância traços que caracterizam a literatura do nosso tempo. A técnica do colagem de Affonso Ávila, por exemplo, é tendência da arte moderna. Os poemas de Drummond por sua vez, apresentam uma visão moderna do universo, ainda que os sentimentos do poeta se manifestem, muitas vezes, através de formas barrocas de expressão. Bem como, Caetano Veloso, Chico Buarque e Milton Nascimento utilizam da linguagem barroca nas suas composições, porém, as músicas são modernas.

Apresentaremos neste capítulo algumas relações entre o estilo literário barroco e o estilo desses autores contemporâneos:

No que diz respeito ao sentimento que a realidade humana é absurda, sem solução, repleta de contrastes:

*O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta.*

*que não macule ou perca a sua essência
ao contato furioso da existência*

*Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar da vida um vago indício*

*a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo* (Carlos Drummond de Andrade).⁴⁴

Bem como, a expressão do grotesco, do chocante, do monstruoso: É o “feísmo”, ou o “belo horrível” barroco:

*Tropicália
O monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente
feia e morta estende a mão* (Caetano Veloso).⁴⁵

Também é comum ao mundo moderno a angústia religiosa, ligada a mistura entre

o sagrado e o profano:

Poema das Sete Facas

(...)

*Meu Deus por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.*

*Mundo mundo vasto mundo,
Se eu me chamasse Raimundo
seria apenas rima, não seria solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*

*Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo (Carlos Drummond de Andrade).⁴⁶*

Em muitos poemas da atualidade é comum a expressão do conflito, manifestado através da anteposição de imagens e sentimentos antagônicos:

Anjos de duas faces

*Anjo de duas faces,
o sol e as trevas, eis,
E vós, Indecisão,
serpente me venceis*

*Bigênito demônio
solevando punhal,
deuses escarnecendo,
sois o Bem, sois o Mal?*

*Sorriso de mulher
em pose de invectiva,
o choro da criança
Não morta, semiviva*

*Anjo de duas faces,
duplo lago reflète
o olhar de uma condena,
o olhar de outra promete (Affonso Ávila).⁴⁷*

A letra dessa música Contemporânea estrutura-se a partir de uma característica fundamental do estilo barroco: a antítese.

FRUTA BOA

*É maduro nosso amor
Não moderno.
Fruto de alegria e dor.
Céu, inferno
Tão vivido nosso amor,
Convivência de felicidade e
Paciência.⁴⁸*

UMAS E OUTRAS

*Se uma nunca tem sorriso
É pra melhor te reservar
E diz que espera o paraíso
E a hora de desabafar.
A vida é feita de um rosário
Que custa tanto a se acabar...
Por isso, às vezes ela pára
E senta um pouco pra chorar.
Que dia! Nossa, pra que tanta conta
Já perdi a conta de tanto rezar.*

*Se a outra não tem paraíso
Não dá muita importância, não.
Pois já forjou o seu sorriso
E fez do mesmo profissão.
A vida é sempre aquela dança
Onde não se escolhe o par.
Por isso, às vezes ela cansa
E senta um pouco pra chorar.
Que dia! Puxa, que vida danada
Tem tanta calçada pra se caminhar (Chico Buarque de Holanda).⁴⁸*

É fácil encontrar o rebuscamento nos poemas modernos, sutileza e complexidade das idéias:

*Os remédios do amor e o amor sem remédio
são as quatro coisas e uma só
o primeiro remédio é o tempo
tudo cura o tempo, tudo faz esquecer,
tudo gasta, tudo digere, tudo acaba
atreve-se o tempo a colunas de mármore,
quanto mais a coração de cera?
são as afeições como a vida,*

*que não há mais certo sinal
de haverem de durar pouco,
que terem durado muito (Affonso Ávila).⁵⁰*

[/new/index.html](#)

Conclusão

O presente trabalho tentou mostrar o barroco ligado a uma ideologia que lhe empresta unidade espiritual, e essa ideologia traduziu-se em todas as manifestações artísticas, além do vestuário, da jardinagem, das festas, das características estéticas e estilísticas.

O barroco preencheu o vácuo existente entre o renascimento e o classicismo, definindo obras diversas que refletem um estado de espírito comum, em todas as literaturas nacionais modernas. O barroco é portanto um estilo artístico e literário, e mais do que isso, o estilo de vida que tomou conta do período compreendido entre o final do século XVI e o século XVII, e de que participaram todos os povos do Ocidente.

Verifica-se que o barroco utiliza de temas contraditórios e conflituosos, como a morte, o absurdo da vida, o diferente. No entanto, esses temas são eternos, sempre estarão presentes na vida das pessoas. A criação barroca adquiriu, quase sempre, um caráter bastante autônomo, com o objetivo de criar naturalmente uma nova espécie de agir e de ser. Desse modo, pode acontecer que uma situação histórica semelhante volte a ocorrer em nosso século e, assim, um novo barroco literário torne a se manifestar enriquecendo novamente o estilo de viver e pensar dos homens ocidentais.

BIBLIOGRAFIA

AMORA, Antonio Soares. *Panorama da poesia brasileira: Era luso-brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização brasileira, Volume I, 1959.

ANDRADE, Carlos Drummond. *As Impurezas do Branco*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 4ª Edição, 1978.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª Edição, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo 36^a Edição. Cultrix, 1936.

BRAYNER, Sônia. *A poesia no Brasil*. Rio de Janeiro, Volume I. Editora Civilização Brasileira, 1981.

COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994.

_____ *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 2^a edição Vol. I e II, 1968.

FILHO, Domicio Proença. *Estilos de época na literatura*. São Paulo, Editora Ática, 5^a edição, 1978.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975.

CHIAMPI, Irlomar. *Barroco e modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

FERREIRA, Nádía Paulo. *Poesia Barroca*. Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2000.

FARACO, Carlos Emílio. MOURA, Francisco Marto. *Língua e Literatura*. São Paulo, Editora Ática, 19^a Edição, 1999.

Do Barroco Mineiro ao Contemporâneo Barraco - ensaio

*Prof. Dr. Gilberto Felisberto Vasconcelos**

Crítica a obra O Barroco Mineiro do Prof. Dr. Joel Neves

Idéias filosóficas no Barroco mineiro, e não idéias filosóficas do Barroco mineiro - eis o título desse notável ensaio do professor Joel Neves, que prova que no Brasil a Filosofia pode também aparecer com os filósofos, sobretudo os filósofos dotados de sensibilidade estética que reconhecem o valor cognitivo da obra de arte. Mas não basta tal reconhecimento; é preciso que o filósofo não tenha prurido de filosofar na deliciosa língua de Camões, esse mouro maluco indispensável. Enfim, nada mais esdrúxulo do que a existência de um filósofo colonizado, esteja onde ele estiver:

No antigo camarote dos transatlânticos ou na episteme Frishopostudo Moderna.

Filósofo escritor, Joel Neves não condena aquilo que é obscuro na expressão, embora escreva num estilo claro, simples, avesso aos ornatos da picaretagem Filosófica. Nonada.

Ele cita o poeta Murilo Mendes from Juiz de Fora:

*"Preciso conhecer meu sistema de artérias e até que ponto me sinto limitado...
Preciso conhecer os porões de minha miséria".*

É mais do que o preocupar-se com os limites, assim como o múltiplo e contraditório barroco não traduz apenas negatividade, ou volúpia pela condição existencial derrelicta, e sim um momento de afirmação e positividade. "Talvez a Minas Barroca - escreve Joel Neves - tenha redimensionado o conceito de horizonte. Horizonte não é mais o que limita, o que circunda, mas aquele cerco que pede ir além".

Minas barroca não significa apenas o primado de uma visualidade que não foi gerada com discurso europeu ocidental, pois o barroco de Minas subverte a própria seqüência temporal da história. Em pleno século XVIII, o barroco mineiro consegue a proeza de escapar da dialética do iluminismo.

Um Brasil barroco mais do que um Brasil da Lumières. Joel Neves alude à "singela e bela anarquia cultural do mineiro", anarquia tanto diante da mais valia colonial,

* Gilberto Felisberto Vasconcelos é um Colaborador do site Psicanálise e Barroco.

quanto diante dos laços libidinalmente oficiosos e papai e mamãe entre Casa Grande e Senzala.

A originalidade das Minas resulta dessa originalidade no campo do imaginário. Sob esse ângulo, o barroco - além de determinado estilo - é um comportamento, uma mentalidade, uma magia. Tanto isso é verdade que a sociologia da contextualidade não o explica, embora a URBIS em Minas tenha sido a primeira experiência entre nós que não se encaixa inteiramente na dialética hegeliana do senhor e escravo.

Em suas reflexões filosóficas sobre o ethos mineiro, Joel Neves se vale da palavra "dúbio" várias vezes. "O psiquismo mineiro, refletido no comportamento, era um psiquismo dividido, dúbio, para além da ambigüidade".

Claro-escuro-caboclo-barroco-do-sol. Quase de boca na biomassa do meu amigo J.W. Bautista Vidal. Nessa enumeração seria o caso até de recorrer ao neologismo "tríbio" bolado por Gilberto Freyre. Tempo tríbio.

O tempo jangada que, segundo Luís da Câmara Cascudo, amarra "três traves atadas entre si", portanto o fundamento etnológico da nossa Mis-en-scène triangular, acrescida posteriormente das vozes emigrantes.

A rica e contraditória sensibilidade barroca que navega por Minas abole a contradição, e isso não é sentido como mera vocação ao paradoxo, esse tropo que faz a glória e a sensibilidade da professora Denise Maurano, viajando entre Lacan e o happy hour de Aleijadinho.

Segundo Joel Neves "o cruzamento de raças vem alimentar o temperamento e ações dúbias, adensando o conflito psicológico. A arte é a instância onde este antagonismo vai aflorar, numa simultaneidade de simplicidade e requinte, triunfalismo e comedimento, erudição e rusticidade. O barroco é a instância onde o conflito "toma forma", e, portanto se dissolve enquanto conflito".

Não há exagero em afirmar, parodiando Joel Neves, que o direito de ser barroco funda a Minas Ludens. "O interesse atual, contemporâneo sobre o barroco mineiro é mais que interesse em torno do passado". O balé dos profetas no adro de Congonhas não é só para os olhos, é também para ser ouvido. Lá onde ver é ouvir, como diria o barroco genial do Padre Antônio Vieira.

O que é que os doze profetas de Aleijadinho estão falando? Faz sentido perguntar que vozes são essas, pois trata-se de uma hagiografia plástico-acústica-iconográfica em movimento. No espaço cênico-musical-teatral-arquitetônico de Congonhas estão contidas todas as artes numa verdadeira sinestesia cósmica. A deformação anatômica da estatuária em Aleijadinho ganha uma interpretação do ponto de vista estético, fundindo erudito e popular, experiência profana e religiosa. Sincretismo or not sincretismo, that's the question.

Escreve Joel Neves:

"Um profeta é pesadamente humano, violento e dúbio. Dúbio, torto, "gauche" porque transgressivo da normalidade média, embora se dirija e viva para a média. Como tal, um profeta não corresponde perfeitamente à "anatomia" do homem comum. Não há, portanto, que se exigir anatomia renascentista em Congonhas".

O gênio de Aleijadinho não aceita a separação renascentista entre intelectual e povo. Síntese do erudito e do popular, Aleijadinho é folclore que nem Dante Alighieri. Escreve Joel Neves:

"Não há diálogo. Falam de ninguém. Nem mesmo falam, afirmam-se. Lêem e apontam para o nada".

O logos de Aleijadinho é a "Filosofia não escrita". A grande originalidade da sua pedra sabão, segundo Joel Neves, traz a "recusa às razões condutoras da história, é antes de tudo um ato de revolta". Revolta do cronos sem clio? Do tempo folk sem história? Seja qual for a resposta, o belo livro de Joel Neves não deixa de passar um bom pito, ainda que sutil e velado, na mediocridade cultural do Brasil contemporâneo, recheado de barracos dançando o tcham-bum-bum, e quase que sem nenhuma criação barroca.

Um aspecto que me chamou atenção na abordagem filosófica do adro de Congonhas foi o espanto de Joel Neves diante da posição individual de cada profeta na unidade do conjunto.

"Atormenta-me a ordenação espacial. Cada escultura está "no seu lugar", pesada, firme, independente, auto-centrada. O que me atormenta a vista é este quase sentimento de isolamento corporal das estátuas. Beira a individualização solipsista, embora seja óbvia a integração de cada figura a um conjunto".

Cada profeta será inseparável e distinto como Cosme e Damião? Ou cada profeta não ouve o que o outro diz? Digno de nota que Baruch, aquele que prediz a vinda de Cristo, dentre os 12 profetas represente - segundo Joel Neves - "o próprio ser da dubiedade". E, como tal, o cerne talvez da mentalidade do homem mineiro barroco.

DENISE MAURANO

A FACE OCULTA DO AMOR

ou

**LACAN:
O trágico em cena**

**Versão para teatro
do livro**

A FACE OCULTA DO AMOR
**A tragédia
à luz da psicanálise**

PARA RUBENS CORRÊA

De além mares, me sopraram a notícia,
Rubens Corrêa morreu.
E aí, dele, o que resta?
Acho que virou um duende.
Desses, que habitam o proscênio de todos os palcos,
onde a Tragédia encenada, encoraja a vida,
pelo efeito mesmo, da assimilação da morte.
Ele, que privilegiou encarnar os loucos, grande Artaud!
E tantos, tantos outros...
Lembram do monólogo? Aquele do Diário de um Louco.
Ele, que preferiu marcar a presença dos diferentes,
tantos diferentes...
tantos Nelson Rodrigues.
Lembram também do índio da Amazônia, na TV?
Êta! Fidelidade à Aquidauana, sua terra de origem!
Ele é prova de que desses charcos quentes do Pantanal Matogrossense,
não brota só o majestoso jacaré.
De lá, também outras majestades tiram da terra,
e até mesmo do vermelho vivo que excede a cena do abate do gado,
o elemento estético pra tricotar a vida,
pinçar seus nós,
percorrer a trama que celebra a beleza
ainda que da obscuridade,
do terrível.
Do doce Rubens, ao Marquês de Sade,
a coragem de um percurso,
que não renega nenhuma das facetas da condição humana.
Viva Prometeu Acorrentado e a celebração dos feitos humanos!
Demasiado humanos,
que fazem o menino do interior, dos interiores,
descobrir pela magia do cinema de domingo
que os personagens,
embora não se escondam atrás da tela
habitam em algum lugar,
acessível aos ousados.
E lá foi ele, juntar-se à eles.
Daí, adeus às carreiras esperadas: Direito, Engenharia...
Adeus às tarefas no piano.
Adeus ao Banco do Brasil, última esperança da tia Mocinha.
E Voilà! O Teatro!
E Voici, eu que recebo em Paris,
a notícia atrasada da sua morte.
Dessa vez, não é encenação.
Ele morreu de verdade.
E a vida lhe exigiu ainda mais,

exigiu que ele morresse de uma morte anunciada.
Exigiu-lhe o heroísmo de fato.
Pois é Rubens,
Namorei o Teatro, mas não o abracei como você esperava.
Mas se aprendi a ler em Bodas de Sangue, Othelo, Rei Lear...
aqueles... ‘livrinhos’ que você me presenteava na infância,
e que descortinavam pra mim, o mais absoluto dos enigmas,
hoje, celebro esses mesmos enigmas.
Descubro que o trajeto da Arte Trágica à Psicanálise,
tema atual desses meus tempos de escrita e de escuta,
é bem mais curto do que se pode imaginar.
E dele, voce é o pivô.
Hoje, certamente, não é Dia de Rock,
E eu não sou a Mulher Aranha,
mas ainda assim te Beijo,
tua prima,

Denise Maurano Mello

INTRODUÇÃO

A FACE OCULTA DO AMOR: A tragédia à luz da psicanálise, é o resultado de minha pesquisa de doutoramento que foi publicada em francês pela Presses Universitaires de Septentrion (2000) e em português pela Imago Editora/UFJF (2001). Ela ganha agora sua versão para teatro, que podemos qualificar como um ensaio de transmissão. Na adaptação do texto para teatro mudei o título da obra que passou a chamar-se **Lacan: o trágico em cena**. Foram mantidas algumas das citações que fiz no livro, tanto de seminários de Lacan como de textos trágicos, como a Trilogia Tebana de Sófocles, Hamlet de Shakespeare, Atália de Racine e Les Coûfontaines de Paul Claudel; foram inseridos também alguns dos comentários que elaborei enquanto autor, constituindo na peça as falas do CORIFEU. Trata-se portanto de uma montagem e por isso mantive indicadas no texto, para os mais curiosos as referências bibliográficas e a utilização da letra em itálico, para as citações literais. Antes porém de passar à peça, descrevo em linhas gerais as idéias básicas do livro.

Comecei este trabalho a partir de minha investigação sobre a ética da psicanálise que foi o tema de meu livro *Nau do desejo*. A ética que implica uma reflexão sobre o agir humano foi, na perspectiva da tradição filosófica, situada em relação a um ideal a se atingir. Entretanto, na abordagem psicanalítica, visa-se focalizar não um ideal, mas os impasses, os conflitos, e sobretudo a desmedida que vigora na relação do homem com sua ação. Isso é o que fará Lacan afirmar que “*é na dimensão trágica que as ações se inscrevem e que somos solicitados a nos orientar em relação aos valores.*”⁷ⁱ. Tendo já dito, anteriormente que “*a filosofia de Freud é fundamentalmente anti-humanista, conclui que “Freud deve ser situado numa tradição realista e trágica, o que explica que é à sua luz que podemos hoje compreender os trágicos gregos*”⁸ⁱ.

Estas citações são apenas algumas das pistas que me levaram a querer investigar a relação entre a psicanálise e a arte trágica. Estes dois campos, embora não constituam nenhuma visão totalizante do mundo, levantam reflexões fundamentais acerca da condição humana, as quais evidenciam uma proximidade estrutural importante entre eles. Resolvi, então, buscar, na obra de Freud e de Lacan, elementos para a construção de uma concepção psicanalítica de trágico que pudesse servir à elucidação da ética da intervenção analítica, tanto no que diz respeito à clínica, quanto no que se refere à intervenção do pensamento psicanalítico na cultura.

Tal pensamento, longe de se encaminhar para a apologia do homem e de seus feitos, revela o *pathos*, o espanto que surge na confrontação com o limite humano, confrontação com o limite do que pode ser visto ou sabido acerca da condição humana, ponto que pode ser designado pelo termo grego *Até*. Esse termo, segundo Lacan, designa o móbil da verdadeira ação trágica, que aponta para uma certa calamidade fundamental, frente à qual o herói, movido pelo desejo, não se detém, malgrado o risco que sua ultrapassagem comporta. Não se trata, para a psicanálise, de abordar esse limite enquanto um erro, um equívoco removível, como pensava Aristóteles. Trata-se de algo bem mais radical que isto, que intervém tanto na tragédia, quanto na psicanálise.

Instalado no universo estruturalmente errante da linguagem, desalojado das determinações cerradas do mundo natural, onde a codificação genética delimita a eficiência das ações no atendimento das necessidades, o homem busca, por meio do desejo, transpor a fenda cavada pelo corte com o natural. Na emergência do desejo,

Freud localiza a fundação do psiquismo, e, correlativo a este, a invenção do sentido. Desta forma, para o homem, as coisas não são o que são, mas o que representam.

Desabrigado do campo das determinações naturais, e presa do universo da linguagem, o homem é nele atraído pela imantação do desejo do Outro, que lá estava. Tomando o Outro como referência na constituição de seu próprio desejo, paga com o assujeitamento o preço de seu ingresso no campo da linguagem, campo humano por excelência. Assim, passa a chamar-se sujeito, ou seja, *subjectum*, posto debaixo.

O que se configura como cultura, *ethos*, morada da condição humana, é o que se tece em torno do Outro enquanto absoluta alteridade, onde, paradoxalmente, se ancora o desejo onde o sujeito abriga o mais essencial dele mesmo. Ponto de exterioridade íntima, — *extimidade*, no dizer de Lacan —, em torno do qual o inconsciente se constitui como discurso do Outro. Nessa referência / reverência ao “de fora”, o sujeito situa-se como suplicante, arremessando demandas que visam “acertar na mosca” do desejo e calar sua inquietação, operação incansável, que deixa sempre um resto que testemunha a indestrutibilidade do desejo.

Para Freud, a constituição da cultura é correlativa do assassinato do pai, como polo de organização da lei, do pacto que visaria colocar uma ordem nas coisas. A ambivalência na relação a este mito organizador das paixões humanas traz como consequência a culpa, que aparece num limite exterior como temor, e que provoca a retenção do homem no “serviço de bens”, ou seja, na preocupação com a conservação da vida, e com as garantias imaginárias. O trabalho propõe que a história do pensamento, assim como a história da arte, e tudo o que envolve os encaminhamentos da cultura, mostram o desfile, ao longo do tempo, de diferentes valores erigidos, em Nome do Pai, aos quais se pediu uma resposta que estancasse a errância, e fechasse com um sentido as aflições do existir humano. Cernir a vida com um sentido, apreendê-la no que se pode nomear, eis aí o mais essencial da função paterna, função original e iniciadora da existência do símbolo. Entretanto, tanto a arte trágica, quanto a psicanálise, embora sendo frutos da cultura, emergem como uma ruptura com o pensamento corrente. Não permitem a obturação da falha que existe no saber, não reduzem a vida à representação, e denunciam a impossibilidade de tais valores erigidos em Nome do Pai, de calarem o enigma da existência. Nos dois campos, tais valores são expostos em queda, nos trâmites de seu ocaso, o que é bem caracterizado pela posição de *fim-de-linha* na qual se esboroa o herói trágico, que, no entender de Freud, encena a queda do pai. Isto vem caracterizar o espaço *entre-duas-mortes*, onde se desenrolam as tragédias. Espaço situado entre duas fronteiras que não coincidem. Uma é a morte de fato, ocorrida quer seja por acidente, velhice, ou o que for. Outra é a perspectiva em que a morte é visada como meio de eternização, passagem para a posteridade rumo à superação da finitude, na afirmação do desejo.

Tanto a tragédia como a psicanálise apontam, portanto, para o que se endereça para além do mito do pai. Lacan destaca, ao longo da história, diferentes formas de incidência da função paterna. Isso me inspirou a tentar localizá-las nos diferentes valores de sustentação da cultura que se mostram em queda na tragédia grega, na tragédia moderna e na tragédia contemporânea, respectivamente.

A tragédia grega, abordada sobretudo a partir da trilogia tebana de Sófocles, reflete o momento da constituição da cidade, momento de nascimento do Direito como via privilegiada de organização da cultura. Expõe-se nela o apelo à lei como tentativa de responder aos impasses da existência. Tal apelo à lei, seja referida ao oráculo, aos deuses

ou à cidade, é exibido na tragédia na desmedida do esgarçamento de seus limites, até que, pelo efeito mesmo desse esgarçamento, tal valor privilegiado se rasga, e deixa o herói ao desabrigo. Ultrapassando a *Até*, o limite onde se sustenta a existência humana, tanto Édipo, quanto Antígona encontram o termo radical de seu desejo, ao preço, entretanto, de sua aniquilação como sujeitos. Nessa dimensão de dessubjetivação encontram, paradoxalmente, o mais essencial deles mesmos, para além de todo narcisismo, até mesmo aquele indispensável para sustentar a continuação da existência, o que mostra o risco dessa ultrapassagem.

A tragédia moderna, recortada aqui sobretudo por meio do Hamlet, de Shakespeare, e da Atalia, de Racine, focaliza a vigência da *hybris*, do exagero, num apelo à razão, e ao que pretensamente esta sustenta, a subjetividade. Tais elementos, a razão e a subjetividade, são hiperinvestidos neste período. Descartes, o pai da Modernidade, propagou sua analogia entre ser e pensar. Disso decorre o contraponto da loucura, seja ela de Hamlet ou Ofélia, ou de tantos outros personagens trágicos deste período, e o contraponto também da vacilação do sentido e do domínio da fé, demonstrada na tragédia *Atalia*. A vigência da dúvida, *ser ou não ser*, a hesitação na ação, a problematização do sentido das coisas, revelam o fracasso da pretensão da razão de cernir, com o saber, a amplitude da vida.

Na Contemporaneidade, diferentemente desse apelo à lei ou à razão, o que é privilegiado é o valor da libido, com tudo que circula em torno da tematização do amor e da sexualidade. Como a tragédia contemporânea *O pai humilhado*, de Paul Claudel, bem o denota, através da sedutora imagem da personagem cega chamada Pensée, o desejo de pensamento da Idade Moderna torna-se pensamento de desejo na atualidade. Foucault revela o quão recente é o termo sexualidade. Apenas a partir do séc. XVIII começa a se constituir um discurso sobre a sexualidade. A *arte erótica* da Antiguidade, cuja função era essencialmente estética, sem caráter regulador ou normatizante, cede aqui à *ciência sexual*, que visa a apreender no discurso o que se passa na dimensão enigmática do amor e do sexo.

O amor e o sexo são na Contemporaneidade chamados a responder pela existência, chamados a curar a ferida da *falta-a-ser* que aí vigora. A psicanálise surge neste contexto, surge em função exatamente dessa demanda. Mas, congruente com sua perspectiva trágica, não aparece para endossar esse apelo, mas para esgarçá-lo até que ele se rasgue, e revele quão desmedida é a pretensão de obturar a vida com um valor.

O Nada, em torno do qual a existência gravita, não é tomado pela psicanálise abstratamente. O conceito freudiano de castração vem indicar a configuração psíquica da perda do “natural” com a qual o sujeito paga sua inscrição no mundo simbólico. O *phallus*, monumento na Antiguidade de exaltação da vida, símbolo da plena turgência vital, vem indicar o que é visado pelo sujeito, exatamente por ser o que lhe falta. O sujeito não habita a plena turgência vital, embora a ela esteja referido na busca de fisgar o que lhe falta. É essa falta do pleno que opera na positividade da busca que o faz desejar. Se tentamos localizar imaginariamente o *phallus* no corpo, na sua relação com o pênis, é exatamente na medida em que o pênis serve para configurar um objeto que se destaca, que pode ser destacado ou faz falta, por onde adquire seu valor significativo, prestando-se assim a meio de comparação, unidade de medida do valor do sujeito, de sua potência vital. Algo que, não pertencendo efetivamente a ninguém, sendo o que se situa sempre alhures, funciona como o estopim para circulação do desejo.

Determinados objetos são investidos de valor fálico, especialmente na medida em que se apresentam como o que faz falta. A ênfase dada na contemporaneidade às relações de objeto, maneira pela qual a psicanálise designa os laços de amor, denuncia o que, nos encaminhamentos de Eros, passa pelo apego fálico, mesmo que vise o que se situa para além deste, como veremos mais abaixo. A inflação libidinal, tentativa de redução do psiquismo à sua dimensão econômica, parece ter aberto campo para o surgimento da psicanálise, que acolhe essa demanda para desvelar sua desmedida pretensão. Mas também é, a meu ver, a pedra de toque na profusão de teorias econômicas sideradas pelo valor do objeto na relação entre produção e consumo. No caso do capitalismo, objeto, reduzido a seu valor de mercadoria, é avaliado segundo a quantidade abstrata de dinheiro que representa. O dinheiro só interessa porque acena com a possibilidade de acesso ao gozo do *phallus*, via imaginária de obturar a falta que vigora na relação de objeto. Da mesma forma, a abundância de seitas que se alastram a cada dia vem no rastro desse apelo exagerado ao amor, tomado aí como meio de transporte para o Além, de promessa de encontro da plenitude, de acesso ao gozo, onde obviamente não haveria nem falta, nem desejo.

Para a psicanálise, o apelo feito a Eros, à pulsão sexual, não exprime a totalidade da dinâmica psíquica. Ao lado da pulsão sexual, amalgamada a ela, age silenciosamente a pulsão de morte, o império do não-senso, que se opõe aos esforços da sexualidade. Não se pode então reduzir o trabalho de Freud à referência à sexualidade, ao que gravita em torno do *phallus*, malgrado a importância disso. A participação da morte na vida faz aí sua incidência, e é reconhecida tanto na teoria, quanto no rigor ético da clínica psicanalítica.

Na arte trágica, a dimensão de horror que isso porta, o “antes não ter nascido”ⁱⁱⁱ proferido pelo sábio Sileno^{iv}, e que ganha tantas versões em diferentes tragédias, é transfigurada pela presença da música e pela beleza das ações e da cena, o que a purifica de toda a amargura e desencorajamento que aí poderiam se alojar, e lhe dá uma perspectiva de celebração da vida em todas as suas dimensões, mesmo aquelas em que se abriga o sofrimento. Não se pretende nela a destituição do sofrimento da vida, o que amputaria da vida uma de suas dimensões fundamentais. É a expansão da vida, e não sua conservação, o que aí vigora. Aqui uma aproximação com a interpretação nietzscheana da tragédia não é mera coincidência.

E quanto à psicanálise? Se a sua ética também não recua da entrada nessa zona de horror, o que atuaria como elemento transfigurador para tornar possível a abordagem desse insuportável?

Proponho, por um lado, que a regra fundamental da psicanálise, na qual o sujeito é convocado a dizer não importa o quê, marcando-se com isso a primazia do significante sobre o significado, evidencia a dimensão fundamental do som, da musicalidade da fala, como o elemento que encoraja o adentramento em terrenos de outro modo impossíveis de serem penetrados. Sem dúvida há uma dimensão de sentido na psicanálise, manifestada na busca da lógica do fantasma, com o qual o sujeito veste seu eu. Mas esse percurso de apelo ao sentido é realizado, exatamente para ser ultrapassado, na medida em que isso é possível, donde advém a idéia do final da análise como travessia do fantasma.

Por outro lado, há ainda o que anima este trajeto. Sugiro que a dimensão da beleza enquanto elemento transfigurador participa também da psicanálise, por meio da relação, atestada desde Platão, do amor com a busca do belo.

O processo psicanalítico tem como motor o amor, nele contextualizado como transferência. Da forma do manejo do amor na análise depende o efeito de beleza, que transporta o sujeito para além do apego ao objeto, dando-lhe uma dimensão de infinitude. Busca-se que a ênfase na demanda de ser amado se desloque para a celebração da atividade de amar, para o “dom ativo do amor”. Nesta perspectiva, o amor toma a forma inapreensível do belo. Opera como um véu que manifesta como imagem o que se localiza além, enquanto falta. Se, por um lado, o amor coloca em função a dimensão imaginária da relação de objeto, por outro lado, por sua relação à falta, mostra a dimensão do Real intangível que vigora no seio dessa mesma relação, na medida em que nenhum objeto pode responder à existência do sujeito, nenhum objeto a pode autenticar. O manejo do amor na psicanálise tem essa direção ética, o que o coloca não como meio de complementariedade, promessa de obturação da falta, mas como via de reconciliação com a atividade desejante. Isso é o que leva Lacan a dizer que só o amor pode fazer o gozo ceder ao desejo.

Assim o que é enfatizado não é propriamente a relação ao objeto, mas seus impasses, a falta que aí opera na positividade de uma busca, que, transpondo o que é perecível, aponta uma dimensão de infinitude, mais além do objeto. No campo do amor, encontramos o limite de toda a nossa possibilidade de controle, de asseguramento, porque o mais essencial do amor resiste ao saber.

A operação de *catharsis*, fundamental na tragédia, continua a ser de interesse para a psicanálise, desde que interpretada como meio de purificação do temor e da piedade, que são as paixões que detêm o sujeito em seu encaminhamento em direção ao desejo. O desejo, definido como metonímia de nosso ser, não é apenas o que se modula na cadeia significativa, mas é também o que corre debaixo, “*que é propriamente, o que somos, e também o que não somos, nosso ser e nosso não-ser*”^v Então é preciso pagar o preço do *não-ser*, o preço da perda da ilusão de encontrar consistência por meio do objeto, que é caracterizado por Lacan como objeto *a*, o objeto sempre perdido, e que por isso mesmo, vira causa de desejo, ponto extremo da destinação do herói em seu percurso.

A arte trágica, que se origina no culto à Dionísios, deus do vinho, implicando por aí uma elegia ao estado de “fora de si”, tem etimologicamente o sentido de canto do bode, animal imolado em homenagem a este deus. O bode imolado da psicanálise é o atrelamento narcísico do sujeito ao *phallus*. A presença do paradoxo, que estrutura a tragédia, tanto quanto o inconsciente, vigora também na cura analítica. Isso porque, se o que é visado no trabalho analítico é o acionamento da função do Nome-do-pai, naquilo em que esta mostrou-se deficitária para a regulação simbólica, a cura mesma pretende, entretanto, levar o sujeito a poder dela se passar, ou melhor, a poder ultrapassá-la. Eis aí a dimensão do que se situa na tragédia como queda do pai, perda de garantia onde é tocado o registro do que está para além do domínio do *phallus*. Ponto onde se localiza *A/* mulher no sentido de enigma absoluto, no sentido da alteridade absolutamente radical.

Assim toda a análise, na medida do possível, conduz em direção *A/* mulher. Diria que esse é o ponto limite do saber, do sentido, da representação, que está em uma relação de vizinhança com o Nada ao qual chega o herói na tragédia, para ir até o fim com o seu desejo. Ir até o fim com seu desejo, na psicanálise significa ultrapassar essa ancoragem do sentido, da espaçosa subjetividade, para tocar um Nada que mostra bem seu valor efetivo, dado que é tudo o que resta.

Porém não é a toa que, a propósito da distinção entre o herói e o homem comum, Lacan alerta que “*em cada um de nós há a via traçada para um herói, e é justamente*

como homem comum que ele a efetiva”^{vi} Assim cabe ao analista avaliar como, e até onde, ele pode levar uma análise, para que ela não venha a constituir-se numa tragédia sem arte.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*, São Paulo: Cultrix, 1990.
- CLAUDEL, P. *L’otage; Le pain dur et Le père humili*. Paris : Gallimard, 1990.
- DESCARTES. *Le discours de la méthode*. Paris: GF-Flammarion, 1966.
- _____. *O discurso do método*. São Paulo : Abril Cultural. 1978 (Coleção Pensadores).
- DIDIER-WEILL, A. *Les trois temps de la Loi*. Paris : Seuil, 1995.
- EURIPIDE. *Tragédies Complètes*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. *Medéia, Hipólito, As Troianas*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1991.
- _____. *Ifigênia em Áulis, As Bacantes, As fenícias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la Folie*. Paris : Gallimard, 1972
- _____. *Histoire de la Sexualité, La Volonté de Savoir*. FR : Gallimard, 1976
- _____. *Histoire de la Sexualité, L’usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.
- _____. *Histoire de la Sexualité, Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984.
- FREUD, S.: Obras Completas, B. Aires, Amorrortu Ed. 1988.
- _____. *El creador literario y el fantaseo* (1908)
- _____. *Sobre la dinámica de la transferencia* (1912)
- _____. *Tótem y tabú* (1913)
- _____. *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia* (1915)
- _____. *De la guerra y muerte* (1915)
- _____. *La transitoriedad* (1916)
- _____. *Más allá del principio de placer* (1920)
- _____. *El problema económico del masoquismo* (1924)
- _____. *El porvenir de una ilusión* (1927)
- _____. *El malestar en la cultura* (1930)
- _____. *Sobre la sexualidad femenina* (1931)
- _____. *Por qué la guerra?* (1933)
- HÖLDERLIN, *Reflexions & DASTUR*, F. Hölderlin, *tragédie et modernité*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- KANT, E. *Analytique du beau*. Paris : Hatier, 1983.
- _____. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard, 1985.
- LACAN, J. Seminários publicados:
- _____. Livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. Livre III, *Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
- _____. *As Psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. Livre VII, *L’éthique de la Psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986.
- _____. *A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. Livre VIII, *Le transfert*. Paris : Seuil, 1991.
- _____. *A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- _____. Livre XX, *L’encore*, Paris, Seuil, 1975.
- _____. *Mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

Seminários inéditos:

_____. Livre VI, *Le désir et son Interprétation*

_____. Livre XV, *L'acte psychanalytique*

MAURANO, D. *Nau do Desejo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago/ Editora UFJF, 2001.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PLATÃO. *Le Banquet*. Paris : Gallimard, 1973.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, (Coleção Pensadores).

RACINE. *Théâtre Comple*. Paris : Librairie Garnier, s/data.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Paris: GF-Flammarion, 1995.

_____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 92189.

SOPHOCLE: *Théâtre Complet*, Paris, GF-Flamarion, 1964.

_____. *Trilogia tebana*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

PERSONAGENS:

LACAN: psicanalista francês grandiloquente e enfático.

CORIFEU / NARRADOR: fazedor de elos entre as diferentes questões. Narrador que atua ao modo do Corifeu da tragédia antiga, por isso será assim designado.

ÉDIPO: o famoso personagem referido por Sófocles em sua trilogia tebana.

CORO: vozes reunidas que podem ser de personagens em silhueta.

HAMLET: personagem de Shakespeare.

LAERTE: irmão de Ofélia em *Hamlet*

ESPECTRO: fantasma do rei, pai de Hamlet, assassinado pelo irmão que lhe tomou a coroa e a rainha, na peça de Shakespeare

GUARDA: observador do que se passa no reino da Dinamarca.

OFÉLIA: amada de Hamlet, filha de Polônios, homem de confiança da coroa.

RAINHA: mãe de Hamlet.

ATÁLIA – esposa de Jorão, rei de Judá, adepta do culto à Báal, divindade que se opõe a Yahweh, o Deus do Antigo Testamento, Deus de David. Protagonista da peça de Racine

JOAD – o grande sacerdote, adorador de Yahweh, na peça de Racine

LOUIS DE COUFONTAINE– filho de Signe e Turelure na peça *Les Coûfontaines* de Paul Claudel

ALI HABENICHTS – judeu, pai de Siquel, esposa de Louis, na peça de Claudel

SICHEL- esposa de Louis.

PENSÉE – filha de Sichel e Louis, neta de Signe e Turelure, na peça de Claudel.

ORIAN DE HOMODARMES – sobrinho do Papa na peça de Claudel.

SILENO : membro do cortejo a Dionisos, deus do vinho, figura referida por Nietzsche em seu livro *o Nascimento da Tragédia*.

Época da ação:

A peça evoca três períodos: a Grécia Antiga (séc. V a.C., a Idade Moderna (séc. XVII) e a Idade Contemporânea (nossos tempos); correspondentes aos três atos.

Cenário:

Um púlpito do lado esquerdo do palco, no procênio, que permanecerá presente durante toda a peça. O púlpito situa-se para frente da cortina. Nele se situará o personagem Lacan. Também no procênio, mas do lado direito do palco, na frente da cortina, permanecerá em cena, suspenso sobre um trapézio, do primeiro ao terceiro ato, o narrador, intervindo ao modo do corifeu da tragédia antiga, será assim designado. É como um espectador privilegiado de tudo o que se passa.

Prólogo:

Lacan fala do púlpito e as cortinas estão fechadas.

Ato I:

Imagem árida, pedras dispostas como ruínas da Acrópole. Música recomposta do teatro grego Antigo. Personagens na sombra, imóveis em cena, somente suas silhuetas projetam-se no fundo do palco até o momento de suas falas

Ato II:

Pedras dispostas como ruínas de um castelo medieval. Personagens na sombra, imóveis em cena, até o momento de suas falas, no mesmo sistema do ato anterior.

Ato III:

Uma parede ergue-se no centro do palco e nela está suspenso um grande crucifixo onde percebe-se a imagem de Cristo danificada. Esta imagem participará da cena até o momento em que é vendida e retirada da mesma. Restará a parede nua, em cor quente, que fará o fundo das cenas que se sucedem. Personagens na sombra, imóveis em cena, até o momento de suas falas, no mesmo sistema dos atos anteriores.

Último ato:

Lacan sai por detrás da cortinas e aproxima-se do público para sua última fala, como se quisesse literalmente tocar as pessoas.

PRÓLOGO*

LACAN (**grandiloqüente**):

Nosso seminário de hoje versará sobre a ética da psicanálise, e eu, Jacques Lacan, começo por lhes perguntar:

...qual é o centro de gravidade da descoberta freudiana? Qual é sua filosofia? Não que Freud tenha feito filosofia, ele sempre negou que fosse filósofo. Mas pôr uma questão já é sê-lo, mesmo se não se sabe que ela está sendo posta. Portanto, Freud, o filósofo, que ensina ele? Ele nega qualquer tendência ao progresso. Ele é fundamentalmente anti-humanista, na medida em que há no humanista esse romantismo que gostaria de fazer do espírito a flor da vida. Freud deve ser situado numa tradição realista e trágica, o que explica que é à sua luz que podemos hoje compreender os trágicos gregos.¹

ATO I: A TRAGÉDIA GREGA E O APELO À LEI

LACAN:

“o freudismo não é um irracionalismo, ao contrário, é o suporte de uma razão da qual o homem é mais vítima do que senhor e pela qual ele é de antemão condenado”²

* O texto que for inserido pelo autorna citação de Lacan será identificado por não ser em itálico.

¹ LACAN, Sem, livro 3, *As Psicoses*, pg.273 — *Les psychoses*, pg.275/276.

² _____, Op.Cit., pg. 275 – Ed. franc. Pg. 275.

Nos reportemos a Édipo. “*Édipo em Colono, cujo ser se acha por inteiro na fala formulada por seu destino, presentifica a conjunção da morte com a vida*”.³ “*Ele faz a passagem do mito à existência...Édipo, portanto, existe, e ele realizou plenamente seu destino. Ele o realizou até este término, que acaba não sendo mais que algo idêntico a uma fulminação, a um rasgamento, a uma laceração por si próprio — em que ele não é mais nada. E é neste momento que ele se interroga:*

ÉDIPO:

*Será que é no momento em que não sou nada que me torno um homem?*⁴
“Agora explica-me: se por meio do oráculo a voz de um deus disse ao meu pai que um filho seu um dia o mataria, como poderias condenar-me por essa morte justamente, a mim, que ainda não tinha sequer nascido...? ...A respeito de minha mãe, ...ambos desconhecíamos toda a verdade, ... a desposei malgrado meu, e é malgrado meu que me refiro a isso”.⁵

CORO:

Depois, “*coube-lhe a sorte desejada*”⁶ “*O homem desapareceu sem lamentar-se e sem as dores oriundas de doenças, por um milagre inusitado entre os mortais*”⁷

*“Já que sua vida terminou de maneira feliz, cessai, amigas, de lamentar-vos, pois ninguém na vida está a salvo da infelicidade.”*⁸

CORIFEU:

³ _____, Sem, livro 2, pg.291 – Ed. Franc. pg. 269.

⁴ _____, Op.Cit., pg.288 – Ed. Franc. pg. 267, texto em ref. A Édipo em Colono.

⁵ SOFOCLES, *Édipo em Colono*, pg. 156/157.

⁶ _____, Op. Cit., pg. 186.

⁷ _____, Op. Cit. pg, 184.

Lacan recolhe um termo muitas vezes repetido nas tragédias: *Até*. Este termo, também traduzido como cegueira, loucura, desgraça, melhor designaria, a fronteira da vida humana, o limite que não poderia ser transposto por muito tempo, mas frente ao qual o herói, movido pelo desejo, não se detém. A *Até*, para *Antígona*, a filha de Édipo na peça de Sófocles,, articula-se a um movimento que visa ultrapassar a saga de extinção da sua família, os Labdácidas, ao promover, de uma certa maneira, a perpetuação de Polínicês, seu irmão, reivindicando para ele um funeral, quando o que era ordenado era que por castigo seu corpo se deteriorasse ao relento — Ela reconhecia nele seu valor absoluto como ser, para além de todas as besteiras que ele possa ter feito na vida. Eis o que Antígona indica com o gesto de cobrir o cadáver do irmão, que apodrecia, mesmo sabendo que pagaria por este gesto com sua própria vida. E tudo isto porque, Sr. Lacan?

LACAN:

"o que está para além de um certo limite não deve ser visto".⁹ É pelo fato da verdade não ser muito bonita de se ver, que ela deve ser velada. "A verdade, nunca se pode dizê-la, a não ser pela metade."¹⁰

CORIFEU:

A ação trágica abriga uma conturbação em torno do que é mal ou bem. Num determinado ponto, em *Antígona*, o Coro diz:

CORO:

"cedo ou tarde um mal parecerá um bem àquele que os deuses resolveram desgraçar"¹¹

CORIFEU:

⁸ _____, Op. Cit. pg. 186.

⁹LACAN, Sem, livro 7, pg. 320 — Ed. franc.: pg. 307.

¹⁰ _____, Sem., livro 17, pg 34 – Ed. Franc. pg. 39.

Donde se depreende que é porque o homem toma o mal pelo bem, que Antígona se dirige para além dos limites da *Até*.¹² Percebe-se mesmo uma ironia no verso proferido pelo coro, em *Antígona* .:

CORO (com ironia)

*"Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem...Com suas armadilhas ele prende a besta agreste nos caminhos íngremes....Soube aprender sozinho a usar a fala e o pensamento mais veloz que o vento,...ocorrem-lhe recursos para tudo e nado o surpreende sem amparo, somente contra a morte clamará em vão por um socorro".*¹³

CORIFEU:

O homem, muito espertalhão, safá-se de tudo, menos da morte. Porém, ainda assim, criou um truque: a doença, um modo de acesso, uma visitinha ao *Hades*, fascinante e temerário domínio da morte, sem nele entrar efetivamente. Na doença encontra seu bem e seu mal, ao mesmo tempo. É o Sr. Lacan quem sugere esta interpretação.

LACAN:

Sófocles nos apresenta o homem e o interroga na via da solidão, e nos situa o herói numa zona em que a morte invade a vida. Essa relação com o ser suspende tudo o que tem relação com a transformação, com o ciclo das gerações e das corrupções, com a própria história, e nos leva a um nível mais radical do que tudo, dado que, como tal, ele está suspenso à linguagem....Antígona enforcada em sua tumba evoca justamente outra

¹¹ _____, Sem, livro 3, pg. 328, — Ed. franc.:pg. 315. Citação referida a SOPHOCLES, *Antigone*, Ed. franc.: pg.84. “*Un esprit égaré prend le mal pour le bien.*”

¹²LACAN, Sem, livro 7, pg. 331 — Ed. franc.:pg. 319

¹³SOPHOCLES, *Antígona*, pg. 210 — Ed. franc.:pg. 77

coisa além do ato de suicídio.¹⁴ Édipo, “não é da morte de todos que ele morre, ou seja, de uma morte accidental, mas de uma morte verdadeira, em que ele mesmo risca seu ser da ordem do mundo. Essa atitude é bela e, como se diz no madrigal, duas vezes bela por ser bela.”¹⁵

CORIFEU:

O desejo parece encontrar duas formas de expressão que arrebatam o homem: uma que o captura na relação com a eternidade, e outra, na relação com a corrupção e a destruição. E será o desejo de morte enquanto inabordável, que o belo, a função da beleza, estará destinada a dissimular.

LACAN:

“o belo serve para franquear as passagens difíceis”...“ é o modo de uma espécie de parturição, não sem dor, mas com o mínimo de dor possível, da penosa condução de tudo o que é mortal em direção ao que ele aspira, isto é, a imortalidade. O belo tem efeito de barreira frente a morte.¹⁶

CORIFEU:

Eis o que nos ensina belamente, a tragédia grega.

ATO II: A TRAGÉDIA MODERNA E APELO À RAZÃO

CORIFEU:

Agora estamos em outro tempo, a Idade Moderna. O homem neste período pensa que com a racionalidade, poderá resolver todos os impasses da vida. O percurso de Hamlet de Shakespeare, desenha nesta época a desmedida deste apelo à razão e à subjetividade.

¹⁴LACAN, Sem, livro 7, pg. 344 — Ed. franc.:pg.331

¹⁵ _____, Op.Cit., pg. 376 ---- Ed. Franc. Pg 353,

Não é certamente uma casualidade que Shakespeare e Descartes, o pai da Idade Moderna, sejam tomados por temas próximos, afinal eles participaram do mesmo contexto de civilização.

A desordem é o ponto de partida do *Hamlet* de Shakespeare. Os guardas no terraço de Elsenour estão assombrados com a aparição do fantasma do rei, pai de Hamlet, morto recentemente. Está indignado com a rapidez do casamento de sua mãe com um homem que é absolutamente inferior a seu pai e que vem a ser, justamente, o irmão do seu pai. Referindo-se a isso Hamlet pronuncia a famosa frase:

HAMLET:

“Avareza, avareza, Horacio! Os assados dos funerais foram servidos frios na mesa das bodas.” CORIFEU:

Ele exalta seu pai, um modelo de homem, quando proclama:

HAMLET:

“Este era um homem, dizer isto é dizer tudo: Jamais eu verei um parecido!”¹⁷.

CORIFEU:

Compara-o a Hypérion. Além disso, era um homem que amava sobremaneira sua mãe,

HAMLET

“Ele não permitia aos ventos do céu tocar demais rudemente sua face”.

CORIFEU:

E assim lamenta:

HAMLET:

“Fragidade!Teu nome é mulher”¹⁸.

¹⁶ LACAN, Sem., livro 8, pg. 130 --Ed. Franc.pg. 153/154.

¹⁷SHAKESPEARE, *Hamlet*, ato I, cena 2, pg. 83.

CORIFEU:

Na cena seguinte, Ofélia, personagem chave para nos indicar os diferentes tempos da relação de Hamlet ao desejo, onde este oscila entre acolhimento e recusa, faz sua primeira aparição. Ela é duramente advertida por seu irmão e por seu pai dos riscos do desejo, e mais precisamente, do perigo que o desejo de Hamlet por ela representa. Seu irmão, Laerte, lhe pede que ela suspenda sua afeição e lhe diz:

LAERTE

“Atente a isso: a verdadeira segurança é filha do medo”.¹⁹

CORIFEU :

Em seguida, Hamlet reencontra, lembram-se quem? O espectro de seu pai. O clima é inteiramente estranho. O guarda Marcellus apercebe-se:

GUARDA:

*“ Há qualquer coisa está podre no reino da Dinamarca”*²⁰.

CORIFEU:

Dinamarca é o lugar onde se desenrola a narrativa. O encontro obedece a hora do fantasma, e a uma hora o espectro comparece:

ESPECTRO

Eu sou o espírito de teu pai,

Condenado por um tempo a assombrar a noite.

E de dia a jejuar nas chamas

Para que as culpas todas praticadas em meus dias aqui em baixo

Obs.: Baseada no texto original em inglês e, na versão francesa, faço aqui uma tradução livre de *Hamlet*.

¹⁸ _____, ato I, cena 2, pg. 79.

¹⁹ _____, ato I, cena 3, pg. 95.

²⁰ _____, ato I, cena 4, pg. 111.

*Sejam purgadas pelo fogo. Se não fosse proibido
Dizer os segredos de minha prisão,
Eu revelaria um conto no qual a menor palavra
Te rasgaria a alma e gelaria teu jovem sangue;
...²¹*

CORIFEU:

O pai aparece aqui como condenado, culpado, em uma situação terrificante e denuncia seu assassino. Ele conta que ele estava dormindo à tarde no jardim, quando Claudius, seu irmão, verteu veneno em suas orelhas, e então:

ESPECTRO:

*Privado ao mesmo tempo, da coroa e da rainha,
Ceifado na plena flor de meus pecados,
Sem sacramento, sem confissão, sem unção,
Sem me ter colocado em ordem, enviado a meu juiz
Com o fardo dos meus erros na cabeça.²²*

CORIFEU:

O lugar da luxúria aparece, nesta tragédia, do lado do desejo da mulher, no caso, a mãe de Hamlet. Esta luxúria é o escândalo que faz tombar a imagem casta e plena de virtudes da rainha. O espectro convoca Hamlet a não somente vingar seu assassino, mas também deter este escândalo. A única outra aparição que o espectro fará mais tarde, será justamente para pedir a Hamlet que se interponha entre a rainha e sua luxúria, textualmente “*ela e sua alma*”.

²¹ _____, ato I, cena 5, pg. 115.

²² _____, ato I, cena 5, pg. 119.

Então, diante dessa experiência bizarra que Hamlet acaba de viver, ele conclui

HAMLET:

*“existem mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar nossa filosofia”*²³.

CORIFEU:

Em efeito, portador de um segredo bastante pesado, sua tarefa não é fácil, decide então, daí por diante, se *“cobrir com a máscara de um bufão”*²⁴, ponto de partida da falsa loucura que manifestará logo depois.

Ofélia estarecida conta seu encontro com Hamlet, sublinhando o caráter bizarro de seu comportamento. Ela diz:

OFÉLIA

*O senhor Hamlet, com o gibão aberto,
Sem chapéu na cabeça, as meias
Sem ligas, caídas nos tornozelos,
Pálido como sua camisa, os joelhos tremendo,
E com um olhar piedoso
Que se teria dito que saído do inferno
Para relatar-me seus horrores, ele vem até a mim.
...
Ele me toma o pulso e me segura firme.
Aí, ele recua com toda a extensão de seu braço
...
Ele exala um suspiro tão piedoso, tão profundo*

²³SHAKESPEARE, *Hamlet*, ato I, cena 5, pg.129.

²⁴_____, ato I, cena 5, pg. 129.

*Que este sopro parece lhe prostrar todo o corpo
E colocar termo a sua vida. Então ele me libera,
E com a cabeça virada para baixo de seu ombro,
Ele parece encontrar seu caminho sem seus olhos*²⁵

CORIFEU:

Polônios, pai de Ofélia, conclui disso que a causa da loucura de Hamlet é seu amor pela moça. É a paixão que engendra a loucura, observação que, bem sabemos, não é sem fundamento. Apressa-se então em contar à rainha e a Claudius, o novo rei, mostrando-lhes uma carta de Hamlet a Ofélia.

HAMLET:

*...Querida Ofélia, sou um mal versificador, não sei a arte de medir meus suspiros. Mas eu te amo acima de tudo. Adeus. O teu para sempre, para você, a mais querida, enquanto esta máquina me pertencer, Hamlet.*²⁶

CORIFEU:

Diante disso uma vigilância em torno de Hamlet é organizada e, para sondá-lo, seus falsos amigos, Guildenstern e Rosencrantz, são utilizados. Em sua conversa com eles Hamlet define o homem, esta maravilha nobre por sua razão e infinita em suas faculdades, como “*esta quintessência de poeira*”²⁷, que não lhe outorga nenhuma delícia, e ele acrescenta de imediato que, aliás, nem à mulher tampouco. É neste momento que

²⁵ _____, ato II, cena 1, pg. 144/145.

²⁶ _____, ato II, cena 2, pg. 157.

seus ‘amigos’ lhe sugerem acolher os artistas com os quais já havia cruzado na estrada, Hamlet já os conhecia.

Hamlet tem a idéia de lhes convidar para representarem diante da corte uma especial peça, de maneira a expor a forma pela qual seu pai foi assassinado. Será um teatro sobre o teatro.

Agora lhes pergunto: Por que terá sido pela via da tragédia que o teatro começou? Que tipo de adesão ele conseguiu estabelecer com o homem? Qual é a função da representação? O Sr. pode responder Sr. Lacan?

LACAN: O certo é que nele “todos os problemas da relação do sujeito ao desejo podem ... se projetar”²⁸.

CORIFEU:

Se Hamlet toma a estratégia do teatro sobre o teatro, em busca de situar seu desejo, através de um tal espelho, é porque ele não consegue fazê-lo de outro modo. Eis o que o impele a se fazer as mais duras repreensões, violentas acusações, que às vezes se confundem com as acusações que ele faz a seu tio. É no intervalo entre a idéia de mandar representar a *play scène* e sua realização que Hamlet, justamente diante de Ofélia, se põe a questão:

HAMLET:

Ser ou não ser. Eis a questão.

É mais nobre para a alma endurecer

²⁷ _____, ato II, cena 2, pg. 175.

²⁸ _____, pg. 286.

*e suportar os arremessos das flechas da injusta fortuna,
Ou armar-se contra o mar das desventuras
E lhes fazer face para que se acabem. Morrer...dormir,
Nada mais; e no sono imaginar que se acabaram
Os sofrimentos do coração e os mil choques naturais
Dos quais a herdeira é a carne: tal é o desfecho
A desejar de joelhos. Morrer...dormir;
Dormir...talvez sonhar: sim, eis onde se tropeça.
Porque neste sono da morte, não se sabe quais sonhos advêm
Quando se está ao abrigo do turbilhão de viver,
É preciso aí se deter... eis o pensamento
Onde nasce a calamidade de uma longa vida.²⁹*

CORIFEU

Ofélia é a única que fica em cena para testemunhar a vacilação de Hamlet, quando este precisa escolher entre “*ser*” ou “*não ser*”. Em efeito, o poder da escolha tem a dimensão radical do peso da existência humana, revelando seu caráter não natural, justamente porque se tem escolha. Ou seja, trata-se da confrontação com o fato de que a vida não é mais tomada simplesmente como a consequência natural do fato de se ter nascido, mas um ato de escolha. Escolha que fazemos a cada instante de nossa existência quer tenhamos ou não consciência disso. Hamlet, diferentemente de Édipo, não é ingênuo quanto ao peso da existência, ele sabe sobre o pecado desde o início da trama, esta é a herança que lhe adveio de seu pai.

LACAN:

Pois é, “*Ele é culpado de ser...ele conhece o crime de existir*”.³⁰

CORIFEU:

Depois do teatro sobre o teatro, no quarto da rainha Hamlet suplica

HAMLET:

*...não vás ao leito de meu tio,
imiteis a virtude se não a tens.
O hábito, esse demônio que devora a consciência,
nisso é um anjo,
pois para o uso de ações boas e belas
ele empresta vestimenta ou capa externa,
que lhes vão bem. Abstenha-se esta noite
E isto vos fará encontrar com mais facilidade
a próxima abstinência; a seguinte, mais ainda.
Porque o uso consegue quase modificar a natureza.*³¹

CORIFEU:

É neste momento, que o espectro aparece em segredo a Hamlet, pedindo-lhe que se meta
“*rápido entre ela e sua alma*”.³² A rainha diz:

RAINHA

*Oh Hamlet, não diga mais nada!
Tu me fazes voltar os olhos para o mais fundo da minha alma
E lá vejo manchas tão negras, tão tenazes*

²⁹SHAKESPEARE, *Hamlet*, ato III, cena 1, pg.205-207.

³⁰LACAN, *Sem.*, livro 6, pg.253.

³¹SHAKESPEARE, *Hamlet* ato III, cena 4, pg.279.

³²_____, ato III, cena 4, pg.275.

*Que elas não perderão jamais sua cor.*³³

CORIFEU:

A operação de divisão indicada na confrontação de Hamlet ao desejo de sua mãe deixa um resto, o cadáver de Polônio, o pai de Ofélia, que Hamlet acaba de assassinar. Este cadáver, assim como o ato assassino, não tardará a feder dentro do reino. Assim Hamlet é enviado a Inglaterra com urgência, para acalmar as coisas. Mas a verdadeira intenção do rei com este gesto é fazer com que nesta viagem, seus falsos amigos, Rosencrants e Guildenstern, o matem. Entretanto, no início da viagem há um incidente com piratas, em decorrência do qual Hamlet é retido como prisioneiro no navio deles. Em seguida o desembarcam “*absolutamente nu em terras reais*”³⁴

Enquanto os mortos se acumulam na peça, o cemitério é o lugar escolhido como cenário para abrir o último ato. Dois coveiros conversam e cantam, cavando uma tumba. Hamlet e Horácio chegam da viagem, ignorantes dos acontecimentos. O canto chama a atenção de Hamlet que logo começa a dialogar com um dos coveiros sem se identificar. Hamlet o interroga sobre a morte, quer saber quanto tempo um corpo fica na terra antes de apodrecer, e de repente chegam o rei, a rainha, Laërte, um padre, os cortesãos e o corpo de Ofélia em um caixão aberto. Hamlet e Horácio se escondem.

A cerimônia começa e só então Hamlet se dá conta que é Ofélia quem está dentro do caixão. Diante da ostentação de dor que Laërte manifesta saltando na cova, Hamlet não pode mais suportar a cena; encoleriza-se e subitamente, também salta para brigar com Laërte. Então proclama:

HAMLET:

³³ _____, *ato III, cena 4*, pg. 273.

³⁴ _____, *ato IV, cena 7*, pg.337.

Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos
Não poderiam, com a soma de todo o seu amor,
Nem mesmo se igualar ao meu. — O que tu farias por ela?
...
Chorar? Te bateres? Jejuar? Te rasgares o corpo?
Engolir vinagre? Engolir inteiro um crocodilo?
Eu o farei. Que vieste aqui fazer? Lamuriar-se,
desafiar-me na cova? Se desejas
*que te enterrem vivo com ela, também posso fazê-lo ...*³⁵

CORIFEU:

E aí, de súbito estamos diante de um Hamlet inflado de coragem e de decisão na afirmação de um desejo que tem o preço do luto, o preço de ter passado pela morte. Só aí o desejo de Hamlet, articulado ao amor, finalmente se afirma. O objeto perdido eterniza-se como objeto do desejo. Hamlet encontra-se finalmente liberado para agir. **(Para representação, o trecho a seguir é opcional, pode ser cortado até o momento em que o CORIFEU exclama: Eis a exposição da divisão... antes da última fala de Lacan neste ato)**

E o deixamos neste ponto para passarmos para uma outra tragédia, Atália de Racine. Nela, vemo-nos confrontados com os efeitos da queda do sentido, da razão e da fé. A história desta tragédia é contada nos *Livros Históricos do Antigo Testamento*. Durante seu reinado David concluiu a unificação do território com a absorção de Jerusalém, que se tornou capital política e religiosa do reino. David era ao mesmo tempo rei de Judá e de Israel. Entre estas tribos havia sempre uma ameaça de conflito. A relação de Israel a

Yahweh, o Deus do Antigo Testamento, oscilava entre fidelidade e infidelidade. Havia também, nesta época, o culto a um outro deus, *Baal*. Este deus possuía o caráter atmosférico do furacão e da chuva, donde advinha sua relação à fecundidade dos campos, especialmente para as vinhas e para as figueiras. Ele também era celebrado em cultos sangrentos.

As histórias paralelas dos dois reinos, Judá e Israel, estendem-se até o ponto em que o rei Acab, e Jezabel, sua esposa, praticam o culto a *Baal* da maneira mais feroz, como jamais se tinha visto em Israel. A filha deste casal é a famosa Atália, que, desposando o rei de Judá, difunde em seu reino o culto a *Baal*. Ela chega a extremos, ponto sempre tocado nas tragédias, e para exterminar toda a descendência de David, adorador de *Yahweh*, ela mata as crianças de seu filho Ochozias, mata portanto, seus netos. É deste ponto que Racine parte na tragédia referida. Atália explica-se:

ATALIA:

Sim, meu justo furor, e faço dele motivo de orgulho,

Vinguei meus pais sobre a minha posteridade.

...

David me traz horror; e os filhos deste rei,

*Embora nascidos de meu sangue, são estranhos para mim.*³⁶

CORIFEU

³⁵ _____, ato V, cena 1, pg. 379-381.

³⁶RACINE, *Théâtre Complet*, Ato I, Cena I

“*Oui, ma juste fureur, et j’en fais vanité,
A vengé mes parents sur ma postérité.*

...

*David m’est en horreur; et les fils de ce roi,
Quoique nés de mon sang, sont étrangers pour moi.”*

Entretanto o que Atália ainda não sabia é que deste massacre, uma criança — Joas — salvou-se e foi educada pela esposa do sacerdote Joad e que, de sua parte, é fiel a *Yahweh* e ao herdeiro do rei David. O que Atália acaba por encontrar, com sua ânsia de exterminar absolutamente tudo o que concerne ao rei David, é sua própria extinção. Esta acontecerá no fim da peça, quando através de uma articulação tramada por Joad, o sacerdote, Joas, o neto de Atália que foi salvo, e que será fiel aos ensinamentos de David, será proclamado rei. Um “*rei resgatado da tumba*”, nele “*se vê ainda a marca da faca*”.

CORIFEU

Atália diz, antes de morrer e depois de ter reconhecido seu neto pela cicatriz que ele trazia no lugar onde ela o havia atingido:

ATALIA:

Sim, é Joas; tento em vão me enganar;

Eu reconheço o lugar onde o feri;

Eu vejo nele, de Ochossias, o porte e o gesto;

Tudo me traz de volta enfim a um sangue que detesto.

David, David triunfa; apenas Achab é destruído.

Impiedoso Deus, tu sozinho tudo conduz!

CORIFEU:

E ela profere sua maldição ao neto:

ATALIA

Eis o que morrendo lhe deseja sua mãe:

O que eu disse, desejar? Eu me lisonjeio, espero

*Que indócil a teu jugo, fatigado de tua lei,
Fiel ao sangue de Achab, que ele recebeu de mim,
Conforme sua avó, semelhante a seu pai,
Se verá de David o herdeiro detestável
Abolir tuas honras, profanar teu altar,
E vingar Atália, Achab e Jezabel.³⁷*

CORIFEU:

No domínio da religião, articula-se correntemente o amor e o temor. Toma-se o temor como o princípio da sabedoria e o fundamento da religiosidade, princípio mesmo do amor a Deus.

E para que sacerdote?

JOAD:

“Eu temo a Deus, querido Abner, e não tenho absolutamente outro temor”³⁸.

CORIFEU:

Joad coloca o temor a Deus, no lugar de todos os outros temores que ele poderia ter. Ele torna-se corajoso pelo remédio de um só temor.

³⁷ _____, Ato V, cena VI

*“Oui, c’est Joas; je cherche en vain à me tromper;
Je reconnais l’endroit où je le fis frapper;
Je vois d’Ochossias et le port et le geste;
Tout me retrace enfin un sang que je déteste.
David, David triomphe; Achab seul est détruit.
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit!*

...

*Voici ce qu’en mourant lui souhaite sa mère:
Que dis-je, souhaiter? je me flatte, j’espère
Qu’indocile à ton joug, fatigué de ta loi,
Fidèle au sang d’Achab, qu’il a reçu de moi,
Conforme à son aïeul, à son père semblable,
On verra de David l’héritier détestable
Abolir tes honneurs, profaner ton autel,
Et venger Athalie, Achab et Jézabel.”*

³⁸ _____, Op. Cit.

Eis a exposição da divisão do sujeito que na tragédia moderna incide sobre o que acomete ao pensamento, ao sentido das coisas e à crença.

LACAN:

Então nesta perspectiva, o que é da consciência? O homem pode dizer: “Eu sou aquele que sabe que eu sou”, mas ele não sabe quem é esse ‘eu’. A consciência no homem é um tipo de tensão entre o ego alienado do sujeito e uma percepção que fundamentalmente lhe escapa. Toda percepção se fazendo pelo filtro do fantasma, toda percepção objetiva é impossível.³⁹

TERCEIRO ATO: A TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA E O APELO À LIBIDO

CORIFEU:

Estamos agora diante dos impasses da relação do homem com o desejo e os apelos da libido. O tom que isso toma na contemporaneidade, é exemplarmente demonstrado na Trilogia de Paul Claudel — *Les Coufontanes* que comporta três tragédias: *O Refém*, *O pão duro* e *O pai humilhado*. A tragédia *O Refém* versa sobre a história de Signe de Coufontaine, uma moça da nobreza francesa que, privada de seus familiares e de seus bens, toma para si a tarefa de recuperar suas terras. Porém, aconselhada por seu confessor, cede ao assédio do Barão de Turelure, filho de uma antiga criada sua, e casa-se com esse sujeito desprezível, ele próprio, exterminador de sua família, e que está no poder graças à sua adesão a Napoleão I. Ela age deste modo para que o Papa não seja morto. Isso porque, logo no início da peça, Turelure já sabe que o Papa, prisioneiro de

Napoleão I, fora raptado da prisão e encontra-se agora abrigado clandestinamente por Signe.

Dessa operação de renúncia que Signe empreende casando-se com a figura abjeta do Barão de Turelure para salvar o papa, resta-lhe um sintoma, um certo tique nervoso que a faz balançar a cabeça em sinal de não. **(No cenário, uma luz ilumina a figura de Signe que balança a cabeça)** Signe, que em francês é *signal*, introduz seu *não* desde a primeira cena, ante a notícia de morte, o assassinato dos filhos de seu primo amantíssimo.⁴⁰

Nesse primeiro momento da peça há ainda em Signe um esforço de restauração da fé, configurado plasticamente pela recuperação, como foi possível, de um crucifixo de seus ancestrais que havia sido mais que enxovalhado, quebrado em pedaços pelos republicanos. E que encontra-se agora devidamente fixado na parede. Ela conta que encontrou a cabeça no fundo de um forno de padaria; o peito servia de bigorna na casa de um marechal, e por aí foi.. Esse crucifixo aparece em cena até o final da segunda peça da Trilogia — “*O pão duro*”, momento em que será dramaticamente negociado a peso quando Louis, o filho de Signe com Turelure, o oferece ao judeu Ali, o pai de sua mulher:

ALI:

Mas isso não tem valor algum, a chuva e o tempo o tornaram disforme.

SICHEL:

Mas ele é do século quinze.

ALI:

³⁹LARROUSSE, *Dictionnaire de Psychanalyse*, pg. 167.

⁴⁰CLAUDEL, pg.19

Ele foi quebrado em pedaços. Foi sua mãe, Louis que o encontrou e o recompôs.

LUIS:

Verifique o valor. É em bronze maciço como um sino. O bata com algo duro para verificar o som.

CORIFEU:

Com uma chave, Cristo é golpeado na cabeça.

LOUIS:

Quanto você me dá?

ALI:

Três francos o quilo, é o preço corrente.

LOUIS:

Mas é um bronze antigo, olhe.

CORIFEU:

Ele arranha o braço do crucifixo com uma chave.

LOUIS:

Me dê cinco francos o quilo

ALI:

Vamos, eu te dou quatro, mas é muito caro.

CORIFEU:

Cristo, antes objeto de adoração, filho de Deus Pai na Terra, é arrematado por quatro francos o quilo. Signe já havia renunciado anteriormente:

SIGNE:

*“Tudo mudou, Georges. Não há mais direito, só resta um gozo. A única aliança para sempre, entre a terra e o homem é o túmulo.”*⁴¹

CORIFEU:

A última peça da trilogia dos Coûfontaine de Claudel, nesse domínio de “perdição”, terá por função ressituar o desejo.

LACAN:

“Claudel, ele nos mostra, depois do drama dos sujeitos, como puras vítimas do logos, da linguagem, o que se torna o desejo”.⁴²

CORIFEU:

Isso porque, na última peça, *O pai humilhado*, surge a adorável figura da Pensée de Coûfontaine, neta de Signe, que terá a função de compensar algo do sacrifício da avó. Pensée, que em francês significa pensamento, incorpora o pensamento vivo, pensamento em carne e osso, e aparece na trama como uma linda personagem cega que se movimenta pela percepção dos ecos. Ela é animada pela paixão à justiça e apresentada como objeto de sedução, de desejo.

Pensée já tendo escolhido um alvo para o seu amor, e ciente de poder seduzí-lo, ela responde à sua mãe:

PENSÉE:

*“Não é porque eu sou cega que ele deixará de ver minha parte de luz.”*⁴³

CORIFEU:

⁴¹CLAUDEL, pg. 105. *“Tout est changé: Georges. Il n’y a plus de droit, il n’y a plus qu’une jouissance. Il n’y a plus pour toujours entre la terre et l’homme, que le tombeau seul.”*

⁴²LACAN, Sem., livro 8, pg. 303 — Ed. franc. pg 364.

⁴³ CLAUDEL, pg. 310. *“Ce n’est pas parce que je suis aveugle qu’il cessera de voire ma part de lumière.”*

Seu alvo é Orian de Homodarmes, que tinha decidido dedicar sua vida a grandes causas a serviço do Santo-Pai na carreira eclesiástica, sem se deixar cair na querela evanescente do amor carnal. Vejam-no!

ORIAN:

*O amor é sempre o mesmo jogo de palavras banal, a mesma taça em seguida esvaziada, negócio de algumas noites de hotel, e de novo, o aperto, o tumulto perturbador, esta horrorosa festa forasteira que é a vida, da qual desse jeito não há meio de se escapar.*⁴⁴

CORIFEU:

Porém o rapaz, vê-se, pouco a pouco, fígado pela sedução de Pensée. A personagem, parecendo corroborar as relações tradicionalmente apontadas entre a mulher e o demônio, segue tentando Orian. Ela de maneira insinuante, pergunta-lhe:

PENSÉE:

*Será que a satisfação existe, Orian?*⁴⁵

ORIAN:

*Claro, e meu dever é atingi-la*⁴⁶.

CORIFEU:

Mas para Orian essa satisfação só pode estar do lado do Santo Pai., que nunca se engana.

ORIAN:

*“Onde está a paz em outra parte senão no Pai que não está fora de coisa alguma e que não tem raiva de ninguém?”*⁴⁷ Se você o abandona, *“quem matará em você isto que é capaz de morrer?”*⁴⁸

⁴⁴ _____, pg. 396.

⁴⁵ _____, pg. 348.

⁴⁶ Op. Cit.

⁴⁷ _____, pg. 348/349. *“Où est la paix autre part que dans Le Père qui n'est hors d'aucune chose et qui n'a de haine pour aucune?”*

PENSÉE:

*Que satisfação é essa que não está na vida?*⁴⁹

CORIFEU:

Parece que aqui, de fato a satisfação de que se trata é a que paradoxalmente é aportada pelo gozo.

ORIAN

*“O que eu posso dizer é que ela não começa e que ela não tem nenhum fim.”*⁵⁰

CORIFEU:

Mas, conclui que isso está mesmo é noutra vida. Só aí Pensée revela-se cega, E Orian, desistindo de sua causa eclesíastica revela-se inexoravelmente fizado por ela.

PENSÉE: – Não há nada a ver nos meus olhos.

ORIAN: – Há a morte que me espera sem obras e sem posteridade.

PENSÉE: – É isso que você vê quando me olha?

*ORIAN: – É isso que você me anunciou e que eu amei em você.*⁵¹

CORIFEU:

Viram porque tememos tanto amar? O amor evidencia-se como ligado com a morte.

Amor e morte são dois pólos de fascinação e temor. O coro de Édipo em Colona, o sábio

Sileno citado por Nietzsche, respondem sobre o que é o mais desejável para o homem⁵²

SILENO ou o CORO:

“O melhor para o homem, é impossível ao homem. O melhor para o homem é não ter nascido, não ser, nada ser, mas, sendo isso impossível, então é preferível logo morrer”

⁴⁸ _____, pg. 345. “*Qui tuera donc en vous ce qui est capable de mourir?*”

⁴⁹ _____, pg. 349.

⁵⁰ _____, pg. 350. “*Ce que je puis dire est ‘ce qu’elle ne commence pas et qu’elle n’a aucune fin.’*”

⁵¹ _____, pg. 402/403.

CORIFEU:

Porém, se essa verdade é impossível de ser suportada, os gregos teriam então inventado a arte trágica para que, pela beleza e pela música que nela eram elementos preponderantes, a referência à morte perdesse sua potência depreciativa, se transfigurasse e ganhasse um poder de celebração, trazendo por consequência, o encorajamento.

Quando Orian admite seu amor, embora relutando a plasmá-lo num *Je t'aime*, ele, mordido pelo desejo, parece confrontar-se com a insuficiência e a traição presentes na relação entre o que se diz e o que se quer dizer, quando alega que mal acabaria de pronunciá-lo, e isso deixaria de ser verdade. Nesse momento, ele já está bem próximo da partida para uma guerra na qual sabe que vai morrer. É ao encontro desta que Orian vai, mas justifica:

ORIAN:

*“Se eu morro, Pensée, é que sem dúvida não tinha nenhum outro meio para mim de penetrar até você.”*⁵³

CORIFEU:

Pensée segue amando, malgrado a perda do objeto de seu amor. Mas desse objeto sobra um resto, o filho que esse amor engendrou, e que mexeu pela primeira vez em seu ventre no momento em que ela aspirou o perfume de uma *corbeille* de flores que acabara de receber. Flores essas, que como em breve ela saberá por Orso, irmão de Orian, brotaram da terra que abrigava o coração sepultado de seu amado. Esse fruto *“fora da lei”* é desejado como aquele que é chamado a ver o sol em seu lugar⁵⁴.

⁵²NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia.*, pg.36.

⁵³CLAUDEL, pg.400 *“Si je meurs, Pensée, c'est que sans doute il n'y avait aucun autre moyen pour moi de pénétrer jusqu'à vous!”*

⁵⁴_____, pg. 439.

LACAN:

Nos encontramos aí diante do clamor, digamos, da noção de sexualidade. A sexualidade está no centro de tudo o que se passa no inconsciente, sem dúvida alguma. Mas é no centro disso que ela é uma falta, ou seja, que no lugar do que quer que seja que poderia se escrever da relação sexual como tal, se substituem os impasses que são o que engendra a função do gozo precisamente sexual, enquanto que ela aparece como esta forma de ponto de miragem ao qual em alguma parte Freud mesmo notifica como o gozo absoluto. E é por estar tão perto que precisamente ele não é absoluto.⁵⁵

ÚLTIMO ATO

LACAN:

“Ser psicanalista é simplesmente abrir os olhos para essa evidência de que não há nada mais desbaratado que a realidade humana. Se vocês crêem ter um eu bem adaptado, razoável, que sabe navegar, reconhecer o que tem de ser feito, levar em conta as realidades, não resta senão mandá-los para longe daqui. A Psicanálise, nisso se juntando à experiência comum, mostra-lhes que não há nada mais estúpido que um destino humano, ou seja, que sempre se é passado para trás. Mesmo quando se faz

alguma coisa que dá certo, não é justamente o que se queria. ... A análise é perceber isso e levá-lo em conta. ... Dizemos para nós mesmos que as pessoas felizes, sem problemas, devem estar em alguma parte. Pois bem, se vocês não tiram isso da cabeça, é que não compreenderam nada da Psicanálise.”⁵⁶

FIM

⁵⁵LACAN, Sém., *Le savoir du psychanalyste*, 4/11/71, inédito.

⁵⁶_____, Sem., livro 3, pg. 99 — Ed. franc.:pg. 95/96.

SOBRE A AUTORA:

Denise Maurano Mello, nascida no Rio de Janeiro, é psicanalista e professora adjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF/MG). Tem doutorado em Filosofia pela Universidade de Paris XII, na França e pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É também membro do Corpo Freudiano do Rio de Janeiro e responsável por seminários na Formação Básica da Escola. É autora de *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan* (Ed. Relume Dumará, 1ª. ed.1995, 2ª. ed. 1999), *La face cachée de l'amour: investigation philosophique de la tragédie à la lumière de la Psychanalyse* (Presses Universitaires de Septentrion, FR, 2000), e do livro *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*, (Imago Editora/UFJF, RJ, 2001) a partir do qual esta peça foi extraída. É também autora de diversos artigos publicados em revistas e coletâneas brasileiras e internacionais. Foi Coordenadora da *Agenda de Psicanálise* (Ed. Xenon, 1989 e Ed. Relume Dumará, 1990) e Organizadora da publicação *Circulação Psicanalítica* (Imago Editora, 1992). Concebeu e dirigiu recentemente o vídeo *Torções do gozo: uma imersão no barroco*, 2001, financiado pela FUNALFA/JF e apoiado pelo Banco do Brasil.

End. : Av. Bartolomeu Mitre, 410 - cob
Leblon - RJ – Brasil -Cep. 22431000
Tel/fax: 2511-4473
dmaurano@bridge.com.br

ⁱLACAN, Jacques, *O Seminário, Ética da psicanálise*, RJ, Jorge Zahar Ed.,pg.376.

ⁱⁱ _____, *O Seminário, As psicoses*, RJ, Jorge Zahar Ed., pg.273

ⁱⁱⁱSOPHOCLE, *Edipe à Colone*, in *Théâtre Complet*, Paris, GF-Flamarion, 1964, p.294.

^{iv}NIETZSCHE. *La naissance de la tragédie; in Oeuvres Philosophiques Complets*, t:1, Paris, Gallimard,1977, p.50.

^v _____ . *O Seminário, Ética...*, pg. 371.

^{vi} _____ , Op. Cit., pg. 368.

Resenha de “A Face Oculta do Amor – A Tragédia à Luz da Psicanálise”, de Denise Maurano, Juiz de Fora/Rio de Janeiro, UFJF/Imago, 2001.

*Marco Antônio Coutinho Jorge**

É raro que um autor brasileiro publique uma obra no exterior e, depois, em seu país. Mais ainda quando esse autor é psicanalista e o país a publicá-la primeiro é a França. Esse é o caso do livro *A face oculta do amor – a tragédia à luz da psicanálise*, de Denise Maurano, psicanalista brasileira com uma intensa produção escrita, autora de *Nau do desejo* (Relume Dumará, 2ª. ed., 1999), uma obra sobre a ética da psicanálise sob a perspectiva lacaniana, além de ter organizado a *Agenda de psicanálise* e a *Circulação psicanalítica*, verdadeiros fóruns de debates psicanalíticos que marcaram a década de 90 para os psicanalistas brasileiros de várias escolas.

Seu novo livro é uma surpresa para a psicanálise. Ele continua sua pesquisa sobre a ética da psicanálise e aprofunda sua diferença para com a ética na filosofia: se na tradição filosófica a ética sempre apresentou uma relação com um ideal a ser atingido, na psicanálise ela é pautada na abordagem dos conflitos, dos impasses e, essencialmente, da *desmedida* que vigora na relação do homem com sua ação. Foram algumas formulações pronunciadas por Lacan em seu seminário que despertaram na autora a indagação a respeito da relação entre a psicanálise e a arte trágica. Por exemplo: “É na dimensão trágica que as ações se inscrevem e que somos solicitados a nos orientar em relação aos valores”. (*A ética da psicanálise*). E ainda: “A filosofia de Freud é fundamentalmente anti-humanista [...] Freud deve ser situado numa tradição realista e trágica, o que explica que é à sua luz que podemos hoje compreender os trágicos gregos”. (*As psicoses*)

A partir do que essas e outras indicações apontam, Denise Maurano empreende um percurso ao mesmo tempo original e rigoroso que envolve toda a concepção freudiana sobre a cultura. Para Freud, no mito trazido em *Totem e tabu*, a constituição da cultura é correlativa do assassinato do pai como pólo de organização da lei, do pacto simbólico que visa cernir a vida com um sentido e apreendê-la naquilo que se pode nomear. Contudo tais

* Psicanalista, doutor em comunicação, escritor, diretor do Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, professor da UERJ.

valores erigidos em Nome do Pai não calam o enigma da existência humana e a autora, chamando atenção para o fato de que tanto a psicanálise quanto o discurso trágico apontam para o que se endereça para além do mito do pai, localiza ao longo da história as diferentes formas de incidência da função paterna. E, para fazê-lo, aborda a tragédia em três grandes épocas distintas: a tragédia grega, sobretudo a partir da trilogia tebana de Sófocles; a tragédia moderna, focalizada através de Hamlet (Shakespeare) e Atalia (Racine); e a tragédia contemporânea, com *O pai humilhado*, de Paul Claudel.

A tragédia grega reflete o momento de constituição da cidade e de nascimento do Direito como vias privilegiadas de organização da cultura. Para Maurano, ela trata do *apelo à lei* (referida aos deuses, ao oráculo ou à cidade) como tentativa de responder aos impasses da existência e revela em seus personagens precisamente o esgarçamento absoluto de seus limites, conduzindo-os ao ultrapassamento da *Atè*, o limite da sustentação da existência humana.

A tragédia moderna focaliza a vigência da *hybris*, do exagero, num *apelo à razão* e à *subjetividade* que ela pretensamente sustenta. Se Descartes, o pai da modernidade, estabeleceu a analogia entre ser e pensar, as personagens trágicas desse período trazem como contraponto a *loucura* de Hamlet e Oflia entre outros, assim como a vacilação do sentido e do domínio da fê demonstrada em *Atalia*. A vigência da dúvida – ser ou não ser –, a hesitação na ação, a problematização do sentido das coisas, todas revelam o fracasso da pretensão da razão em discernir, por meio do saber, a amplitude da vida.

A tragédia contemporânea focaliza, diferentemente do *apelo à lei* ou à *razão*, o *apelo ao amor e ao sexo*. *Pensée*, personagem cega de Claudel, bem denota que o *desejo de pensamento* da idade moderna se transforma, na contemporaneidade, em *pensamento de desejo*. Foucault mostrou como o termo *sexualidade* foi cunhado recentemente, levando a que a arte erótica da Antigüidade, cuja função era essencialmente estética, sem caráter regulador ou normatizante, cedesse a uma *ciência sexual*. Amor e sexo são na contemporaneidade chamados a responder pela existência, a curar a ferida da falta-a-ser que aí vigora. Mas congruente com a perspectiva trágica, a psicanálise surge não para endossar esse *apelo*, mas para esgarçá-lo até que ele se rasgue e revele quão desmedida é a pretensão de obturar a vida com qualquer valor, seja a lei, a razão, ou o amor... O Nada, em torno do qual a existência gravita, é tomado pela psicanálise em sua positividade de

castração implicada na perda do “natural” com a qual o sujeito paga sua inscrição no mundo simbólico.

Vê-se que a proposta da autora produz um deslocamento teórico em planos ao mesmo tempo heterogêneos e fundamentais, o que traz a seu trabalho uma riqueza ímpar, apresentada num estilo de rara beleza, claro e sem jargões herméticos. Freud e Lacan sempre insistiram não só na possibilidade, como também na necessidade, da psicanálise dizer algo sobre os eventos humanos situados mais-além da experiência clínica. Ambos realizaram diversos trabalhos nessa direção. E ambos se entusiasmiariam pela maneira pela qual Denise Maurano ousou levar suas propostas tão longe e profundamente.