



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Patrícia Ribeiro de Andrade

Amor e gozo na lírica portuguesa do século XVII

Rio de Janeiro
2009

Patrícia Ribeiro de Andrade

Amor e gozo na lírica portuguesa do século XVII

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A553 Andrade, Patrícia Ribeiro de.
Amor e gozo na lírica portuguesa do século XVII / Patrícia
Ribeiro de Andrade. – 2009.
70 f.: il.

Orientador : Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura portuguesa – História e crítica - Séc. XVII - Teses. 2.
Poesia portuguesa – Séc. XVII – Teses. 3. Psicanálise – Teses. 4.
Amor na literatura – Teses. 5. Gozo - Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 869.0 (091) “16”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Patrícia Ribeiro de Andrade

Amor e gozo na lírica portuguesa do século XVII

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 30 de novembro de 2009

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Marina Machado Rodrigues
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr^a. Vera Maria Pollo Flores
Departamento de Psicologia da PUC-Rio

Rio de Janeiro
2009

DEDICATÓRIA

À minha família, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Nadiá, minha orientadora amiga e dedicada, pelas valiosas sugestões.

A meu marido, Gustavo, pelo amor e paciência.

A meus pais pela dedicação integral e amor.

À minha filha por me ensinar o que é amor materno.

A todos aqueles que diretamente e indiretamente me ajudaram.

AO TEMPO

O tempo de si mesmo pede conta,
É necessário dar conta do tempo,
Mas quem gastou sem conta tanto tempo,
como dará sem tempo tanta conta?

Não que levar o tempo tempo em conta
Pois conta se não faz de dar-se tempo
Onde só conta havia para o tempo
Se na conta do tempo houvesse conta.

Que conta pode dar quem não tem tempo?
Em que tempo a dará, quem não tem conta?
Que quem à conta falta falta o tempo.

Vejo-me sem ter tempo e com ruim conta,
sabendo que hei-de dar conta do tempo
e que se chega o tempo de dar conta.

(Jorge da Câmara)

RESUMO

ANDRADE, Patrícia Ribeiro. *Amor e gozo na lírica portuguesa do século XVII*. 2009. 70 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar o período literário conhecido como barroco em Portugal, relacionando as poesias deste período aos conceitos de gozo e amor na psicanálise. Por meio de pesquisa bibliográfica, pesquisou-se o conceito de barroco e suas principais características. Para se obter um conhecimento do conceito de gozo na teoria psicanalítica, primeiramente, a pesquisa consta da leitura de dois textos fundamentais de Freud que dissertam sobre a pulsão: *A pulsão e suas vicissitudes* e *Além do princípio do prazer*. O teórico analisado a seguir é Lacan, que retoma e amplia este conceito freudiano até chegar a sua teoria sobre o gozo. Por fim, analisa-se a poesia seiscentista portuguesa a partir do conceito de gozo e amor.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Barroco. Psicanálise. Gozo. Amor.

ABSTRACT

This thesis has as its main goal to analyze the literary period known as Baroque in Portugal, relating poetry of this period to the concepts of jouissance and love in Psychoanalysis. Through a thorough bibliographical research, the concept of Baroque and its major features have been established. To acquire the knowledge of the concept of jouissance in the psychoanalytic theory, first the research contains the reading of two fundamental texts by Freud that talk about the drive: *Drive and its Vicissitudes* and *Beyond the Pleasure Principle*. The following theoretical analyzed is Lacan, that resumes and expands this Freudian concept until it reaches his final Lacanian theory about jouissance. At last, the Portuguese poetry of the XVI century is carefully observed through the concepts of love and jouissance.

Keywords: Portuguese Literature. Baroque. Psychoanalysis. Jouissance. Love.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O ESTILO É O HOMEM	12
2	A EUROPA SEISCENTISTA	14
3	O BARROCO	18
4	CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS FUNDAMENTAIS PARA A LEITURA DO BARROCO	37
4.1	Freud: a pulsão e suas vicissitudes	39
4.2	Freud: além do princípio do prazer	40
4.3	A retomada freudiana: Lacan	42
5	AMOR E GOZO NA LÍRICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII	51
	CONCLUSÃO	64
	REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Não restam dúvidas de que isto é a leitura: reescrever o texto da obra dentro do texto de nossas vidas.

Roland Barthes

Sigmund Freud construiu toda a sua teoria a partir da clínica, da literatura e de sua formação médica. Através de sua escuta atenta, suas observações e reflexões, ele fundou a Psicanálise. Hoje, mais de cem anos depois, nós estudamos esta linha teórica, porém, com uma grande diferença, além de iniciarmos com toda uma base que ele nos deixou, a Psicanálise não se limita mais à clínica. Podemos relacioná-la à Lingüística, Psiquiatria, e a outros ramos do conhecimento. De acordo com Mannoni, “as teorias freudianas tiveram certa influencia sobre movimentos literários ou artísticos, como o movimento surrealista, por exemplo.” (MANNONI, 1994, p.123). Portanto, Freud, com o seu saber, modificou a forma de ver o homem no mundo, e do homem se ver no mundo.

Ele fundamentou sua teoria em mitos e analisou textos literários. Freud e Lacan (principal propagador da psicanálise freudiana) ressaltaram continuamente o quanto o psicanalista aprende com a literatura: o poeta e o escritor conseguem avançar rapidamente em certas regiões que o psicanalista leva muito tempo para conquistar.

A obra de arte nos remete a algo mais daquilo que está sendo mostrado. Através da arte, o autor busca criar algo em torno do vazio, dar existência ao nada. Assim, a arte não recusa o vazio, mas ela transmite algo de subjetivo que é apreendido através de sensações. Há algo além do que está sendo mostrado que persiste e emociona.

Aquilo que é impossível de ser dito, de alguma forma poderá ser mostrado, sob formas de expressões estéticas. A arte é um meio para se abordar o inapreensível. O artista é capaz de colocar em palavras os sentimentos que as pessoas não conseguem expressar. Para Jacques Lacan, o inconsciente se estrutura como uma linguagem e “há um outro efeito da linguagem, que é a escrita.” (LACAN, 2008, p. 52).

Como o sonho, o texto literário tem uma estrutura de metáfora: diz o que seu autor quis dizer conscientemente, e também diz outras coisas. Segundo Kaufmann:

“é nessa ‘outra coisa’, em parte que se aloja o prazer da leitura – segundo as leis próprias de cada leitor, naturalmente-, e é também graças a essa outra coisa, dimensão simbólica de toda fala, que se podem entender e analisar as determinações, as ‘razões’ que regeram o nascimento do texto”. (1996, p. 671)

A literatura enquanto fala e escrita põe em cena o real, o simbólico e o imaginário, ou seja, o inconsciente. Ela é “testemunho de uma experiência na qual a prática da letra e do dizer indica os efeitos de uma estrutura que determina a constituição do sujeito, do desejo e do gozo no ser falante.” (FERREIRA, 2005, p. 25).

Ao falar de literatura e gozo não podemos deixar de pensar no barroco enquanto estilo. Afinal é uma arte profundamente sensorial que “apela gozosamente para as sensações fruídas na variedade incessante do mundo físico.” (SILVA, 1971, p. 40); ou como diz Lacan, este estilo exalta “tudo que é delícia, tudo que delira.” (LACAN, 2008, p. 124). Esta dissertação, portanto, tem como objetivo analisar o período literário conhecido como barroco ou também chamado seiscentismo (por ter surgido no final do século XVI) em Portugal, relacionando-o com os conceitos de gozo e amor na psicanálise. Nesse contexto, gozo não tem o sentido utilizado pelo senso comum.

Estudar literatura portuguesa é resgatar nossa origem. Desde que fomos “descobertos” em 1500 até o início do século XIX, o Brasil foi colônia de Portugal. Em termos culturais, o Brasil só conseguiu sua independência da Europa no final do século XIX com o surgimento de um movimento chamado modernismo. Logo, conhecer a literatura portuguesa, principalmente o barroco - primeiro estilo literário ocorrido aqui – nos ajuda a compreender a nossa cultura.

Em Portugal, o barroco estendeu-se do final do século XVI a meados do século XVIII. Por ser um momento no qual este país estava submetido à coroa espanhola, a poesia barroca não foi muito valorizada como foi a de outros estilos tais como as cantigas na Idade Média e a poesia no romantismo. Além disso o próprio barroco enquanto estilo só foi valorizado no século XIX. O grande representante do barroco português em prosa foi o padre António Vieira, famoso pelos seus sermões.

Mas e a poesia? Quem se destacou? Depois do período áureo de Camões, parece que a poesia barroca portuguesa custou a ter o merecido valor.

Após uma vasta pesquisa bibliográfica, o trabalho foi desenvolvido da seguinte forma:

Primeiramente, fez-se necessário conhecer a definição de estilo de época para uma melhor compreensão do barroco enquanto estilo. Em seguida, foi feita a análise do contexto social da Europa no século XVII uma vez que a cultura é o reflexo do homem em um determinado momento da história, portanto não há como separar uma obra de arte do seu tempo. Posteriormente estudamos o barroco, suas características relacionando-as com os poemas dos principais poetas seiscentistas portugueses. A fim de se obter um conhecimento do conceito de gozo na teoria psicanalítica, primeiramente, fizemos a leitura de dois textos de Freud que dissertam sobre a pulsão: *A pulsão e suas vicissitudes* e *Além do princípio do prazer*. Esses são leituras fundamentais para a compreensão da evolução deste conceito no pensamento freudiano. Prosseguimos, então, com Lacan que retomou e ampliou este conceito até chegar a sua teoria sobre o gozo, contribuindo significativamente para o aprimoramento da psicanálise. Por fim, analisamos a poesia seiscentista portuguesa a partir do conceito de gozo e amor na psicanálise.

1 O ESTILO É O HOMEM

A cultura enquanto distinta da sociedade, isto não existe.
Jacques Lacan

Viajar no tempo é um dos sonhos do homem. Frases como “Ah! Se eu vivesse naquela época!”; filmes com máquina do tempo povoam o imaginário humano. Mas, de certa forma, é possível conseguir isto através da arte. Um texto, uma escultura, um objeto remetem para um determinado tempo, apontando para um estilo. Uma obra de arte nos afeta muitos séculos depois. Quem não se emociona ao ler Fernando Pessoa, Shakespeare, ao ver um quadro de Portinari ou uma escultura de Michelangelo?

Segundo o poeta Mário Quintana: “Um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente... e não a gente a ele!” (QUINTANA, 1977, p. 532). Para Silva, no processo de criação literária devemos considerar dois aspectos:

Por um lado, as estruturas genéricas de teor lingüístico e literário que o autor encontra dominantes na sua época, com as quais estabelece variáveis relações de aceitação ou conflito, mas que de qualquer modo o condicionam como escritor; ainda neste mesmo pólo, há a assinalar todos aqueles elementos de vária ordem-religiosa, ética, filosófica, social, econômica, etc. – que configuram a visão do mundo característica de uma dada época e de uma dada sociedade (ou grupo social) e que representam um factor de primeira importância não só para a compreensão dos temas característicos de um período literário, mas também para a formação das estruturas genéricas de teor lingüístico e literário a que acima nos referimos; por outro lado, no outro pólo, em profunda ligação com os factores anteriormente mencionados, condicionada mas não determinada por eles, encontra-se a capacidade inventiva e criadora do escritor, a sua força imaginativa e reveladora do mundo e da vida, enfim, a sua originalidade. (SILVA, 1971, p. 3).

Ou seja, o contexto social influencia diretamente a obra de arte. Portanto, a conjuntura cultural irá determinar o estilo de uma época. Nesse sentido, Arnold Hauser afirma que um estilo de época

do mesmo modo que o capitalismo, o Iluminismo, a forma da tragédia clássica, etc., não é um objecto concreto nem uma arbitraria construção mental, mas uma estrutura que a inteligência crítica apreende ao analisar uma determinada parcela do real¹: as obras artísticas criadas num dado período histórico. O conceito de estilo de época radica por conseguinte nas obras individuais e concretas, fundando-se nas relações de analogia e afinidade que, no plano da temática e no plano do estilo, essas obras apresentam entre si. (HAUSER apud SILVA, 1971, p. 6).

¹ Real, neste contexto, não tem o sentido usual utilizado na psicanálise. Nesse trecho significa realidade, aquilo que realmente existe.

O estilo literário não pode ser caracterizado por um elemento isolado, seja ele de natureza temática ou formal, mas sim através de uma convergência de elementos. Esses podem já ter aparecido em outro estilo ou poderão manifestar-se posteriormente à dissolução do estilo de que fazem parte.

Vale à pena lembrar que um estilo de época não desaparece de repente, não há uma data fixa que indique o seu início e o seu término. Há períodos intermediários nos quais várias tendências coabitam. Na verdade um período literário não se caracteriza pelo domínio absoluto de um dado estilo, mas sim pelo predomínio desse estilo.

O termo barroco para nomear a literatura seiscentista foi utilizado pelos historiadores e críticos literários quando esse estilo ia desaparecendo diante de um novo movimento literário que retoma os ideais estéticos do classicismo: o neoclassicismo (século XVIII). Esse estilo considerava o barroco como algo sem regras, carente de lógica, um estilo extravagante. Sendo assim, o nome barroco foi dado em contra ponto ao estilo clássico que era marcado pela busca da perfeição e do equilíbrio. A palavra barroco pertencia ao campo da ourivesaria e designava uma pérola de superfície irregular e áspera com manchas escuras, portanto, a denominação barroca para a arte tinha sentido pejorativo.

O reconhecimento do barroco no campo acadêmico como um estilo e não como uma degeneração da arte ocorreu apenas no século XIX. O conceito aplicado à literatura surgiu apenas no final do século XIX com os trabalhos de Heinrich Wölfflin². O reconhecimento deste estilo valorizou obras e autores, que estavam esquecidos.

O barroco foi um fenômeno europeu. Consolidou-se, ao longo do século XVII e da primeira metade do século XVIII. A partir da sua origem italiana, difundiu-se pela: Espanha, França, Alemanha, Viena, Praga, Portugal e, por último, a América Latina.

² Foi escritor, filósofo, crítico e historiador da arte.

2 A EUROPA SEISCENTISTA

Na Guerra Muitas Coisas Crescerão

*Ficarão maiores as propriedades dos que possuem
E a miséria dos que não possuem
As falas do guia
E o silêncio dos guiados.
Bertold Brecht*

O barroco surgiu na Europa em um momento de grande turbulência política, econômica e religiosa, coincidindo com o apogeu do absolutismo e com o fortalecimento do mercantilismo.³

As guerras italianas entre franceses e espanhóis, além de gerar inseguranças, dores e ruínas, modificaram a configuração política da Itália, sujeita, desde então, ao domínio da Espanha.

A descoberta da América fez o comércio se expandir. Além das especiarias das Índias, passaram a ser comercializados: o fumo (América do Norte), o melado e o rum (Índias Ocidentais), o cacau, a cochonilha⁴ (América do Sul), o marfim e os escravos (África). Houve também o aumento do comércio do café, do açúcar, do arroz e do algodão que se tornaram mercadorias mais acessíveis (populares). A mudança das rotas comerciais do Mediterrâneo para o Atlântico acarretou o declínio econômico das cidades italianas, fazendo com que elas perdessem, a partir de 1600, a posição de centro do comércio mundial.

A Reforma Protestante, liderada por Lutero (na Alemanha) e Calvino (na França), difundiu-se rapidamente e ocasionou modificações políticas e sociais na Europa. Conseqüentemente, na Igreja Católica, surgiram movimentos de penitência e de reforma: a fundação de novas ordens religiosas, como por exemplo, a dos Jesuítas (1540), e o movimento da Contra-Reforma. Esse levou a reestruturação da Inquisição, da censura eclesiástica e o Concílio de Trento (1545).

Dessa efervescência política resultou um estilo sem unidade. Há diferenças bastante significativas entre o barroco burguês/protestante e o barroco cortesão/

³ O mercantilismo foi um sistema de economia política, que predominou na Europa após o declínio do feudalismo. Ele baseia-se no acúmulo de divisas em metais preciosos pelo Estado por meio de um comércio exterior de caráter protecionista. Esse sistema fortaleceu o colonialismo, proporcionou o desenvolvimento industrial e conseqüentemente, o surgimento do capitalismo.

⁴ corante vermelho encontrado na cochonilha-do-carmim.

católico. Roma, por ser a capital do catolicismo, transformou-se numa cidade barroca, todavia,

deixa de ser o centro desta arte, quando, em função do empobrecimento dessa cidade, o centro de arte barroca se desloca para as monarquias absolutistas e católicas. As estritas relações, no século XVII, entre as literaturas portuguesa espanhola e a importância dos domínios político e económico dos Habsburgo, na formação de um império colonial, contribuem para a importância do Barroco ibérico, um dos principais representantes da vertente barroca cortesã e católica. (FERREIRA, 2000, p. 22).

Apesar de a Literatura Portuguesa refletir essa vertente, há algumas particularidades. Em Portugal, o barroco teve como marco inicial a unificação da Península Ibérica sob o domínio espanhol, em 1580. O barroco permaneceu até por volta da primeira metade do século XVIII.

Fatos importantes, como o término do ciclo das grandes navegações, o movimento católico de Contra-Reforma e a grave crise política que Portugal sofreu desde Alcácer-Quibir, marcaram o contexto histórico do período e colaboraram para a criação do mito do Sebastianismo. Os portugueses acreditavam que D. Sebastião, rei de Portugal, não havia morrido, em 1578, na batalha de Alcácer Quibir, e voltaria para transformar o seu país em um império. Ele era considerado o messias, o salvador. Como D. Sebastião não tinha herdeiros, dois anos depois de sua morte, o rei espanhol Felipe II realizou a integração de Portugal ao seu império, permanecendo até 1640. Em *O Homem Barroco Português*, França afirma:

A nobreza [...] não tinha a quem servir porque não queria servir ao rei que tinha. [...] O povo, esse podia manifestar ostensivamente sua hostilidade em motins e represálias, mas ao fidalgo, a exteriorização de mágoas seria o aniquilamento. Devia, pelo contrário, afogando seus sentimentos, procurar aquietar as explosões populares e defender a ordem. Alguns não ficavam indiferentes e secretamente, para não se comprometerem, instigavam as resistências do povo. (FRANÇA, 1997, p.192).

Segundo esse teórico, os fidalgos: “apenas se permitiam suspirar pela Idade de Ouro - o passado com reis nacionais, a cada passo invocado. [...] O passado entremostrava-se idealizado como um paraíso de energia e prudência; visava-se acentuar o contraste com o presente.” (FRANÇA, 1997, p.193-194).

Naquele momento, Portugal era um país politicamente subjugado à Espanha, dominado por uma influência monárquica e jesuítica, que gerou uma severa

censura, a qual mutilou as obras dos artistas. Portugal era uma nação “prostrada pela opressão política e pelo despotismo da Inquisição, esvaía-se a força criadora e o entusiasmo pelas grandes idéias.” (SILVA, 1971, p. 164). De acordo com o referido autor, ocorreu uma crise literária portuguesa de 1580 a 1720 gerada pela:

tiranía espiritual e cultural imposta pela Companhia de Jesus que, tendo tomado conta de quase todo o ensino, abafou a liberdade no domínio das ciências e das letras; a catástrofe política representada pela perda da independência nacional, sobretudo devido à existência de um caviloso plano, traçado pelos monarcas espanhóis e pelos seus ministros, com o objectivo de impedir o florescimento da cultura e das letras em Portugal; [...] regime estrito de censura a que a Inquisição, os jesuítas e o poder real submeteram a vida literária e cultural, impedindo a entrada e a circulação no Reino de obras novas e importantes no desenvolvimento da cultura europeia, abafando os rasgos inovadores que pudessem manifestar-se nos autores portugueses, em suma, fazendo de Portugal um país culturalmente isolado e empobrecido. (SILVA, 1971, p. 167).

A perda da independência suscitou a dissolução do espírito nacional. Uma vez enfraquecidos os ideais coletivos, os portugueses habituaram-se à adulação e ao servilismo, pode-se observar isto na própria escolha do idioma castelhano na produção de alguns textos, como no poema a seguir de Jerónimo Baía (1620? – 1688).

A um pé pequeno

Pues os jusgan las ansias del sentido
Instante de jasmín, concepto breve,
Atomo de açucena presumido,
Sospecha de crystal, susto de nieve;

No pié, mentira sois, pues, como aleve,
Ni verdad en un punto haveis cumplido.
Antes digo que escrupulo haveis sido,
Pues de ser o no ser la duda os mueve.

Como, si idea sois de ojos tan claros,
Hazeis la vista fé para creeros,
Y hazeis los ojos fé para miraros?

Yo me persuado en fin, que hede perderos,
Porque si el veros es imaginaros,
Siendo imaginacion, como hede veros?

Por não ter sido valorizado, muitas obras desta época não foram devidamente guardadas. O que temos hoje do barroco português foi resgatado a partir do século XVIII, quando foram editados cancioneros ou coletâneas, como *Fênix Renascida* (publicada, em 5 volumes, entre 1715 e 1728), essa nos apresenta composições seiscentistas e quinhentistas e o *Postilhão de Apolo* (1761-1762). Mesmo assim

muitas obras não foram recuperadas e outras só restaram fragmentos. Alguns textos satíricos, realistas e imorais não se têm a certeza da autoria e da fidedignidade textual, porque foram modificados pela censura, principalmente religiosa.

3 O BARROCO

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver.
Bertold Brecht

No século XVII, o homem da elite portuguesa estava em crise. Após viver o Renascimento, momento cultural no qual os princípios eram claros e definidos, o homem procurava justificar cada passo da sua conduta à luz de teorias científicas. Todavia ao deparar-se com a revelação de um mundo poliforme proporcionado pelas relações com outros povos e culturas, este homem percebeu-se em um mundo de imprecisões e surpresas. Além disso, sua concepção do destino do homem não se renovava porque a Reforma da Igreja Católica ensinava uma doutrina completa e harmoniosa, sendo assim, a realização de uma vida virtuosa tinha que ser objeto de sua reflexão. Este homem, portanto,

precisava orientar-se para não perder o rumo, numa atmosfera cheia de seduções, do mistério, do indefinido, das realidades esquivas, para a qual a todo instante se deixava arrastar. Quando, na literatura, encontramos a obscuridade erigida em valor poético, podemos entender que fosse uma rebelião em face da já cansativa clareza clássica, mas era também uma rendição do espírito, que se evadia para o domínio do fugidio, do abstrato, do irrealizado. (FRANÇA, 1997, p. 206)

Esta crise iniciou-se no século XVI quando Copérnico, ao colocar o sol como o centro do sistema solar, contrariou a vigente teoria antropocêntrica difundida pela Igreja Católica que considerava a Terra como o centro do universo. Logo, a Terra saiu dessa posição central e conseqüentemente o homem passou a não ser a criação mais importante de Deus. Surge, então, uma nova visão:

O universo passa a ser concebido como sendo constituído por partes iguais submetidas às suas leis (uma máquina de relógio ideal) e o homem se apresenta como um fator pequeno e insignificante. Diante de um mundo em contínua transformação que escapa ao saber humano, resta a fé e o desencanto com a existência. A Igreja, ao mesmo tempo que reage violentamente às idéias de Copérnico, tem que combater os protestantes que ameaçam a unidade católica na Europa, colocando em cheque o poder eclesiástico de Roma. Nesse panorama, é necessária a união entre a Igreja e o poder secular, que tende para o absolutismo monárquico, numa tentativa de salvar uma ordem que vem se constituindo há muitos séculos. Dessa aliança surge a necessidade de apoiar uma arte cuja função social deveria ser a propagação do catolicismo. O Barroco é arte que irá desempenhar essa função. (FERREIRA, 2000, p. 21).

Logo, o ponto essencial dessa arte é a

simbolização destinada a transmitir os valores morais ocultos nas aparências do real, ou seja, na realidade não imediatamente apercebível pelos sentidos, parte integrante de todo um imaginário em que predomina a moralização pelo exemplo. [...] a religiosidade, sincera ou imposta, se estendia a tudo constituindo um mundo imaginário tão palpável como o natural. (HARTHERLY, 1997, p. 15).

Apesar da Igreja ter feito do barroco um instrumento para difundir sua ideologia, pregar o catolicismo em escritos e sermões não significava estar a serviço daqueles que comandavam. Um exemplo disso foi o padre Antônio Vieira⁵ que acabou se exilando no Brasil.

A Igreja Católica, através da Contra-Reforma, tentou recuperar o seu poder e a visão teocêntrica do mundo medieval. Portanto, o homem barroco ficou dividido entre a razão e a fé; o corpo e a alma; o espiritualismo e o materialismo. Justamente por isto o barroco é identificado como a arte que ressalta o conflito. É freqüente o jogo, o contraste de imagens, de palavras e de conceitos. É a expressão da dialética entre as grandes forças reguladoras da existência humana: fé x razão; corpo x alma; Deus x Diabo; vida x morte. Nadiá Ferreira, referindo-se ao papel na Igreja Católica, nesse período, afirma que:

A religião se torna o palco de guerras fratricidas, que se tecem em um cenário onde o crescimento do comércio e o aparecimento da indústria acionam uma acirrada luta pela hegemonia econômica e política. A Igreja e o Estado fazem alianças e agenciam guerras polarizando uma tomada de posição. Estamos diante de um tempo em que o amor e o ódio explodem e a arte se inscreve na ordem do excesso. (FERREIRA, 2000, p. 21).

Hatherly acrescenta que não deixa de ser curioso a coexistência de duas superpotências (Igreja e Estado), pois, afinal, ambas têm objetivos opostos: uma o poder na terra, a outra a salvação eterna. Essa dialética colocava os cidadãos diante de uma escolha difícil: “ou a renúncia ao mundo ou a renúncia ao perdão” (HATHERLY, 1997, p. 141). Nesse panorama, ela afirma que as igrejas se pareciam mais com os palácios, o espetáculo da religião parecia cada vez mais com o teatro e o poder do Estado rivalizava com o poder dos céus. Deve-se ressaltar que o barroco é a arte da ostentação, do esplendor. Ela se caracteriza pela proliferação de elementos decorativos, pelo senso da magnificência que se revela em todas as suas manifestações, desde as festas da corte até nas cerimônias fúnebres.

⁵ Foi um grande orador e escritor da Companhia de Jesus.

Em Portugal, nessa época, o culto religioso acontecia freqüentemente em capelas privadas, anexas às residências e as mulheres praticamente só tinham acesso ao ambiente familiar e à igreja. Em relação aos religiosos/as, que eram um grupo considerável, a igreja, a casa e a família estavam localizados num único espaço: o claustro. Ir para um mosteiro/convento significava morrer para a vida terrena, no entanto, a vida em alguns conventos assumiu características que estavam em desacordo com a sociedade, passou “a funcionar como uma espécie de intermédio entre o sagrado e o profano, com efeitos certamente positivos para a vida cultural, mas freqüentemente negativos para a vida espiritual” (HATHERLY, 1997, p. 143). Em alguns, havia a participação de cortesãos e até do próprio rei na libertinagem. Há violentas e desbocadas poesias satíricas contra as freiras e padres que retratam o quanto os clérigos estavam ligados à vida mundana. Vejamos uma estrofe do soneto **A freyra he sanguessuga chupadora** de D. Tomás de Noronha (? – 1651) no qual o eu-lírico declara-se uma vítima da religiosa.

Soberbas ancians, lascivas Freiras,
 Que na bolsa cortais como navalha:
 Gastousse o trigo já; fiquei em palha:
 Não tenho mais de meu, q quatro esteiras.

Outro detalhe importante e antagônico é que neste período proliferaram as canonizações e o culto dos santos considerados intermediários entre Deus e o Homem.

Diante do dualismo (Bem X Mal), o homem percebe que tudo é efêmero, passageiro e instável, e assim se coloca numa posição diante da vida que o conduz à morte, símbolo da expressão máxima da fugacidade da vida. A efemeridade do corpo leva à necessidade de viver intensamente, ao *carpe diem*, expressão latina retirada de um poema de Horácio (um dos maiores poetas da Roma Antiga), cuja tradução é: *aproveite o momento*. De acordo com Silva:

Fugacidade da vida e do desengano do mundo são valores da temática do barroco. Meditação sobre efemeridade da vida liga-se a uma atitude de hedonismo existencial- apelo para fruir a hora que passa- ostentação, pompa e teatralidade. [...] o contraste torna-se mais ostensivo e chocante, ao mesmo tempo que a expressão se sobrecarrega de metáforas, hipérboles e antíteses, numa opulência decorativista que faz diluir a dor e a angústia suscitadas pela efemeridade de tudo quanto existe. (SILVA, 1971, p. 399)

O tempo passa então a ser uma questão fundamental, tornando-se expressão das antíteses: materialismo x espiritualismo, continuidade x mudança. Ou seja, o tempo é a imagem da instabilidade e do convencionalismo. Diante desta dialética, o homem do século XVII acomoda-se por acreditar que o mundo é regido por leis imutáveis, oriundas de um Deus e de uma ordem eternas. Há, porém, duas atitudes em relação ao tempo. A primeira é a negação do mundo, instigada pelo misticismo e pela Contra-Reforma, em que se explora o medo da morte e dos pecados, prometendo a vida eterna no céu. A segunda é a celebração do tempo através de festas, comemorações, ou seja, o horror à morte e o luxuriante apego à vida. Por um lado temos o desengano, por outro o *carpe diem*, o qual levou aos prazeres da libertinagem:

Nunca, como no Barroco, a sensualidade parece ter sido tão triunfante, tão desbragadamente exibicionista – e tanto no Bem como no Mal- pois no culto dos grandes espetáculos de horror e de magnificência que caracterizam a sociedade desta época, o que impera é o efeito do espanto e comoção desmedida, o efeito esmagador do Absoluto que emana da ostentação do Poder, humano ou divino.

Assim, ascetismo e libertinismo, misticismo e niilismo, são pólos extremos dum largo espectro de sensações, anseios e prazeres que se oferecem ao Homem Barroco, espectro que ele por vezes percorre duma ponta à outra e que o conduz a contradições irressolúveis, oscilando entre o *Triunfo das Virtudes* e o *Triunfo dos Vícios*. (HARTHERLY, 1997, p. 92).

Independente da escolha que se faça, o tempo é o responsável pelos imperativos: A morte está chegando, não te descuides! A vida é breve, goza enquanto há tempo! Uma importante consequência desta preocupação é a proliferação de instrumentos de medição do tempo tais como relógio, ampulhetas, etc.

Essa questão é bem retratada no soneto **Ao Tempo**, de Jorge da Câmara (? - 1647 ou 49), que faz parte da epígrafe desta dissertação. Nesse poema, o poeta joga com duas palavras (tempo e conta) para explorar a efemeridade da vida.

AO TEMPO

O tempo de si mesmo pede conta,
É necessário dar conta do tempo,
Mas quem gastou sem conta tanto tempo,
como dará sem tempo tanta conta?

Não que levar o tempo tempo em conta
Pois conta se não faz de dar-se tempo
Onde só conta havia para o tempo
Se na conta do tempo houvesse conta.

Que conta pode dar quem não tem tempo?
 Em que tempo a dará, quem não tem conta?
 Que quem à conta falta falta o tempo.

Vejo-me sem ter tempo e com ruim conta,
 sabendo que hei-de dar conta do tempo
 e que se chega o tempo de dar conta.

Deve-se destacar que o tempo no barroco representa a metamorfose da vida em morte, conseqüentemente o tempo transforma tudo no seu contrário. Qual seria então o contrário do Tempo?

Se o contrário do Tempo é o não-Tempo, para o crente o não-Tempo será a eternidade. Para o crente e sobretudo para o místico, o Nada é este mundo, esta ilusão do real que o tempo transforma em pó, em cinza, em nada. Por isso a morte surge como amiga, como concretização de um desejo porque é a via para a união com o Absoluto, com o não-Tempo (HARTHERLY, 1997, p. 95).

Também pode-se observar no poema acima a presença de duas figuras de sintaxe muito utilizadas pelos poetas seiscentistas: epístrofe (repetição da mesma palavra no final de cada verso) e hipérbato (alteração da ordem direta dos termos em uma oração).

Em um poema de Sórora Maria do Céu (1658? - 1752 ou 53), o tempo aparece através da metáfora das frutas. As frutas novas são comparadas à juventude, com a finalidade de mostrar que tudo acaba. O tempo não perdoa nem as frutas, nem os homens. Todos estão submetidos à lei do tempo, onde o que se destaca é a fugacidade das coisas e dos seres.

Frutas Novas Mocidade

As frutas novas dizem mocidade,
 Porque todos são novos nessa idade,
 Logo desaparecem,
 E nisso à mocidade se parecem,
 Porque a muitos sucede cada hora,
 Antes de ver o Sol ficar na Aurora,
 E ali no melhor,
 Ficar o tronco quando cai a flor,
 E em breve passa o tempo,
 Se lhe perdoa a morte não o tempo,
 Não faças caso de tão leve folha,
 Que é flor, que ou se murcha, ou se desfolha.

A questão do tempo também é representada pela beleza da mulher, em que se destaca a degradação do corpo pelo envelhecimento. O poema de D. Tomás de Noronha (? – 1651) apresenta de forma irônica esta questão. Aliás, a ironia e o sarcasmo são características do barroco como estilo.

A uma mulher que sendo velha se enfeitava

Escuta, ó Sara, pois te falta espelho
Para ver tuas faltas,
Não quero que te falte meu conselho
Em presunções tão altas;
Lembro-te agora só, que és terra, e lodo,
E em terra hás de tornar-te deste modo,
Mas não te digo, nem te lembro nada,
Porque há muito, que em terra estás tornada.

Que importa, que algum tempo a prata pura
De tuas mãos nascesse,
E que de teus cabelos a espessura
As minas de ouro desse,
Se o tempo vil, que tudo troca, e muda,
Somente de ouro pôs por mais ajuda
Em tuas mãos de prata o amarelo,
E a prata de tuas mãos em teu cabelo.

Se um tempo foram de marfim brunido
No século dourado,
Não vês, que o tempo as tem já consumido?
Não vês, que as tem gastado?
Deixa, Senhora, deixa os vãos enredos,
Pois quando toco teus nodosos dedos,
Me parece, que apalpo sem enganar
Cinco cordões de frades Franciscanos.

Viciando a natureza com tuas tintas,
Com pincéis delicados
Jasmins, e rosas em teu rosto pintas:
Deixa esses vãos cuidados,
Que quanto mais tua cara se alvorota,
Máscara me pareces de chacota;
E se sem tintas, cuido neste passo
Que esta máscara está em calhamaço.

Como pretendes pois com mil enganar
Vestir mil primaveras,
Se passou a primavera de teus anos?
Como não desesperas,
Se o tempo te pôs já no Inverno frio,
Aonde toda fruta perde o brio?
Parecendo teu rosto, e porque enfada,
Fruta, que se secou, noz arrogada.

Se feitura de Deus Eva não fora,
Dissera sem porfias
Que de Eva foste mãe, velha senhora,
Pois te sobejam os dias
Para esta presunção, que agora tenho;
E concluindo enfim, a alcançar venho,
Pois alcançar não posso a tua idade,
Que deves de ser mãe da eternidade.

Parece que teus olhos por consciência
 A idade os tem metidos
 Em duas lapas fazendo penitência;
 E estão tão escondidos,
 Que quando os vou buscar, porque me choram
 Não acerto com o beco, onde moram,
 Porque o tempo os mudou seu passo, e passo
 Da flor do rosto lá para o cachaço.

Se a meus olhos despida te ofereces,
 Minha alma logo pasma,
 E estética nos ossos me pareces,
 Ou quando não fantasma;
 E assim, senhora, se te vejo em osso,
 Com essa cara posta em tal pescoço,
 Me pareces, tirada a cabeleira,
 Em cima de um bordão uma caveira.

Como ainda queres em desatinos
 Dar a meninos mama:
 Se já contigo desmamei meninos?
 Deixa essa torpe fama,
 Sabe que sei (e disto não me gabo)
 Que te alugou sem dúvida o diabo,
 Invejando teu corpo, cara, e dedos
 Para fazer a Santo Antão os medos.

Deixa, senhora, deixa o vão cuidado,
 A sagrado te acolhe,
 Primeiro que te ponham em sagrado;
 Este conselho escolhe,
 Admite o que te digo sem desgosto,
 Que eu quando vejo teu funesto rosto
 Já também dele o seu conselho tomo,
 Porque mudo me dá *Memento homo*.

Os poetas barrocos também cantaram mulheres bem diferentes daquelas do ideal clássico: a pedinte, a estrábica, a coxa, a muda, etc. (SILVA, 1971, p. 420). No poema acima, a descrição da mulher não exalta a sua beleza, na verdade denigre sua imagem. Ela é tão feia que só o diabo pode ter inveja dela. Na quarta estrofe, ao descrever a pintura (maquiagem) da mulher, o poeta afirma de forma debochada que ela parece uma máscara, é motivo de chacota. Aliás, Silva considera este estilo como “uma arte acentuadamente realista e popular, animada de um poderoso ímpeto vital, comprazendo-se na sátira desbocada e galhofeira.” (SILVA, 1971, p. 41).

Na quinta estrofe, temos a presença de duas metáforas do tempo: primavera que remete à juventude e inverno, à velhice. O poeta afirma que a dama já viveu a primavera, época das flores, da beleza. Ela agora está velha. Assim como as plantas e os frutos secam no inverno, ela envelheceu. A pele de seu rosto tem o aspecto de uma fruta seca, cuja aparência é de uma noz. Já na sexta estrofe, o artista ao

comentar a idade da senhora utiliza uma figura de pensamento conhecida como hipérbole (exagero de uma idéia com finalidade expressiva), afirma que ela é tão velha que é mãe da eternidade, então, como pode ainda querer dar mama?

Em muitos poemas, a rosa é signo da beleza feminina. Efêmero, frágil e belo são as qualidades comuns da flor e da mulher. Ambas sofrem a ação do tempo. O poema de Jerônimo Baía descreve a transformação da beleza da rosa por causa do tempo.

A uma rosa
Romance

Como tens tão pouca vida?
Quem tão depressa te mata?
Flor do mais ilustre sangue,
Quem deu de Vênus a planta?

Uma Aurora só que vives,
Flores te chamam Monarca:
Na mesma terra do império,
Que foi berço, tens a campa.

Lástima de tarde chamam
A ti doce mimo da alva,
Gentil pérola nascida
Entre concha de esmeralda.

Águia nos vãos florentes
Estendes ao Sol as asas,
Mas quando os raios lhe logras,
Fênix em raios te abrasas.

Enquanto em verde clausura
Te fecha o botão as galas,
Para os logros, que desejas,
Te dão vida as esperanças.

Mas quando a púrpura bela
Te serve já de mortalha,
Sentindo o Sol chora raios,
Buscando a morte nas águas.

De fermusura tão rica
Não sei quem foi o pirata
Tão atrevido, que rouba
A jóia da madrugada.

A morte é um tema muito retratado na arte dos seiscentos. Ela é representada muitas vezes através das metáforas da caveira, do pó, do cinza, do nada, entre outros. Pode-se observar no poema de Frei António das Chagas (1631 – 1682) que a caveira, no horror de seu silêncio, constitui um espelho cruel para todo ser

humano. Riquezas, fidalguia, saber, formosura, tudo acaba, é ilusão, mentira, porque a morte não diferencia o pobre do rico, o fraco do poderoso.

A uma caveira

Destroçado baixel da vida humana,
Eloqüente padrão de uma ruína,
De lastimoso horror pálida mina,
Arrastado troféu de pompa ufana,

Desse caos que habitas por choupana,
Dessa que ocupas urna peregrina.
Me dize quem és, que desatina.
A vista no horror que te profana.

- Sou de um grande, de um vil, de um rei procedo
Mais retórico então quanto mais mudo
Responde aquele assombro obscuro e quedo,

Pois o grande, o vil, o rei é tudo,
Debaixo deste sólido penedo,
Tudo igual, tudo o mesmo e cinza tudo.

O barroco valoriza o bem dizer, explorando as potencialidades da palavra, através de um procedimento lúdico, elaborando um discurso contorcido que, simultaneamente, surpreende e cativa o leitor mediante contrastes e efeitos inesperados. O requinte formal dos textos, sob influência do cultismo⁶ e do conceptismo⁷, torna-se exercício de exibição da mestria do poeta. A partir do elemento mais insignificante, uma teia de figuras, de imagens, e de sugestões é produzida por hipérbatos, hipérboles, metáforas, metonímias, antíteses, etc. Os recursos retóricos são instrumentos de transformação e de reinvenção da língua. O jogo de idéias e de palavras aponta não só para o espírito de contradição, mas também pelo gosto do excesso. Aliás, o barroco é conhecido como a arte do excesso. Justamente por isto:

O traço estilístico predominante, portanto, presente tanto no cultismo quanto no conceptismo, é a ornamentação do discurso e o virtuosismo com o emprego da palavra. [...]

Saber fazer poesia para o poeta seiscentista é saber fazer concatenações com a palavra, esgarçando a distância que separa o significante do significado, criando uma proliferação de sentidos que permitirá, através dos séculos, sempre uma nova leitura. Convencionou-se chamar esse fazer poético de construtivismo. (FERREIRA, 2000, p. 23).

⁶ É o jogo de palavras e imagens que tem como objetivo a ornamentação, a erudição vocabular e rebuscar a forma do texto. O cultismo é conhecido também por Gongorismo, já que foi muito utilizado pelo poeta espanhol Luís de Gôngora.

⁷ É o jogo de idéias e de conceitos, baseado no raciocínio lógico, que visa ao convencimento. O conceptismo também é chamado de Quevedismo, por ter sido muito influenciado pelo espanhol, Francisco Quevedo.

O construtivismo não associa a idéia do lírico à inspiração poética. Em vez de inspiração, há a construção com a palavra, o poeta barroco cultiva o rebuscamento. Em sua antologia do Barroco, Nadiá Ferreira enfatiza que a prolixidade é uma característica do construtivismo e o jogo verbal elaborado tem em vista a engenhosidade (termo derivado da palavra latina *ingeniu* que designa faculdade inventiva).

Baltasar Gracián⁸, em *Agudeza e Arte de Ingenio*, apresenta a agudeza como um dos processos para atingir o “discurso engenhoso”. Agudeza se refere às sutilezas de um texto, a serviço da argumentação ou da persuasão, no caso da oratória, ou como simples estilização poética. Ela é a base de todo o discurso, que deve ter em vista a beleza.

Gracián, sem dúvida, é o grande teórico do barroco ibérico. Nadiá Ferreira, tecendo comentários sobre a importância da obra dele, afirma que

A agudeza é a própria alma do discurso, é o estilo, é o espírito de dizer. O artifício é indispensável para a realização do engenho, já que é através dele que se podem estabelecer as relações de similaridade por semelhança ou por dessemelhança, o que Gracián denomina de correspondências. Estas conexões devem partir de algo raro, excepcional, porque não é qualquer correspondência que contém a sutileza. Na produção de um discurso engenhoso, o escritor deve lançar mão dos artifícios da antítese, da hipérbole, do oxímoro, das alusões, das homônimas e das parônimas. A ostentação, a teatralidade, a metáfora, a hipérbole, o hipérbato, a antítese, o registro erudito da língua (latinismos e helenismos), as alusões, as perífrases e os neologismos marcam a organização de um discurso que visa à engenhosidade. Discurso para o Barroco é sinônimo de um saber fazer com a palavra, de um trabalho de reconstrução da língua. O escritor, como um artesão do significante, usa as ferramentas retóricas para fazer um discurso, que se constrói na elaboração de figuras que têm como função o ornamento. (FERREIRA, 2002).

Por conseguinte, o artista barroco registrou as oscilações das idéias e das linhas cruzadas de sua época de acordo com as leis de composição dos seiscentos. Conforme Ávila, “o artista, para decantar as formas novas que balizariam o seu trabalho criador, viu-se levado por vezes a assumir a radicalidade do inventivo, do arbitrário, do impactual” (ÁVILA, 1971, p. 21).

Neste estilo, a sensorialidade se manifestou como elemento mais importante, ou seja, no barroco, “tudo é exibição de corpo evocando o gozo.” (LACAN, 2008, p. 121). Segundo Afonso Ávila, há uma propensão para a imprecisão de contornos e para recursos de impressão sensorial que visam expressar um grau de tensão o qual faz com que o leitor saia de uma posição contemplativa para um êxtase dos

⁸ Baltasar Gracián y Morales (1601- 1658) foi um escritor, filósofo e jesuíta espanhol.

sentidos. Essa visada, segundo o referido autor, leva o poeta a praticar um “jogo consciente da forma, da cor, da palavra, da idéia, do ritmo, da melodia” (ÁVILA, 1971, p. 35). O jogo é o seu instrumento de rebeldia, de libertação e de afirmação.

O artista joga para brincar, dissimula para ser descoberto, esconde para instigar o desejo de descobrir. Isso faz da poesia e também da pintura um jogo de mensagem cifrada. Conseqüentemente, quem for capaz de compreender esse processo enigmático do discurso poderá desfrutar o texto (ou a pintura). De acordo com Hatherly: “Nessas obras há um nível de superfície e um nível de profundidade que se necessitam mutuamente: na verdade, não podem ser comunicados plenamente um sem o outro” (HATHERLY, 1997, p. 17).

Sóror Maria do Céu, no poema **Cântico ao Senhor pelas frutas** retratou o divino com temas e motivos prosaicos. A divinização das coisas que pertencem ao âmbito do cotidiano (plantas, pedras, frutas, etc.) é um recurso muito utilizado pelos artistas dos seiscentos. Esse procedimento é uma das formas adotadas pelo cristianismo para incorporar a tradição pagã. O Criador é exaltado e adorado pela sua criação: as frutas.

Cântico ao Senhor pelas frutas

Ao Senhor louvemos,
Pelas frutas belas
Que criou regalo
Sendo Providência.

Ao Senhor louvemos
Nas frutas primeiras
Que são frutas novas
De esperanças velhas.

Ao Senhor louvemos
Na maçã, e entra,
A que nasceu culpa
E acabou fineza.

Ao Senhor louvemos
Pelas romãs régias,
Que por dar-nos coroa
As criou com ela.

Ao Senhor louvemos
Do figo no néctar,
E a melhor Mercúrio
Dedicado seja.

Ao Senhor louvemos
Na fruta das peras
Que dão esperanças
Porque são esperas.

Ao Senhor louvemos
E a louvá-lo venha,
Pelo amo, amora,
Pelo amei ameixa.

Ao Senhor louvemos
Na ginja, e cereja
Para o gosto paz,
Para os olhos guerra.

Ao Senhor louvemos
Nas uvas, que emblemas
Mostram nos altares
E escondem nas cepas.

Ao Senhor louvemos
Na laranja isenta,
Que a criou esquiva
Porque a criou bela.

Ao Senhor louvemos
Na tâmara excelsa
Que por dar-se a Paulo
Se escondeu a Eva.

Ao Senhor louvemos
No limão que encerra
A vontade fina,
Em fruta grosseira.

Ao Senhor louvemos
Do melão nas letras
Que até pelas frutas
Reparte ciências.

Ao Senhor louvemos
Na avelã, que encerra,
Em pouco miolo
Muita providência.

Ao Senhor louvemos
Pelas frutas belas,
Que criou regalo
Sendo providência.

Frutas têm também o significado de obras. De acordo com Hatherly:

as frutas foram criadas por Deus para 'regalo' dos homens, sendo 'Providencia' palavra que significa a sabedoria suprema com que Deus governa a natureza. Os frutos, considerados alegoricamente, podem aludir aos cinco sentidos; quando acrescidos duma dimensão religiosa específica podem referir aos 12 Frutos do Espírito, que são: amor, alegria, paz, paciência, delicadeza, bondade, confiança, mansidão, modéstia, castidade e tolerância. Quanto a 'frutas primeiras', 'frutas novas' e 'esperanças velhas', aludem certamente à salvação." (HARTHERLY, 1997, p. 22).

Os cinco sentidos (paladar, tato, audição, visão e olfato), tais quais as pulsões (oral, anal, invocante, escópica e olfativa) se inscrevem no corpo. E como não poderia deixar de ser tudo que está ligado ao corpo é condenado pelo cristianismo e,

conseqüentemente, considerado pecado. Justamente por isto, os sete pecados capitais (gula, inveja, luxúria, avareza, ira, preguiça e vaidade) se articulam aos cinco sentidos, elevando as sensações corporais à dignidade do espírito. O gozo das pulsões se torna assim experiência divina.

Sóror Maria do Céu recorre ao mesmo processo de composição de Arcimboldo (1527 - 1593): utilização de elementos naturais para colocar em cena o homem. No entanto, esses elementos, ao contrário dos quadros de Arcimboldo, adquirem valor de símbolos, os quais remetem para conceitos moralizantes (a maçã representa a culpa, a pêra: a esperança, a amora: o amor, a ameixa: a paixão, entre outros).

Um detalhe importante neste poema é o deslizamento de significados através da repetição de imagens acústicas nos significantes: amo-amora // amei-ameixa. O significante amo tanto remete para o verbo amar, no presente do Indicativo, quanto para o substantivo amo, como sinônimo de senhor. A repetição de fonemas além de produzir uma similaridade acústica produz ambivalência de sentidos. Amo em contraposição com amei coloca em cena o tempo. E como não podia deixar de ser, já que estamos diante de um poema barroco, o amor por ação do tempo se desloca para o passado, para morrer e deixar como lembrança as saudades.

Arcimboldo, pintor considerado maneirista por alguns e precursor do barroco para outros, utiliza elementos da natureza (flores, frutas, animais) para retratar rostos humanos. Vale à pena destacar que naquele tempo os quadros, que representavam grandes homens, sempre procuravam valorizar as figuras representadas, mostrando poder, luxo e imponência, afinal, um quadro era muito caro para ser realizado. Se os retratos não saíssem ao gosto dos retratados, o pintor correria risco de vida.

Os aspectos bizarros e caricaturais de suas imagens apresenta uma visão grotesca da realidade. Naquela época,

As obras de Arcimboldo foram comparadas a “grotescos” na medida em que eram “livres e caprichosas invenções, produtos do engenho” e também por essa razão foram celebradas [...]. Ora sendo na época o *engenho* concebido como “a faculdade de descobrir e compreender as recônditas afinidades entre as coisas”, fácil se torna compreender a relação desta pintura com a literatura desse tempo em que dominam os conceitos de agudeza e engenho, a teoria das correspondências e a metáfora engenhosa.” (HARTHERLY, 1997, p. 65).

Duas telas foram selecionadas para ilustrar essa abordagem do homem: **Vertumno e O Cozinheiro**.

I - Vertumno



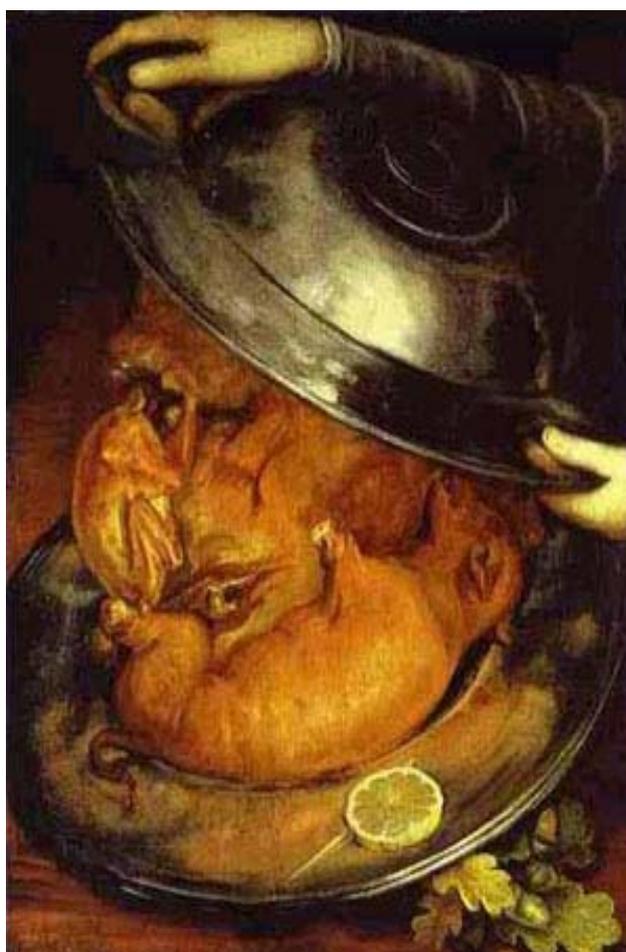
Óleo sobre madeira, Cerca de 1590.
Fonte: www.theartwolf.com/arcimboldo_bio.htm

Nesta tela temos Rodolfo II⁹ pintado como Vertumno, deus romano das estações. Ao observar a tela, percebe-se que os alimentos estão frescos, têm vida, por analogia, o imperador também tem vida, força, porém, no futuro, essa vitalidade acabará. Conforme visto anteriormente, o tempo age sobre tudo, conseqüentemente os legumes, verduras, frutas, flores e folhas irão perecer, assim como o poder e/ou a vida de Rodolfo também um dia acabarão, porque a morte é a única certeza na vida do homem.

⁹ Rodolfo II(1552-1612), imperador do Sacro Império Romano Germânico, foi um grande mecenas de Arcimboldo.

Outra observação é que todos os alimentos estão amontoados, não há nada que garanta que eles estejam fixos. Ou seja, podem desabar facilmente. Isto representa que o poder aparenta luxo e força, mas na verdade é fraco e pode ser vencido por outras forças. A força X a fragilidade é uma oposição importante do quadro.

II - O cozinheiro visto por um ângulo

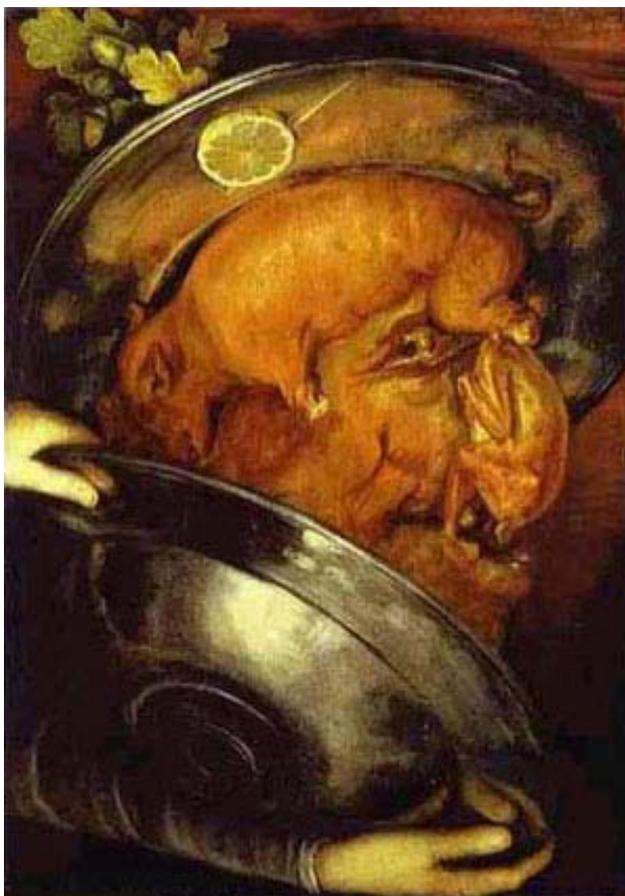


Óleo sobre madeira, 1571.

Fonte: www.theartwolf.com/arcimboldo_bio.htm

A pintura retrata um prato adornado com uma rodela de limão abrigando carnes, entre elas, um leitão e um galeto. Mas a aparente superficialidade da imagem esconde, no entanto, um jogo visual e de sentidos, características recorrentes no Barroco. O pintor mostra o quão instável são as certezas que temos sobre aquilo que vemos ao observar o mesmo quadro por outro ângulo.

III - O cozinheiro visto por outro ângulo



Óleo sobre madeira, 1571.

Fonte: www.theartwolf.com/arcimboldo_bio.htm

Ao virarmos a pintura, o prato torna-se chapéu e o conjunto de carnes torna-se uma cabeça: o retrato de um homem que nos olha fixamente. Portanto, no quadro “O Cozinheiro”, temos um jogo de cobrir e descobrir ao inverter a tela.

Pode-se observar nesse quadro a presença da anamorfose, uma construção muito utilizada na pintura barroca. Através de uma transposição ótica, de uma deformação da realidade, algo não reconhecido inicialmente ganha, se visto por certo ângulo, possibilidade de diferenciação. Lacan, referindo-se à anamorfose, destaca que: “A deformação pode se prestar (...) a todas as ambigüidades paranóicas, e todos os usos foram feitos para isso, desde Arcimboldo até Salvador Dali.” (LACAN, 1998, p. 87).

As pinturas de Arcimboldo provocam no espectador, ao mesmo tempo, estranhamento e curiosidade, repulsa e riso. É interessante notar que as figuras

humanas são formadas por elementos diferentes que unidos formam um todo, um corpo, porém representam um corpo despedaçado.

Na literatura católica, as metáforas alimentares sempre estiveram presentes tanto nos textos sagrados quanto nos profanos. Durante o barroco, essas metáforas se propagaram, já que se exacerbou muito a fruição dos sentidos.

É preciso ressaltar que, a partir de 1600, vários doces foram introduzidos na Europa, em consequência das plantações de cana de açúcar nas colônias portuguesas e espanholas. O açúcar substitui o mel, que era o adoçante utilizado na Idade Média. Outro dado importante é que o açúcar se associou ao gozo da boca (pulsão oral), diferindo do mel, cuja conotação se associa à doçura do espírito. Conseqüentemente, as doçarias foram equiparadas ao pecado da luxúria. Assim os doces fascinam o poeta barroco, porque neles se entrecruzam o humano (gozo pulsional) e o divino (gozo fora do sexo).

No poema de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), o doce como metonímia das guloseimas e como metáfora da amada, representada por um corpo despedaçado, aponta para um erotismo que exalta as pulsões. Ana Hartherly, ao se referir ao procedimento dessa composição, a nomeia de “poema arcimbolesco”.

Pintura de uma Dama Conserveira

No doce ofício Amarilis
Doce amor causando em mim,
Seja a pintura de doces;
Doce aveia corra aqui.

Capela de ovos se adverte
A cabeça em seu matiz,
Fios de ovos os seus fios,
Capela a cabeça vi.

A testa, que docemente
Ostenta brancuras mil,
Sendo manjar de Cupido,
Manjar branco a presumi.

Os olhos, que são de luzes
Primogênitos gentis,
São dois morgados¹⁰ de amor,
Donde alimentos pedi.

Fermosamente aguilenho
(Ai que nele me perdi!)
Bem feita lasca de alcorça¹¹
Parece o branco nariz.

Maçapão rosado vejo

¹⁰ Espécie de empada redonda cheia de especiarias, cobertas de massa com açúcar.

¹¹ Massa de farinha com muito açúcar, muito fina e alva.

Em seu rosto de carmim,
 Nas maçãs o maçapão¹²,
 No rosto o rosado diz.

Entre os séculos da boca,
 (Purpúrea inveja de Abril)
 Em conserva de mil gostos
 Partidas ginja comi.

Os brancos dentes, que exalam
 Melhor cheiro que âmbar-gris,
 Parecem brancas pastilhas
 Em bolsinhas carmesins.

Com torneados candores
 (Deixemos velhos marfins)
 Toda feita diagargante¹³
 Vejo a garganta gentil.

Os sempre cândidos peitos,
 Que escondem leite nutriz,
 Se não são bolas de neve,
 São bolos de leite, sim.

As mãos em palmas, e dedos,
 Se em bolos falo, adverti.
 Entre dois bolos de açúcar
 Dez pedaços de alfenim¹⁴.

Perdoai, Fábio, dizia,
 Que no retrato, que fiz,
 Fui Poeta de água doce
 Quando no Pindo bebi.

O poeta quando descreve o rosto, a boca, o seio, etc. como deliciosos doces, exclui da beleza da amada qualquer traço de espiritualidade e convida ao leitor a saborear esse corpo feminino. O culto ao gozo da pulsão oral foi muito criticado nessa época. Eis um trecho de um dos apólogos de Sórora Maria do Céu:

vedê essas ruas cheias de confeitores, essas casas cheias de conserveiras, esses Mosteiros cheios de doces e achareis que o açúcar não vai sem culpa ao fogo. No tempo em que se conservavam as frutas só com mel, vivíamos homens mais, porque goloavam menos; agora uns excessos chamam outros. (CÉU apud HARTHERLY, 1997, p. 56).

Por fim, deve-se destacar que em relação ao gênero, há dois tipos de poesia na literatura portuguesa do século XVII: a lírica e a satírica. Na lírica, os temas principais são o amor profano, o amor divino e a dor de existir num mundo em

¹² Massa de amêndoas pisadas com açúcar.

¹³ Talhada coberta de açúcar em ponto.

¹⁴ Alfeni: doce de massa de açúcar em forma de junco.

desencanto. Já na poesia satírica, critica-se a moral hipócrita da sociedade, as futilidades mundanas, a libertinagem, o gosto pelo excesso do barroco.

4 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS FUNDAMENTAIS PARA A LEITURA DO BARROCO

Afirmamos, quanto a nós, que a técnica não pode ser compreendida nem corretamente aplicada, quando se desconhecem os conceitos que a fundamentam.
Jacques Lacan

Sigmund Freud, ao descobrir o inconsciente¹⁵, traz uma nova visão do homem no final do século XIX. Ele subverte o cogito cartesiano: *penso, logo existo* (*cogito ergo sum*) ao afirmar que o homem não é dono de si, porque há uma outra cena: o inconsciente- “o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (FREUD, 1988, p. 336). Para o pai da psicanálise não há acaso psíquico, até mesmo um número dito aleatoriamente é determinado pelo inconsciente. O inconsciente é instituído a partir do recalque. O recalque é a

Operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – suscetível de proporcionar prazer por si mesma – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências. (LAPLANCHE, 2001, p. 430).

Mas, é preciso marcar que o conceito freudiano de inconsciente não se reduz ao recalcado: “Reconhecemos que o *Ics.* não coincide com o recalcado; é ainda verdade que tudo o que é recalcado é *Ics.*, mas nem tudo o que é *Ics.* é recalcado” (FREUD, 1980, p. 31). O inconsciente é regido por mecanismos específicos do processo primário: condensação e deslocamento. A condensação ocorre quando “uma representação única representa por si só várias cadeias associativas, em cuja interseção ela se encontra.” (LAPLANCHE, 2001, p. 87). Já o deslocamento é o “fato de a importância, o interesse, a intensidade de uma representação ser suscetível de se destacar dela para passar a outras representações originariamente pouco intensas, ligadas à primeira por uma cadeia associativa.” (LAPLANCHE, 2001, p. 116).

Freud, a partir da análise de seus pacientes, observa que a sexualidade humana obedece a uma lógica diferente dos animais. Ele cria, então, o termo pulsão (*trieb*) para falar da sexualidade humana diferenciando-o do instinto (*instink*), ou

¹⁵ “O inconsciente freudiano nada tem a ver com as formas ditas do inconsciente que o precederam” (LACAN, 1988, p.29).

seja, ele a considera pulsional e não instintual. Freud introduz esse conceito nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), embora a idéia já tivesse aparecido no *Projeto para uma psicologia científica* (1895), onde ele fala de estímulos endógenos na sexualidade (JORGE, 2002, p. 20 -21). Todavia, é no texto *Os Instintos e suas Vicissitudes* (1915) que ele desenvolve a teoria das pulsões. Posteriormente, ao repensar sua metapsicologia no texto *Além do princípio do prazer* (1920), Freud introduziu um novo conceito: a pulsão de morte. De acordo com Garcia-Roza:

Um conceito deste tipo não nasce pronto, com seus contornos plenamente definidos, suas articulações com os demais conceitos plenamente estabelecidas, perfeitamente transparente e livre de ambigüidade. Sua opacidade inicial é na verdade a marca de sua novidade, de sua extravagância quando comparado aos conceitos existentes. A criação ou construção de um conceito como este implica avanços e recuos, desvios, atalhos, eliminação de caminhos desnecessários e estabelecimento de novas articulações. (GARCIA-ROZA, 2000, p. 81).

Esse conceito foi desenvolvido ao longo de toda obra de Freud. Lacan, o principal propagador da causa freudiana, o retomou e o ampliou, contribuindo significativamente para o aprimoramento da teoria psicanalítica.

Freud, conforme já foi dito, repensou sua metapsicologia em 1920. Neste momento, ele desenvolveu uma nova teoria do aparelho psíquico, conhecida como segunda tópica. Na primeira tópica, o aparelho psíquico era formado por três instâncias (inconsciente, pré-consciente e consciente), que eram comandadas pelos princípios de prazer e de realidade. O princípio de prazer é caracterizado pelo ponto de vista econômico, ou seja, quantidade de energia. Quando há aumento de energia, aumenta a tensão interna, o que gera desprazer. Sendo assim o prazer é a descarga dessa energia acumulada, restando a menor quantidade possível. O princípio de prazer é comandado pelo princípio de constância, tendência do aparelho psíquico para manter o nível de energia o mais baixo possível. Já o princípio da realidade está unido ao princípio do prazer, modificando-o e impondo-se como princípio regulador, portanto “a procura da satisfação já não se efetua pelos caminhos mais curtos, mas faz desvios e adia o seu resultado em função das condições impostas pelo mundo exterior.” (LAPLANCHE, 2001, p. 368).

Na segunda tópica, o aparelho psíquico é formado por três instâncias: Isso, eu e supereu. Neste momento, surge o mais além do princípio do prazer como

tendência ao retorno do inanimado. Além disso, este princípio inscreve a dimensão da morte na vida.

4.1 Freud: a pulsão e suas vicissitudes

No texto *A Pulsão e suas Vicissitudes* (1915), Freud recorre ao termo alemão *trieb*, traduzido por pulsão, para nomear a sexualidade humana, a qual não se reduz nem aos genitais, nem à reprodução da espécie. A libido como energia, que Freud faz questão de dizer que é sexual, alimenta o movimento ininterrupto da pulsão, a qual se situa no limiar: “entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.” (FREUD, 1980, p. 127).

É necessário marcar a diferença entre instinto (*instink*) e pulsão (*trieb*) na obra freudiana. O instinto é a programação genética de um saber sobre a espécie e transmitido pela hereditariedade. A pulsão não se relaciona a nenhum saber e pode ser definida como um estímulo que nasce do interior do próprio organismo. Esse estímulo é composto por quatro elementos que tem como destino quatro vicissitudes. Os quatro elementos são: pressão (*Drang*), finalidade (*Ziel*), objeto (*Objek*) e fonte (*Quelle*). E os quatro destinos são: reversão ao seu oposto, retorno ao próprio eu, recalque e sublimação. A pressão é sempre uma força constante (*konstant Kraft*), portanto a energia nunca é zerada. Sempre permanece um resto para tudo começar de novo. A finalidade é sempre a satisfação, que pode ser obtida através da descarga do acúmulo de energia, aliviando a tensão. Mas a marca indelével da satisfação pulsional é a **parcialidade**. A satisfação parcial permanece invariável para todas as pulsões, porém os caminhos que a conduzem podem ser diversos. O objeto é aquilo através do qual, ou no qual, uma pulsão é capaz de atingir à sua finalidade (a satisfação). Porém não há o objeto da pulsão. Logo, qualquer objeto pode vir a ocupar esse lugar. A fonte são as partes erógenas do corpo.

No que diz respeito às vicissitudes das pulsões, a reversão ao seu oposto pode se realizar em dois processos distintos: mudança de atividade para passividade (sadismo-masoquismo//escopofilia-exibicionismo) e transformação do

amor em ódio. No primeiro caso, a finalidade ativa (torturar, olhar) é substituída pela passiva (ser torturado, ser olhado). E no segundo caso, o que ocorreu foi a mudança de conteúdo. O retorno da pulsão em direção ao próprio eu caracteriza-se essencialmente por uma mudança do objeto, já que a finalidade permanece inalterada. O recalque é um mecanismo de defesa, que consiste em manter afastado da consciência tudo o que é reprovado pelo eu. Justamente por isto, o eu é o agente do recalque. A lei do recalque é que não há recalque sem retorno do recalcado. Mas se o eu permanece vigilante com o que foi repudiado por ele, este retorno só pode ocorrer pela via do disfarce. A sublimação é um dos conceitos freudianos mais difíceis, porque ele nunca dedicou um estudo sobre o tema, embora recorra a ele no decorrer de sua obra. Neste texto, a sublimação se caracteriza pela mudança da finalidade da pulsão. No decorrer do circuito pulsional ocorre um desvio fazendo com que a satisfação seja dessexualizada sem ser recalçada. A arte é um dos exemplos freudianos de sublimação. Ainda neste texto, Freud afirma ser necessário um capítulo a parte para falar do recalque e da sublimação.

Neste estágio de desenvolvimento de sua teoria, ele define dois tipos de pulsão: Pulsão do Ego – autoconservação e Pulsão sexual.

4.2 Freud: além do princípio do prazer

A descoberta do conceito de pulsão de morte, nesse texto de 1920, leva Freud a se deparar com a compulsão à repetição. Ele nos fala da sua perplexidade diante do paradoxo da compulsão à repetição, já que ela fere a lei de constância do princípio de prazer. Aqui, entra um aspecto da vida psíquica, desde logo identificado como da ordem do pulsional, que se mostra indiferente ao princípio de prazer. A compulsão à repetição coloca-se em nítido contraste com a até então suposta hegemonia do princípio do prazer sobre a vida psíquica.

É pela via da clínica que Freud esclarece do que se trata a compulsão à repetição. A necessidade de impelir o paciente a recordar torna-se problemática, uma vez que o paciente “não pode recordar a totalidade do que nele se acha recalcado” (FREUD, 1980, p. 29). Não sendo possível que o inconsciente torne-se consciente, conforme havia sido estabelecido em 1914, resta-lhe repetir o material recalcado como se fosse algo atual. Tais reproduções têm como tema justamente

parte da vida sexual infantil. Os pacientes repetem com o analista “situações indesejadas e emoções penosas, revivendo-as com a maior engenhosidade”. (FREUD, 1980, p. 32)

Os sonhos dos neuróticos traumáticos mostram a peculiaridade de reconduzi-los à situação traumática da qual eles acordam tomados por um novo susto. Essas situações revelam a fixação ao trauma. Fica evidente a compulsão à repetição de experiências desagradáveis na vida psíquica.

Observando seu neto, Freud demonstra que a brincadeira de jogar um carretel e em seguida puxá-lo de volta pelo barbante, falando as palavras *Fort* (saiu) e *Da* (voltou), é a uma forma de reviver a experiência dolorosa de separação de sua mãe. Nessa repetição se trata de tentativas do eu para dominar as experiências desagradáveis, vividas toda vez que sua mãe se ausentava. A criança, brincando com o carretel, desloca-se do lugar passivo (desprazer) para o ativo (prazer). Agora, ela se satisfaz com o domínio do jogo de presença e ausência. Mas a compulsão à repetição é mais do que a transformação do desprazer em prazer. Existem outras experiências que são repetidas sem a transformação do desprazer em prazer. E, mesmo assim, a pessoa é levada compulsivamente a repetir aquilo que lhe traz imenso desprazer. É necessário então outra lógica de funcionamento psíquico, um além do princípio do prazer, porque é impossível sustentar que a repetição dessas experiências proporcionem algum ganho no registro do prazer. A compulsão à repetição, enquanto produzindo um registro fora do esquema prazer/desprazer, desafiou Freud, levando-o a enunciar essa questão da seguinte forma:

a compulsão à repetição também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para impulsos pulsionais que desde então foram recalçados. (FREUD, 1980, p. 31).

O fato do recalçado retornar à consciência, sob a forma de sintoma (disfarce), causando desprazer, deve-se aos mecanismos de defesa do eu. Cabe lembrar que, apesar da vigilância e resistência do eu, o recalçado se esforça por todos os meios para aflorar à consciência. Assim, podemos pensar que a compulsão à repetição funciona independente da visada do princípio de prazer, que é obtenção do prazer e evitação do desprazer.

O caráter pulsional da compulsão à repetição aponta para mudanças teóricas radicais na psicanálise. Há a necessidade de se estabelecer um novo dualismo

pulsional, uma vez que a repetição indica para Freud que a pulsão “é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas”. (FREUD, 1980, p. 53/54). Reconhece-se, enfim, nos sonhos traumáticos, no amor de transferência e nos jogos infantis, um traço conservador e regressivo, que aponta para a pulsão de morte, colocando-a em oposição com a pulsão de vida. Apesar de opostas, essas duas pulsões aparecem sempre em estado fusional, produzindo as manifestações da vida, às quais se dirigem, por fim, à morte. A constatação filosófica de que a vida é precedida por um estado de não-vida, leva Freud a postular a finalidade da pulsão de morte como retorno ao inorgânico, que seria o estado anterior da vida.

4.3 A retomada freudiana: Lacan

Desde a sua descoberta, a psicanálise sofreu modificações. Principalmente, após a morte de Freud, muitos conceitos foram deturpados ou mal interpretados. Por causa disso, Jacques Lacan, psicanalista francês, na década de 50, propõe um retorno a Freud. Lacan faz uma leitura dos textos freudianos, retomando conceitos e ampliando a teoria psicanalítica, relacionando-a, inicialmente, com a Lingüística de Saussure e a Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss.

O aforismo lacaniano, *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*, introduz uma nova abordagem do inconsciente. Lacan parte da premissa que vivemos em um mundo simbólico, onde a palavra rege as relações não só entre os homens, mas também dele com ele mesmo. O mundo humano é o universo da linguagem.

Na psicanálise, a linguagem, o discurso e a fala ocupam um lugar de destaque, já que para Lacan há inconsciente porque há linguagem. O analista, portanto, deve estar atento para ouvir significantes e não significados, porque é nas formações do inconsciente que se revelam, sob a forma de enigma, o recalcado. A análise possibilita então o reconhecimento de um saber que não se sabe, ou seja, um saber produzido pelo inconsciente.

Vale à pena destacar que Freud criou um método que possui uma única regra: a associação livre. Porém como a tendência do inconsciente é a repetição, a associação é marcada por significantes recalcados que ordenam a cadeia associativa, isto é, significantes mestres que constituem a singularidade do sujeito, cuja natureza é estar sempre dividido entre o significante que o marca (S_1) e o

significante (S_2) que irá representar essa marca para outro significante. Segundo Lacan: “O significante Um não é um significante qualquer. Ele é a ordem significante, no que ela se instaura pelo envolvimento pelo qual toda a cadeia subsiste.” (LACAN, 2008, p. 154).

Lacan destaca que a pulsão, a repetição, o inconsciente e a transferência são conceitos estreitamente interligados, por isso os define como os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. Lacan se apropriou do vocabulário de Aristóteles para falar de dois aspectos da repetição: *tiquê* e *autômaton*. O *autômaton* refere-se à repetição sintomática, ligada ao retorno do recaiado. Já a *tiquê*:

é precisamente aquilo que se situa mais-além desse automatismo, ela é seu ponto terminal – e inicial-, pois implica o encontro (faltoso) com o real que vigora por trás do funcionamento automático do significante. O *autômaton* representa a tentativa de trazer para o campo do simbólico, do significante, alguma forma de ligação (*Bindung*) possível do real, de assimilação do real. (JORGE, 2002, p.64).

O inconsciente é um saber que não se sabe e que comparece nas formações discursivas do inconsciente: os sonhos e atos falhos. Ele é um saber que se produz para ocupar o lugar da inexistência do instinto. Diante de uma situação, as respostas dadas por um ser humano são completamente diferentes e por um animal é sempre a mesma: ao receber uma pisada, uma pessoa pode gritar, chorar, bater, ignorar, xingar enquanto se alguém pisa na pata do cachorro, o reflexo dele é morder. De acordo com Jorge:

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*, o que Lacan traduziu como a falta de significante do Outro sexo. (JORGE, 2002, p. 67).

Lacan, ao longo de sua obra, elabora uma teoria do significante e uma nova concepção de estrutura, a partir da inscrição do real e das instâncias simbólico e imaginário. Real, simbólico e imaginário fundaram um novo paradigma para a psicanálise. De acordo com Jorge: “Real-simbólico-imaginário constitui um novo nome, dado por Lacan, ao inconsciente freudiano.” (JORGE, 2002, p. 46).

O real não significa realidade e é sempre da ordem do impossível. Ele é aquilo que não tem sentido, não pode ser simbolizado, não tem inscrição e nem representação. “O real tem como estatuto o impossível e se inscreve na estrutura

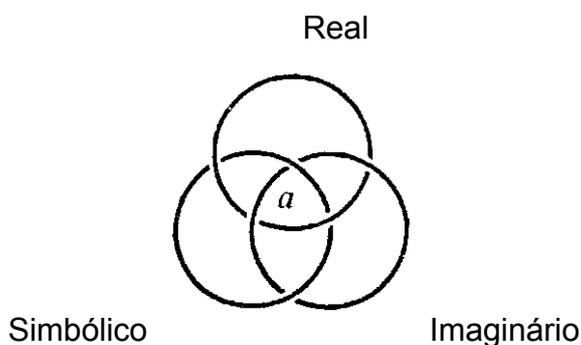
sob a forma de um buraco, que comparece como furo real no imaginário (ausência de um saber, ou seja, de instinto) e como falta de Um significante no simbólico (campo do Outro).” (FERREIRA, 2002). Exemplos que poderíamos dar do comparecimento do real é a morte, o gozo e a diferença sexual. Esta última é da ordem do real, porque no inconsciente não há inscrição do Outro-sexo. O real “é por excelência o **trauma**, isto é, aquilo que não pode de modo algum ser assimilado pelo sujeito em suas representações simbólico-imaginárias; ele é o limite da simbolização.” (JORGE, 2002, p. 83).

O simbólico é o que vem em suplência ao real, na tentativa de velar o buraco. O universo simbólico é estruturado pela linguagem. Ele “é o campo da linguagem através do qual o sujeito faz face, por um lado, ao real traumático, e, por outro, reconstitui incessantemente seu imaginário que está continuamente submetido à invasão do real.” (JORGE, 2002, p. 83). Uma das visadas do trabalho analítico é a simbolização desse real traumático.

O imaginário não se relaciona com a imaginação e nem com a capacidade inventiva. Ele é da ordem da imagem do corpo e do sentido e se opõe ao real e ao simbólico. O imaginário “deve ser entendido como o da relação especular, dual, com seus logros e identificações, mas, sobretudo, segundo os desenvolvimentos finais de Lacan, como advento do **sentido**.” (JORGE, 2002, p. 46).

Real, simbólico e imaginário são amarrados por um tipo de nó, chamado de borromeano. A especificidade desse nó, ao contrário do nó olímpico, é que em qualquer lugar que se corte um dos elos, todos se soltam.

IV - Nó borromeano



Fonte: Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan. v. 1. p. 140.

Na intersecção dos três registros encontra-se um cavo, um vazio, onde qualquer objeto pode ser colocado. Freud já tinha descoberto que a pulsão não tem um objeto definido e, justamente por isto, nomeou o objeto da pulsão de parcial. Este objeto, nomeado por Lacan de objeto *a*, é, segundo ele, a sua única invenção. Em sua obra, esse objeto é, inicialmente, definido como objeto causa do desejo e, posteriormente, como mais-gozar.

Em *O seminário, livro 8: a transferência*, em que Lacan se propõe a ler *O Banquete* de Platão, o objeto *a* é abordado a partir de um investimento imagético, tendo a seguinte escrita: *i (a)*. Nesse caso, o objeto do desejo se transfigura em *agalma*: objeto que captura o sujeito porque se apresenta com a aparência de precioso, fascinante, encantador, etc. “O *agalma* sempre se refere a um objeto que se apresenta como se fosse uma jóia rara, com um brilho muito especial. Enfim *agalma* tem sempre relação com uma imagem que causa desejo”. (FERREIRA, 2004, p. 47).

Em *O Banquete*, Lacan diz que Alcibíades demanda o amor de Sócrates porque supõe nele o saber que lhe falta. Nesse caso, *agalma* é o saber suposto. Justamente por isto, Alcibíades faz a proposta a Sócrates de trocar a beleza pelo saber. Todavia, Sócrates responde:

Caro Alcibíades, (...) se chega a ser verdade o que dizes a meu respeito, e se há em mim algum poder pelo qual tu te poderias tornar melhor; sim, uma irresistível beleza verias em mim, e totalmente diferente da formosura que há em ti. Se então, ao contemplá-la, tentas compartilhá-la comigo e trocar beleza por beleza, não é em pouco que pensas me levar vantagens, mas ao contrário, em lugar da aparência é a realidade do que é belo que tentas adquirir, e realmente, é ouro por cobre que pensas trocar. (PLATÃO, 1970, p. 218)

Sócrates reage assim porque sabe que ele não tem o saber que lhe é demandado. Lacan utiliza-se do *agalma* para ilustrar a fulguração do objeto *a* pela paixão. O objeto *a* transfigurado pela paixão tem a sua função de objeto parcial recalçado. Assim, o objeto causa do desejo se transforma pela cegueira da paixão em o objeto do desejo, ou seja, transforma-se no objeto que não há: o falo. É nesse sentido que Lacan afirma que o desejo, por sua própria natureza, é sempre metonímico. Ou seja: é sempre desejo de outra coisa:

(...) *eu te peço* — o quê? — *que recuses* — o quê? — *o que te ofereço* — por quê? — *porque não é isso* — *isso*, vocês sabem o que é, é o objeto *a*. O objeto *a* não é nenhum ser. O objeto *a* é aquilo que supõe de um vazio um pedido, o qual, só

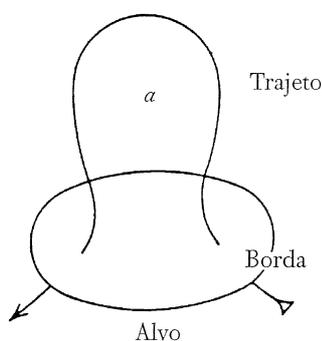
situando-o pela metonímia, quer dizer, pela pura continuidade garantida do começo ao fim da frase, podemos imaginar o que pode ser de um desejo que nenhum ser suporta. Um desejo sem outra substância que não a que se garante pelos próprios nós. (LACAN, 2008, p. 134)

O objeto *a* pode ser reencontrado nos sucessivos substitutos que o sujeito escolhe em seus deslocamentos e investimentos libidinais. Nesses reencontros por trás do objeto que causa desejo, o sujeito se depara com o objeto para sempre perdido, aquele que Freud chamou de a *Coisa*, *das Ding*: o vazio em torno do qual se tece a rede de significante, o objeto nunca encontrado, porque se apresenta, simultaneamente, como impossível e como aquele que orienta o desejo do sujeito. Vera Pollo nos lembra que

Das Ding é a expressão de uma tendência, essa tendência ao reencontro do sujeito com o objeto de onde se deduz seu estatuto de 'desde sempre perdido', pois um reencontro jamais poderia ser um primeiro encontro. O que nele se revela são os desencontros, senão os maus encontros; em uma palavra, a insatisfação característica do desejo humano. (POLLO, 2003, p. 64)

Para Lacan, o inconsciente não se reduz à articulação de significantes (simbólico), ele é também pulsional. E a pulsão encontra-se na interseção do real, simbólico e imaginário. Lacan, em *O seminário, livro 11*, introduz a noção de circuito pulsional:

V- Circuito pulsional



Fonte: O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. p.169.

Para ele a satisfação da pulsão faz um trajeto em forma de circuito que não termina no ponto em que começa, porque sempre sobra um resto. Este circuito parte de um impulso, acionado por uma força constante, que tem como fonte as zonas erógenas do corpo. Em um movimento circular, a pulsão, tendo como alvo a satisfação para Freud e gozo para Lacan, contorna os objetos (objeto parcial para Freud e objeto *a* para Lacan). As zonas erógenas são zonas situadas em redor dos orifícios do corpo que “fazem borda” para o exterior. Tais bordas só funcionam em decorrência de um investimento erógeno, porque a pulsão se estrutura a partir da demanda do Outro¹⁶: “a passagem da pulsão oral à pulsão anal não se produz por um processo de maturação, mas pela intervenção de algo que não é do campo da pulsão – pela intervenção, o reviramento, da demanda do Outro.” (LACAN, 1998, p. 171). Ou seja, não há nenhuma evolução da fase oral, para anal, etc, não há nenhuma “metamorfose natural”. O que ocorre é que a intervenção do representante do Outro incide sobre o corpo da criança, transformando-o em corpo pulsional. As pulsões se organizam em uma espécie de montagem em que uma não elimina a outra, uma vez constituídas permanecem no falante enquanto ele viver.

Freud nos apresentou especificamente três pulsões e suas respectivas zonas corporais: oral (boca), anal (ânus) e genital (órgãos genitais). Lacan acrescenta a pulsão escopofílica (olho) e pulsão invocante (a palavra enquanto invoca alguma coisa). Marco Antônio Coutinho Jorge resgata a pulsão olfativa (narinas) nos textos freudianos. O alvo das pulsões é o gozo. O gozo se liga a determinados objetos que se relacionam diretamente com essas regiões: seio, fezes, órgãos sexuais, olhar, voz, odores.

As pulsões se articulam a partir do sujeito e do Outro para estabelecer as diferentes modalidades de comparecimento do objeto pulsional (objeto *a*). “É enquanto substitutos do Outro que esses objetos são reclamados e se fazem causa de desejo.” (LACAN, 2008 , p. 135). Para Lacan existem quatro objetos *a* essenciais: o seio, as fezes, o olhar e a voz. Eles possuem o mesmo elemento comum, o nada.

¹⁶ O Outro, grafado com **A** maiúsculo, é o lugar dos significantes, da palavra, do código, do saber. Este lugar tem como estrutura a mesma estrutura da linguagem. E tem um suporte que é o significante Nome-do-Pai. Este tem como função representar esse lugar sob a forma de Lei. O Outro (grande outro) se diferencia do outro (pequeno outro). O outro deve ser entendido como o semelhante, ou seja, como parceiro imaginário. É no lugar do Outro que o sujeito se constitui. Daí temos o aforismo lacaniano: *o desejo é desejo do desejo do Outro*.

O objeto da pulsão oral é o seio, que também é o símbolo do objeto perdido. Isso ocorre porque o seio faz parte do corpo da mãe, porém o lactente incorpora esse objeto para si, dependendo dele para o completar. O seio só é objeto a quando no desmame, ele prefigura a castração.

O objeto da pulsão anal é o cíbalo. O que sai do interior do corpo é ofertado pelo sujeito, na posição de objeto, como dom que precisa ser reconhecido pelo Outro. O excremento situa-se como objeto a porque o sujeito o perde.

O objeto da pulsão escopofílica é o olhar sob a forma de ausência. O que está em jogo aqui é ser visto pelo Outro. O olhar do Outro:

como pura ausência se articula diretamente com a angústia de castração, pois a angústia nasce nesse ponto em que o sujeito experimenta a sensação do desejo do Outro como desejo no qual só pode se ver como objeto. A emergência desse olhar revela o desejo do Outro como um enigma sem decifração, indicando a falta de objeto de desejo como origem da função desejanste. (Ferreira, 2005, p. 55)

O objeto da pulsão invocante é a voz. O objetivo é ser ouvido pelo Outro. Isso não significa ouvir a voz, no sentido de fonemas, mas sim o sujeito que procura no Outro o deciframento de seu desejo. Logo, olhar e voz presentificam-se como objetos a, porque representam suportes que o sujeito encontra para o desejo do Outro.

Deve-se destacar que a pulsão olfativa tem como objeto os odores. Essa pulsão está ligada à noção de recalque orgânico. A espécie humana surgiu quando ocorreu o recalque orgânico, ou seja, quando se deu a substituição do olfato pela visão:

O recalque orgânico seria o momento zero do recalque e, portanto, o próprio elemento fundador da espécie humana enquanto tal; nesse sentido, podemos conjecturar que ele teria sido o fator responsável pela passagem do funcionamento instintivo do animal, estritamente ligado ao olfato, para o funcionamento pulsional, cujo modelo é a visão. Nessa passagem, teria havido a perda da ação predominante dos estímulos olfativos sexuais, cuja característica é a de serem intermitentes e de obedecerem rigidamente a fatores biológicos cíclicos; e a sexualidade passou a ser regida pela pulsão, cuja força, sublinha Freud, é uma força constante. (JORGE, 2002, p. 58).

A partir da bipedia na espécie humana, os órgãos genitais ficaram mais expostos e carentes de proteção. Como houve uma valorização da visão, isto gerou no homem sentimento de vergonha da sua sexualidade. Ou seja, a partir do recalque orgânico do prazer do olfato, houve um recalque da sexualidade em geral.

Para este autor, os odores também se caracterizam como objeto *a*, uma vez que participam do recalçamento originário.

Como já foi dito, a satisfação da pulsão é correlativa ao “fechamento” de seu circuito e retorno. Nela o objeto é o mais contingente, já alertava Freud, a pulsão visa apenas contorná-lo, o que o define como falta ou perda, puro vazio. Sendo assim, a pulsão e inconsciente apresentam um isomorfismo,

sendo topologicamente da mesma ordem. *Estruturado como linguagem e em torno de uma hiância*, isto é, participando do simbólico e do real, o inconsciente é homotópico à hiância corporal delineada pelo circuito pulsional. Por isso, Lacan afirma que “a pulsão é uma montagem pela qual a sexualidade participa da vida psíquica, de uma maneira que deve se conformar com a estrutura de hiância que é a do inconsciente. (JORGE, 2002, p. 55).

Portanto, a realidade do inconsciente é sexual. É o significante que introduz o sexual no inconsciente. Ferreira afirma:

Só com os significantes podemos pensar e falar o sexual, porque são os significantes que ordenam a experiência dos seres falantes, dando-lhes estruturas. É o falo com função de significante que inscreve o sexual no inconsciente sob a forma de pulsão, que funda a diferença como pura diferença e abre uma fenda sem costura. A estrutura do inconsciente se caracteriza por essa fenda que percorre a sexualidade humana de ponta a ponta. De qualquer ângulo, esbarra-se com uma falta radical. Isso é traumático. Por causa da sua estrutura, o sexual é traumático. (FERREIRA, 2005, p. 85).

E por incrível que pareça, significante e gozo não combinam. Aliás Lacan insiste que não existe nada mais antinômico que o significante e o gozo. Isso se dá porque quando ocorre a inscrição do significante mestre (S1) uma das conseqüências “é a separação entre corpo e gozo, operando a constituição de um sujeito dividido e de uma falta a gozar, que reaparece sob a suposição de um mais-gozar (...). O gozo pleno não é proibido, sua interdição faz parte da estrutura.” (FERREIRA, 2005, p. 46). Ou seja, não há gozo pleno.

A energia sexual que aciona o circuito pulsional é a libido. Todos os seres sexuados portam a morte. A indissolúvel relação entre sexo e morte faz com que, em última instância, toda pulsão seja pulsão de morte. A pulsão de morte relança algo que não pode ser assimilado, incorporado, portanto, algo da ordem do real. Para Lacan, não há duas pulsões, mas sim formas diferentes de funcionamento da pulsão: “toda pulsão é virtualmente pulsão de morte” (LACAN, 1998, p. 863), ou, como ele afirma *em O seminário, livro 11*: “A distinção entre pulsão de vida e pulsão

de morte é verdadeira na medida em que manifesta dois aspectos da pulsão.” (LACAN, 1998, p. 243). Assim, sorrateiramente e de forma silenciosa a vida tem como destino inexorável a morte.

5 AMOR E GOZO NA LÍRICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII

*Gozo os campos sem reparar para eles.
 Perguntas-me por que os gozo.
 Porque os gozo, respondo.
 Gozar uma flor é estar ao pé dela inconscientemente
 E ter uma noção do seu perfume nas nossas idéias mais apagadas.
 Quando reparo, não gozo: vejo.
 Alberto Caeiro (Fernando Pessoa)*

Na psicanálise, prazer e gozo não são sinônimos como se pode observar nos dicionários e no discurso corrente. Lacan parte da elaboração freudiana sobre a pulsão e o mais além do princípio de prazer para desenvolver a sua teoria sobre o gozo. O lugar em que o gozo se inscreve é o corpo. Se a tendência do princípio de prazer é eliminar o desprazer, causado pelo acúmulo de energia, o regime do gozo é sempre o do excesso (assim como o barroco). Nesse sentido, podemos afirmar que o princípio de prazer não só se opõe ao gozo, mas também tem como função a sua regulação, cerceando-o. A dor gera desprazer, mas isso não impede que se obtenha gozo, não é à toa que as pessoas comem demais, ou não comem nada, bebem demais, mesmo sabendo que isso faz mal.

Lacan desenvolve uma teoria sobre o gozo na qual o conceito se constrói pelas três dimensões da estrutura: “real (o que *existe* e reaparece como impossível), simbólico (o significante que insiste e faz buraco) e imaginário (a imagem e o sentido que, estruturados pelo significante, fazem consistência).” (FERREIRA, 2005, p. 57).

Para Lacan, a tripartição real-simbólico-imaginário (RSI) engendra-se a partir da questão central da psicanálise,

a diferença sexual, uma vez que a prática psicanalítica evidencia que ‘a realidade do inconsciente é sexual’. Lacan depreende dos textos freudianos sobre a sexualidade o fato de que o *imaginário* do sujeito falante, opostamente ao do animal-pleno, sem brechas-, apresenta uma **falta originária**, uma hiância *real* que virá precisamente a ser preenchida pelo *simbólico*. (JORGE, 2002, p. 95).

É importante destacar que só há um significante que marca a diferença sexual: o falo. Em *Dicionário Enciclopédico de psicanálise, o legado de Freud e Lacan*, realizado por Pierre Kaufmann, somos advertidos para o fato de que para Lacan o falo pode ser abordado de dois pontos de vista: “como significante ambíguo”

e “como representante da carência de gozo característica do sujeito em sua relação com o real” (KAUFMANN, 1996, p.194)

O falo (Φ , o fi maiúsculo) como significante é “o único significante a merecer, em nosso registro, e de uma maneira absoluta, o título de símbolo.” (LACAN, 1999, p. 234). O falo é um significante privilegiado e, justamente por isto, é o significante do desejo. Trata-se de um significante excluído do significante e, como tal, se apresenta sempre de forma velada, escondida, elidida.

O falo do ponto de vista do gozo se articula com a castração: não há gozo pleno. Ou dito de outra forma: um corpo marcado pelo significante não goza por inteiro.

Nesse sentido todo gozo é sexual. Ou seja: todo gozo é fálico, porque é limitado pelo significante, o que significa dizer que todo gozo fálico é falho, não-todo. Entretanto, Lacan que, como o poeta barroco, adora criar paradoxos, antíteses e equívocos, afirma que há um Outro-gozo fora do sexual: gozo para além do falo. Gozos feminino (psicose), místico (santidade e barroco) e suplementar (mulheres) são variantes, então, do gozo do Outro. Os místicos e os poetas barrocos dão testemunho de um gozo para além do falo. Eles exaltam o sofrimento e demandam prolongá-lo incessantemente, girando, dessa forma, em torno de um furo, cuja metáfora é o Nada.

Deve-se destacar o famoso exemplo de Lacan quando refere-se ao gozo místico em *O seminário, livro 20: a escultura da Santa Teresa d' Ávila*. Ela foi produzida pelo maior arquiteto-escultor do século XVII, o italiano Bernini, e está na Igreja de Santa Maria della Vittoria em Roma. Este artista a produziu entre 1645 e 1652 .

A escultura representa o êxtase místico de Santa Teresa, ferida por uma seta de amor divino disparada por um anjo (que nos remete a Cupido¹⁷). Nela pode-se observar o rico jogo de mármore e dos dourados, as inúmeras linhas ondeantes e de fuga, o corpo da santa e a seta em diagonais opostas. Tal como a pintura e a literatura, a escultura barroca é plena de sensualidade e movimento como pode-se observar na foto a seguir:

¹⁷ Cupido, também conhecido como Amor, era o deus equivalente em Roma ao deus grego Eros. Filho de Vênus e de Marte, (o deus da guerra), andava sempre com seu arco, pronto para disparar sobre o coração de homens e deuses.

VI - O Êxtase de Santa Teresa



Fonte: O Seminário, livro 20: mais, ainda.

Lacan, em *O seminário, livro 20*, afirma:

Basta que vocês olhem em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando, não há dúvida. E do que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele. (LACAN, 2008, p. 82)

Portanto decantar o Nada, insistindo na desesperança, é o modo pelo qual o místico e o poeta barroco contornam com jogos significantes a inexorabilidade da falta-a-ser, deleitando-se em conviver com o Vazio, outra metáfora do furo. Ou seja, o *nada* ganha forma de objeto e, investido como tal, passa a ter um lugar prioritário na economia libidinal do sujeito.

Para Lacan, além de não se gozar com o corpo inteiro, o gozo é sempre uma experiência solitária. Ninguém tem acesso ao gozo do corpo do Outro, na medida

em que ele simbolize o gozo do Outro-sexo. Ou seja, o ser falante, homem ou mulher, não goza do corpo que simboliza o Outro-sexo, porque toda experiência de gozo fálico é gozo do órgão. Um dos sentidos da famosa frase de Lacan: “Não há relação sexual!” é que se a relação sexual fosse possível, não só haveria encontro de corpos gozando, mas também o corpo gozaria por inteiro. Porém, todo gozo é fálico porque todo gozo é parcial. No *Seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan afirma: “O que vem em suplência à relação sexual, é precisamente o amor.” (LACAN, 2008, p. 51). Mais adiante ele diz: “Uma vez que para nós se trata de tomar a linguagem como aquilo que funciona em suplência, por ausência da única parte do real que não pode vir a se formar em ser, isto é, a relação sexual. (LACAN, 2008, p. 54). Portanto, o artista barroco faz-se artesão e busca dar uma forma ao Vazio não suturável pelo universo da representação. Nessa perspectiva, o amor é a fantasia que vem em suplência à impossibilidade de complementaridade. De acordo com Ferreira:

Entre uma parte do corpo que goza e outra que falta gozar se interpõe a palavra: fala-se do gozo e dessa fala surge a suposição de um mais gozar. Retira-se gozo dessa fala. Então fala-se de amor, sofre-se por amor, retirando gozo dessa fala e desse sofrimento. (...) Ama-se para desejar ou gozar com o sofrimento. (FERREIRA, 2004, p.14-15).

Aqui estamos diante de dois caminhos a serem trilhados pelo amor: a idealização e a sublimação. No primeiro caso, o amor é a fantasia que insiste em negar a castração, idealizando o amado como sendo o objeto do desejo. No segundo caso, o amor não é sinônimo de querer ser amado. Muito pelo contrário, amar significa impossibilidade de acesso ao objeto amado. Este se apresenta sempre interdito, quer sob a forma de não-correspondência (amor cortês), quer sob a forma de perda inexorável (barroco).

Gregório de Mattos Guerra (1633 ou 36 – 1695 ou 96) oferece a sua **Definição do amor:**

(...)

É glória, que martiriza,
uma pena, que receia,
é um fel com mil doçuras,
favo com mil asperezas.

Um antídoto, que mata,
doce veneno, que enleia,
uma discrição, sem siso,

uma loucura discreta.

Uma prisão toda livre,
uma liberdade presa,
desvelo com mil descansos,
descanso com mil desvelos.

Uma esperança, sem posse,
uma posse, que não chega,
desejo, que não se acaba,
ânsia, que sempre começa.

Uma hidropisia d'alma,
da razão uma cegueira,
uma febre da vontade,
uma gostosa doença.

Uma ferida sem cura,
uma chaga, que deleita,
um frenesi dos sentidos,
desacordo das potências.

Um fogo incendiado em mina,
faisca emboscada em pedra,
um mal, que não tem remédio,
um bem, que se não enxerga.

Um gosto, que se não conta,
um perigo, que não deixa,
um estrago, que se busca,
ruína, que lisonjeia.

Uma dor, que se não cala,
pena, que sempre atormenta,
manjar, que não enfastia,
um brinco, que sempre enleva.

Um arrojo, que enfeitiça,
um engano, que contenta,
um raio, que rompe a nuvem,
que reconcentra a esfera.

Víbora, que a vida tira
àquelas entranhas mesmas,
que segurou o veneno,
e que o mesmo ser lhe dera.

Um áspide entre boninas,
entre bosques uma fera,
entre chamas salamandra,
pois das chamas se alimenta.

Um basilisco, que mata,
lince, que tudo penetra,
feiticeiro, que adivinha,
marau, que tudo suspeita.

(...)

Deve-se destacar que o poema acima dialoga com o soneto camoniano, mantém a mesma tônica conceitual (conforme se vê a partir mesmo do título). Porém, a ótica assumida pelo eu-lírico barroco, é irônica diante do ideal clássico.

Na poesia barroca, não há esperança para o amor. O objeto amado, dado como perdido para sempre, faz do sofrimento uma experiência de gozo místico, onde “religiosidade e erotismo se mesclam, fazendo com que todos os sentidos se tornem fonte de deleite e volúpia”. (FERREIRA, 2000, p. 27). O sublime e o grotesco articulam-se numa aliança entre o sagrado e o profano, todavia, sem recusar -lhes a heterogeneidade. O amor com a função de sublimação não visa à realização. A mulher, ao ocupar o lugar de amada, é reduzida à beleza de um corpo captado pelo olhar (pulsão escópica). Lacan, inclusive comenta o destaque que o barroco dá a pulsão escópica: “o barroco é a regulação da alma pela escopia corporal” (LACAN, 2008, p. 124). A amada é retratada por

metáforas que não só produzem um efeito de deslumbramento plástico-visual (ouro, prata, safira, rubi, pérola, jaspe), mas também configuram o seu corpo interditado (mármore, metais, pedras). Os significantes escolhidos não têm outra função senão reiterar o caráter desumano de um objeto, a fim de que se interponha uma barreira intransponível entre aquele que ama e o objeto para quem esse amor é dirigido. Mas mesmo assim este objeto se torna a sua amada (...). Para que se ama? Para sofrer? Não, para gozar as delícias de um olhar. (FERREIRA, 2000, p. 31).

Pode-se observar isso nos poemas a seguir:

Madrigal a uma crueldade formosa
(Jerônimo Baía)

A minha bela ingrata
Cabelo de ouro tem, fronte de prata,
De bronze o coração, de aço o peito;
São os olhos reluzentes
Por quem choro e suspiro,
Desfeito em cinza, em lágrimas desfeito,
Celestial safiro;
Os beiços são rubins, perlas os dentes;
A lustrosa garganta
De mármore polido;
A mão de jaspe, de alabastro a planta.
Que muito, pois, Cupido,
Que tenha tal rigor tanta lindeza,
As feições milagrosas,
Para igualar desdêns a formosuras,
De preciosos metais, pedras preciosas,
E de duros metais, de pedras duras?

El exemplo
(Frei António das Chagas)

Porque a luzir de su esplendor aprendan
Las otras piedras nitidas, que excede,
De cada viso un sol vibra el diamante;
Y bien que a golpes su constancia ofendan,
Mas a cariños, que a violencias cede,
Y el fondo muestra del valor brillante;

Asi, claro y constante
 Qual primer mobil, vuestro exemplo altivo
 Todos lleva, atractivo,
 Y haziendo-se imitar fondo y caudales,
 Por diamantes adopta los crystales,
 Pues a reflexos, con que los ilustra,
 Uno pule, otro afina, a todos lustra.

Na poesia seiscentista, encontramos um culto ao sofrimento, onde muitas vezes, a dor de existir no mundo leva a valorização de temas que podem aparecer isolados ou articulados com o tema do amor divino ou profano. Pode-se observar que o desengano do barroco era indissociável da teatralidade apoteótica e do pendor para o espetacular. Na arte barroca, a dor e agonia diluem-se com frequência sob o fausto, a ostentação e o refinamento dos meios expressivos e decorativos.

No poema a seguir de Sórora Violante do Céu, entra em cena o amor divino, cuja matriz é a paixão pelo corpo de Cristo crucificado. O homem pecador suplica a misericórdia de Deus. Vivenciar o sofrimento de Cristo é concebido “como um despojamento absoluto do ser (anulação dos significantes), onde o vazio como metáfora da própria morte, conduz a uma experiência de gozo místico, ou seja, um gozo não sexual.” (FERREIRA, 2000, p. 23). Deve-se ressaltar que o catolicismo “não fala senão da encarnação de Deus num corpo, e supõe mesmo que a paixão sofrida por essa pessoa tenha constituído o gozo de uma outra. (...) Cristo, mesmo ressuscitado, vale pelo seu corpo.” (LACAN, 2008, p. 121).

Solilóquio da alma com o Senhor crucificado em a última hora, e agonia da morte, para se ler, e dizer a qualquer agonizante

Romance

Aqui, Senhor, onde a vida
 Entre diversos contrários,
 Mais do que males presentes,
 Morre dos erros passados.

Aqui, onde me executam
 Memórias daqueles anos,
 Para o viver tão ligeiros,
 Para o morrer tão pesados.

Aqui, onde a mesma culpa
 É hoje o maior tirano
 De um coração, que os delitos
 Sente muito mais, que os danos.

Aqui, onde já fenecem
 Por decreto soberano
 Entre as certezas de um logo

As incertezas de um quando.

Aqui, onde os meus sentidos
Estão já tão perturbados,
Que com próprios desacertos
São alheios de desenganos.

Aqui, onde não me valem
Ânimos afeiçoados,
Afetos compadecidos,
Remédios extraordinários.

Aqui, onde enfim me vejo
Tão perto do fim, que aguardo,
Que parece o dividido
O mesmo, que o vinculado,

Aqui, Senhor, vos confesso
Verdades, que neste passo
Nem dependem de artifícios,
Nem participam de enganos.

E se bem o referi-las
É para vós escusado,
Pois como lince divino
Vedes o interior humano.

Quero que os últimos ecos
Da voz, que apenas desato,
Chegando a vossos ouvidos,
Vão acabar no mais alto.

Quero, também, que meus erros,
(Antes do mortal letargo)
Se ofenderam cometidos,
Lisonjeiem confessados.

Eu sou aquele portento
De culpas, aquele raro
Escândalo da virtude,
Estímulo do pecado.

Sou aquela ingrata esposa,
Que neste madeiro sacro,
Observando mal três votos,
Vos pus de novo três cravos.

Sou a que por desconforme
Na vida, e hábito santo,
O que vai do branco ao negro,
Foi em mim ao negro, e branco.

Sou aquela, que devia,
Por respeitos duplicados,
Ser a que não tem sido,
Pois nada sendo, fui tanto.

Sou a que das mesmas partes,
Com que ornastes este barro,
Fiz armas para ofender-vos,
Fiz setas para frechar-vos.

Sou a que a vós preferindo
Qualquer lisonjeiro aplauso,
Fiz crédito do defeito,
Fiz glória do mesmo dano.

Sou a que tão esquecida
Vivi do que estou passando,
Que me usurpei aos rigores,
E me entreguei aos regalos.

Sou a que furtando o tempo
Às obrigações do estado,
Dei a ignorantes discursos
Talvez assuntos profanos.

Sou a que de néscia
Poderá só ter logrado,
Porque fiz caso das sombras,
E das luzes não fiz caso.

Sou a que excessivamente
Lágrimas desperdiçando,
Chorei por haver sentido,
Mas não por haver pecado.

Sou a que vossas verdades
Antepondo o mesmo engano,
Fui de perigo em perigo,
E de naufrágio em naufrágio.

Sou a que mais tempo fora,
Mais pecara, que os pecados
Só em mim ao excessivo
O sucessivo igualaram.

Sou quem já deixa de ser,
Sou quem sendo o que relato,
Não tenho no delinqüido
A desculpa do ignorado.

Porém se pelo que sou
Me estremeço, e me acobardo,
Me desalento, e me assombro,
Me confundo, e me desmaio:

Pelo que sois, Rei divino,
Ânimo recebo tanto,
Que basta só o animoso
A restaurar o animado.

Sois quem por dar confianças
A temerosos reparos,
Quis nascer entre dois brutos,
Quis morrer com dois culpados.

Sois quem por maior fineza
Quis uma porta no lado,
Para recolher suspiros,
Para conceder amparos.

Sois quem me está prometendo
Com estes abertos braços
Mais favores, que castigos,
Mais vencimentos, que estragos.

Sois finalmente quem sois,
E sois o mais empenhado
Em que me salve; pois fostes
Quem por salvar-me fez tanto.

Vosso sangue foi o preço
De meu eterno descanso,

Vede se é justo, que perca
O que vos custou tão caro?

Juiz sois da minha causa,
Mas juiz apaixonado,
Pois vossa paixão divina
É quem se opõe a meus danos.

Mas se contudo quereis
Valias para o despacho,
A maior parte convosco
É a rainha dos Anjos.

Ela foi, divino amante,
Quem vos vestiu de encarnado,
Para que em defesa minha
Saístes melhor a campo.

Ela é quem me promete
Nesse mar, em que me embarco,
Felice maré de rosas
Com as rosas do Rosário.

Ela enfim vos peça, ou mande,
Se também pode mandar-vos,
E como mãe ter império
Em que impera nos astros;

Que perdoeis tantos erros,
Pois ainda que são tantos,
Vêm a ser pequenos rios
Com piedades oceanos.

E porque os intercessores
Me valham multiplicados,
Saia também a pedir-vos
Quem também pode obrigar-vos.

Saia a pedir-vos favores
Aquele Pastor sagrado,
Que esta indigníssima ovelha
Admitiu ao seu rebanho.

Saia a tributar-vos rogos
No vosso divino paço,
Aquele Sol Dominicó,
Aquele céu estrelado.

Que posto que desta filha,
Que já se está terminando
Não foi nunca obedecido
Nem foi nunca imitado:
Por lograr em todo o tempo
A ventura de imitar-vos,
Não será muito, que peça
Por quem o tem agravado.

E mais quando nesta hora
Alegre só para os Santos,
E também para os que vivem
Entre sentimentos vários.

Meu divino Patriarca
Consolações outorgando
Prometeu favorecer-nos
Em transe tão apertado.

Ele execute as promessas,
 Pois em sujeitos tão altos
 Vem a ser o prometido
 O mesmo, que executado.

Ele interceda por mim:
 E aquele divino espanto,
 Que foi glória dos divinos,
 E crédito dos humanos:

Aquele Bautista excelso,
 Que já vos teve prostrado,
 Porque quisestes, que o mundo
 Aprendesse a respeitá-lo:

Aquele que à vossa vista
 Motivou equivocado,
 Pois sendo aurora nas luzes,
 Teve do Sol muitos raios:

Ele, e os mais, que na glória
 Vos estão sempre aclamando
 Por deidade incompreensível,
 Por Senhor três vezes santo:

Todos, meu Deus, vos obriguem
 A que esquecido de agravos
 Este tão amargo choro
 Transformeis em doce canto:

Todos, Senhor, me granjeiem
 Favores tão soberanos,
 Que todos nessa capela
 Cantemos *Te Deum laudamus*.

Mas já, dulcíssimo Esposo,
 A morte me põe embargo,
 E é força, que como vivo
 Feneça o articulado.

Já se desfaz esta escuma,
 Já se desfolha este ramo,
 Já se apaga esta candeia,
 Já se deserta este laço.

Já não posso dizer mais,
 Senão que creio, que amo,
 Que adoro, e que me encomendo
 A Jesus Crucificado.

Já o espírito me deixa,
 Já chega o último prazo,
 Favor, Esposo divino,
 Piedade, rei, soberano.

A poetisa ao descrever o sofrimento no momento final de sua vida produz uma epopéia de agonia. Pode-se observar a presença de uma série de antíteses (viver e morrer; presente e passado; certezas e incertezas; ser e não ter sido; nascer e morrer; dia (sol) e noite (céu estrelado); divino e humano; negro e branco) que dominam todo o texto, suscitando uma profusa e teatral sucessão de contrastes e

sofrimento. Ao evocar o Senhor, o eu-lírico o nomeia de amante, juiz apaixonado, esposo. Dessa forma, o erotismo contracena com o sacro, rompendo o limite entre o sublime e o mundano.

Ainda nesse romance, há uma importante imagem-símbolo da precariedade da vida humana no barroco: o naufrágio.

Para o poeta barroco, se a vida não tem sentido, logo não há esperança. Então a convocação da morte é feita não para morrer, mas para viver a fantasia da experiência da própria morte. Afinal, só na fantasia é que se pode imaginar o que seria a vivência da própria morte. Do passado, só restam saudades, no presente não há esperança. O presente é o nada, é pura ausência, o furo. Os poetas, portanto, passam a falar desse Vazio. Nada e morte, na verdade, são metáforas do Real, o qual remete sempre à castração.

No barroco, como já dissemos, os temas que mais se destacam são a morte e o sofrimento. Nunca na história da arte apareceu um estilo que valorizasse tanto a morte quanto o sofrimento. Pode-se observar esta prevalência nos sonetos de Sórora Violante do Céu (1601 ou 02 – 1693) e António Barbosa Bacelar (1610 - 1663) a seguir:

Vida que não acaba de acabar-se,
Chegando já de vós a despedir-se,
Ou deixa, por sentida, de sentir-se,
Ou pode de imortal acreditar-se.

Vida que já não chega a terminar-se,
Pois chega já de vós a dividir-se,
Ou procura, vivendo, consumir-se,
Ou pretende, matando, eternizar-se.

O certo é, Senhor, que não fenece,
Antes no que padece se reporta,
Por que não se limite o que padece.

Mas viver entre lágrimas, que importa
Se vida que entre ausência permanece
É só viva ao pesar, ao gosto morta?

A um peito cruel

António Barbosa Bacelar (1610-1663)

O Bem passado que é? É mal presente,
O mal presente que é? É dor esquiva,
A dor esquiva que é? É morte viva,
A morte viva que é? Inferno ardente,

Com mal quem poderá viver contente,

Com dor quem haverá que alegre viva,
Com morte quem não tem pena excessiva,
Com inferno quem vive alegremente?

Por bem passado mal vou padecendo,
Por alegria dor, por vida morte,
Com glória o mesmo inferno estou sofrendo:

Mas ah, peito cruel, que ainda é mais forte
A dura condição , que em ti estou vendo,
Que bem, e mal, e dor, inferno e morte.

Deve-se lembrar que a presença exacerbada da representação da morte é considerada uma das conseqüências do Concílio de Trento. O gosto pelo tenebroso e macabro opõe-se ao culto hedonista da beleza que predominara no Renascimento. Há numerosas composições que abordam o tema da morte, o que confirma a importância e a popularidade desta temática, certamente considerada ideal, porque servia aos fins de recrutamento ideológico que a Igreja se propunha atingir através do objeto artístico e, com certeza, satisfazia o gosto do público.

No barroco, o impulso vital, a sedução sensorial, o hedonismo existencial se sobrepõem às motivações religiosas repressivas, penitenciais e mortificantes. O ideal barroco foi transformar a própria religiosidade numa magnificente e embriagadora festa dos sentidos, numa mistura inextricável de elementos espirituais e terrenos, como eloqüentemente atestam a decoração das igrejas e as pinturas que figuram o paraíso. Vale lembrar a escultura de Santa Teresa que apresenta um corpo voluptuoso de mulher, acolhendo, num espasmo carnal, a transverberação do amor divino.

CONCLUSÃO

Aqui, o tempo subjetivo do momento de concluir objetiva-se enfim.
 Jacques Lacan

O homem é um ser na História e é um ser de histórias; nelas pode-se encontrar a fonte para compreender o próprio homem. O homem contemporâneo vive as constantes mudanças de seu tempo. É um homem em crise, questionando valores e existência assim como o homem barroco. Para Affonso Ávila,

a atração exercida pelo barroco sobre a inteligência e a sensibilidade modernas decorre, sem dúvida, das similitudes e afinidades que aproximam duas épocas cronologicamente distanciadas entre si, dois instantes porém de uma civilização ocidental que colocam em crise [...] valores, dois homens que experimentam com isso uma análoga perplexidade existencial, duas artes que repercutem em sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade das formas. (ÁVILA, 1971, p. 11).

Este teórico afirma também que o barroco antecipa as artes modernas:

Ao introduzir na criação plástica a perspectiva em diagonal e a ilusão do movimento, estendendo também a criação literária, especialmente à poesia, uma idêntica diagonalidade de linguagem e uma equivalente sugestão cinética no dinamismo das imagens. (ÁVILA, 1971, p. 99).

Porém ressalta, que de todos os elementos de correlação estilística entre o barroco e as artes modernas, a ludicidade é o que mais as aproxima enquanto crítica do sentido sincrônico. Essa crítica do sentido introduz um novo processo de leitura, cuja receptividade é estimulada pelo envolvimento lúdico. Ávila verifica que nas chamadas artes contemporâneas desenvolve-se tanto a mesma tensão do jogo conceitual do *fingir* poético de um Fernando Pessoa, quanto do jogo de armação dialética de um João Cabral de Melo Neto, ou do jogo gráfico-visual de um Décio Pignatari.

Conforme já foi dito, as características de um estilo podem já ter surgido em outro estilo ou poderão manifestar-se após à dissolução do estilo de que fazem parte.

A literatura é a realização de um ato de criação. É em função do gozo que se pode articular a conexão entre literatura e escrita, como escrita ela é a sublimação e

se articula com o gozo–a-mais. Em relação à suposição de uma mais gozar pela via do amor, destaca-se a sublimação.

Na sublimação, a pulsão encontra a sua satisfação sem recalçamento por mudança de objeto e de alvo sexual. Freud dá como exemplos de sublimação a arte, a literatura, sublinhando, entretanto que o tipo de satisfação obtida com essas práticas é comparável, no plano psíquico, àquela obtida pelo exercício da sexualidade, mesmo que seja de menor intensidade.

Lacan, ao fazer sua leitura da obra freudiana,

define a sublimação como ‘elevar o objeto à dignidade de Coisa’ (1959 - 60), ou seja, elevar o que é da ordem do objeto – não apenas os chamados objetos de arte, mas também [...] as palavras que adquirem esse valor, tudo que é inventado pelos sujeitos encarnados e que se inscreve no registro simbólico-imaginário – à ordem de *das Ding*, ordem do real, vertente transubjetiva do inconsciente. (POLLO, 2003, p.63-64).

Portanto, a arte viria “se fazer suporte de uma realidade, que não é senão realidade do vazio da Coisa. Donde se depreende que, diante do vazio, nos resta criar.” (MAURANO, 2007, p. 26).

Como visto anteriormente, no barroco, a sublimação transforma o objeto amado em símbolo de uma ausência, tornando o sofrimento uma experiência de gozo místico. O poeta barroco, ao se posicionar, fora do gozo fálico, se coloca do lado feminino e fala como mulher, logo, canta, demanda não para conseguir algo que sabe ser impossível, mas pelo gosto mesmo de demandar, de contornar com jogos significantes a inexorabilidade da falta-a-ser e regozijar-se com isso.

Deve-se destacar que a especificidade da literatura como discurso é a escrita, todavia, do ponto de vista histórico, sua origem está ligada à oralidade que caracteriza-se pelo aqui e agora. A psicanálise também opera com o aqui e o agora:

Estar em análise significa, entre outras coisas, a possibilidade de o analista intervir para sancionar, aqui e agora, a fala do analisando. É dessa intervenção em ato que se abre a via pela qual o sujeito pode dar conta do que disse sem ter tido a intenção de dizer. O saber inconsciente se produz nas lacunas que escapam à intenção de dizer e, por isso, é um, saber que não se sabe. Em uma análise, o que é sancionado pela escuta do analista permite que aquilo que foi dito de maneira não intencional possa ser incorporado pela fala do sujeito. (FERREIRA, 2005, p. 18)

Na literatura, o retorno ao sujeito não ocorre, porque aquilo que foi escrito vai além das intenções do autor, uma vez que há o saber produzido pelo inconsciente.

O instrumento do poeta, escritor é a linguagem, a palavra, a letra. De acordo com Lacan, “o inconsciente é estruturado como os ajuntamentos de que se tratam na teoria dos conjuntos como sendo letras.” (LACAN, 2008, p.53).

Por fim, vale ressaltar que toda leitura é uma interpretação, cada leitura pode traduzir um sentido, o texto abre para interpretação, mas tem um limite, há uma amarração de significante. Portanto, este trabalho foi uma interpretação, uma leitura.

Freud acreditava que o ensino da psicanálise não podia prescindir do estudo de uma série de disciplinas afins, ou mesmo de todas aquelas que fazem do homem um ser letrado, portanto, a relevância deste trabalho foi propor uma interlocução entre a Psicanálise e a Literatura Portuguesa e, assim como Freud fez, levar a Psicanálise ao caminho da extensão.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. 568 p.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 317 p.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de Literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985. 401p.
- COSTA, Ana; RINALDI, Dóris. *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007. 388 p.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. A literatura como escrita e como fala. In: COSTA, Ana; RINALDI, Dóris. *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007. p. 55- 64.
- _____. *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos/ Contra Capa Livraria /Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2005. 192 p.
- _____. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 72 p.
- _____. Jacques Lacan: apropriação e subversão da lingüística. *Agora*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 113-131, jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: jul. 2009.
- _____. Os milagres do amor na poesia barroca. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Junho - Agosto 2002. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/viewFile/397/390>> Acesso em: ago. 2009.
- _____. *Poesia barroca: antologia do século XVII em língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ágora de Ilha, 2000. 204 p.
- FERREIRA, Nadiá Paulo; JORGE, Marco Antonio. *Freud, criador da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 72 p.
- _____. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 88 p.
- FERREIRA, Nadiá Paulo; RODRIGUES, Marina Machado. (Org.) *Psicanálise e Nosso Tempo*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002. 136 p.
- FRANÇA, Eduardo D' Oliveira. O homem barroco português. In: _____. *Portugal na Época da Restauração*. São Paulo: Hucitec, 1997. Cap. 6, p. 189-231.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 18, p. 17-78.

_____. Algumas conseqüências psíquicas das diferenças anatômicas entre os sexos. (1925). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 19, p. 273-288.

_____. A Organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade (1923). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 19, p. 155-164.

_____. Conferência XVIII: fixação em traumas – o inconsciente. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 16, p. 323-336.

_____. O ego e o id (1923). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 19, p. 15-80.

_____. O estranho (1919). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 17, p. 275-314.

_____. Os instintos e suas vicissitudes (1915). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 14, p. 137-168.

_____. Recordar, repetir, elaborar (1914). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 12, p. 193-207.

_____. Sobre as teorias sexuais das crianças (1913). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 9, p. 213-232.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. v. 3. 296 p.

HARTHERLY, Ana. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997. 363 p.

HELMUT, Hatzfeld. *Estúdios sobre el barroco*. 3. ed. Madrid: Gredos. 573 p.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. v.1. 192 p.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 785 p.

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 692-703.

_____. *O seminário, livro 2: o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 415 p.

_____. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 460 p.

_____. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 533 p.

_____. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 400 p.

_____. *O seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. 386 p.

_____. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 270 p.

_____. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 158 p.

_____. Posição do inconsciente. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 843-864.

_____. Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 807-842.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise/Laplanche e Pontalis*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 552 p.

MANNOMI, Octave. *Freud: uma biografia ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 192 p.

MAURANO, Denise. *A face oculta do amor*. Rio de Janeiro: IMAGO, 2004. 284 p.

_____. O barroco e o enigma: uma dimensão da escrita. In: COSTA, Ana; RINALDI, Dóris. *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007. p. 25-36.

_____. *Para que serve a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 68 p.

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. 142 p.

POLLO, VERA. *Mulheres histéricas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003. 160 p.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1985. 280 p.

QUINET, Antonio. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 162 p.

QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977. 312 p.

RINALDI, Doris. *A ética da diferença*. Rio de Janeiro: EDUERJ ;Jorge Zahar, 1996. 159 p.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 163 p.

SARAIVA, Antonio José. *Historia da literatura portuguesa*. 6. ed. Porto: Porto, 1980. 1132 p.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar Saraiva. *História da literatura portuguesa*. 13 ed. Porto: Porto, 1985. 1106 p.

SILVA, Vitor Manuel Pires Aguiar e. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Oficinas da Atlântida, 1971. 598 p.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 116 p.