

A literatura barroca no Brasil e a ética da psicanálise

Camila Hallack Loures*

Resumo

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

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

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

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

1 - O momento histórico do barroco e sua origem

1.1 - O momento histórico do Barroco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 - A origem da palavra barroco:

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

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

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

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

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

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

2.1 - Heranças do barroco no Brasil:

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

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

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

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

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

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

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

2.2 - Limites cronológicos da literatura barroca no Brasil:

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

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

3.0 –Principais características da linguagem barroca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

p. 61.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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

Conforme comentam Faraco e Moura a propósito do poema:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ In: www.geocities.com/alcalina.gel/39litera/

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4- Principais representantes da literatura barroca no Brasil

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

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

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

4.1 - Gregório de Matos Guerra:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 - Padre Antônio Vieira:

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

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

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

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

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

Sua obra pode ser dividida da seguinte maneira:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 – Manuel Botelho de Oliveira:

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

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

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

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

³⁸ Op. cit., p. 74.

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

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

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

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

4.4 - Bento Teixeira:

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

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

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

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

⁴⁰ Op. cit., p. 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ Op. cit., p. 09

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6- Considerações sobre a ética da psicanálise

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ Op. Cit., p.67.

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

⁵⁸ Op. Cit., p.103.

⁵⁹ Ibid.

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

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

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

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

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

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

⁶¹ Op. Cit., p. 16

⁶² Op. Cit., p. 17

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Op. Cit. p. 85.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ Op. Cit., p. 135.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁵ Op. cit., p.91-92.

6 – Conclusão

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁹ ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1996.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

