

NARCISISMO E BARROCO: REFLEXÕES SOBRE O CORPO, O SUJEITO E O EXCESSO

*Alexandre Simões**

RESUMO:

O artigo apresenta as propriedades do barroco menos como estilo datável (*cronos*) e mais como um processo que se coloca em todos os tempos (*aion*). A partir das curvas e dobras do barroco, bem como de seus contrastes com o classicismo, busca-se suas possíveis relações com a psicanálise. Por fim, propõe-se uma articulação do barroco com os processos de subjetivação fora-do-classicismo, em suma, para-além do Pai e dos Ideais.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Barroco. Sujeito. Singularidade.

* Psicanalista, Doutor em Filosofia pela UFMG. Professor do curso de Psicologia e do Mestrado em Educação, Cultura e Organizações Sociais da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), campus da Fundação Educacional de Divinópolis (FUNEDI). alexandresimoes@terra.com.br - outubro de 2007

1 REVIRANDO O BARRO

Sabemos que o barroco é, ao seu modo, multifacetado e complexo. Ou seja, ele resiste a ser decomposto em unidades mínimas que seriam, por fim, autônomas, pois porta algo mais do que a aglutinação caricatural de elementos. Vemos ali elipses e feixes que tornam os seus elementos enredados, operacionalizados tal qual, como ainda detalharemos, uma máquina: o *barroco-máquina*. Por outro lado, o barroco se assemelha a uma cidade que pode e, quem sabe, merece ser vista de muitos ângulos e formas. E, de cada um deles, apresenta-se continuamente como outra. Algo como cidades na cidade.

Uma cidade babélica, pensemos, bem diferente da cidade asséptica, regular, logocêntrica, supostamente planejada com suas ruas retas, alamedas estratégicas, quarteirões e esquinas previsíveis. De início, podemos perceber tal cidade mais comodamente a partir dos locais que a sua topografia nos proporciona, com suas sinuosidades ou monotonias, praças espaiadas ou afunilamentos que surgem sem aviso prévio. Em outro instante, desde lugares mais altos e abertos; em outras circunstâncias, desde átrios mais aplainados e adensados. Podemos igualmente vê-la - e ela se outrificará, ressaltemos - desde um afastamento, por exemplo, situando-nos nos mirantes, nos belvederes. Estes lugares também constituem o *teoros*, base imaginária, principalmente no Ocidente, de toda teoria: um ponto de vista que se quer privilegiado. São, como podemos notar, possibilidades enredadas que se plasmam nessa cidade-babélica-barroca, lembrando-nos bastante a invectiva de Pascal: “não posso conhecer o todo se não conhecer particularmente as partes e não posso conhecer as partes se não conhecer o todo”.

Dentre inúmeras outras possibilidades de recorte do olhar e do dado-a-ver, não devemos nos esquecer que ainda podemos *imagar* uma cidade outra quando, por exemplo, ao caminhar por suas vias - largas ou estreitas, longas ou curtas, lisas ou estriadas -, ali,

mudarmos o ângulo de nossa visão, o prumo de nosso corpo o mais das vezes mantido excessivamente em ângulo reto face ao cotidiano. Podemos ainda, ao flunar por esta cidade envolvente, nos deparar com as *barrocas*: as escavações naturais provenientes das erosões. A barroca também significa o seu avesso, visto que designa igualmente o monte ou a rocha feitos de barro. Algo digno do tratamento que Freud reserva às voltas do sentido em seu artigo *A significação antitética das palavras primitivas* (1910). Há, ainda, a *barroqueira*: uma garganta profunda situada entre os vales. Portanto, muitos cortes para e no barroco.

O crítico e historiador da arte Wölfflin (1864-1945) - uma referência já tida como matricial, quando o que está em cena é o barroco - vai nos introduzindo naquele território a cortes e desdobramentos: o linear e o pictórico, o plano e a profundidade, a forma fechada e a forma aberta, a pluralidade e a unidade, a clareza e a obscuridade. Todo este esartejamento, seguido de uma atenta prospecção dos territórios e processos instalados no barroco e ali em trânsito, é para nos lembrar quanto a uma clivagem (nem um pouco estática, ressaltamos), entre aquilo que se reconhece como clássico e aquilo que se insinua como barroco:

O adjetivo clássico não encerra aqui nenhum juízo de valor, pois o Barroco também possui seu classicismo. O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um aclave, a um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes. Podemos simpatizar tanto com um quanto com o outro, mas é preciso termos em mente que se trata de um julgamento arbitrário, exatamente como é arbitrário dizer que uma roseira atinge seu apogeu ao florescer e uma macieira ao dar frutos. (Wölfflin, 2000, p. 17)

Em se tratando do barroco, eis aí um convite a não abordarmos a questão pelos excessos sejam os da dicotomia, sejam os da ideologia do progresso ou do desenvolvimento. Os cortes acima indicados impõem muito mais articulações, dobradiças e hibridações do que a pré-existência de entidades maniqueístas, distintas e substancializadas. É algo bem diverso de

uma simples caracterização estilística, trata-se mais plausivelmente de “...uma nova postura diante do mundo.” (Wolfflin, 2000, p. 20)

Além disto, rapidamente é possível de se chegar à constatação de que o barroco é extremamente furtivo quanto a uma apreensão disciplinar. Disciplina, aqui, em duas acepções, ao menos: enquanto área, território, domínio e, também, enquanto ato de constrição, voz de comando. Aquilo, portanto, que nos remete aos *corpos dóceis* que Foucault propõe em seu *Vigiar e punir* (Foucault, 1975). É interessante notar desde já que, curiosamente, o barroco encarna a seguinte constatação: a docilidade não totaliza o corpo. Alguma coisa do corpo, no corpo resiste à domesticação.

Recorrendo ainda à indisciplina do barroco, notemos que dentro de um mesmo período histórico não muito dilatado (caso estejamos interessados em datações, algo que vai do final do século XVI a meados do XVIII, ou seja, uma época em que o Absolutismo divide o espaço com a aurora das Luzes), ele atravessa áreas e propósitos que vão da música à arquitetura, da literatura à pintura, passando pelos costumes, pelos jesuítas, pela política, pela filosofia e países muito distintos. Isto, sem adentrarmos em suas grandes fases ou nos fluxos que o comprimem e fazem dele, por conseguinte, um entre-dois. O primeiro fluxo, o maneirismo. Do outro lado, em sua desembocadura, tal como um êxtase, a *rocaille* (a rocha) e a *coquille* (a concha) isto é, o rococó, este barroco destituído do Outro absoluto.

E já não bastando isto tudo, o barroco é um acontecimento que gera controvérsias. Por exemplo, até o final do século XIX, o barroco era, na maior parte dos casos, uma designação genérica usada de modo tendencialmente depreciativo, posto que significava o absurdo, o degenerado, o grotesco. Ademais, um pouco antes, no mesmo instante em que o barroco, em suas diversas faces, ia se materializando, a própria designação ‘barroca’ não lhe era própria. O que havia era uma espécie de *grand goût* para indicar uma vontade, um ímpeto de representar. É ao final do século XVIII, com o decidido advento das

Luzes, que se vincula o qualificativo ‘barroco’ a algo condenável por sua desmesura. O contrário à regra e, por isso, excessivo. *Barro* também quer dizer, não nos esqueçamos, borbulhas na cara, espinhas. A imagética do barroco adveio, pois, em teratogenia: a produção do monstro e do monstruoso (em breve, retornaremos a este importante aspecto).

Assim, o barroco era o Outro da simplicidade; face à reta, impunha a curva espiralada (que podia ser elipse, parábola, hipérbole) e, considerando-se Deleuze em seu provocativo estudo sobre Leibniz (lançado em 1988), dobras dentro de dobras que se desdobram. Uma curvatura não só das formas e espaços, mas também do olhar; um olhar oblíquo. Desta feita, o barroco parecia justificar aí a possível história que cunhou o seu nome: a palavra portuguesa que significava inicialmente pérola malformada. É um tanto quanto recentemente, pois, que se reconheceu uma lógica interna ao barroco, um *modus operandi* distinto, por exemplo, da *poiesis* renascentista, marcadamente apolínea. Estaríamos aí face à plástica do desejo, sempre abaulado, curvilíneo? Aquilo do qual se aproxima desde que a travessia seja oblíqua?

Há pouco, mencionamos o monstro e sua monstruosidade. Sublinhemos, todavia, que o monstruoso porta uma interessante positividade que tendemos por rapidamente desqualificar. O monstro é sempre híbrido, ex-cêntrico. Nele, ressoa o *monstrum*: aquilo que revela, que é para ser mostrado, que promove perplexidade no olhar demasiadamente acostumado com o retilíneo, o *ortos*. Mas, igualmente, insere-se ali o *monestrum*, que significa advertir, prevenir, anunciar. O grotesco, que a maior parte das vezes em que se manifesta, aloja-se no corpo e é sempre dado ou a banir ou a corrigir.

Em um interessante artigo, Jeffrey Cohen (2000), professor da George Washington University, dedica-se à pesquisa do que é usualmente rechaçado: o monstro, a diferença, o estranho. É difícil não percebermos ali, a título de um interlocutor não confessado, as elocuições de Freud sobre o estranho (1919) e de Foucault sobre os anormais

(1974-75). Nesta situação Jeffrey Cohen, *barroquiza* o monstro, a partir de sete teses que aqui não desenvolveremos mas as deixaremos tal qual a esteatita, a nossa notória pedra-sabão, à espera do estilhete de outro trabalho que ainda produziremos:

“I - O monstro, seu corpo, é pura cultura”;

“II - O monstro sempre escapa, ele é inapreensível por completo”;

“III - O monstro é o arauto da crise de categorias, pois não permite sua própria definição clara”;

“IV - O monstro mora nos portões da diferença, ao mesmo tempo em que é colocado distante, sua origem está no dentro”;

“V - O monstro policia as fronteiras do possível, e desse modo adverte sobre os riscos de ultrapassar tais limites”;

“VI - O monstro é realmente uma espécie de desejo, pois a advertência sobre os riscos estimula o desejo de visitar a abjeção”;

“VII - O monstro está situado no limiar... do tornar-se, nos deixa o tempo todo na fronteira entre o normal e o anormal”.

Carregado de movimentos vigorosos e de intensidade emocional, tratava-se no barroco do impacto massivo, de toda a vida transmitida no monumental. O que está em jogo no barroco parece ser menos a síntese ou a simples conciliação de contrários, mas também não o é a preocupação com o equilíbrio, a elegância da hiper-clareza e a totalidade. Uma grande unidade que, todavia, não é composta pelo equilíbrio de partes perfeitas entre si. As partes perfeitas ficariam a cargo da tendência racional-clássica da arte renascentista. Uma unidade integrativa, por assim, dizer, composta por elementos que poderiam, diferentemente, se mostrar de forma desarmônica. Por exemplo, a arquitetura pode se desprender eventualmente de sua inércia e assumir a flexibilidade e a plasticidade da escultura. Por sua

vez, arquitetura e escultura podem absorver algo do entrejogo do claro com o escuro, o cheio e o vazio, as curvas e as diagonais usualmente reservadas à pintura. Uma unidade espetacularizadora, total e cênica. A grande ostentação, o *teatrum sacrum*. Espetáculo muito bem designado: aquilo que implica o espectador. O corpo em dobra e em contorsão. Uma espécie de *hybris*, como já adiantamos: um excesso, uma inesgotabilidade, uma intoxicação empreendidos pela conjugação de elementos, a princípio, antitéticos: a carne com o espírito e suas dobras. Os antípodas não são disjunções inconciliáveis. Logo, vemos os extremos mas sem disjunções. O espectador haveria de ser sempre o intercessor. Eis aqui o famoso *chiaroscuro*. O barroco, a trama cromocrática que em nosso divertido chiste popular se traveste na jocosa e incerta localização da ‘cor-de-burro-fugido’...

O barroco, quando contrastado com o que é clássico (e o mais das vezes ele é abordado assim, por efeitos de comparação), torna-se interessante na medida em que ele promove deslocamentos. E mais: deslocamentos fora de um tempo linear (*cronos*) que poderia ser superado por outro tempo, mas aquilo que se processa sempre a tempo. Fora, pois, da continuidade e da sucessão. Uma espécie de *aion*. Não se trata do universal, porém do ubíquo: um barroco aionico ou um barroco que funciona na medida em que revém. Um barroco-fora-do-tempo factual para ser reencontrado em todos os tempos, entre os tempos. Mais do que datação, estilo, insere-se aqui o processo. E sabemos que o deslocamento mais evidente que se deu em seu início, foi o deslocamento/desalojamento quanto ao antropocentrismo hegemônico do Renascimento:

Sabemos que o Barroco enriqueceu as formas. As figuras tornam-se mais intrincadas, os motivos mesclam-se uns aos outros, a ordem das partes é mais difícil de ser percebida. (...) O gosto clássico trabalha sempre com limites claramente delineados, tangíveis; cada superfície tem seu contorno definido; cada sólido se expressa como uma forma perfeitamente tangível; nada existe ali que não possa ser apreendido como um corpo. O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas, e enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente óptico), independentemente de um ângulo de

observação particular. As paredes vibram, o espaço tremula em todo os cantos. (Wolfflin, 2000, p. 87)

2 ENCORPORAMENTOS

O entrejogo do classicismo com o barroquismo, todavia, pode promover - desde que não se o capture em dicotomias estagnantes - uma interessante força plástica quanto ao se passa (ou se busca) na psicanálise. Para tal, façamos algumas localizações concisas de certas paisagens, sobretudo a partir de Freud.

Primeira paisagem: a argumentação freudiana conduzida em seu artigo sobre o narcisismo é uma espécie de ticket sem volta. Dali em diante, impõe-se as conseqüências clínicas que ainda iriam se mostrar da chamada segunda tópica da aparelhagem psíquica ou nada feito. Tanto que as elaborações e o tecido clínico foram engendrados em um momento de crise, logo, de passagem. Freud, neste texto de 1914, vai nos propor duas daquilo que ele chama matematicamente de “suposições necessárias” (Freud, 1914, p. 99). A primeira axiomatização, ou seja, o ponto-desde-onde-torna-se-possível haver psicanalista e psicanálise: *uma unidade comparável ao eu não está presente desde o início*. Não se trata, certamente, somente do eu, este visível referente da individuação. Todavia, de tudo aquilo que lhe é comparável e por um crivo bem específico: o da unidade. Este comparável ao eu diz respeito à borda, a uma realidade composta por corpos discerníveis e impactantes. Assim, a não-primitividade, a não-essencialização, a não-naturalização do eu implica, igualmente, na inexistência da diferença e do amontoamento dos diferentes.

Durante os dez ou quinze primeiros anos da edificação e operacionalização da psicanálise a clínica podia ser sustentada sem que uma indagação bastante corrosiva se lhe apresentasse: o que é o eu? Sabíamos que ainda hoje podemos pressupor, aos moldes do Freud da primeira tópica, que o eu é o agenciador do recalque e que é a própria sexualidade

que é recalçada e ponto. Entretanto, passados os primeiros entusiasmos, os paradoxos surgem, a opacidade naquilo que antes parecia ser claro se impõe. Pergunta-se sobre o eu exatamente por já não mais estarmos lá muito seguros acerca de sua transparência.

Segunda suposição necessária: se há um antes, este é da ordem do auto-erotismo. Este parque de diversões da pulsão que busca satisfação, desde que não nos esqueçamos da dupla definição freudiana de pulsão: ela é força constante e também aquilo que exige trabalho (no caso, o trabalho psíquico, trabalho de subjetivação). Continuando a segunda suposição: se há um antes, este é o amórfico e algo há de ser ali acrescentado para que se constitua o narcisismo e seus concomitantes: o eu, o outro, a unidade, o corpo-imagem-textura, a identidade. Este a-mais é certo: uma *ação psíquica nova* (cf. Freud, 1914, p. 99).

Enfim, o que nos confere uma identidade reticular é estranho. Doravante, para Narciso, o corpo será um índice de individuação e, de forma mais aguda: uma aparelhagem que metaboliza o gozo do auto-erotismo. A transbordação, uma vez que não há curva, nem borda...

Lacan, em seu seminário 20 - que será a estação lacaniana de apoio para a exploração das conexões da psicanálise com o barroco - nos adverte: “O corpo, ele deveria deslumbrá-los mais” (Lacan, 1985, p. 149).

Desta demarcação, resulta um precipitado: *o corpo como máquina de gozo*. O mais correto talvez seria dizer maquinaria. Máquina aqui, sem remissões a um mecanicismo já bastante insuficiente, todavia aquilo que, sendo composto por elementos heterogêneos, não tem centro. Por isso mesmo, pode-se desmontar uma máquina¹. Estaria Freud nos dizendo aquilo que o barroco tanto escancara obscenamente, a saber, o corpo é uma maquinaria de gozo? Daí suas curvas, sua espetacularização e sua atual oferta à regulação do gozo na

¹ Não devemos desconsiderar que a noção de aparelhagem psíquica para Freud é capital. Desde os primeiros instantes em que ela surge, seja nas correspondências a Fliess, no *Projeto para uma psicologia científica* ou na *Interpretação dos sonhos*, Freud lhe reserva a dimensão do compósito: “... semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo ...” (Freud, 1900. p. 491)

contemporaneidade: siliconização, esqueletização, pânico, etc. Regulagem do gozo não significando aqui simplesmente aquilo que deteria o gozo, porém, aquilo que o mantém no entorno, a proibição hibridada com a injunção, o tão-lonje e, ao mesmo tempo, tão-perto. Aliás, uma das recorrentes vias que ainda têm conduzido as pessoas à análise e que mantém a clínica no rumo freudiano: que destino dar aos excessos?

Segunda paisagem: a argumentação introduzida por Freud é, em 1914, tal como ele mesmo delimita, uma introdução aos temas da tecitura corpórea, da captura imagética e do metabolismo do gozo. Esta introdução chama por um desdobramento que será elaborado em 1921. Trata-se do capítulo VII de *Psicologia das massas e análise do eu*. O nosso propósito, no momento, não é abordar os detalhes das três formas de identificação que ali Freud nos propõe (a identificação ao objeto, ao sintoma e ao desejo), todavia, reiterar que a identificação, mesmo que porte um efeito aglutinador, não é um processo unívoco. A costura é feita sob vários níveis, por mais de um tear. Certamente, cada incidência da tecitura cobra seu preço. A própria noção de traço e de parcialidade conjugam-se bem com a demarcação anterior do narcisismo. É daí que Freud nos dá a entrever que o domínio da identidade (e notemos: se há identificação é por haver uma falta-de-identidade) é um compósito. Um compósito que as demandas de análise decorrentes dos incidentes narcísiscos nos mostram ser falacioso.

Terceira paisagem: articulando-se às bordas e encorporamentos anteriormente estabelecidos por Freud nas dimensões do narcisismo e da identificação, agora é o momento de ressaltar a dimensão de projeção desta superfície. A dimensão maior da textura que se espetulariza e nos leva a perceber que a imagem ganha corpo, ela faz corpo. Freud nos propõe, n' *O eu e o isso*, que o eu é a projeção de uma superfície : “O eu é, primeiro e acima de tudo, um eu corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície.” (Freud, 1923, p. 40). Talvez não seja sem razão que é

exatamente nesta perspectiva que Freud tenha conseguido melhor expor os desdobramentos de *Além do princípio de prazer* (Freud, 1920), sob a forma das pulsões de vida - eroticamente aglutinadoras, alinhavadoras - e da pulsão de morte (aquilo-que-resiste-a-se-amontoar) e os paradoxos de um *supereu barroco, curvilíneo*.

3 A MARMORIZAÇÃO, A PLASTICIDADE E A SUBJETIVAÇÃO

Não se trata, após essas demarcações, de abruptamente concluir que o barroco é uma espécie de narcisismo aplicado, nem mesmo de que ali, o tecido composto pelo fio e a trama libidinais estejam projetados. Isto seria um tanto quanto reducionista e de um alcance clínico insuficiente. Mas, diferentemente, trata-se de se verificar sejam nas curvas ou nas dobras do barroco as *corporeidades* (e não só o corpo, sublinhemos) elevadas e, portanto, levadas ao limite. As elaborações freudianas - nem um pouco simples - sobre o corpo, a identidade, a imagem e o metabolismo go gozo interessam-nos aqui nesta circunstância. O que se molda e o aquilo que extravasa o molde: o falicicismo e suas contorsões diante e por conta do feminino.

O *pathos* ressurgue ali como aquilo que atravessa, sacode, irrompe, quase dilacera. Ali, verificamos a conjunção de processos marmorizantes, isto é, que apontam para a maquinaria falocêntrica, calcada ainda na tentativa de fazer conjunto, figuração, espetacularização com corpos e nos corpos. O narcisismo, quando funciona bem, isto é, sem furos, ilustra exatamente esta tentativa de marmorização e de contenção do gozo nas zonas erógenas muito bem demarcadas. Trata-se até mesmo de uma espetacularização corporificada. Mas, ao mesmo tempo - daí o caráter híbrido e a própria *hybris* do barro - coloca-se a moenda de todos estes elementos, a possibilidade da passagem para processos outros que não

exatamente os retilíneos. Não é sem razão que, na volta de um passeio pelas imagens, amontoados barrocos, Lacan tenha proposto que “...tudo é exibição de corpo evocando o gozo.” (Lacan, 1985, p. 154). Resultando daí um desdobramento que não será sem conseqüências para a clínica de orientação lacaniana: “... aonde isso fala, isso goza...” (Idem, p. 156). Isto, tal como a experiência da psicanálise muito bem nos revela, abre o caminho para uma necessária “economia do gozo” (Idem, p. 159).

Junto a todas as sinalizações anteriormente apontadas, não podemos nos esquecer que a psicanálise muito se interessa - talvez esteja aí mesmo a condição de sua possibilidade - por aquilo que é o *outro do narcisismo*. Valeria retornarmos aqui às formulações freudianas acerca do descentramento e da revolução copernicana engendrada pela psicanálise. Aquilo que amolece o granito, tão explorado pela escultura barroca.

A ligação feita pelo próprio Sigmund Freud entre sua obra, ou melhor, entre o resultado de sua obra e o nome de Nicolau Copérnico já foi bastante difundida. Ainda assim, gostaríamos de sublinhar que a mesma pode ser vista em três momentos distintos no percurso freudiano. Primeiramente, na Conferência XVIII das *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, cujo título é ‘Fixação em traumas - o inconsciente’. A segunda vez dá-se também em 1917, no artigo *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. Por fim, a terceira ocasião pode ser vista em 1924 no texto *As resistências à psicanálise*.

De acordo com o nosso juízo, a mais significativa dessas ocasiões é representada pela segunda menção, uma vez que é nessa oportunidade que Freud realmente alonga-se um pouco mais sobre a conexão entre a sua obra e a de Copérnico. Segundo Freud, deveríamos considerar a seguinte situação:

Nas primeiras etapas de suas pesquisas, o homem acreditou, de início, que o seu domicílio, a Terra, era o centro estacionário do universo, com o sol, a lua e os planetas girando ao seu redor. Seguiu, assim, ingenuamente, os ditames das percepções dos seus sentidos, pois não sentia

movimento na Terra, e, todas as vezes que conseguia uma visão sem obstáculos, encontrava-se no centro de um círculo que abarcava o mundo exterior. A posição central da Terra, de mais a mais, era para ele um sinal do papel dominante desempenhado por ela no universo e parecia-lhe ajustar muito bem à sua propensão a considerar-se o senhor do mundo.

A destruição dessa ilusão narcisista associa-se, em nossas mentes, com o nome e a obra de Copérnico, no século XVI. (...) Quando essa descoberta atingiu um reconhecimento geral, o amor-próprio da humanidade sofreu o seu primeiro golpe, o golpe cosmológico. (Freud, 1917, p. 174)

Na seqüência, dentre outras coisas, Freud nos propõe considerar a Psicanálise como um golpe semelhante ao estabelecido inicialmente por Copérnico. Um golpe, segundo ele, sobre o narcisismo dos homens, cuja conseqüência final seria a disjunção entre o ser e o pensamento (o saber). Assim, ele chega às seguintes proposições:

o que está em sua mente não coincide com aquilo de que você está consciente; o que acontece realmente e aquilo que você sabe, são duas coisas distintas. [...]

... o ego não é o senhor da sua própria casa... (FREUD, 1917, p. 177)

Talvez, o barroco e a psicanálise sejam mutuamente interessados na medida em que pela prática analítica podemos propor que *ali onde há resistência há sujeito*.

O barroco não inventou a dobra, nem mesmo o gozo, assim como a psicanálise não inventou o sujeito na descontinuidade. Todavia, por ambos os fazeres coloca-se em questão a produção de algo que não se reduz à ordem reta, ao pai ou ao Ideal. O posfácio do caso Dora, de Freud, e as notas que ele mesmo acrescentou mais adiante no tempo são emblemáticos quanto a estas possibilidades. E muito se transmite ali, na medida em que verificamos o testemunho de Freud quanto ao se embaraço.

Tal aspecto que estamos a ressaltar vai encontrar seu paroxismo na *Subversão do sujeito* justamente no momento em que Lacan, em 1960, nos propõe o que se segue: “esse

corte da cadeia significante é único para verificar a estrutura do sujeito como descontinuidade no real.”².

Podemos concluir enfatizando que a subjetividade é sempre subjetividade de uma dada época. O sujeito fora do tempo, identitário, ensimesmado, etc. está em franco desuso. Há descontinuidades, portanto. Por qual descontinuidade estaria hoje o barroco se indicando a nós e se produzindo? E estaríamos os psicanalistas atentos a estas novas formas não exatamente do sintoma mas de subjetivações na cena contemporânea?

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUREL, Raúl. *Psicoanálisis en el campo del goce*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

D'ORS, Eugenio. *Du baroque*. Paris: Gallimard, 2000.

FREUD, Sigmund. *À guisa de introdução ao narcisismo*. (tradução de Luiz Alberto Hanns). Rio de Janeiro: Imago, 2004. (volume I) [1914].

FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

[1917: 'fixação em traumas – o inconsciente'] Conferências introdutórias sobre psicanálise vol. XVI.

[1917] *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. vol. XVII.

[1923: o eu e o isso] *O ego e o id*. vol. XIX.

[1921: psicologia das massas e análise do eu] *Psicologia de grupo e análise do ego*. vol. XVIII.

[1924] *As resistências à psicanálise*. vol. XIX.

² No original: “Cette coupure de la chaîne signifiante est la seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel.” (LACAN, 1966, p. 801).

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Barroco brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

JANSON, Horst Waldemar. *História da arte*. 5.ed.rev.aum. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *O seminário*; livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973

PRATER, Andréas. Le baroque; la peinture du XVIIème siècle en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne. In: TASCHEM. *Les maîtres de la peinture occidentale*. Slovenia: Taschen, 2002.p. 213-273.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio*; a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra capa, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*; o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. [OBS.: publicado em 1915]

_____. *Renascença e barroco*; estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989.

**NARCISSISM AND BAROQUE:
REFLECTIONS ABOVE THE BODY , THE SUBJECT & THE SURPLUS**

ABSTRACT:

The article presents the properties of the Baroque one less as temporal style (*cronos*) and more as a process that places in all the times (*aion*). From the curves and folds of the Baroque, as well as of its contrasts with the classic style, one searches its possible relations with the Psychoanalysis. Finally, a joint of Baroque with the subjectivation processes (out of Classic View) is considered, in short, for-beyond of the Father and the Ideals.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Baroque. Subject. Singularity.

NARCISSISME ET BAROQUE: RÉFLEXIONS SUR LE CORPS, LE SUJET ET L'EXCÈS

RÉSUMÉ:

L'article présente les propriétés du baroque moins comme une style dans le temps (*cronos*) et plus comme une démarche qui se place dans tous les temps (*aion*). À partir des courbes et des pli du baroque, ainsi que de leurs contrastes avec le Classicisme, on cherche leurs possibles relations avec la psychanalyse. Finalement, on propose un joint du baroque avec les processus de subjectivation hors-de-classicisme, en résumée, au-delà du Père et des Idéals.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. Baroque. Sujet. Singularité.

Recebido em 30/03/2008

Aprovado em 10/05/2008

© 2008 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel.: (32)2102 3117

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista