

Moda e mercado do olhar - ensaio

*Mauro Mendes Dias**

Realizar um trabalho de elaboração sobre a moda, pela Psicanálise, implica, de saída, deslocar o eixo em que habitualmente tende-se a deixá-la. Para tanto, basta consultar uma definição clássica, encontrada no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*:

“Fenômeno social ou cultural, de caráter mais ou menos coercitivo, que consiste na mudança periódica de estilo, e cuja vitalidade provém da necessidade de conquistar ou manter uma determinada posição social”.

Parte-se aqui do princípio de que a moda abarca uma complexidade que vai para além de um fenômeno, cuja meta consistiria em reafirmar a conquista ou manutenção de uma posição social. Isso porque a relação do ser humano com a vestimenta, que a moda privilegia, não se resume a consolidar lugares diferenciados no meio social. A partir de qual posição se estaria autorizado para realizar essa afirmação? Primeiramente, desde aquela que prescinde de qualquer rigor acadêmico para enunciar tal observação. Ela se origina desses momentos fortuitos, e muitas vezes embaraçosos, em que tanto um homem quanto uma mulher são capazes de despender boa parte de seu tempo diante do espelho, na escolha de uma roupa. E não é preciso que a situação, para a qual o sujeito se prepara, evoque qualquer tipo de compromisso com sua posição social, ou hierárquica.

Uma das grandes dificuldades de abordar o que está em jogo no campo da moda tem origem nas diferentes reações que ela promove. Aos adeptos, deslumbramento. Aos críticos, futilidade. Não deve ser à toa, portanto, que, na seqüência das definições do Aurélio, encontremos: "Vontade, fantasia, capricho".

Partir do princípio de que a moda merece ser colocada numa Outra posição, compromete a quem dela se aproxima, numa perspectiva que não se resume a ser

* Psicanalista, membro fundador da Escola de Psicanálise de Campinas. Coordenador do grupo de trabalho sobre as psicoses na obra de Jacques Lacan. Responsável pelo Seminário Mania e melancolia, no Instituto de Psiquiatria de Campinas. Supervisor da equipe de transtornos afetivos do Instituto de Psiquiatria de Campinas. Professor colaborador do Laboratório de Psicanálise e Sociedade da Universidade de São Paulo (USP) Autor dos livros "Moda : Divina Decadência". Ed Hacker e "Neuroses e depressão", editado pelo Instituto de Psiquiatria de Campinas.

condescendente com os caprichos mundanos. Isso porque se trata de realizar uma operação de transmutação do fútil em sério. Para um psicanalista, tal operação é marcada por dois antecedentes. O primeiro responsável pela fundação de seu campo, atualiza o gesto freudiano de privilegiar o que a tradição científica e intelectual dispensava como sem importância. Foi a insistência do rigor freudiano que nos permitiu, hoje, abordar os sonhos, @ os chistes e as diferentes manifestações do inconsciente com uma dignidade que escapou desde sempre à *intelligentsia*.

Em segundo lugar, a transmutação do fútil em sério representa a colocação em cena do que está em jogo na regra da associação livre, regulando a prática do psicanalista. Sem essa condição, sua práxis não teria motivos de se distinguir de uma pedagogia refinada.

Indicar a transmutação como condição para abordagem da moda num Outro lugar é, tão-somente, uma indicação de princípios, que se revelará, adiante, fundamental. Isso porque o fundamento do sério é a série, ou seja, são as diferentes articulações que se estabelecem a partir do destacamento de um elemento significativo, mediado pelo sujeito do desejo. Portanto, não se trata apenas de dignificar a elaboração sobre a moda, como contrapartida das objeções com as quais seu campo se confronta, na discussão de seus fundamentos. Trata-se, sim, de recolocar em questão o lugar e a função do sujeito do desejo que, pela Psicanálise, introduz uma nova concepção frente à aceção clássica de indivíduo.

A descoberta freudiana do inconsciente introduz uma dupla implicação. Primeiramente, ela afetou a crença de que aquele que fala não é coincidente com aquele de quem se fala. Tal divisão marca de maneira definitiva uma separação com a noção de indivíduo, do latim *indivisu*, uma vez que esse último supõe uma homologia da fala com o emissor, condição de sua identidade. Se a Psicanálise privilegia a identificação em lugar da identidade, é mesmo porque há um Outro que atravessa o discurso, nome próprio do inconsciente. Face ao inexorável, as determinações das ações humanas não poderão prescindir de levar em conta uma Outra causalidade. Nesse sentido, há uma simultaneidade que articula inconsciente e desejo. Posto que é a partir da divisão que o inconsciente introduz na linearidade do discurso que se abrirão novas séries associativas, novos caminhos, que se sustentam à medida que a força que permite tal deslocamento é o próprio desejo que se desvela para o sujeito.

Partiremos aqui do princípio de que a objeção que habitualmente é conferida à moda, como um campo de capricho e de futilidades, em nome de preservar uma crítica aos valores instrumentalizados, incorre numa recusa ao sujeito do desejo. Diferentemente do que se poderia imaginar, o sujeito do desejo não é coincidente aos anseios de um livre querer. Mas ao enunciar-se sujeito do desejo, decide levar em conta duas determinações. A primeira consiste na inclusão da categoria de sujeito junto à ordem da linguagem que, por sua vez, precede o nascimento do indivíduo. Essa determinação formal procura situar o agenciamento do ser de desejo pelos diferentes atravessamentos de seu discurso, segundo uma dinâmica que ultrapassa a linearidade do sentido, enquanto condição de se contar pelo sentido de sua própria história. A segunda determinação se refere à necessidade de entender o inconsciente, e conseqüentemente o desejo, como uma questão que, além de não coincidir com a vontade, excede os limites da moral. Ou seja, falar de desejo é falar de algo que não necessariamente vai se incluir no que é privilegiado por uma maioria, seja ela social, ou familiar. É isso que permite qualificar o desejo pela dimensão do singular, e não do universal, ainda que a antinomia entre os dois não seja dispensada em nome de um retorno ao individualismo. Isso porque a questão que o universal coloca marca definitivamente o desejo, uma vez que ele aí comparece fazendo incidir os efeitos da castração, para constituição de laços sociais diferenciados.

Reafirmar que a moda se resume em alimentar a "fogueira das vaidades", da qual ela seria um dos grandes incentivadores, merece ser levado em consideração. Não há dúvida de que existe uma ditadura da moda. E tal sistema em curso não está em ascensão apenas porque os consumidores da moda são frívolos. A condição de instrumentalizar pelo olhar é uma das condições primeiras da moda, que será analisada mais adiante. O que é preocupante é o fato de que uma verdade não somente sirva para caracterizar um fenômeno, mas também que em sua defesa se conserve uma posição que se vale da contestação para recusar a questão do desejo, ao mesmo tempo que alimenta uma razão preguiçosa, nutrida de orientação moral nas análises que realiza.

Uma retomada do mito de Adão e Eva, tal como se encontra no Gênesis, nos permite acompanhar que a idéia do surgimento dos primeiros seres humanos na face da terra vem seguida de uma menção à roupa. É fundamental perceber que enquanto Adão e Eva estavam no paraíso a roupa não é mencionada. É o que se recolhe na passagem

bíblica, intitulada "O homem no paraíso": "Adão e sua mulher estavam nus e não se envergonhavam".

Tendo comido do fruto proibido, seus olhos se abrem e, ao mesmo tempo, são expulsos do Paraíso. Uma vez pecadores, ou seja, sujeitos do desejo marcados por sexualidade, a roupa será o primeiro elemento a comparecer. É o que o texto da Bíblia revela na "Expulsão do paraíso": "Fez também o Senhor Deus a Adão, e sua mulher, umas túnicas de peles, e os vestiu com elas. E disse: Eis aqui está feito Adão como um de nós, conhecendo o bem e o mal."

No momento da "Tentação e queda", após terem aberto os olhos e visto que estavam nus, o primeiro gesto que realizaram foi o de "coser umas com as outras umas folhas de figueira, e fizeram delas umas cintas".

Tais indicações têm como objetivo situar a indissociabilidade do ser falante com a roupa. Pareceria desnecessário tal tipo de pesquisa, caso as críticas sobre a ênfase nas aparências não tentassem tornar banal a presença da roupa. Frente a isso pode-se afirmar que o homem nasce vestido, uma vez que se considere que o ingresso do ser falante no circuito da sexualidade impede que a nudez, enquanto sinônimo de estado sem sexo, é o que se perde para advir como humano.

Não é incomum que as objeções à moda se reduzam à crítica das aparências. Como se o fato de se importar com a própria imagem fosse algo que merecesse ser abandonado ou, na melhor das hipóteses, ultrapassado com vistas a valores mais substanciais.

Considera-se aqui, pela Psicanálise, que há um valor formativo da imagem, para que o ser falante se constitua como tal. Aliás, é o que o diferencia da espécie animal, em particular dos macacos, que, mesmo sendo despertados mais cedo que o bebê humano para o interesse pela imagem no espelho, interrompem tal interesse, sem qualquer tipo de retorno. No caso do bebê humano, o interesse pela imagem é o que lhe possibilitará realizar uma transmutação de uma condição da qual ele é o portador. Ao nascer, o trabalho de mielinização que lhe permite adquirir a postura ereta é precipitado por um fator psicológico. Tal precipitação é o que faz com que a cativação pela forma ereta de um Outro o impulsione para o júbilo por sua imagem, advinda na mesma condição, diante do espelho. Por isso mesmo, pode-se afirmar que esse estágio, chamado por Jacques Lacan de fase do espelho, ilustra uma antecipação do psicológico sobre o biológico, na constituição da criança. Ao mesmo tempo em que se pode

observar nessa etapa a vigência de uma identificação formadora, qual seja, aquela que é realizada pelo sujeito ao se considerar como um Eu.

Se as condições de constituição do ser falante pela imagem merecem ser aqui retomadas, é mesmo porque tende-se, criticamente, a supor que tudo aquilo que diz respeito às atitudes que realçam o próprio eu deve ser abandonado. Mais do que reforçar uma análise que, até então tem desconsiderado a complexidade que está em jogo na dinâmica do desejo, tais críticas evidenciam de que maneira, em nome do cultivo de valores menos alienantes, recusa-se a questão do desejo. Pois não é à base da exortação moral que se poderá modificar as condições de alienações denunciadas. Ao contrário, trata-se, em primeiro lugar, de poder reconhecer que esse valor formativo da imagem, nomeado como narcisismo, é o que merece ser considerado, de maneira a que não se abafe os efeitos de tensionamento que lhe são próprios. Condição na qual o retorno de tais questões tende a produzir efeitos muito mais devastadores, do que quando são reconhecidos.

O problema que se coloca, como efeito do narcisismo pelo cultivo da imagem, se refere à subdução do ser falante a uma imagem. Nesse sentido, a moda tem se valido desse efeito cativante que a imagem adquire, de maneira a instrumentalizar objetos, que outorgariam aos consumidores não somente a beleza despertada pela roupa, mas sim um tipo de ser que é vinculado a tal objeto, e que, por sua vez, passa a ser considerado como imagem ideal a ser cultivada, com o apoio maciço da mídia. É nesse sentido que a questão não se reduz a uma prática de mercado regulado por leis econômicas, tão-somente. Não há possibilidade de contextualizar a instrumentalização que a moda condiciona, caso não se passe pelo agenciamento do olhar que ela realiza. Nesse nível que está sendo analisado, o olhar diz respeito à forma pela qual o sujeito se vê, a partir do Outro. Uma vez que esse Outro adquire o poder de decidir pela forma de se ver, sem qualquer tipo de presença de alteridade, ou seja, decidindo a forma ideal de ser, passa-se a integrar uma regência que evoca a instrumentalização perversa, já que a finalidade é objetificar os sujeitos pelos tipos que lhe são promovidos. Nesse sentido, a moda faz agir, em primeiro lugar, um mercado pelo olhar, que lhe garante, de maneira eminente, o consumo da mercadoria. Condição tão mais duradoura, quanto mais o cultivo da própria imagem de forma ideal adquire consistência devido à rivalidade em que se fundamenta. Isso porque, à medida que o ser falante se constitui desde sempre na referência de um Outro, tentar elevar a própria imagem à condição ideal é também a

operação pela qual se busca triunfar sem qualquer referência à alteridade, ou seja, sem qualquer menção à diferença constituinte.

Pelo exposto, de maneira precipitada, a tendência seria pensar que o triunfo da regulação do ser falante, pela instrumentalização do olhar, não permitiria mais admitir qualquer possibilidade de diferenciação. Não deixa de ser curioso que em algumas análises, incluindo as realizadas por psicanalistas, nos deparemos com esse tipo de fatalismo. Condição tão mais paradoxal, quando acompanhamos que esse tipo de exortação à clausura pretendia cultivar a importância das opções individuais! Pelo avesso, podemos depreender que as abordagens que se limitam à denúncia da instrumentalização são a introdução em cena do gozo escópico, qual seja, a de se ver transformado em objeto de admiração.

Uma vez que o ser falante não se limita, em sua constituição, ao agenciamento pelas imagens, poderemos considerar que o fator vestimenta excede os limites do narcisismo. Nesse sentido é preciso admitir que uma roupa pode ser escolhida a despeito do objetivo concorrencial, orquestrado pelo mercado do olhar. Encontramo-nos aqui com um dos fatores difíceis de discriminar mas que, antes de qualquer análise, merece ser ilustrado pela fábula "A roupa nova do rei".

*“Não havia no mundo homem mais vaidoso que o Rei Olavo. Passava o dia admirando roupas, sapatos e jóias no espelho. NeAn sequer dava importância para os problemas do povo. Quando iam procurá-lo no palácio, para resolver algum problema, sendo rico ou pobre, tinha de esperar mais de uma hora para ser atendido. Sempre a mesma situação: sua majestade estava na sala de vestir. Tudo ia muito bem até que apareceram no reino dois sujeitos muito espertos que viviam de tapear os outros. Pretendiam extrair uma fortuna do rei vaidoso. Começaram a espalhar pela cidade que sabiam costurar uma roupa mágica, que só podia ser vista por pessoas inteligentes, enquanto os bobos e os burros não podiam ver nada. Logo assim que soube da notícia o rei contratou os dois para fazer uma roupa para ele. Depois de ter empenhado grande parte de sua fortuna, o rei saiu pelas ruas apinhada de gente para ver o traje feito de ouro, segundo se dizia. Ninguém comentava que apenas viam o rei de ceróiua e camisetas, pois, segundo os boatos, apenas os bobos e burros não poderiam enxergá-la. De repente ouviu-se a voz de um menininho:
- O rei esqueceu de pôr a roupa - ria o garoto. Foi o que bastou para que o povo reconhecesse a verdade e caísse na gargalhada!”*

A função que a criança ocupa nessa fábula revela a possibilidade de considerar um Outro lugar para a roupa. Isso porque não se trata apenas de se incluir na condição da maioria, mas sim, de se diferenciar dela pelo riso. O que significa que um lugar diferenciado junto à roupa exige que ela possa ser abordada segundo a dimensão da particularidade, ou seja, que o sujeito possa ser vestido segundo a questão que o habita,

para além da instrumentalização. Acaso não é essa condição que acompanhamos se realizar numa análise, ao verificarmos que o atravessamento de algumas identificações, que sustentavam uma imagem de si para o sujeito, levam-no a mudar de roupa?

Fator não menos importante é também verificado quando o sujeito relata, após um certo percurso de análise, que resolveu jogar fora uma série de roupas que havia em seu guarda-roupa, e mais, que a partir de então quer mudar o tipo de roupa que usava. A análise a ser considerada aqui põe em cena a decantação do narcisismo, enquanto aprisionamento numa certa imagem. O que vemos emergir é um desnudamento progressivo, à medida que tal operação possa ser admitida como sinônima do atravessamento das identificações imaginárias que foram decisivas para que o sujeito pudesse se constituir.

Tendo em vista a possibilidade de indicar um lugar terceiro para a roupa, não mais coincidente à instrumentalização pela moda, significaria afirmar que essa condição terceira é isenta do mercado? Da mesma forma que não se trata de apelar à denúncia da clausura como único meio de realizar uma análise da moda, afirma-se aqui que essa posição terceira permite considerar a escolha do sujeito através da particularidade que conquista. Não é à toa que alguns sujeitos, nesse caso, optarão por realizar uma moda artesanal, realizando diferentes combinações com as peças do vestuário. Contudo, não se trata também de erigir o fator artesanal, ou mesmo o circuito alternativo, como possível solução para a questão do mercado da moda. Posto que o fator a ser destacado é essa particularidade que passa a ser assumida, sem ceder à cativação do gozo escópico, como única condição para a vestimenta. Dessa maneira podemos afirmar que o que se revela em tal tipo de análise não é tanto a conquista de uma condição em que o mercado seria abandonado, mas sim a condição fetiche que o organiza e enclausura. Temos aqui a indicação de que, pela Psicanálise, segundo a análise conduzida, não se trata do cultivo de uma posição solidária de uma revolução dos costumes, mas sim que o costume de propor uma revolução possa ser avaliado em seu avesso, qual seja, o da defesa de uma moral regida pela recusa dos avatares do sujeito do desejo. Não passa despercebido uma vizinhança que segue indicada entre o capitalismo e a Psicanálise. A questão que merece ser indicada é o fato de que tal imbricação se realiza como efeito do agenciamento capitalista ser antes de mais nada uma forma de gozo, que procuramos revelar, mais além de ser considerado como sistema econômico. O que nos permite considerar se o ideário anticapitalista é uma forma inocente, ou seja, que não tem o

objetivo explícito de evitar uma questão, mas que acaba não tendo que se haver com os diferentes impasses que o gozo impõe para o ser de desejo. Que tal tipo de afirmação seja em geral evitada, introduz a necessidade de retomar os limites da Psicanálise diante da questão econômica, a partir de sua especificidade no que se refere a uma abordagem do ser falante pela economia dos gozos.

Uma vez que é possível admitir que o desnudamento progressivo relativo ao atravessamento das identificações imaginárias afasta o sujeito da instrumentalização que a moda opera junto ao mercado de roupa, significaria afirmar que a moda deixa de ter importância? Resposta afirmativa, caso se pretenda que ao advento da singularidade corresponda a condição de um sujeito que se retira do laço social do qual participa. Mais além de ser confrontado, à sua revelia, pelos efeitos maciços da instrumentalização, resta considerar que o objetivo em jogo pela moda não deixa de revelar uma verdade. Pois se a questão que ela faz agir tem como objetivo primeiro que o sujeito se resuma a um objeto, pela imagem, é mesmo porque tal sujeito vem marcado pela falta de um saber sobre a sua própria condição. Nesse sentido, a questão da qual a moda se vale para fazer agir o seu discurso é extensiva a qualquer ser falante. Talvez por isso ela seja considerada elemento perigoso aos regimes que não querem saber da possibilidade de trazer à tona essa falta de resposta marcada na constituição. Pelo mesmo motivo, ela é indicada como demoníaca e representante do imperialismo nos países em que as mulheres não têm direito sequer de mostrar o próprio rosto. Elemento tão mais perigoso para esses sistemas, quando se verifica, a despeito das objeções, o fascínio das mulheres pelas criações dos estilistas que a elas se dedicam. Face à exceção que uma mulher estaria em condições de exercer, diferentemente do apego ao universal masculino, permitir a vigência da moda nesses países corresponderia a deixar cair a segregação que praticam, desde onde a circulação do desejo abalaria a dedicação do convertido.

Se o discurso da moda merece ser retomado em sua especificidade e potência, é mesmo porque a crítica das aparências, da futilidade - e tantas outras adjetivações que ela tende a despertar -, é bem mais profunda do que se tende a reconhecer. Em contrapartida, a possibilidade de desnudamento que, pela Psicanálise, é possível de agenciar, apresenta uma alternativa diferenciada ao que até então tem sido realizado através das ideologias. Mais ainda, tal desnudamento tende a aproximar a questão que havia se iniciado pela subdução à condição de mercadoria, do problema do feminino. Isso porque o desnudamento em jogo se realiza pela insistência na suspensão do

instituído. Que essa suspensão não seja confundida com uma atividade de recusa é o que permite situar o motivo pelo qual a incidência da anorexia tende a ser mais freqüente entre as modelos. Posto que, tal como a posição dos modelos que se recusam a admitir qualquer manifestação de seus próprios desejos, em benefício da manutenção de um tipo ideal, a questão da anorexia se resume a uma recusa a tudo aquilo que vem do Outro. A começar pela condição de sustentação da vida, pela alimentação. Sabe-se que tal tipo de posição é uma tentativa de preservar uma possibilidade de diferenciação diante do caráter maciço e avassalador do desejo do Outro. Contudo, da mesma forma que as modelos, o sujeito na anorexia ocupa uma posição em que a sua diferença se resume a recusar uma condição a partir da qual se comprometeria na emergência de uma palavra nova. Que as modelos sejam conhecidas como sujeitos que não falam, apenas reafirma tal tipo de ligação. Como ultrapassar tal desígnio? Seria preciso considerar a criação de um outro tipo de sociedade e de mercado?

Uma vez que a instrumentalização pelo olhar encontra na moda a expressão de sua potência, criando a necessidade de incluir a concepção de mercado numa perspectiva dos gozos, vale deixar indicado que a transmutação dessa condição não haverá de ser agenciada pela perspectiva de mudanças no setor econômico, tão-somente. Tampouco pela exortação de novos valores. Somos compelidos, de saída, a ter de nos confrontar com o convite maciço aos gozos instrumentalizados. De maneira a indicar uma perspectiva que não se limite às condições de elaboração realizadas por cada um, será preciso poder reconhecer que a condição masoquista, presente em tais agenciamentos, não se iguala a um sacrifício dos inocentes. Ao contrário, o martírio e o suplício são fatores suficientes para sustentar uma existência. Ao que parece, o mercado do cinismo descobriu, com habilidade, que a eficácia do convertido é a mercadoria do infiel.

O diálogo e o desejo em Guimarães Rosa

Terezinha Maria Scher Pereira*

“...só aos poucos é que o escuro é claro”. (Guimarães Rosa)

“Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe;
mas principal quero contar é o que eu não sei se sei,
e que pode ser que o senhor saiba”. (idem)

Neste texto trataremos do *diálogo* como um princípio estruturante de *Grande Sertão: veredas* e do conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa. A forma discursiva do diálogo vai também orientar nossa reflexão sobre o problema do intelectual latino-americano, justamente quando ele quer pensar o seu lugar entre dois mundos: o seu próprio, periférico, e o central, de onde emergem os conceitos, as categorias e as definições.

Para os fins deste estudo, consideramos como intelectual latino-americano todo aquele que reflete, seja através da crítica, seja pela performance artística, sobre o seu lugar e *status* na situação de diálogo, ou seja, em uma situação relacional.

Para esclarecer este ponto, é preciso dizer que tanto Antonio Candido, com seu conceito de super-regionalismo, quanto Oswald de Andrade com o de antropofagia, e Guimarães Rosa com suas narrativas organizadas dialogicamente lançam luz sobre a questão do relacionamento intelectual e cultural entre mundos centrais e periféricos.

Alberto Moreiras no livro *A exaustão da diferença* procura discutir as possibilidades do discurso latino-americano no contexto atual da globalização. Interpretando as angústias do intelectual focado a partir de um lugar de enunciação - o lugar da emergência do pensamento latino-americano - o autor aposta em uma teoria que também possa ser um lugar de *performance*. Isto é, a América Latina em sua relação com

* Terezinha Maria Scher Pereira é prof. de literatura brasileira e comparada no PPG em Letras da UFJF.

a razão imperial poderia produzir teoricamente, ao mesmo tempo, essa produção seria uma espécie de práxis performática dos desejos de diferenciação.

Moreiras , ao se perguntar que tipo de discurso seria o latino-americano, dá-se conta de que a teoria dos quatro discursos de Lacan pode ser acionada para a tentativa de resposta. O crítico usa a noção de discurso da universidade para explicar o latino-americanismo, já que este é um discurso que emite um saber, uma verdade sobre a América Latina:

*“Enquanto tal, este discurso é ainda uma função da moderna epistemologia e tem como uma das principais preocupações o pensar as relações entre sociedade e estado. O discurso da universidade que objetiva um saber sobre o latino-americanismo, pode, nessa condição, ser aproximado ao discurso do mestre: O discurso da universidade é o discurso da verdade, do saber enquanto sistema, do saber reunido na unidade da universidade. Para o discurso da universidade, tudo tem sua razão. Ele é o discurso do princípio da razão. Por isso, tal discurso pouco mais é do que uma legitimação ou racionalização da vontade do mestre como mestre. A filosofia está a serviço do mestre”.*¹

Ao perceber que o latino-americanismo, enquanto produzido na universidade, evidencia uma mediação onde se incluem a razão e a verdade e em última instância o poder, Moreiras, interessando-se ainda pela argumentação de Lacan, tenta examinar outras possíveis relações. Será que o latino-americanismo pode ser interpelado pelo discurso do histórico?, pergunta o crítico.

O discurso do histórico é, para Lacan, diametralmente oposto ao discurso da universidade. Ele constantemente questiona o mestre, pedindo-lhe que mostre o seu caráter. O elemento decisivo aqui, diz Moreiras, é que o histórico constantemente questiona o mestre,

*“força o mestre até o ponto em que ele possa encontrar uma falta no saber do mestre. (Lacanian, 134). É um discurso do real - o histórico se agarra ao real, que é precisamente o fracasso da racionalização, o outro lado do significante, o ponto em que os sistemas revelam a sua verdade precisamente por chegar ao limite dela”.*²

Tomemos o que foi visto até então. Por ora existem duas possibilidades de interpretação do latino-americanismo; enquanto discurso da universidade e enquanto

¹ MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos. 2001, p.105-6.

² Idem, p. 106.

discurso do histórico, situações que, ou apontam a vontade do mestre, ou questionam a relação saber/poder.

Se insistíssemos na relação com o discurso do histórico, teríamos então um parâmetro aproximativo para a reflexão central desse estudo: a relação entre o sujeito (os possíveis sujeitos) e o espaço tensionado da alteridade, atravessado pela angústia do intelectual diante do problema da definição do lugar do latino-americanismo. O desempenho do histórico seria um parâmetro para interpretações das questões vindas da crítica ou das propostas ficcionais.

As duas obras de Rosa com que pretendemos trabalhar aqui têm no modelo do *diálogo* a sua estruturação, como já dissemos na introdução a esse estudo.

Grande sertão: veredas, como se sabe, é um relato de vida a um ouvinte que não comparece na narrativa a não ser pelas marcas do narrador: “o senhor escute..”; “o senhor sente?”; “o senhor ri certas risadas”; “o senhor talvez até ache mais do que eu minha verdade.”; “senhor acha que a vida é tristonha?” são alguns exemplos dessa marcação.

Riobaldo, o personagem narrador, precisa desesperadamente entender sua vida, as escolhas que fez, o que foi irremediavelmente perdido. Como um Fausto moderno faz um levantamento-inventário do que reteve e suspeita das veredas trilhadas.

Na opinião de Kathrin Rosenfield há uma perspectiva de hibridização na composição do livro que consiste no aproveitamento de convenções e métodos destinados a áreas e disciplinas distintas que, ao serem aproximados na obra, provocam no leitor a sensação do insólito, do desconcertante. Vejamos nas suas palavras:

"..o diálogo com o Senhor se dá sob a forma da livre associação. Desta maneira, encontram-se e unem-se as duas inovações temporalmente mais distantes e heterogêneas da cultura ocidental - a do diálogo socrático, criador do logos ocidental, e a da psicanálise, exploração das regras secretas que precedem à vida "irracional" do ser humano".³ (1992: 8)

A observação perspicaz de Rosenfield anima-nos a continuar na investigação do lugar do latino-americanismo, já que as situações narrativas de Rosa nas obras evocadas expõem, através da representação do diálogo, situações relacionais, onde "verdades" são

³ ROSENFELD, K.H. *Grande sertão: veredas Roteiro de leitura*, p. 8.

questionadas, papéis são invertidos, e ao final só existem hipóteses múltiplas que se apresentam no lugar das tão desejadas respostas.

No caso de Riobaldo, vemos que ele personaliza alguém que demanda, que tem uma questão. Sua figuração em um personagem que tanto pergunta, porque precisa elaborar suas perdas, é oportuna para a leitura que queremos fazer. Sendo o representante da crise, Riobaldo ao mesmo tempo teoriza e vive através da rememoração. Nessa condição ele é a própria configuração do intelectual latino-americano em sua angústia cognitiva e existencial. Esse personagem inscreve-se na linhagem dos grandes personagens faustianos que se encontram disseminados na literatura ocidental. O seu horizonte ainda é o da dúvida existencial e ele pode por isso ser identificado ao perfil do homem moderno na angústia da existência, com suas dúvidas e a consciência de ter falhado

Diferente dele é o outro personagem roseano - o narrador de “Meu tio o Iauaretê”. Também estruturado sob a forma do diálogo sem a voz do interlocutor, este conto fascinante pela sugestão de estranhamento que contém, apresenta como mote estruturante a *metamorfose*.

O narrador, um caçador de onças que vive isolado no sertão, recebe a visita de um homem desconhecido. Ao contrário de Riobaldo, não há por parte do narrador admiração por algum tipo de saber que o outro possa possuir. O narrador onceiro vai durante toda a narração consolidando a sua força e o seu próprio poder. Este poder veladamente é mostrado na sua fala em avisos, códigos, índices e, pode-se até dizer, ameaças ao ouvinte. A estranha tensão gerada pelas palavras do onceiro vai sendo percebida pelo leitor: podemos estar diante de um homem que se transforma em onça. Contratado por um dono de terras para matar as onças, o narrador conta como foi lentamente se apaixonando pelos animais e sentindo em si um forte apelo da natureza que há muito lhe incutira sua mãe, uma índia.

O onceiro (ex-onceiro, já que agora não mata mais onças, só gente, pessoas, como ele mesmo insinua) vai aos poucos optando pela vida junto à natureza, numa espécie de retorno ao reino materno. Até mesmo apaixona-se por uma onça que ele chama de Maria-Maria.

O mais importante porém é o que se passa com a linguagem. À medida em que se presta a narrar as aventuras do caçador, a linguagem vai se transformando, através de um processo de representação de sons de animais, principalmente de onça. A construção das onomatopéias, as aliteraões, as frases sem verbo, o uso de vocabulário indígena vão dar à linguagem um aspecto de concreção, como se os signos pudessem presentificar o mundo descrito. A esse processo chamaremos aqui uma construção neo-barroca, seguindo a conceituação de Severo Sarduy. Vejamos um exemplo:

“Hã - hã. Isto não é casa.... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador...Eh, também sou morador não. Eu - toda parte. Tou aqui, quando quero eu mudo. (...)

*Eu-rede. Durmo em rede. Jirau é do preto. Agora eu vou ficar agachado. Também é bom. Assopro o fogo. Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede. Hum. Hum -hum. É. Nhor não. Hum, hum.....”.*⁴(1976:126)

O narrador vai se metamorfosear em onça, os índices deste processo de transformação são evidentes no seu discurso. Ele vai avisando ao forasteiro que matou várias pessoas, inclusive o preto Tiodoro, que tinha morado com ele. Todavia não existem afirmações claras na fala do onçeiro. Todas as mortes que lhe poderiam ser atribuídas, todas as ações por ele praticadas estão antes insinuadas por uma linguagem negativa, dubitativa, como em uma peça barroca:

*“Mas ele veio, chegou na beira da pirambeira, na beiradinha, debruçou, espiando pra baixo. Empurrei! Empurrei, foi só um tiquinho, nem não foi com força: geralista seo Rioporo despencou no ar...Apê! Nhem-nhem o que? Matei, eu matei? A' pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer...Bom, bonito! Eh, p's, eh porã! Erê! Come, esse meu tio....”.*⁵(idem: 154/155).

No final do conto, a linguagem já totalmente transformada em sons e ruídos de animais denuncia a transformação do personagem em onça. O Iauaretê ou jaguaretê, que significa “onça verdadeira” em Tupi, está completamente *significado* na linguagem.

A diferença entre este diálogo e o de *Grande Sertão: veredas* é que aqui a performance é radicalizada. Ao se identificar concretamente com o objeto representado, o narrador se funde ao narrado, provocando uma desconstrução da própria maneira de narrar, isto é de simbolizar. Nesse caso, podemos dizer que a linguagem está tão próxima do real, que há quase uma falência do processo de representação. Em *Grande sertão:veredas*, o

⁴ ROSA, J. G. Meu tio o Iauaretê. *Estas estórias*, 126.

narrador não se afasta tanto da metafísica. Ele ainda é o filósofo, o pensador que reflete sobre suas perdas. Temos aí o narrador (que reflete), a linguagem e o mundo que se perdeu. O paradigma ainda é o da metafísica, o modelo é o clássico modelo do Fausto.

No romance, a presentificação do discurso do narrador Riobaldo, o fato de se tratar de um falso diálogo - na verdade é a exposição da fala cheia de lacunas do narrador - são os elementos que, a nosso ver, desencadeiam a desconstrução da metafísica. A rigor, a sensação de desconcerto é, como bem notou Kathrin Rosenfield, provocada pelo choque entre o paradigma metafísico do diálogo socrático e o outro paradigma, o da psicanálise, com a sugestão do divã onde, na verdade, acontece um falso diálogo.

No conto, o processo desconstrutivo é outro. A fusão barroca narrador/linguagem/mundo é a própria alegoria de uma Outra coisa. Essa alteridade é que pode ser vista como um possível diferenciador, performático, descentralizado, quase como se fosse uma representação do que não se pode representar. A loucura do indecível, diz Derrida, do impossível: ir aonde é impossível ir.

Voltando aos quatro discursos de Lacan, na leitura que deles fez Alberto Moreiras, enfoquemos o discurso do histérico. Para o crítico, esse discurso “é um discurso do real, que é precisamente o fracasso da racionalização, o outro lado do significante.”⁶

A partir daí, podemos ler as performances dialógicas roseanas, as suas construções neo-barrocas, como construções que mostram uma nova forma de representar. Uma forma que comporte a performance latino-americana, com sua concreção, com sua linguagem tão próxima do objeto representado e tão longe das abstrações racionalizantes dos processos tradicionais de representação.

Essa identificação com o discurso do histérico pode ser inferida nas duas obras de Rosa tratadas nesse estudo. Na questão de Riobaldo, formulada durante todo o seu relato reticente e falhado, e na performance do homem/jaguar percebe-se um puro desejo que se estrutura sob a forma de falsos diálogos.

Moreiras levanta a hipótese de que talvez o discurso do latino-americano possa ser interpelado pelo discurso do histérico. Se pensarmos que este discurso força o mestre

⁵ Idem, 154-5.

até “o ponto em que se possa encontrar uma falta no saber do mestre”, como disse Lacan, podemos acatar a sugestão de Moreiras, entendendo-se que o discurso do histérico e também o da representação literária, como no caso de Guimarães Rosa, podem funcionar como elemento de tensão e de alteridade que põe em xeque a relação tradicional entre saber e poder.

É preciso pensar em uma ficção iconoclasta, continua a dizer Derrida. É preciso pensar nas diversas possibilidades de narrar e nos outros possíveis lugares de enunciação. Assim talvez possamos nos auto-interpretar sem nos desviarmos demasiado dos conceitos e sem perdermos a prática do mundo.

Bibliografia

⁶ MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos, p. 106.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo. Ática, 1987.

DERRIDA, J. *Salvo o nome*; tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP. Papyrus, 1995

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis/ Glauce R. Gonçalves. Belo Horizonte. Ed UFMG, 2001.

ROSA, J. G. Meu tio o Iauaretê. *Estas estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

ROSENFELD, K.H. *Grande sertão: veredas Roteiro de leitura*. São Paulo. Ática, 1992.

SARDUY, S. O barroco e o neo-barroco. *América Latina em sua literatura*. Coord. César F. Moreno. Tradução Luiz João Gaio. São Paulo. Perspectiva. Estudos. 1977.

O Feminino em Pablo Picasso

*Aline Vilhena Lisboa**

Introdução

Pablo Ruiz y Picasso, mais conhecido por Picasso, foi um artista espanhol moderno que espalhou a arte da ‘não verdade’¹. Além de ser considerado um gênio da arte moderna, o seu estilo compreendia uma ‘distorção da verdade artística’. Ele deixa claro esta tendência numa célebre frase que diz “Todos nós sabemos que a arte não é verdadeira. Arte é uma mentira que nos faz realizar a verdade, pelo menos, a verdade que é nos dada à nossa compreensão”.

O artista mais famoso e versátil do século XX, nasceu em Málaga, no Sul da Espanha, em 25 de outubro de 1881. O pai era professor de desenho e seu talento foi reconhecido cedo, e aos 15 anos já tinha o seu próprio ateliê. Seu nome completo: Pablo, em homenagem a seu tio, cônego da catedral da cidade; Diego, como seu avô paterno; José, como seu pai, nono filho de Diego; Francisco de Paula, como seu avô materno; Juan Nepomuceno, como seu padrinho; e ainda Maria de los Remedios, e Cipriano de la Santissima Trinidad. Picasso era o sobrenome de sua mãe. O seu verdadeiro nome ficou assim: *Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno Maria de los Remedios Cipriano de la Santissima Trinidad Ruiz y Picasso*. Interessante apontar a composição do nome da mãe em seu nome, uma vez que suas obras retratam de maneira significativa as mulheres.

Dom José (José Ruiz Blasco), seu pai, o iniciou na arte através de diretrizes acadêmicas. Após este início, enquanto estudante de arte em Madri, Picasso fez sua primeira viagem a Paris (1900), a capital artística da Europa. Lá morou com Max Jacob (jornalista e poeta), que o ajudou com a língua francesa. Max dormia de noite e Picasso durante o dia, pois costumava trabalhar à noite. Foi um período de extrema pobreza, frio e

* Psicóloga pela Universidade Federal de Juiz de Fora, psicoterapeuta de família, aluna do curso de Especialização em Psicanálise no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora e aluna bolsista do CAPES do curso de Mestrado em Psicologia Clínica na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

¹ Meus grifos

desespero. Muitos de seus desenhos tiveram que ser utilizados como material combustível para o aquecimento do quarto.

Ele entra na **fase azul** (1901 a 1905), onde pintou a pobreza, a cegueira, a alienação e o desespero. Quando se apaixonou por Fernande Olivier, suas pinturas mudaram de azul para rosa, inaugurando a **fase rosa** (1905/1906). Trabalhava durante a noite até o amanhecer e acordava por volta das 16 horas. As telas desta fase retratavam acrobatas, dançarinos e artistas de circo.

Em 1907, Picasso revolucionou o mundo da arte com **As Donzelas de Avignon**, retratando prostitutas num bordel. Num estilo menos naturalista e mais geométrico, sua obra impressionou Braque e inaugurou a sua fase cubista.

Na **fase cubista** (1907 a 1911), Picasso estava apaixonado por Marcelle Humbert, pois seu relacionamento com Fernande havia terminado em 1912. Braque e Picasso começaram a pintar juntos.. Em 1914, Braque e seus amigos se alistaram para participar da guerra e Picasso sentiu-se só e deprimido, principalmente porque Marcelle faleceu em 1915 vítima pela tuberculose.

Em 1917 foi para Roma e desenhou cenários e figurinos para um Balé Russo. Apaixonou-se por Michelângelo e Rafael, e ao mesmo tempo por Olga Koklova, uma bailarina. Casaram-se em 12 de julho de 1918. Neste período o artista já se tornara conhecido e era um artista da sociedade. Quando Olga engravidou , criou uma série de pinturas de mãe com filhos. No dia 4 de Dezembro de 1921 nascia seu filho Paulo.

Nas décadas de 20 a 30, Picasso alterou seu estilo de pintura, atento às novas correntes (Expressionismo, Surrealismo e Arte abstrata). **As três dançarinas** foi a primeira tela a apresentar distorções muito fortes nas figuras de mulheres. Segundo alguns de seus estudiosos, isto foi atribuído ao fracasso de seu casamento com Olga. Esta marca registra uma entrada em seu novo estilo, que para outros significaria uma entrada no mundo desconhecido do inconsciente.

Em 1927 começou um romance com Marie-Thérèse Walter, uma loira alta de 17 anos. Ela engravidou em 1935 e Picasso pediu divórcio à Olga. Quando a menina Maia nasceu, Picasso voltou à vida boêmia encontrando Dora Maar (fotógrafa). Marie-Thérèse e Dora brigavam muito entre si por Picasso. Dora era temperamental e depressiva e Picasso

retratou-a com violentas distorções. Dora Maar e Marie-Thérèse foram as mulheres mais pintadas por ele, usando contornos grossos e semblantes deformados.

Em 1936 a Guerra Civil Espanhola começou e o artista apoiou o Governo Republicano contra o militarismo de Franco. Foi nomeado diretor do Museu do Prado e o Governo encomendou um mural para o Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Paris. Em 26 de Abril de 1937, os bombardeios nazistas, a serviço de Franco, arrasaram a pequena cidade de Guernica, deixando 2.000 mortos e milhares de feridos. Nasceu Guernica, uma grande obra mural, contra a opressão e a violência desencadeadas pela guerra.

Em 1943, Picasso conheceu Françoise Gilot (21 anos) e Dora sofreu um colapso nervoso. Com Gilot, Picasso encontrou um pouco de paz e pintou **Alegria de Viver**. Françoise, porém, detestava a falta de privacidade. Os 2 filhos, Claude (1947) e Paloma (1949) não conseguiram uni-los. Nesta época, Picasso chegou a pintar quadros de Françoise no estilo clássico, trazendo nas suas expressões a beleza serena e as formas harmoniosas. Em 1953, Françoise o abandonou. Em seguida, apaixonou-se por Jacqueline Roque. As obras de 50 e 60 já não eram tão inventivas e ele retorna ao passado estudando Delacroix, Velásquez e Manet. Anos mais tarde, uma operação da próstata e da vesícula, além da visão deficiente, puseram fim às suas atividades. Ele morre em 8 de Abril de 1973.

Picasso ao morrer, em 1973, deixou uma fortuna calculada em 300 milhões de dólares, dos quais 250 milhões em obras de arte. A lista do seu inventário acusa 1885 pinturas, 7089 desenhos, 3222 peças de cerâmica, 7411 gravuras, 1723 pedras, 1228 esculturas, 11 tapeçarias e 8 tapetes.

A questão do Feminino em Pablo Picasso

A arte de Picasso permite pensar a questão do feminino, contextualizando a psicanálise de maneira enriquecedora. É pensando no imenso campo deste saber que propomos aqui, depois de uma breve biografia, um olhar sobre algumas pinturas das mulheres com quem o artista manteve relações ao longo de sua vida, articulando estas com o conceito de feminino em psicanálise. Estas pinturas marcaram épocas diferentes do artista e passaram a retratar mulheres distorcidas. Aponto aqui o termo “distorcidas”, enquanto

“mudança no sentido” e “na substância”, o que significa dizer, pelas vias do paradoxo, da verdade do sujeito.

Observamos, diante de todo o percurso de Picasso, em diferentes épocas, que a mulher distorcida aparece como algo repetitivo nas projeções. Alguns estudiosos associam estas distorções, principalmente as de Olga, aos seus fracassos amorosos. Porém, poderemos dizer sobre esta repetição, levantando a seguinte questão: O que Picasso queria ‘dizer’ das mulheres?

Relembrando a pergunta de Freud “O que quer a mulher?” nos deparamos com a possibilidade de articular algumas reflexões para a pergunta lançada acima. Além destas questões, acrescentaríamos um outro sentido na obra de Picasso, a partir da posição subjetiva do artista, “O que é ‘a’ mulher de Picasso?”; ou a bem da verdade, o que há de feminino em Pablo Picasso?

Pablo Picasso marcou o seu trabalho com momentos de intensas paixões e conflitos com mulheres. As obras que mais chamam a atenção dos apreciadores de arte e dos estudiosos são aquelas, cujas pinturas de mulheres aparecem distorcidas. Elas foram retratadas a cada momento de sua vida, onde a cada nova união marcava-se o encontro com o amor. A psicanálise nos aponta uma questão sobre o amor como aquele impossível de ser almejado pelo sujeito. Esta intenção de completude do amor, desejado por muitos, se inscreve o equívoco do artista. Como nos diz Lacan, “amar é dar aquilo que não se tem”. Portanto, no amor há falta, ‘a falta-a-ser do sujeito’, cujo objeto de desejo estaria perdido para sempre no outro. Podemos pensar A mulher de Picasso como aquela que falta-a-ser, representada pelas formas desencontradas e fora dos padrões da beleza clássica vislumbrante. A marca de horror do real, do feminino está estampada em seus quadros de maneira belíssima. Além desta possibilidade, diríamos que a mulher implicaria um sintoma do homem-artista, daquilo que se pode dizer sobre sua verdade por excelência. Portanto, esta premissa nos levaria a uma outra questão: qual seria a verdade deste artista?

A história de Picasso traz algumas particularidades que podemos confabular e inserir no cenário deste trabalho de articulação. Em seu nome há o registro do legado materno, através da composição dos sobrenomes da família da mãe. A verdade de Picasso estaria sendo configurada a partir deste universo materno, que apontaria os primórdios da angústia e da interdição, que por sua vez revelaria, em fenômeno, os seus impasses nos

relacionamentos amorosos. Desde o “Projeto para uma psicologia científica” (1895) à narração do mito de Édipo, para representar a interdição da lei paterna, Freud vem conceituando o termo *Das Ding*, como A Coisa, ou seja, aquilo que é proibido e inominável. Esta proibição acreditamos, enquanto a interdição simbólica do pai no desejo da mãe pelo filho e vice-versa. A suposta complementaridade entre mãe e filho, na relação primária, seria marcada pela barreira da proibição simbólica representada pela figura paterna. Freud em seu texto sobre o Projeto conceitua o termo A Coisa (Das Ding) como aquilo que poderemos entender como o objeto proibido, o furo, e redefinida por Lacan como “o que do real padece de significante”. A Coisa não tem representações, não há palavras para nomeá-la, portanto estaria fora dos significantes, mas todo o aparelho psíquico, ou seja, o sujeito tende a buscá-la. Para Freud, A Coisa estaria acima do bem e do mal e escaparia ao processo de julgamento. Em Picasso, pensamos que a interdição do pai fora traduzida pelo incentivo que este deu ao filho para a arte, permitindo-lhe sublimar o seu desejo incestuoso pela mãe. Sem a marca do recalque ele pode mergulhar em suas pinturas, desvelando o real e equivalendo a mulher com A Coisa.

As distorções das mulheres pintadas por ele marcariam aquilo que escaparia do significante, ou seja, o gozo, que para Lacan (1981) representa além de uma valência negativa, “aquilo que não serve para nada”. Suponhamos que o gozo estaria representado nos contornos do corpo das mulheres. As “bordas” indicariam a condição do feminino na obra. Apesar dos temas das telas terem um sentido para o artista, principalmente daquelas das mulheres amadas, não é o conteúdo que prevalece na articulação proposta por este trabalho, mas aquilo que podemos interpretar, pelas vias da psicanálise, o que está mais além das figuras-de-mulher. Justamente por estar fora do que é visto, o feminino representaria em tela a falta-a-ser no outro, a mulher, como objeto perdido para sempre. Picasso nos deixou um legado revelador da grande faceta do feminino, o que nos revela a não existência da mulher e nela haverá de ser constituído o feminino pela criatividade do sujeito-artista. A criatividade precede a arte, que por sua vez disfarça a castração pela qual estamos acometidos. Reafirmamos em Lacan o conceito de feminino, como sendo o representante do objeto perdido para sempre, onde a mulher “ex-siste”, ficando pelo lado de fora da palavra, do não representável. Há a condição impactante e desestruturante que os espectadores sentem acerca das figuras distorcidas de Picasso. Baldiz (2001) traz uma

definição importante de Miller, cuja a falta-a-ser é verdadeiramente representada por relevos de *semblant*, o que vem a ser em francês ‘fazer de conta’ e nos permite entender, afinal, que as mulheres de Picasso fizeram parte de seu mundo do faz de conta e do amor impossível e que por esta aparência, este semblante de mulher se sabe da verdade do sujeito (ib idem) .

Vislumbremos nas pinturas a diferença, também, entre o feminino e a condição materna. As mulheres distorcidas - angústias ‘ditas’ em desenhos e cores - retratam o que há de feminino. Mas por que não a condição materna? É de nosso conhecimento que uma das maneiras de driblar a castração é tornar-se mãe. Enquanto a mulher é o que está fora do significante, a mãe seria aquela que sucumbiria à falta do falo pelo desejo de ter filhos, preenchida, de alguma maneira, pelo poder representável. Nas figuras, Picasso expõe a mulher mãe em pinturas clássicas e em outras cria a mulher no feminino, deixando muito claro que a mulher, sem o falo, representaria o outro, o diferente e o real, o que está para fora do sujeito. Isto nos leva a compreender, fantasiando sobre a subjetividade do artista, como a inscrição deste sujeito no universo materno, desde a origem, incide enquanto retrato da falta, da angústia e do horror em suas pinturas. Acreditamos que as mulheres castradas de Picasso trazem o feminino na forma mais real, engenhosamente representando a desfalicização. Dentro da lógica fálica, no entanto, caberia fazer outra pergunta, as mulheres de Picasso são histéricas? Ou são a projeção da subjetividade histórica do artista? Voltemos, então, ao que seja o conceito de histeria.

É de autoria freudiana o termo histeria. Este termo pode ser encontrado em “A psicoterapia da histeria” de 1895. Mais a conceituação da histeria vem desde “Estudos sobre a histeria” (1893-5), cuja causalidade é abordada como uma espécie de “corpo estranho” no interior do indivíduo, critério este que lança mão a necessidade de colocar um limite no significado no que se refere ao dentro e ao fora, ao corpo e ao estranho, o que mais tarde será traduzida pela definição de pulsão por Freud (Pollo, 2003). Indo mais além, dizemos que a pulsão advém da histeria, onde há sempre a condição de situações-limites no jogo da vida, cuja dinâmica do dentro e do fora, do sim e do não surgem num bailar pulsional contínuo a espera de significação. Uma das sintomatologias da histeria compreende a bissexualidade fantasmática, o que transformaria a nossa primeira questão sobre Picasso, “o que é a mulher de Picasso?” em “Picasso é homem ou é mulher?” ou

melhor dizendo, ele incorporava a feminilidade ou a masculinidade nos momentos de produção? Entretanto, retomemos a questão, o que é Picasso?

Analisando sob um outro ângulo, podemos nos referir ao trauma infantil sem muitas restrições clínicas, pois é nela a origem de toda dinâmica histórica, emergindo ao longo da vida do sujeito e encontrando na temporalidade adulta sua contingência. O trauma nada mais é do que a “lembrança do trauma”, nos dizia Freud (1895) e a emoção do impacto traumático não passa de dor psíquica. Os segredos da infância subjaz nos labirintos do inconsciente e nenhum acesso direto a esse conteúdo traumático é possível, visto que nem nos delírios e nem nas vias da psicanálise chegaremos ao seu núcleo. O real e o enigma permanecerão de maneira irrepresentáveis, gozando nos traços mais arcaicos da subjetividade humana.

Através das pinturas extravagantes dos quadros de Picasso, também, podemos enxergar um encadeamento de símbolos, próprio da histeria, onde no corpo se apossam os significantes, mesmo que estes sejam uma tentativa de substituição da coisa. Freud afirma que o simbolismo histórico é uma substituição da coisa (Freud, 1895). Existe um elo simbólico entre o real e o imaginário, antes que o horror aflore, na tentativa incessante de restaurar o significado original da palavra, o que para Picasso seria o que está na condição da linguagem artística. Acredito que procuramos a verdade do que seria as mulheres para ele. No entanto, encontramos no saber inconsciente de Picasso um semi-dizer da verdade, uma subversão da sua subjetividade. Mesmo “entre” o feminino e a mulher, ou o feminino e o masculino, Picasso se representa como um sujeito-artista extraordinário.

Considerações Finais

No mundo da fantasia onde o véu faz o seu papel de artista, o registro do real é amortecido pelos caminhos da arte, do trabalho e do amor que o homem possui enquanto princípios. As mulheres-sintoma de Picasso, foram a melhor expressão que o artista, um dos mais importantes nomes da pós-modernidade, pode imputar ao que se concebe sintoma enquanto retorno a um modo de satisfação sexual, *fantasmaticamente*, vivido na infância. Da renúncia do ato à produção da fantasia, o mundo contemporâneo ganha criações irreverentes. Só nos resta alertar que cabe a cada um, ou aos mais sensíveis, a reflexão da própria subjetividade diante das provocantes obras.

No trabalho de Picasso permanece uma grande reflexão do que vem a ser o feminino para além da A mulher. Com as suas pinceladas artísticas, ele pôde mostrar um pouco do enigma do feminino, o que ainda é algo a ser desvelado. A mulher distorcida, eu diria a mulher polissêmica e polimórfica, para sempre será a falta-a-ser para os estudiosos da psicanálise.

Referências Bibliográficas

- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- BALDIZ, Manuel. A primazia feminina no mundo psicanalítico. *Marraio*. Rio de Janeiro: FCCL – RIO, n. 1, p. 11-17. 2001.
- FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-5). In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1979. v. II.
- _____. Projeto para uma Psicologia Científica (1895). In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1979. v. I.
- _____. Conferência XXXIII: Feminilidade (1933). In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1979. v. XXII.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 20, Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- LOPERA, J. A. & ANDRADE, J. M. P. *História Geral da Arte*. Espanha: Edições del Prado, 1997. Pintura VI.
- MAURANO, Denise. *Nau do Desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- POLLO, Vera. *Mulheres Históricas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.
- SOLER, Colette. *A psicanálise na civilização*. Contra Capa Livraria: Rio de Janeiro, 1998.
- www.artcyclopedia.com. Acesso em: 17 de jun. 2003.
- www.abcgallery.com. Acesso em: 19 de jun. 2003.

Psicanálise e barroco na poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz

*Irineide Santarém André Henriques**

Máscaras de feminilidade

O que é o feminino ?

Dizer o que é o feminino na psicanálise constitui-se um grande enigma. Para Freud, a menina pode chegar a feminilidade ou não, pois existe um processo em tornar-se mulher que acontece em tenra idade no atravessamento das lutas edípicas com as figuras parentais.

“A mulher não existe“, aforismo de Lacan não denota depreciação ao feminino, mas enfatiza a dimensão de impossibilidade do que seja, em último termo, a feminilidade. Do ponto de vista psíquico não é evidente a diferenciação; homem e mulher. Esta imprecisão dos sexos leva a Lacan afirmar que “a relação sexual não existe“, evidenciando a não complementariedade perfeita entre os sexos. Estes aforismos serão expressos na poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz.

Dizer que a “mulher não existe” implica portanto inventá-la partindo da posição masculina para a feminina. Esta tarefa se alcança através de máscaras, pois Lacan alerta ao longo de sua obra não há a inscrição do significante mulher e morte no inconsciente. Isto foi representado na pintura *a morte e a jovem* no final da Idade Média em 1512 pelo artista alemão Hans Baldung Grien. O artista colocou lado a lado o retrato de uma jovem bela e um esqueleto representando a morte.

*“Essa representação do Outro falta, precisamente entre esses dois mundos opostos que a sexualidade nos designa no masculino e no feminino. Levando as coisas ao máximo, pode-se dizer mesmo que o ideal viril e o ideal feminino são figurados no psiquismo por outra coisa que não essa oposição atividade-passividade de que eu falava há pouco. Eles saem propriamente de um termo que não fui eu que introduzi, mas com que uma psicanalista rotulou a atitude sexual feminina é a mascarada. A mascarada não é o que entra em jogo na ostentação necessária, no nível dos animais, ao acasalamento, bem como o enfeite se revela aí, geralmente, do lado do macho. A mascarada tem outro sentido no domínio humano, é precisamente de funcionar no nível não mais imaginário, mas simbólico”.*¹

* Mestre em Psicologia, com área de concentração em Psicanálise - CES/JF. Especialista em Filosofia Moderna e Contemporânea - UFJF. Psicóloga pela UFJF. Licenciada em Psicologia pelo CES/JF.

¹ LACAN, Jacques. O seminário 20 - Mais ainda, p. 183.



Figura: A morte e a jovem (1512), de Hans Baldung Grien.
Fonte: www.ed-dolmen.com

Joan Rivière escreve que o feminino é máscara. Ela chegou a esta conclusão, com uma analisanda que apresentava um comportamento muito peculiar: Era uma mulher que executava muito bem sua tarefa profissional (propagandista militante, que consistia em essencialmente falar e escrever) e se relacionava plenamente com o marido e os filhos, entretanto, quando realizava alguma brilhante conferência, sentia uma angústia como se tivesse cometido algo errado aí para compensar este sentimento procurava um certo tipo de homens na platéia com intuito de conquistá-los. Ficou evidente, durante o tratamento que estes homens eleitos por ela representavam figuras paternas. Após estas “conquistas”, sentia-se muito frustrada e angustiada e não entendia porque havia comportado de tal forma.

*“A análise mostrou que a rivalidade edípica, com a mãe havia sido extremamente intensa e nunca fora resolvida de forma satisfatória. Eu voltarei a isso mais adiante. No entanto, paralelamente ao conflito que consistia sobretudo em falar e escrever era fundado sobre uma identificação evidente ao pai, o qual tinha iniciado a vida como escritor e havia, em seguida, escolhido uma carreira política. A adolescência dessa mulher havia sido marcada por uma revolta consciente contra seu pai, feita de rivalidade e desprezo para com ele”.*²

² RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, p. 30.

No percurso analítico, Rivière chegou a concluir que esta analisanda escolheu a profissão propagandista, porque esta atividade consistia em falar em público, tal qual o pai, possibilitando revelar que “possuía” o pênis deste, após tê-lo castrado. Rivière concluiu que o disfarce de mulher castrada assegurava de que não sofreria represálias dos homens, ficando impune. Assim, esta paciente transitava em atividades masculinas e femininas, sem ser descoberta.

*“A feminilidade poderia então ser assumida e carregada como uma máscara, ao mesmo tempo para dissimular a existência da masculinidade e evitar as represálias que ela temia, caso viesse a ser descoberto o que estava em sua posse; exatamente como um ladrão que vira seus bolsos e exige que ele não tem os objetos roubados”.*³

Mascarar é cobrir-se de um disfarce para proteger o rosto ou o corpo, por isso diz respeito a teatralidade. Lacan ratifica Joan Rivière no que ela afirma sobre a mascarada feminina que não deixa de ser uma construção do feminino, pois para ele não existe uma essência feminina.

Os gregos antigos colocavam máscaras no rosto e outras partes do corpo quando queriam representar seus dramas clássicos que se desenvolviam a partir de cerimônias religiosas. Cantores e dançarinos mascarados representavam deuses e heróis mitológicos. As máscaras eram caracterizadas de diversas formas e expressavam: raiva, carinho, amor, nervosismo, poder, entre outras manifestações humanas, permitindo que se fizessem ações que sem ela não se conseguiria realizar.

Para Rivière o ser humano para “sair” da posição masculina, ativa e tornar-se feminina passiva, tem de mascarar-se como se fosse alguém desprovida de poder e saber, porém, conseguindo uma afirmação. A mulher pode recusar a mostrar o seu saber ao outro semelhante a fim de obter um ganho.

*“Na vida cotidiana, a máscara da feminilidade pode tomar os aspectos mais curiosos. Conheço uma dona de casa inteligente e capaz de conduzir bem certas tarefas tipicamente masculinas. No entanto, por exemplo, se ela precisa de um construtor ou de um estofador, ela se sente obrigada a dissimular todos os seus conhecimentos técnicos e se mostrar cheia de deficiência para com o profissional, fazendo sugestões com um ar ingênuo e inocente como se tratasse de sugestões fortuitas”.*⁴

Cada mulher “descobre”, inventa o que fazer com a falta -a- ser de uma maneira

³ RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, p. 31.

⁴ Idem, p. 31.

única, criativa. Com isso, entende-se que dentro desta leitura, não se pode generalizar como no dizer popular: “As mulheres são todas iguais...”. Estas segundo Lacan não fazem conjunto, pois cada uma mascara sua mulher de uma forma diferente e única. Por isso, só podem ser analisadas uma a uma, como o inconsciente.

“Lacan diz que a mulher está na posição do não-todo. Isso traz conseqüências para a mulher, como a falta de uma identidade feminina. Daí ela recorre as máscaras, se faz de fato denunciando que para além do véu, do batom, do esmalte há o que se constitui como o seu maior mistério :gozo feminino. Não existindo a mulher como modelo feminino de identificação, é preciso que cada uma procure criar uma imagem de mulher para si”.⁵

A mascarada parece ser alguém que se angustia diante de seus conflitos edípicos e precisa encobrir esta angústia usando um véu. Entretanto, não se pode colocá-la em conjunto dizendo: “todas as mulheres mascaram a feminilidade” da mesma maneira. Não é condição necessária que a linha de desenvolvimento de uma mulher mascarada seja igual ao da analisanda de RIVIÈRE(1929), pois o conjunto de mulheres na visão lacaniana não existe, podendo ser analisadas somente uma a uma. Mascarar o feminino é uma das maneiras de inventar A Mulher. Por isso, Rivière não difere feminilidade “verdadeira” da mascarada. “De fato, eu não pretendo que uma tal diferença exista. Que a feminilidade seja superficial ou fundamental, ela é sempre a mesma coisa”.⁶

No filme Orlando: A mulher imortal, baseado na obra de Virgínia Wolf O/A protagonista passa pela experiência dos dois sexos. Primeiro ele/ela vivencia o masculino depois o feminino e no término, quando ele (o humano que se manifesta de diversas formas) se liberta do passado pela maternidade aparece olhando uma imagem mascarada dele próprio, porém no corpo feminino conclui:

“Nem mulher nem homem estamos juntos somos um só com um rosto humano”. E esta liberdade propiciou que ele/ela descobrisse que sua vida estava apenas começando.

Podemos dizer que ele/ela libertou-se da trama edípica, seus conflitos de angústias foram elaborados. A personagem atinge o protótipo da feminilidade freudiana onde o tornar-se mulher equivale a ser mãe. O ele/ela diz: “neste momento de unidade tenho sentido um êxtase.

Serge André (1987) referindo-se a mascarada de Rivière elucida que: “Fazer-se de Mulher, ou revestir-se de suas aparências pode ser então em modo desviado de afirmar sua

⁵ MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d'A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 191.

⁶ RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, p. 31.

masculinidade”. Mas isso não implica uma homossexualidade, pois mesmo nesta Rivière considera que haja uma feminilidade latente. Mascarar uma imagem é um artifício que alguns seres humanos elaboram para se dizer FEMININA. “A mascarada realiza uma encenação imaginária do não-todo: a representação da mulher castrada funciona aí como signo que protege contra a falta de significante da feminilidade”.⁷

Para Freud, a feminilidade revela algo obscuro, o “continente negro”. Em “Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” (1925) afirma que a masculinidade e a feminilidade puras permanecem sendo construções teóricas de conteúdo incerto por isso, dentro da base conceitual desta pesquisa a mascarada feminina é que mais nos revela sobre o grande enigma da feminilidade a que Freud e Lacan debruçaram-se tanto por decifrar.

A mascarada feminina em: Sórora Juana Inés de la Cruz

Considerações sobre a autora

Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695), intelectual e musa da poesia barroca mexicana, adquiriu uma fama extraordinária no seu tempo no México, Espanha e na América, ficando conhecida como a “Fênix Mexicana”.

Suas obras circularam muito no século XVII e no início do século XVIII. É uma contestadora de sua época, haja vista seus poemas tratarem de temas como amor, teologia, feminino, tragédias. Esta produção literária foi inspirada em grandes vultos espanhóis⁸, tais como: Góngora, Caldéron, Quevedo e nos imortais filósofos Platão e Aristóteles.

Sórora Juana Inés é uma desafiadora, visto que faz uma crítica teológica em forma de carta ao Padre Antônio Vieira no Brasil, este um dos maiores escritores barrocos e altamente renomado na Igreja Católica. A crítica foi intitulada: Carta Atenágorica, que significa digna de sabedoria da Atenéia. Isto repercute em grande escândalo por ser mulher e religiosa numa época em que o destino da mulher se resumia em obedecer ao pai, para depois com o matrimônio, obedecer ao marido. Ela faz uma crítica em forma de carta ao

⁷ ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?*, p. 283.

⁸ A partir do meado do século XVII os gongoristas mexicanos são legião, como atestam os certames literários de 1654, 1682 e 1683. (...) Todavia, com revelar mais visível influência de cultistas e conceptistas espanhóis, a obra mais considerável mais inspirada que produziu na América o estilo barroco é a da monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), cognominada pelos contemporâneos a Décima Musa, em verdade o maior poeta lírico da literatura espanhola na segunda metade do século XVII. (BANDEIRA, 1960.p.58-60)

Sermão do Mandato do Jesuíta, em 1690. Entretanto Vieira o pregou em 1642 e 1652. Sórora Juana o leu por volta de 1678 a 1680.

A temática do mandato é a cerimônia do lavatório que se predica na Quinta-feira Santa, e tem por tema um versículo do evangelho de São João: “Um mandato novo lhe dou: que vos amais uns aos outros, assim como eu vos tenho amado. “Vieira refuta as opiniões de Santo Agostinho, Tomás de Aquino e João Crisóstomo sobre a “fineza de Cristo em seus últimos dias de vida. Santo Agostinho afirmou que “a maior fineza de Cristo fora morrer pelos homens”. Mas, segundo Vieira, foi o mais elevado sacrificio ausentar-se de nós: “Cristo Nosso Senhor amou mais os homens que a vida e morrer é deixar a vida, ausentar-se, deixar os homens”.⁹

A respeito disso Sórora Juana argumenta: “a maior fineza de Cristo foi ter morrido por seu modelo, quer dizer, pelo homem criatura feita à semelhança divina. (...) como homem, Cristo deu mais do que podia dar que é a vida”¹⁰. Além disso, Cristo realmente se ausenta? Não: “Fica presente, sacramentado no Cenáculo”. É um estado que compreende a vida e a morte, pois o Senhor “estando glorioso está como morto”.

Vieira fundamentava que Cristo não quis a correspondência de seu amor para si próprio, mas para os homens e que esta foi sua maior fineza, amar sem correspondência. Sobre isso Sórora Juana argumenta:

“É o amor de Cristo muito contrário ao dos homens. Os homens querem a correspondência porque isso lhes é bem próprio: Cristo quer essa mesma correspondência para bem, alheio, que é dos próprios homens. Ao meu parecer[Vieira] andou muito perto desse ponto, mas se enganou e disse o contrário; porque, vendo Cristo desinteressado, convenceu-se de que não queria ser correspondido. E não deu ao autor distinção entre correspondência e utilidade da correspondência (...). E assim, a proposição do autor é que Cristo não quis a correspondência para si próprio, mas a utilidade que resulta dessa correspondência ele a quis para os homens”¹¹.

O tema amor sempre fascinou Sórora Juana como veremos no desenrolar deste artigo, e aparece em seus poemas, romances, peças de teatro. A autora escreve para um grupo reduzido e tem consciência de que o seu texto será lido nas entrelinhas.

Sórora Filotea de La Cruz, pseudônimo do bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, um superior em hierarquia de Sórora Juana, que admirava todas as suas produções literárias, a ponto de publicar a crítica a Vieira sem ao menos consultar a autora.

⁹ PAZ, Octavio. *Sórora Juana Inês de la Cruz: as armadilhas da fé*, p. 544.

¹⁰ Idem, p. 544.

¹¹ Idem, p. 546.

Para Couch (1985), Juana com a carta estabelece uma posição elevada para a mulher:

“É uma audácia de sua parte debater com um homem teólogo, como algo ‘igual’ impensável na época. A época? 300 anos depois uma teóloga mexicana como Sórora Juana deve ainda admirar-se de poder discordar das posições teológicas de um Homem”¹².

Psicanálise e Barroco na poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz

A pessoa de Juana Inés sempre foi caracterizada como um enigma para seus biógrafos, uma vez que não se entendia o porquê de uma jovem e bela ter escolhido a vida monástica. Segundo o parecer do professor alemão Ludwig Pfandl(1963), que estudou a psicanálise, Juana Inés pode ser entendida como o protótipo da mascarada feminina descrita por Joan Rivière em 1929¹³. É dentro deste enfoque que vamos analisar algumas de suas poesias procurando investigar também o ato da escrita como modalidade de se escrever A Mulher dentro da proposta lacaniana.

“Segundo (Serge André) toda criação é uma tentativa de resposta à inexistência d’a mulher, o que faz a mulher ao criar? Talvez um dizer a si mesma e daí todos os clichês sobre a subjetividade como marca da escrita feminina, por exemplo, uma tentativa de moldar um significante que a fale”¹⁴.

Necessário se faz considerar que desde a infância Juana Inés anseia pelo saber. Quando descobre que somente os homens estudam na Universidade, pede a mãe que a vista de homem para ter acesso ao estudo. Aos três anos aprendeu a ler e aos seis anos começou a escrever poemas. Aprendeu latim em vinte lições e o idioma português sozinha. Leu diversas obras na biblioteca de seu avô materno com quem desfrutou de um convívio intenso na infância. Era considerada uma criança prodígio por estas manifestações.

O querer saber não é fortuito, mas tem causas, por isso nem todas as crianças mostram a mesma intensidade de interesse em conhecer. Esta diferença de comportamento

¹² COUCH, Beatriz Melano. *Sor Juana Inés de la Cruz: The First Woman Theologian in the Americas*, p. 117.

¹³ RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, 1929. Descrevemos no item: Máscaras da feminilidade.

¹⁴ NOVAES, Adauto. *Ética*, p. 268.

frustra muitos pais e educadores, que para crianças com o mesmo nível sócio-econômico aplicam determinado método de aprendizagem. Não despertando o mesmo interesse na maioria, os faz chegar a conclusão equivocada de que o estímulo externo é que não foi adequado. Entretanto a questão é outra dentro da base freudiana na qual estamos fundamentados. Freud no artigo: “As Pesquisas sexuais na infância” nos ‘Três ensaios sobre a teoria da sexualidade’ (1905) escreve que o querer saber esta relacionado com a questão do desenvolvimento sexual na infância

“Quase na mesma época em que a vida sexual das crianças atinge seu primeiro ápice, entre as idades de três e cinco anos, elas também começam a mostrar sinais da atividade que pode ser atribuída ao instinto do saber e da pesquisa. Este instinto não pode ser ele classificado como pertencente exclusivamente a sexualidade. Sua atividade corresponde de um lado, a uma maneira sublimada de obter domínio, ao passo que, de outro, ele utiliza a energia da escopofilia. Suas relações com a vida sexual, contudo são de particular importância, já que aprendemos através da psicanálise que o instinto do saber nas crianças é atraído inesperadamente cedo e intensamente para os problemas sexuais e é, na realidade, possivelmente despertado de início por eles”¹⁵.

O desejo pelo saber possui uma causa para a teoria freudiana como já descrevemos. O ato de escrever também não acontece aleatoriamente, mas, é uma manifestação da vida psíquica do humano, para Lacan no seminário 20: “A letra, radicalmente, é efeito de discurso”.

“Há algo de indizível nas mulheres: um gozo que lhes é específico e misterioso e que só pode ser meio dito pelas palavras. Não se pode dizê-lo todo porque a mulher é não-toda situada na ordem fálica e o que ultrapassa o falo permanece como impossível de dizer. É neste ponto que a função do escrito, em razão da inexistência do significante d’A mulher, revela-se como uma tentativa de fazer borda à impossibilidade da relação sexual”¹⁶.

O gozo- a- mais, proposto por Lacan, é como o próprio nome diz, a mais que o gozo sexual. O psiquismo cobra uma satisfação maior que esta, pois, não está satisfeito com o gozo que consegue. Lacan supõe um gozo Outro, fora da possibilidade de ser revelado que pode ser visualizado na obra dos poetas, místicos e algumas mulheres, dentre estas poucas conseguem, pois ele é da ordem da ex-sistência. Para Lacan este gozo pode ser expresso na arte barroca

¹⁵FREUD, Sigmund. *Sobre a Transitoriedade*, p. 199.

¹⁶ MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d’A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 98.

“principalmente na arte – é visto que encontro o barroquismo com o qual aceito ser vestido – tudo é exibição de corpo evocando o gozo – creiam no testemunho de alguém que retorna de uma orgia de igrejas na Itália. Quase chegando a cópula”.¹⁷

Freud reúne as mulheres em um conjunto, na medida em que as designa pela inveja do pênis, como o núcleo central no desenvolvimento da sexualidade feminina. Lacan vai mais além deste conceito e considera que as mulheres não fazem conjunto e podem somente ser “vistas” uma a uma.

*“O que eu abordo este ano é o que Freud deixou expressamente de lado, o *Was will das weib?* O que quer uma mulher? Freud adianta que só há libido masculina. O que quer dizer isto? Senão que um campo, que nem por isso é coisa alguma, se acha assim ignorado. Esse campo é o de todos os seres que assumem o estatuto da mulher se é que esse ser assume o que quer que seja por sua conta.*”¹⁸

Nos místicos visualiza-se que o gozo-a-mais é *INDIZÍVEL*, porque o dizer já pressupõe em uma perda do gozo todo. Quando se escreve, já existe uma perda, pois a letra mata. Mesmo assim ele ganha certa forma com a escrita poética, como em San Juan da Cruz e Sórora Juana Inês de la Cruz. É o encontro com a posição feminina que se dá no exercício com a letra. Os místicos escrevem sobre o amor numa tentativa de dizer sobre a união com o Outro absoluto, o gozo a mais. Por isso, é o gozo Outro que eles procuram e insistem em presentificar com o ato da escrita.

A necessidade de escrever muito e dentro de um determinado estilo literário não acontece aleatoriamente. Pode-se dizer que algo escapa a representação do REAL e se tem uma obrigação de criar no SIMBÓLICO escrevendo, por exemplo, rebuscadamente numa repetição que parece buscar em um hiato algo diferente. Para ROCHA¹⁹: “A repetição, em psicanálise, é um lugar. A repetição no barroco é um acontecimento.” Por isso a tentativa da escrita barroca em revelar máscaras, imagens, metamorfoses, como se fosse possível capturar o VAZIO ou de alguma forma contornar o REAL, mas sempre para se obter um gozo. A psicanalista MAIA (1999) ao analisar Sórora Juana Inês de la Cruz, chega à conclusão de que: “Juana Inês experimenta o arrebatamento pela escrita ao tentar fazer borda ao gozo inominável”.

“Neste sentido a posição feminina é um lugar de construção de máscaras, de semblantes. As máscaras que encobrem o nada, o vazio, o real. O que há por trás das máscaras? Nada e é por isso que se recorre a elas. Como aquilo que se opõe ao real, quer dizer, como tudo

¹⁷ LACAN, Jacques. *O seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 154.

¹⁸ Idem. *O seminário 20: Mais ainda*, p. 108.

¹⁹ ROCHA, Roseli Gimenes. *A menina de Lacan: um conto rosa*, p. 43.

*que é da ordem do simbólico e do imaginário, o semblante tem uma função semelhante à função das máscaras, uma vez que acoberta o lugar vazio do real”.*²⁰

A escrita barroca possui uma forma peculiar com metáforas, antíteses, elipses, metonímias, catacreses, paradoxos, hipérbolos. É um jogo transgressor que se faz no exercício com a letra. Segundo Eugênio D’ors²¹ não é necessário ter conhecimento prévio de história da arte para se escrever no estilo barroco. Lacan parece concordar com esta afirmativa, pois no seminário 20 elucida: “O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal”.

*“A estética barroca aceita todas as particularidades e todas as exceções entre elas ‘o vestido de plumas mexicano’ de Góngora precisamente por ser a estética do estranho. Sua meta era assombrar e maravilhar; por isso procurava e recolhia todos os extremos, especialmente os híbridos e os monstros.(...) Já se falou muito, às vezes como elogio, outras para lamentar, que o barroco mexicano exagera seus modelos peninsulares. Com efeito, a poesia da Nova Espanha, como toda arte imitativa, tratou de ir mais além de seus modelos e, assim, foi extremamente barroca: foi o cúmulo da estranheza. Esse caráter extremo é uma prova de sua autenticidade, alguma coisa que não se pode dizer nem de nossa poesia neoclássica nem da romântica”.*²²

A mulher que aparece nas poesias líricas de Sórora Juana Inés nada tem haver com uma monja celibatária, mas, com uma mulher que sabe das manifestações do inconsciente humano e os revela. O hábito é literalmente o véu que ela usa para encobrir o seu poder e obter o gozo Outro: A mulher cria uma imagem de mulher recorrendo às máscaras e constrói ‘uma’ identidade feminina para nela ancorar sua existência²³.

Quando interpelada por sua beleza, ela escreve o poema que se intitula: “Retrato” como resposta as pessoas que a elogiam muito. Segundo Sórora Juana a aparência representa uma ilusão.

*“Este que vês, engaño colorido, que del
arte ostentando los primores,
Com falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del o tiempo los rigores
Triunfar de la vejez y del olvido;
Es un vano artificio del cuidado;*

²⁰ MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d’A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 101.

²¹ D’Ors, Eugênio (apud in NEVES, 1986) tem uma tese em que o estilo barroco não está circunscrito ao século XVII, mas atravessa os tempos. Assim qualquer linguagem rebuscada com idas e vindas desdobrando-se ao infinito em qualquer época da história da humanidade pode ser caracterizada como barroca.

²² PAZ, Octavio. *Sórora Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*, p. 92.

²³ MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d’A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 103.

*es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una néscia diligencia errada;
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.*²⁴

Sóror Juana escreve que sua aparência é flor delicada, um anteparo inútil, tal qual uma máscara que protege transitoriamente. Entretanto, as pessoas bem atentas verão que a verdadeira face desvenda apenas o vazio, como FREUD²⁵ no texto “Sobre a Transitoriedade” observa com amigos a beleza fugaz de uma flor e de toda a natureza: “Não! É impossível que toda essa beleza da Natureza e da Arte, do mundo de nossas sensações e do mundo externo, realmente venha a se desfazer em nada.”

Sóror Juana escreve com espontaneidade sobre a bissexualidade do humano que Freud verificou um século mais tarde com certo mal-estar no poema intitulado *Metamorfosis*²⁶

*“Yo no entiendo de esas cosas;
Solo sé que aqui me vine
Porque, si es que soy mujer,
Ninguno lo verifique
Y también sé que, em latin,
Sólo las casadas dicen úxor, ou mujer,
Y que es común de dos lo virgen”.*²⁷
(PAZ,1998,p.303)

Este poema é uma resposta ao mito de Isis que transformou Ifis uma menina que foi educada como menino, um varão literalmente. Sóror Juana , posiciona-se a favor do hermafroditismo, tal qual o pensamento de Virginia Wolf no filme :Orlando a mulher imortal que retrata o percurso de um ser humano andrógino .

Sóror Juana escreve que ser mulher é uma posição que o humano ocupa, pois não é possível verificar, isto quer dizer que a anatomia dos corpos não revela se estamos diante de um homem ou mulher. Esta premissa fica ainda mais clara neste poema²⁸ de fundamentação platônica onde ela diz conseguir separar todas as sensações do corpo assexuado sente apenas a alma .

²⁴ UREÑA, Pedro Henríquez. *Sóror Juana Inés de la Cruz: obras escongadas*, p. 44.

²⁵ FREUD, Sigmund. *Sobre a transitoriedade*, p.345.

²⁶ “Eu não entendo dessas coisas; só sei que aqui vim porque, se é que sou mulher ninguém o verifica. E também sei que, em latim, só às casadas dizem úxor, ou mulher, e que é comum de dois o virgem”.

²⁷ PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*, p. 303.

²⁸ pois não sou mulher que a alguém de mulher possa servir; e só sei que meu corpo, sem que a um outro se incline, é neutro, ou abstrato, quanto só a alma deposite.

*“Pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle
y solo sé que mi cuerpo,
Sin que a uno u otro se incline
Es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite”.*
(PAZ, 1998, p.304)

Este poema também é uma resposta a insinuações que Sórora Juana estava sofrendo de que amava sexualmente uma mulher, a condessa Maria Luiza por quem tinha uma amizade bastante estreita, correspondendo-se sempre em longas cartas. Por isso, ela escreve no poema que seu corpo é neutro e não se inclina a nenhum sexo.

A mulher na posição homossexual, acredita que a relação sexual é possível. E se abdica do parceiro sexual é para não deixar morrer o ‘sonho d’o homem’

Ela não quer abrir mão daquele que em seu sonho a completaria, daquele que a transformaria em A mulher. Em outras palavras ela deixa vazio o lugar do parceiro sexual em nome do sonho do homem que na verdade é o sonho de uma relação sexual possível. Este ponto é importante, pois a mulher só acredita na relação sexual e fica sozinha para não ter que se deparar com o horror da castração. (MAIA, 1999, p.79)

As místicas, na posição feminina ao contrário destas sabem que a relação sexual é da ordem do impossível. E se ficam sem um parceiro sexual dedicando-se a vida monástica é para ‘desta perda’ obterem um gozo-a –mais que suplanta o gozo fálico. Sórora Juana sabe disso, e usa a máscara da feminilidade para evitar a angústia e gozar de outra coisa, pois relata que os sexos não se complementam

*Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos:
crece con riesgos,
lances y recelos:
susténtase de llantos y de ruego.
doctrinante tibiezas y despego
conserva el ser entre engañosos velos,
hasta que con agravios o con celos
apaga con sus lágrimas su fuego.
Su principio, su medio y fin es éste
pues por qué, Alcino,
sientes el desvío de Celia,
que otro tiempo bien te quiso?
Qué razón hay de que dolor te cueste?
Pues no te engañó amor, Alcino mío,
Sino, que llegó el término preciso. (UREÑA, 1943, p.54)*

Investigar o feminino na psicanálise é falar do impossível da relação sexual e da construção de máscaras. Até o ponto em que estamos da nossa investigação é isso que temos a dizer. O debate ainda está em aberto.

Bibliografia

- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- COUCH, Beatriz Melano. *Sor Juana Inês de la Cruz: The First Woman Theologian in the Americas*. Philadelphia: Webster, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade; a sexualidade infantil*. (1905) Rio de Janeiro: Imago, 1975. 7 v.
- _____. *Feminilidade*. (1932) Rio de Janeiro: Imago, 1976. 22 v.
- _____. *Sobre a Transitoriedade*, (1916[1915]) Rio de Janeiro: Imago, 1974. 14 v.
- _____. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entres os sexos*. (1923) Rio de Janeiro: Imago, 1976. 19 v.
- JIMENEZ, et al. *A mulher: na psicanálise e na arte*. Rio de Janeiro: Kalimeros, 1995.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *O seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- _____. *O seminário 20: Mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inês de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- PFANDL, Ludwig. *Sór Juana Inez de la Cruz: La décima musa de México*. México: Universidad Autonoma de México, 1963.
- MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d'A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Marca d'água, 1999.
- NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. São Paulo: Itatiaia, 1986.
- NOVAES, Adauto(Org). *Ética*. São Paulo: Schwarcz, 1993.
- RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*. Agente, Bahia: Escola Brasileira de Psicanálise, 1999.
- ROCHA, Roseli Gimenes. *A menina de Lacan: um conto rosa*. São Paulo: Hacher, 1996.
- UREÑA, Pedro Henríquez. *Sóror Juana Inés de la Cruz: obras escongadas*: Buenos Aires, 1943.

O amor como recusa do dom no trovadorismo e no barroco*

Nadiá Paulo Ferreira**

O amor cortês nasceu de uma inspiração ordenada por um conjunto de regras, que constituíram as formas fixas de uma poesia associada à música e ao canto e, também, às *Leys d' Amor*. Quem não conseguiu apreender esse fenômeno, considerou-o expressão de um fingimento ou de uma impostura. Independente do julgamento estético, não há dúvida de que o amor cortês se originou de uma construção, contendo tudo o que de artifício é necessário para a invenção de um objeto. E quem melhor do que o próprio poeta para entender os artifícios da criação? Fernando Pessoa, quando escreve o poema “Isto”, demonstra, tal qual o trovador, que também não participa da crença romântica de que a poesia é a expressão verdadeira da alma humana mas sim um exercício em que a prática da letra se faz escrita.

*“Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.*

*Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.*

*Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê”¹.*

* Este texto é o resultado da pesquisa *O amor e sua trajetória na literatura portuguesa*, subsidiada pela PROCiência/UERJ/FAPERJ, que deu origem ao livro, ainda inédito, *A história do amor na literatura e na psicanálise: dos trovadores a Fernando Pessoa*.

** Nadiá Paulo Ferreira é Professora Titular de Literatura Portuguesa/UERJ e psicanalista do Corpo Freudiano — Escola de Psicanálise. Há muitos anos vem se dedicando ao tema do amor na literatura e na psicanálise. Além de vários textos publicados em periódicos nacionais e internacionais e em livros, é autora de *Poesia barroca: antologia do século XVII em língua portuguesa* (Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000) e de *Amor, ódio e ignorância* (Rio de Janeiro: FAPERJ, ContraCapa, Corpo Freudiano, no prelo) e *A teoria do amor* (Rio de Janeiro: Zahar, 2004, Coleção Passo-a-Passo). Com Marco Antonio Coutinho Jorge escreveu *Freud, criador da psicanálise* (Rio de Janeiro: Zahar, 2002, Coleção Passo-a-Passo).

¹ PESSOA, Fernando. *Obra poética*, p. 165.

Os historiadores não chegaram a um acordo quanto às origens de uma poesia em língua d'oc,² que elegeu o amor como tema, durante o século XII, no sul da França. No século XIII, em Portugal e na Galícia, surge, também, um lirismo em língua galego-portuguesa,³ que tinha como tema o amor profano, e se dividia em dois gêneros: as cantigas de Amor e as de Amigo. Esses gêneros, regidos por regras bastante rígidas, apresentam duas modalidades diferentes do amor. Nas cantigas de amor, o sujeito do discurso é um homem que, por amar segundo as regras corteses, exalta a Dama e sofre pela não correspondência do seu amor. Em galego-português, esse sofrimento é expresso pelo significante *coita* e a Dama é nomeada pela palavra *Senhor*. Não há discordância e nem dúvida quanto à origem das cantigas de amor galego-portuguesas. Todos admitem a influência do sul da França e, especificamente, a da poesia provençal. Quanto às cantigas de amigo, quero indicar algumas diferenças fundamentais em relação às cantigas de amor. Não se trata, naquelas, de um amor impossível, mas sim de um testemunho de mulheres, onde a donzela, ora suspira de saudades pela ausência do *amigo*, ora está ansiosa para chegar a hora do encontro. Em galego-português *amigo* é sinônimo de namorado, amado. O poeta — trovador, jogral ou menestrel —,⁴ para compor uma cantiga de Amigo, tinha que se colocar do lado das mulheres e falar como se fosse uma delas.

² A língua d'oc é uma língua românica. Segundo Ernst Curtius, *românico* é a nomeação adotada pela Idade Média para classificar as línguas vulgares neolatinas, em oposição ao latim, considerado uma língua erudita. Assim temos *romanz* em francês antigo, *romance* em espanhol, e *romanzo*, em italiano. A França, no apogeu da literatura medieval, tinha uma unidade política, mas não lingüística. A língua do norte era o d'oïl e a do sul o d'oc. Essa diferença lingüística corresponde, até certo ponto, à produção literária: as narrativas, baseadas nas lendas do rei Artur, se desenvolveram no norte, assim como o lirismo, que tem como tema o amor cortês, se desenvolveu nas cortes feudais occitânicas, isto é, no sul. É muito comum os medievalistas nomearem os escritores do norte de trovadores e os do sul de trovadores. As literaturas do norte e do sul da França acabaram se integrando e se influenciando mutuamente, principalmente, depois da guerra entre o norte e o sul da França, por iniciativa do papa Inocêncio III, que ficou conhecida como Cruzada Albigense (1208-1213).

³ O galego-português é também uma língua românica. Não vou traduzir os textos escritos em galego-português. As palavras que considero serem desconhecidas pelos não estudiosos da literatura medieval, terão sua significação dada em nota de rodapé.

⁴ Aproximadamente, no fim do século XII e início do século XIII, temos uma sociedade hierarquizada que se organiza em torno do rei e da pirâmide feudal que se divide em clérigos, senhores, vassallos, cavaleiros, servos e vilões. Só mais tarde, com o florescimento das cidades, aparecerá um novo grupo social: os burgueses. É lógico que segundo esses princípios de ordenação, os poetas também serão classificados, de acordo com a classe social, em jograis, trovadores ou menestrelis. A origem do jogral remonta ao antigo ofício de divertir os reis, em seus castelos, e o público, nas ruas e nas praças, com mágicas, acrobacias, mímicas, música e canto. É, aproximadamente, a partir do século IX, que a nomeação de jogral passa a ser utilizada para se referir, especificamente, aos músicos-cantores que iam exercer os seus ofícios, nas expedições guerreiras, durante e depois dos banquetes, dados pelos reis e senhores feudais, nas grandes festas religiosas, realizadas nos mosteiros e nas igrejas. Dessa transformação nasce o poeta itinerante, que vai percorrendo as cortes, cantando quer como autor quer como intérprete. Poetas e plebeus, esses artistas de vida boêmia, que cantavam composições em língua vulgar, segundo os testemunhos da época, eram

Quanto à origem das cantigas de amigo, vamos encontrar três versões diferentes:

1- a poesia galego-portuguesa em seu conjunto é uma continuidade do trovadorismo occitânico, tendo como principal influência a escola provençal;

2- as cantigas de amigo são um fenômeno autóctone da cultura galego-portuguesa;

3- a poesia galego-portuguesa se inscreve na tradição trovadoresca medieval, apresentando algumas características específicas, já que não se pode deixar de levar em consideração que a corte de Afonso X, o Sábio (avô de D. Dinis), era um importante centro cultural, freqüentado por vários poetas occitânicos.

A dicotomia entre esses dois gêneros de poesia amorosa (cantigas de amor e de amigo) corresponde às posições, radicalmente diferentes, do sujeito no discurso. Nas cantigas de amor, o amante se situa como homem, colocando-se a serviço de uma Dama, que, ao mesmo tempo, o aceita como vassalo e lhe recusa seu amor. Nas cantigas de amigo, o amante se inscreve no lugar das mulheres e o objeto amado é quem tem o atributo fálico. As cantigas de Pero Meogo,⁵ em que a imagem dos cervos simboliza a virilidade masculina,⁶ ilustram as características básicas desse gênero, onde alguns personagens domésticos participam dos conflitos da donzela, quando esta recebe um bilhete do namorado, convidando-a para um encontro. Sempre que a figura materna

hostilizados pelos poetas clérigos, que escreviam em latim. Novos poetas, a partir do início do século XII, começam a surgir no seio da aristocracia, sendo nomeados trovadores. Alguns historiadores da literatura definem o trovador como o poeta completo, ou seja, aquele que interpreta as cantigas de sua autoria. Isto não é certo, porque saber trovar, violar e cantar não é o critério para alguém ser elevado à categoria de trovador. Para isto é preciso pertencer à nobreza. Alguns trovadores não dominavam a arte da viola ou não tinham uma boa voz, o que fazia com que estivessem sempre acompanhados de jograis para interpretar suas composições. Outros, apesar de serem bons intérpretes, desejavam a divulgação de suas cantigas, que eram entregues aos jograis, que o fariam nas cortes por onde passavam. Era muito comum, inclusive, os trovadores fazerem indicações para que esses jograis fossem bem recebidos nos castelos. Quanto aos menestréis, inicialmente, eles não se diferenciam dos jograis. A partir do século XIII, ao contrário destes, se transformam em espécies de criados fixos, acompanhando seus senhores e levando sempre consigo a viola para tocar, quando fossem solicitados. Formam-se, então, dois grupos de poetas plebeus, itinerantes (jograis) e sedentários (menestréis), que, inevitavelmente, irão competir, criando uma rivalidade, que se faz presente no uso das cores de suas vestimentas, no corte da barba e do cabelo e nos apelidos que passam a dar a si mesmos. Jograis e menestréis, apesar do ofício ou do serviço, também criaram as suas cantigas, embora fossem, às vezes, ridicularizados por essa ousadia. A partir do século XIV, quando a poesia se separa da música e a nomeação de jogral adquire um sentido pejorativo, a palavra menestrel passa a designar a função do músico das casas senhoriais e, posteriormente, na Espanha e em Portugal, o nome do instrumento que eles usavam.

⁵ Carolina Michäelis de Vasconcelos, no seu artigo “Fragmentos etimológicos”, considera que houve um erro de grafia no sobrenome do poeta. Em vez de Meogo deveria ser Moogo. A partir dessa correção, considera que esse poeta teria sido um jogral que, a exemplo de alguns provençais, teria abandonado o convento. Já Leodegário de Azevedo Filho acha que “as notícias sobre Pero Meogo são, todas elas, puramente hipotéticas. O que há de certo é o teor popular de sua poesia, o que nos leva a admitir que tenha pertencido à classe dos jograis. Se foi monge ou não, isso jamais ficou provado. Mas parece que tenha vivido no século XIII” (AZEVEDO, 1974, p.18).

⁶ V. Leodegário de Azevedo Filho, *As Cantigas de Pero Meogo*.

aparece nessas cantigas é para alertar a filha dos perigos da paixão, e, às vezes, essas donzelas burlam a vigilância materna para atender o chamado dos seus amados.

*“Por muy fremosa que sanhuda⁷ estou
a meu amigo, que me demandou
que o foss' eu veer
a la font', u os cervos van beber.*

*Non faç'eu torto⁸ de mi lh'assanhar,⁹
por s'atrever el de me demandar
que o foss' eu veer
a la font', u os cervos van beber.*

*Afeyto me ten já por sandia,¹⁰
que el non ven, mas envia
que o foss' eu veer
a la font', u os cervos van beber.¹¹*

*(...) — E guardade-vos, filha, cá já m'eu atal¹² vi
que se fez coitado, por guaanhar¹³ de min.*

*E guardade- vos, filha, cá¹⁴ já m'eu vi atal
que se fez coitado, por de min guaanhar¹⁵.*

Nas cantigas de amor, a privação do objeto amado tem como efeito a inibição do sexual. Nas cantigas de amigo, a inclusão do sexual está diretamente ligada a uma cena recorrente, onde a donzela apaixonada se entrega ao seu amado, engendrando uma versão que implica na conjunção entre amor e gozo fático e na colocação do amor como agente infrator de um código moral, como é o caso da poesia de Martin Codax.¹⁶

*“Eno sagrado en Vigo,
Baylava corpo velido:*

⁷ Sanhuda - adj. zangada, furiosa.

⁸ Torto - sem razão, injustamente.

⁹ Assanhar-se - zangar-se, encolerizar-se.

¹⁰ Sandia - adj. louca (no sentido de loucamente apaixonada).

¹¹ Cantiga de Amigo de Refrão II de Pero Meogo. In AZEVEDO, 1974, p. 43.

¹² Tal - adj. tal (um homem semelhante).

¹³ Guaanhar - aproveitar.

¹⁴ Ca - conj. causal, que, pois.

¹⁵ Pero Meogo apud AZEVEDO FILHO. *As cantigas de Pero Meogo*, p.47.

¹⁶ Martin Codax ou Codaz, provavelmente, jogral galego-português que viveu na corte de Afonso III (1210 - 1279).

Amor ey!

*En Vigo, no sagrado
baylava corpo delgado:¹⁷
Amor ey!*

*Baylava corpo velido,
que nunca ouver'amigo:
Amor ey!*

*Baylava corpo delgado:
que nunca ouver'amado:
Amor ey!*

*Que nunca ouver'amigo
ergas¹⁸ no sagrad', en Vigo:
Amores ey!*

*Que nunca ouver'amado:
ergas en Vigo, no sagrado:
Amores ey!¹⁹.*

O preconceito fez com que alguns estudiosos do trovadorismo galego-português, tais como D. Carolina de Michäelis de Vasconcelos, Aubrey Bell, Joaquim Nunes, Costa Pimpão e Rodrigues Lapa — só para citar alguns — identificassem uma certa “candura” nas cantigas de amigo. Ou seja, não conseguiram ver a falicização desse amor, onde o amor vem contracenar com o gozo sexual para engendrar a promessa de Felicidade. Já as leituras das cantigas de amigo, feitas por Leodegário A. de Azevedo Filho (*As Cantigas de Pero Meogo e O Poema Musical de Codax como Narrativa*), por Celso Cunha (*Amor e Ideologia na Lírica Trovadoresca*) e por Romam Jakobson (*A textura Poética de Martim Codax*), entre outros, contribuíram para desmistificar a ingenuidade angelical que até então era atribuída a essas cantigas.

Na tentativa de encontrar uma causa para o amor cortês várias teses foram propostas para a origem da poesia em *langue d'oc*.²⁰ A tese arábica, que não é propriamente criação do romantismo, porque já tinha sido formulada, no século XVI, pelo italiano G. Barbieri, sustenta-se na superioridade da cultura muçulmana em relação à cristã e na facilidade de comunicação entre as

¹⁷ Delgado - adj., formoso, esbelto.

¹⁸ Ergas - adv., exceto, senão.

¹⁹ *Martim Codax*. Apud AZEVEDO FILHO. *Uma visão brasileira da literatura portuguesa*, p. 26-27.

²⁰ V. o capítulo “O problema das origens líricas” do livro de Rodrigues Lapa. *Lições de Literatura Portuguesa*.

duas culturas pelas cruzadas. O amor cortês do lirismo occitânico teria sido derivado das poesias da corte muçulmana, já que essas poesias exaltavam a mulher e o sofrimento amoroso. A grande contestação a essa tese, entre outras, é de que o lirismo trovadoresco das canções muçulmanas era geralmente dirigido a uma escrava e nunca a uma senhora casada, como é o caso das cantigas provençais.

Na segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento dos estudos de filologia românica, aparece a tese folclórica, que se sustenta na permanência da tradição popular greco-latina, principalmente, as festas de Maio, onde o amor e a primavera eram celebrados.

No primeiro quartel do século XX, surge a tese médio-latinista, que irá identificar as origens dessa poesia na tradição erótica médio-latinista, tanto no seu aspecto popular, quanto goliardesco.²¹ Nesse mesmo período, outra justificativa vem sustentada pela tese litúrgica, que acredita que as raízes desse lirismo se encontram na poesia latino-eclesiástica, que não só oferecia um texto mais ou menos compreensível mas também uma melodia, o que facilitava a memorização.

Denis de Rougemont, em seu livro *O amor e o ocidente*, insistindo nessa questão da origem, retoma alguns pressupostos da tese arábica e se descarta das outras, acrescentando, entre outras influências, a heresia cátara. Para esse autor, a influência cátara aparece no amor cortês através do ascetismo, da louvação à morte e das virtudes cortesias de humildade, lealdade, respeito e fidelidade.

Em primeiro lugar, não posso concordar com esse autor, porque isto implica considerar que o amor cortês é uma concepção mística e, como tal, reflexo de uma versão cristã que condenava o exercício da sexualidade e identificava um perigo fantasmático de caráter fóbico nas mulheres.

Em segundo lugar, quando a mulher vai ao lugar de Dama para ser decantada em versos, em momento algum este tratamento corresponde à conduta social dos homens em relação às mulheres. Trata-se de uma ficção tomada ao pé da letra. Guilherme, sétimo Conde de Poitiers e nono Duque da Aquitânia (1071-1127), o primeiro trovador provençal de que se tem notícia, um dos príncipes mais poderosos de sua época, por sua linhagem (bisavô de Ricardo Coração de Leão) e pela extensão de suas propriedades, foi, enquanto homem, um sedutor, que acabou sendo excomungado duas vezes

²¹ A origem desse nome é incerta. Provavelmente está ligada ao gigante Golias (Golias, em latim, e Golyat, em hebraico), o inimigo de Deus, e devia significar, nessa época os “seguidores do diabo”. No século XII, os goliardos eram, na maioria, estudantes que freqüentavam as escolas catedrais e as universidades e que compunham poemas líricos profanos: paródias da liturgia e dos Evangelhos, celebração das estações do ano, dos prazeres da bebida, das festas e do amor. A maioria dessas composições não foram assinadas, o que fez com que os seus autores permanecessem desconhecidos.

por causa de sua ligação com a Viscondessa de Châtellerauld, ou, mais provavelmente, por causa de suas disputas territoriais com a Igreja. Todavia, este homem, independente de sua conduta e do seu lugar no social, quando representava o papel de amante, enquanto trovador, jurava fidelidade a sua Dama em nome de um amor escrito. O trovador Bernart de Ventadorn (1150-1195?), também, ilustra bem essa defasagem de tratamento dado às mulheres. Como homem do seu tempo, apesar de se saber muito pouco de sua biografia, foi um conquistador e esteve envolvido em grandes aventuras amorosas. Conta-se até que foi amante da Viscondessa de Ventadorn, esposa do seu senhor, o visconde de Ventadorn, e de Alienor de Aquitânia, na época Duquesa da Normandia e depois rainha da Inglaterra.

*“Lo tems vai e ven e vire
Per jorns, per mes per ans,
Et eu, las! no'n sai que dire,
C'ades es us mos talans.
Ades es us e no's muda,
C'una'n volh e'n ai volguda,
Don anc non aic jauzimen.*

*Pois ela no'n pert lo rire,
A me'n ven e dols e dans,
C'a tal joc m'a faih assire
Don ai lo peyor dos tans:
(C'aitals amors es perduda
Qu'es d'una part mantenguda),
Tro que fai acordamen.*

*Be deuri' esser balsmaire
De me mezeis a razo,
C'anc no nasquet cel de maire
Que tan servis en perdo;
E s'ela no m'en chastia,
Ades doblara'lh folia,
Que: “fols no tem, tro que pren”.*²²

²² Bernart de Ventadorn *apud* CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*, p. 88.

Tradução: “O tempo vai e vem e vira / Por dias, por meses, por anos, / Mas o desejo que me tira / A vida e dá desenganos / É sempre o mesmo, eu nunca mudo:/ Só quero a ela, mais que tudo, / A ela que só me dá tormento. Ela ainda ri como antes rira, / A mim vêm as dores e os danos, / Pois nesse jogo a que me atira / Só ganho enganos sobre enganos / (O amor é um jogo perdido / Quando ele é só por um mantido) / Se não houver entendimento. A ninguém mais posso culpar / Senão a mim e a minha mente — / Só servir e nada ganhar / É coisa própria de um demente, / E se ela a mim não me castiga / A loucura faz que eu prossiga: / Loucos não têm discernimento. (CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*, p. 89).

É importante frisar a dicotomia entre o lugar e o tratamento que é dado à mulher na poesia e no social. Na Idade Média, as mulheres, reduzidas à função fálica, só tinham lugar no social como mães. Uma das soluções encontradas pelos homens em relação às mulheres foi tapar as suas bocas. O depoimento do historiador Georges Duby, sobre as dificuldades encontradas por ele em sua pesquisa sobre as mulheres dessa época, ilustra bem esse fato: “Essa Idade Média é resolutamente masculina. Pois todos os relatos que chegam até mim e me informam vêm dos homens, convencidos da superioridade do seu sexo. **Só as vozes deles chegam até mim.** No entanto, eu os ouço falar antes de tudo de seu desejo e, conseqüentemente, das mulheres. Eles têm medo delas e, para se tranqüilizarem, elas as desprezam”²³.

Na segunda metade do século XII, período de florescimento do amor cortês, no sul da França, o poder da Igreja invadia a privacidade dos homens, criando leis que regulamentavam as relações íntimas entre os casais. Os padres alertavam os homens para terem muito cuidado com as mulheres. Elas poderiam ser consideradas, em relação à força física, mais frágeis do que os homens, mas, em relação ao espírito, deviam ser temidas porque usavam a sedução e a mentira como armas para conduzir o homem ao pecado, à destruição e à morte.

Ninguém melhor do que a mulher para aparecer como uma das faces disfarçadas do Demo. Em um dos episódios de *A Demanda do Santo Graal*, Perceval, em suas andanças à procura do Santo Cálice, está passando pelo mar, quando vê uma tenda muito rica. Depois de atar o seu cavalo numa árvore e deixar encostado nela os seus escudo e espada, entra na tenda e encontra, dormindo em um leito, a donzela mais formosa que seus olhos já viram.

“(...) E a donzela abriu os olhos e, quando o viu ante si, ergueu-se como espantada e disse:

— Ai, Senhor! Quem sodes que aqui assi entrastes armado?

— Donzela, disse el, eu som ~u~u cavaleiro andante e a ventuira me trouxe aqui. Nom hajades pavor de mim pero hei sabor de vos olhar assi ca, se vos eu olho, nom é maravilha ca, assi Deus ajude, vós sodes a mais fremosa cousa que eu nunca vi.

E a donzela lhe disse:

— Nunca eu vi cavaleiro andante.

— Nom? disse el, pois donde sodes?

— Eu som, disse ela, de ãua terra m~ui mui longe daqui e muito estranha, mas a ventuira e maa²⁴ andança me trouxe aqui agora que a adur²⁵ o podiriades cuidar. E ainda pior me aveo depois que aqui vim ca dantes”²⁶.

²³ DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*, p. 10.

²⁴ Maa - adj. má

²⁵ Adur - adv. dificilmente, penosamente. mal, apenas.

²⁶ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 200.

A donzela, interrogada por Percival, começa a contar a sua estória, dizendo que nasceu em Atenas e é uma princesa, prometida pelo rei, seu pai, ao imperador de Roma. Quando já estava em alto mar, junto com sua comitiva, para ir encontrar o seu marido, houve uma tormenta que durou quinze dias e os levou para a Grande Bretanha. Resolveram armar uma tenda na praia e, noutro dia, pela manhã, quando toda sua comitiva estava no navio, veio um vento forte e todos foram mortos. Perceval, segundo o código cortês da cavalaria de seu tempo, deveria se oferecer para levar a donzela ao encontro daquele a quem ela fora prometida como esposa. Em vez disso, “coitado de amor”, declara-se à donzela, prometendo-lhe casamento e também fazê-la “rainha de terra mui rica e boa”²⁷. Eis que, nesse momento, algo terrível acontece:

“(…) E el estando enesto falando, aque-vos²⁸ vem de contra o céu um tam grande sôo como se fosse firida de torvam e fez ~ua tam gram volta como se movesse a terra, assi que Persival tremeu todo com pavor. E ergueu-se espantado e ouviu ~ua voz que dizia:

— Ai, Persival! como aqui há tam mau conselho. Deixas toda lidice²⁹ por toda tristeza, donde te virrá todo pesar e toda maa ventuira.

E semelhou-lhe que aquela voz fora tam grande que deviria seer ouvida per todo o mundo. E caiu esmoricido em terra e jouve assi um gram pedaço. E depois que acordou e catou arredor de si e viu a donzela rir, porque o vira, que houvera medo, e, quando a viu riir, maravilhou-se e logo entendeu que era demo que lhe aparecera em semelhança de donzela polo enganar e o meter em pecado mortal. Entom ergueu a mão e sinou-se³⁰ e disse:

*— Ai, padre Jesu Cristo verdadeiro! **Nom me leixes³¹ enganar nem entrar na perdurável morte.** E se este é demo que me quer tolher³² de teu serviço e partir de ta companhia, mostra-mi-o. (...)*

Tanto que el esto disse, viu que a donzela se tornou em forma de demo tam feo e atam espantoso que nom há no mundo homem tam ardido³³ que o visse que nom houvesse a haver gram medo”³⁴.

Os *fabliaux*,³⁵ em contraponto ao *fin’amor* das cantigas de amor, também nos oferece indicações precisas da concepção dos homens sobre as mulheres nessa época. Nesses *fabliaux*, as

²⁷ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 202.

²⁸ A que vos - eis que.

²⁹ Lidice - alegria, gozo, contentamento.

³⁰ Sinar-se - benzer-se

³¹ Leixar - deixar.

³² Tolher - tirar.

³³ Ardido - ousado, corajoso.

³⁴ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 202.

³⁵ “*Fabliau*, diminutivo de *fable*, é um gênero narrativo breve, em verso, baseado na unidade de acção. (...) A maior parte dos *fabliaux* são cômicos e comportam uma intenção paródica e irônica, mesmo os que (um bom terço) terminam por uma moral (FABLIAUX, 1997, p 56). Além dos *fabliaux* cômicos, “comparáveis às farsas do teatro cômico” temos os *fabliaux* eróticos (id. *ibid.*, p. 7).

mulheres “têm o espírito agudo”³⁶ e usam uma série de ardis para seduzir os homens e para enganar os maridos, fazendo-os de bobos.

Enfim, criaturas demoníacas, perversas e devoradoras, incapazes de serem satisfeitas era a imagem que o cristianismo medieval construiu sobre as mulheres, o que sem dúvida isentava e justificava os atos de violência contra elas. As leis dos homens tinham, nessa época, um efeito apaziguador, na medida em que colocavam no lugar do Outro sexo o signo da maternidade. Eis uma estratégia para negar a diferença, introduzindo as mulheres no reino fálico. O perigo só rondava as mulheres solitárias, ou seja, aquelas que não estavam sob o domínio dos homens. Então, a solução encontrada foi a criação de novos espaços para aprisioná-las: os mosteiros, as comunidades beguinas e os bordéis. Sob a insígnia da proteção, os homens encontravam artifícios para se prevenirem do insondável que vela o gozo feminino. Tratava-se, então, de uma estratégia para negar o não haver da relação sexual e o ser sexuado dessas mulheres, cujo gozo suplementar não passa pelo corpo, mas sim pela fala. Uma *idade dos homens*,³⁷ é como o historiador George Duby se refere a essa época em um dos seus livros. Essa expressão deve ser lida ao pé da letra: os laços sociais se sustentavam na homossexualidade. Mas, se nessa época o valor social da mulher era índice da potência do homem a quem estava subjugada, desde o nascimento até a morte, este valor se transformava radicalmente, quando a mulher, sob a pena do poeta, transfigura-se em a Dama, à qual ele iria dedicar seu amor em cantos que são verdadeiros lamentos de dor.

Lacan, em 1972-73, no *Seminário 20 — mais, ainda*, adverte que a tentativa de desvendar a origem histórica do amor cortês não deu conta do seu fenômeno. Mas antes mesmo de afirmar isto, em 1959-60, no *Seminário 7 — a ética da Psicanálise*, ele já tinha se descartado dessa questão ao estabelecer uma correspondência entre o amor cortês e o texto de Ovídio, *A arte de Amar*. O texto de Ovídio é um verdadeiro tratado para libertinos, mas Lacan irá encontrar nele uma identificação com o amor cortês pela via do significante. O amor deve ser regido pela arte (*Arte regendus amor*) e o amor é uma espécie de serviço militar (*Militae species amor est*) são as proposições de Ovídio que foram tomadas ao pé da letra pelo amor cortês. Só que nele o amante se coloca a serviço da Dama para travar uma batalha cujas regras já estabelecidas colocam-no na posição de vencido, antes mesmo da conquista. Mas, mesmo assim, é proibida a desistência, e o amante só tem direito de in-

³⁶ FABLIAUX — *Erótica medieval francesa, poesia erótica e satírica francesa, séculos XII – XIV*, p. 46.

³⁷ V. *Idade Média, Idade dos Homens — do Amor e outros Ensaios* de George Duby.

gressar nessa escola poética se se submeter às regras que determinam a maneira como se deve cortesmente amar.

Tal qual o amor grego, o amor cortês se sustenta na beleza do agalma e, ao contrário dele, exige que o amador renuncie à coisa amada. Em torno do objeto de amor se constrói uma organização do significante, cujas regras conduzem à inibição da sexualidade e à representação da mulher como enigma indecifrável. Essa representação do objeto feminino faz com que Lacan compare as técnicas do amor cortês com as técnicas dos pintores do final do século XVI e do início do século XVII³⁸. Trata-se do recurso da anamorfose: a revelação de uma imagem enigmática, que, à primeira vista, não é perceptível e que aponta para alguma coisa da ordem do real. O que há de comum nessas representações é um *modus operandi* do significante. Retomarei essa questão quando for abordar o amor cortês como sublimação.

Quero me deter, agora, em alguns procedimentos: o luto, a representação do objeto feminino, a função não especular do espelho e as técnicas do amor como erotismo.

O luto é a condição para que o homem ocupe o lugar de amante e possa dirigir a sua demanda à Dama. O sofrimento, como um estado de luto permanente, correspondendo ao que se convencionou chamar, nos estudos literários, de morrer-de-amor, é o afeto dominante, na cantiga de Pai Soares de Taveirós³⁹.

*“Como morreu quen nunca ben
ouve da ren⁴⁰ que mais amou,
e quen viu quanto reçeou
d’ela e foi morto por en,⁴¹
Ay, mha senhor, assi moyr’eu!*

*Como morreu quen foy amar
quen lhe nunca quis ben fazer
e de que lhe fez Deus ueer
[Cousa] de que foy morto cõ pesar,
Ay, mha senhor, assi moyr’eu!*

Com ’ome que ensandeceu,⁴²

³⁸ V. o capítulo XI, “O amor cortês em anamorfose”, que se encontra em *O seminário, livro 7, a ética da psicanálise*, onde Lacan faz referência ao quadro de Holbein, *Os Embaixadores*.

³⁹ Pai Soares de Taveirós (?), trovador, aproximadamente, nos primeiros decênios do século XIII, descendente de uma família nobre da região do Minho, compôs cantigas de amor, de amigo e duas tenções, uma de parceria com Martim Soares e outra com o seu irmão Pêro Velho de Taveirós.

⁴⁰ Ren - coisa.

⁴¹ Por en - por isto.

⁴² Ensandecer - enlouquecer (com o sentido de enlouquecer por amor).

*senhor, cõ gran pesar que uiu
e nõ foy ledo,⁴³ nen dormiu
depois, mha senhor, e moyr'eu!
Ay, mha senhor, assi moyr'eu!*

*Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben
a quen a uiu leuar a quen
a nõ ualia⁴⁴, nen a ual,
Ay, mha senhor, assy moyr'eu!"⁴⁵.*

O objeto amado só pode comparecer na estrutura da privação, porque se trata de um amor em que as relações entre sujeito e objeto se inscrevem na falta. No capítulo em que abordei a pulsão, a privação foi definida como a falta real de um objeto simbólico, tendo como agente o imaginário. A Dama é para o sujeito, na posição de amante, o que simbolizaria o objeto real do seu desejo, isto é, o falo (Φ). É lógico que essa metaforização só é possível pela via do imaginário, já que o que caracteriza a estrutura do desejo é a falta do objeto. É por lhe ter sido dado o sentido de um objeto precioso e, como tal, privilegiado, que a Dama se converte em símbolo da própria ausência do objeto do desejo. Justamente por isto, amar tem como condição renunciar não ao amor mas ao objeto amado.

Da estrutura da privação passa-se à frustração. É na posição de objeto real que a Dama se torna representante do Outro Absoluto (Outro-real, Outro-sem-barras) e é investida de onipotência, podendo, a partir daí, submeter o amante aos seus caprichos. O amante, por se encontrar inteiramente à deriva do desejo que está no Outro — na Dama —, só pode se colocar como servo fiel e humilde que suplica ser amado.

*"Pero muito amo, muito non des[ejo]
aver da que amo e quero gram bem,
porque eu conheço muyto ben e vejo
que de aver muito a min non m'en ven
tam grande folgança⁴⁶ que mayor non seja
o seu dano d'ela; quen tal bem deseja
o bem de ssa dama em muy pouco ten.
Mais o que non he e seer poderia,
sse fosse assy que a ela vesse
bem do meu bem, eu [muito] desejaria*

⁴³ Ledo - contente.

⁴⁴ Valer - ter valor, merecer.

⁴⁵ Pai Soares de Taveirós *apud* NUNES, José Joaquim. *Crestomatia arcaica*, p. 152.

⁴⁶ Folgança - repouso, descanso.

*aver o mayor [ben] que aver podesse,
ca pois a nós ambos hi viinha proveito;
tal ben desejando, ffarya dereyto
e sandeu seria quem o nom fezesse.
E quem d'outra guisa⁴⁷ tall⁴⁸ bem [desejar]
non he namorado, ma[i]s é [un] desfrom(?),⁴⁹
que sempre trabalha por cedo cobrar
da que non servio o mayor galardom;⁵⁰
e de tal amor amo [eu] mays de cento
e non amo h~ua de que me contento
de seer servidor de boom coração.*

*Pois [d'ela] m'eu cham'e são servidor,
gram treição seria, se mia senhor
por meu ben ouvesse mal ou senrazon*

E quantos bem aman assy o diram”⁵¹.

A Dama, cindida em objeto real com valor de potência e objeto simbólico com valor de dom, se torna a fonte de todos os dissabores. Ou seja, como objeto de potência é divinizada e, justamente por isto, só pode ser amada no regime de abstinência sexual, de devoção servil e de idolatria; como objeto simbólico se torna signo da recusa do amor como dom. É nesse sentido que o amor cortês se inscreve no regime da frustração.⁵² O ciclo que se repete é sempre o mesmo. Alguns medievalistas, ao constatarem esse processo de repetição, consideram-no falta de criatividade, porque não se deram conta do que, verdadeiramente, se trata nessa concepção do amor.

O morrer-de-amor dos trovadores não corresponde nem ao desejo de morte da tragédia helênica e nem ao masoquismo moral romântico. O sofrimento é efeito de uma relação amorosa simbolizada que visa à não satisfação. A Dama é colocada no lugar de objeto amado para que outra coisa, que está para além das mulheres, seja desejada.

*“Senhor, eu vyvo coytada
vida, des quando vos nos vi,
mays, poyz vós queredes assy,
por Deus, senhor ben talhada,*

⁴⁷ Guisa - modo, maneira, forma.

⁴⁸ Tal -adj., semelhante.

⁴⁹ Desfrom - desavergonhado.

⁵⁰ Galardom - recompensa.

⁵¹ D. Dinis *apud* NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, p. 104-205/6.

D. Dinis, o rei Lavrador, neto de Afonso X de Castela e casado com Isabel de Aragão, a “Rainha Santa”, é considerado por quase todos os medievalistas um dos melhores trovadores galego-portugueses.

⁵² A frustração, “originalmente, (...) só é pensável como a recusa do dom, na medida em que o dom é símbolo do amor” (LACAN, 1995, p. 184).

*queredes-vos de min doer
ou ar leixade-m'ir morrer.*

*Vos sodes tan poderosa
de min que meu mal e meu ben
en vós é todo, [e] por en,
por Deus, mha senhor fremosa,
queredes-vos de min doer
ou ar leixade-m'ir morrer.*

*Eu vyvo por vós tal vida
que nunca estes olhos meus
dormen, mha senhor, e por Deus,
que vos fez de ben comprida,
queredes-vos de min doer
ou ar leixade-m'⁵³ir morrer.*

*Ca, senhor, todo m'e prazer
quant'i vós quiserdes fazer"⁵⁴.*

As regras cortesias tornam o amor impossível para que uma prática de escrita se transforme em metáfora do amor. A impossibilidade da relação sexual é substituída pela abstinência sexual. O real, enquanto impossível, não é reprimido, simplesmente se desloca para que amar se torne sinônimo de renúncia e a insistência em continuar amando se transforme em mestria de um cantar com a função de sublimação.

Ao contrário do romantismo, é o próprio amor e não o objeto que comparece no lugar de um ideal. Na literatura romântica, o objeto feminino é investido de uma imagem que substancializa a figura da mulher angelical ou da mulher satânica. As cantigas de amor dessubstancializam o objeto feminino, transformando-o numa função simbólica. A Dama, enquanto portadora do agalma, é captada por um olhar, sem que haja qualquer particularidade que a singularize, quer do ponto de vista do amante, quer do ponto de vista de um estilo de época. Pelo contrário, a beleza enquanto traço de atração, esvazia-se para dar lugar à função do significante enquanto falta. A leitura das cantigas de amor provoca, inclusive, a sensação no leitor de que todas elas poderiam ter sido escritas para uma mesma mulher. A Dama é dessubjetivada para ser colocada aos olhos do amador como, inteiramente, arbitrária e onipotente. Justamente por isto, Ela não mede as exigências que impõe àquele que está ao seu serviço.

⁵³ Leixar - deixar.

⁵⁴ D. Dinis *apud* NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, p.202/3.

Aqui, como no amor grego, os lugares para amar estão bem demarcados: o de amante (*erastes*) e o de amado (*erômenos*). Quem ocupa o lugar discursivo do amante tem abatido sobre si os efeitos que o real provoca no simbólico, e, justamente por isto, se coloca no lugar de sujeito do desejo. Neste lugar, o trovador se oferece ao serviço de uma mulher. Aquela, que aceitou ser escolhida poderia, então, representar para o sujeito o que ele supõe que lhe falta? Não. O amor cortês é justamente aquele que traz a desarmonia do par amante-amado, explicitando que o que falta ao amante não é o que o amado tem. Não é isto que Lacan situa quando diz que amar é dar o que não se tem? Este paradoxo, que vige no regime do amor, é o que sustenta o amor cortês. É neste sentido que se deve ler a afirmação de Lacan, quando diz que o amor cortês é o único que expressa o verdadeiro amor. Se o desejo do homem é o desejo do Outro, o trovador deseja o amor da Dama porque Ela deseja ser amada por ele. Se o desejo se sustenta em uma falta radical, a súplica do trovador, dirigida à Dama, revela a constatação deceptiva que faz parte da estrutura de toda demanda: não é isto, é outra coisa... Esta Outra Coisa é a Dama que está ali para ser amada e não para obliterar o que falta ao amante. A Dama, como simulacro do objeto do desejo, só pode ser demandada pelo trovador a partir da privação e da frustração. Justamente por isto, o que é colocado neste lugar é um objeto enlouquecedor, é um parceiro desumano.

*“Si tot fatz de joi parvensa,
Mout ai dins lo cor irat.
Qui vid anc mais penedensa
Faire denan lo pechat?
On plus la prec, plus m'es dura;
Mas si'n breu tems no's melhura,
Vengut er al partimen”*⁵⁵.

A Dama, como representante do significante que falta no campo do Outro, tem a mesma função que o espelho como a borda de um furo: estabelecer um limite que aponta para o que não se pode transpor. Algumas particularidades do amor cortês ilustram esta função do espelho:⁵⁶

1- um amor que nasce da construção significativa e que se apresenta dessimétrico com o papel social que a mulher exercia nesta época, amar cortesmente significa saber trovar;

⁵⁵ Bernart de Ventadorn apud CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*, p. 91.

Tradução: “A alegria só é aparência, / Por dentro estou estraçalhado. / Onde se viu dar penitência / A alguém, antes de ter pecado? / Mais eu peço, mais ela é dura: / Ah, se ela não tiver brandura / Eu vou morrer, já não agüento”.

⁵⁶ O espelho, com função não especular, tem o mesmo estatuto topológico do significante: ocupar uma parte do vazio instaurado pela ocorrência do real no simbólico.

2- todas as regras de cortesia se organizam em torno da inacessibilidade do objeto;

3- As forças maledicentes (os *lausengiers*) e a manutenção do segredo através do uso do senhal produzem uma série de equívocos.

As técnicas do amor cortês como erotismo são técnicas de retenção, de suspensão e de amor *interruptus*. Freud, no texto *Três Ensaios para uma Teoria Sexual*, 1905, afirma que “todas las circunstancias externas e internas que dificultan o alejan la consecución del fin sexual normal (...) favorecen, como es comprensible, la tendencia a permanecer en los actos preparativos, convirtiéndolos en nuevos fines sexuales que pueden sustituirse al normal.”⁵⁷ Essas técnicas preliminares correspondem aos estágios que o trovador tem que passar para que a Dama aceite ser homenageada por ele. Esses estágios para que ele receba o grau de amador são:

1- Aspirante (*Fenhedor*) — o que se consome em suspiros;

2- Suplicante (*Precador*) — o que ousa pedir;

3- Amador (*Drut*).

Cumpridos esses estágios, se o amador for aceito como vassalo, a Dama aceitará o seu amor, a sua devoção e a sua fidelidade. No ritual provençal, quando a Dama aceitava a corte do trovador, oferecia-lhe um anel de ouro e ordenava que se levantasse e lhe beijava a fronte. Daí em diante os amantes estavam unidos pelas leis da cortesia: inibição do sexual, vassalagem e consagração do objeto amado.

Se esses estágios forem comparados com os prazeres preliminares, eles terão a mesma função que exercem no circuito pulsional, que é a retenção do gozo para o prolongamento desses prazeres. Essa retenção do gozo, para Freud, converte-se em perversão ou em sublimação. O amor cortês não faz outra coisa senão eternizar um amor cujas regras de cortesia impõem barreiras ao amor como exigência do próprio amor. O amor cortês apresenta, assim, uma forma de amar que coloca em cena um jogo e suas regras. Naquele tempo os trovadores sabiam jogar e, justamente por isto, sabiam amar. E não existe coisa que mais explicita uma invenção significativa do que o jogo.

Lacan chama atenção para o paradoxo desses prazeres preliminares. Se por um lado sustentam o prazer, por outro são experimentados como desprazer, na medida em que aumentam o estado de tensão. É a partir dessa contradição que os prazeres preliminares são valorizados no ato

⁵⁷ “Todas las circunstancias externas e internas que dificultan o alejan la consecución del fin sexual normal (...) favorecen, como es comprensible, la tendencia a permanecer en los actos preparativos, convirtiéndolos en nuevos fines sexuales que pueden sustituirse al normal (FREUD, 1973, p. 1184. v. II).

sexual. No amor cortês esses prazeres se atualizam na medida em que a Dama se torna inacessível e o seu corpo interditado. É no interior dessa interdição que o sexual se converte, através da sublimação, numa arte erótica, onde o impossível de um amor tem como função velar o impossível da relação sexual. Diz Lacan: “O amor cortês é uma maneira inteiramente refinada de suprir a ausência de relação sexual, fingindo que somos nós que lhe pomos obstáculo. É verdadeiramente a coisa mais formidável que jamais se inventou”⁵⁸.

O amor cortês inviabiliza de saída o acesso ao objeto para depois lhe outorgar um valor sublime. O agalma do objeto se transforma em aura para que ele possa como metáfora vir no lugar do objeto que não há. O não-haver do objeto é substituído pela impossibilidade de tê-lo. É importante assinalar que não estou dizendo que a Dama vem ocupar a função do objeto causa do desejo, aquele que Lacan representa pela letra *a* minúscula, mas sim que é como metáfora da Coisa que a Dama se apresenta como objeto de um amor impossível. E mais: é só como objeto impossível que Ela pode se deslocar para o lugar do Outro Absoluto e ser divinizada, adquirindo, assim, o valor de dom como Bem Supremo. Os estágios a serem ultrapassados para o grau de amador correspondem aos prazeres preliminares, também, porque têm como função colocar a Dama como signo do Outro (\mathcal{A}). Eis porque a Dama, tal qual o Outro (\mathcal{A}), não tem face e sempre se apresenta como um enigma sem decifração. A Dama não é a representação imagética das mulheres e sim a representante d’ \mathcal{A} Mulher. Aquela que, como significante do Outro-Sexo, não há. A indiferença da Dama adquire, assim, valor de mistério inviolável porque Ela, verdadeiramente, não tem nada para oferecer ao amante.

Já me referi à sublimação no amor cortês, mas gostaria de me deter um pouco mais nessa função, inaugurada por Freud e retomada por Lacan. Para Freud, a sublimação é uma forma de satisfação não-sexual da pulsão, sem que haja recalque. No decorrer do seu percurso, a pulsão se desvia do seu alvo. Como compreender isto? Primeiro, não se deve confundir a noção de alvo com a de objeto, e, segundo, é preciso que se estabeleça a diferença entre retorno do recalcado e sublimação. Se Freud nos ensinou que não pode haver recalque sem retorno do recalcado, cabe indagar, aqui, de que recalque se trata. Não são os recalques secundários, até porque estes já são efeitos de um recalque primário. É a entrada do significante que promove a ação do primeiro recalque. Lá, num

⁵⁸ LACAN, Jacques. *O seminário - livro 20 - mais, ainda*, p. 94.

pedaço de carne viva, onde se pressupõe uma substância gozante, alguma coisa desse gozo é arrancada para que o significante se instale. Lá, onde nada havia, passa a existir alguma coisa: o traço unário. E o primeiro recalque incide justamente sobre esse nada. É esse vazio que insiste no retorno do recalçado e que de novo será recalçado para ser esquecido. Quando um sujeito se identifica com um objeto, idealizando-o, o que é recalçado é justamente esse vazio, que só pode comparecer sob a forma de falta simbólica. Dessa idealização explode uma paixão que eleva o objeto à categoria de bem. Não há amor-paixão sem a ilusão fálica de encontro com a Felicidade. Na sublimação não ocorre o recalque desse nada, que antecede o aparecimento de toda vida, já que ele reaparece sob a forma de um vazio a ser contornado. É nesse sentido que se fala de sublimação no amor cortês. A Dama, enquanto objeto impossível, é elevada à categoria de sublime para ser nomeada pelo significante com valor de Coisa (*Das Ding*). Só pela via do significante é que se pode nomear, não o que falta, mas a existência da própria falta. Se através da palavra aponta-se para uma falta sem poder significá-la, logo entre a nomeação e a aparição do objeto instaura-se uma hiância. A Coisa como significante é efeito da existência da linguagem e a Coisa como objeto pertence ao registro do real e, como tal, está para além da linguagem. E o que está para além da linguagem só pode ser nomeado através dela como impossível. A sublimação não tem outra função senão permitir ao homem se referir à Coisa, isto é, colocá-lo entre o real e o significante. E o que permanece no centro deste intervalo é um vazio.

O objeto amado no amor cortês, ao contrário do que ocorre no romantismo, não é abordado para o casamento, mas sim para situar o desejo ao nível da visada da Coisa. Esta Coisa, por sua estrutura, só pode ser representada por Outra Coisa. A Outra Coisa é a Coisa. A Coisa não se procura, encontra-se. O personagem de Angela Carter,⁵⁹ no romance *A Paixão da Nova Eva*, achou Tristessa: (...) linda como podem ser apenas as coisas que não existem: o mais obsedante dos paradoxos, receita de eterna insatisfação⁶⁰. Mas é claro que esta busca só pode ser feita pelas vias do significante quando o homem se torna um verdadeiro artesão. Neste sentido, A Coisa é a Dama que os poetas encontraram para trovar.

⁵⁹ Angela Carter “pode ser considerada uma das vozes mais originais da literatura inglesa contemporânea. Nascida em Eastbourne, em 1940, (...). freqüentou a Universidade de Bristol, onde se especializou em literatura inglesa do período medieval. Depois de formada, Carter morou e trabalhou na Inglaterra, nos Estados Unidos e no Japão” (PEONIA, 1999, p. 241). De 1966 a 1992, sua produção abrange romances, contos, poesia, peças de teatro e livros para criança. Em 1992, morreu de câncer no pulmão.

⁶⁰ CARTER, Angela. *A paixão da nova Eva*, p. 6.

O amor cortês engendra uma construção ideal sobre o amor e o inscreve no regime da estrutura da falta do objeto, assinalando uma transformação histórica de eros. Não se pode negar que essa concepção de amor inaugurou uma tradição em que falar de amor significa falar do sofrimento de quem ama. O sofrimento é a via pela qual o amor se tornou um dos temas mais recorrentes da literatura ocidental. Na passagem do amor cortês para o amor como sentimento da paixão, produz-se uma torção, a partir do momento em que o morrer-de-amor deixa de ser metáfora da impossibilidade do próprio amor para se transformar em símbolo da impotência do homem em relação as forças “invencíveis” do mundo. A idealização objetual substituiu a sublimação, assim como a privação e a frustração cederam lugar à denegação da castração.

No século XIX, o objeto é idealizado como se fosse a aparição da Coisa para criar a ilusão de um amor primeiro, único e derradeiro... E se nada do que é esperado é encontrado, o alibi dos obstáculos intransponíveis vem dissimular a própria impossibilidade, que passa a ser denegada. A mulher pura e angelical se converte pela via imaginária em signo da Coisa. Não importa se é pelos laços do matrimônio ou pela via do adultério, pois o que entra em cena é a procura de um objeto que viria tomar o lugar da Coisa. Nessa transformação radical do amor cortês em paixão, nasce o mito da castidade. Não se trata mais de abstinência sexual do amador, mas de uma exigência moral que se abate sobre as mulheres. Qualquer semelhança com o romantismo e com o realismo não são meras coincidências. Na literatura do século XIX, o homem, fantasmaticamente, dividido entre as mulheres que podem ser amadas e as que podem ser desejadas, tortura-se entre amar ou gozar. A punição surge então sob duas formas: o inferno da culpa para os homens e a morte para todas as heroínas que violam a lei da castidade.

Assim, o impossível se desloca do amor para os obstáculos, ora pela inviabilidade do casamento, ora pelo erro do adultério ou da prostituição. Os heróis passam de amantes a impotentes — ou como diria Camilo Castelo Branco: de felizes a desgraçados — e o morrer-de-amor, enquanto representação máxima da denegação do impossível da relação sexual, transforma-se no fracasso de um sonho de amor...

O mito do amor, na literatura portuguesa, encontrará as suas origens no entrecruzamento entre as cantigas galego-portuguesas de amor e de amigo. Nas cantigas de amigo, vamos encontrar um amor que justifica os desvios de virtude das donzelas apaixonadas. Mentir por amor, dissimular para a mãe e se entregar como prova de amor são os comportamentos descritos pelas donzelas nas

cantigas de amigo, com bem demonstra Leodegário A. de Azevedo Filho, no seu livro *As Cantigas de Pero Meogo*. Nessas cantigas, não há lugar para o morrer-de-amor das cantigas de amor. Nestas últimas, a dor de morrer-de-amor revela-se para o imaginário do trovador como gozo, que, ao contrário das cantigas de amigo, não se inscreve pela via do falo. Nesse sentido, o gozo do Outro nas cantigas de amor se apresenta com valor de amor sublimado, o que será retomado pela poesia barroca, que irá imaginarizar este gozo pela via do objeto para sempre perdido. Nas cantigas de amigo, o trovador, ao usar a máscara de uma donzela apaixonada, não canta mais um amor impossível e sim as maravilhas do amor. São depoimentos líricos de "mulheres" que ora suspiram, ora se entregam ao amado como prova de amor. A conversão do amor impossível para o amor que se sustenta na **Promessa de Falicidade** é a primeira grande virada da concepção mítica do amor na literatura portuguesa. Lá, nas páginas das cantigas de amigo, amor e gozo fálico se deparam com duas faces de um sonho sonhado sem os escombros da morte.

Esses dois gêneros líricos trovadorescos encontram-se, por sua vez, com a matéria da bretonha,⁶¹ que deu origem às novelas de cavalarias. Entende-se por novela de cavalaria o gênero narrativo, quer em verso, quer em prosa, que tem como característica fundamental apresentar uma sucessão de aventuras, onde os protagonistas principais são submetidos a provas, que têm como função inseri-los num modelo heróico, já que saem delas sempre com êxito. Uma estória com princípio, meio e fim se encaixa em outra e mais outra, tendo como fio condutor da narrativa uma trama central.

A *Demanda do Santo Graal* pertence a última fase do ciclo arturiano, que antes era nomeado por Pseudo-Boron e, mais recentemente, por Post-Vulgata. Este texto (ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena), que se acredita ter sido escrito entre 1230 e 1240, reúne as várias versões que integram a lenda em torno do rei Artur: o Graal, o rei Artur, os amores de Lancelot e Guenièvre. A trama consiste na procura do Graal, que é o Cálice Sagrado (*Santo Vaso*) que contém as últimas gotas do sangue de Cristo, recolhidas por José de Arimatéia (Joseph).

A referência mais antiga que se conhece, até hoje, sobre o rei Artur pertence a um manuscrito anônimo, intitulado *Historia Brittonum*, cuja copilação mais antiga de que se tem notícia

⁶¹ Matéria da bretonha se refere ao ciclo cavaleiresco de influência bretã, e, justamente por isto, também chamado de ciclo bretão. Pertencem a esse ciclo o conjunto de obras que giram em torno da lenda do rei Artur e a novela *Amadis de Gaula*.

é atribuída a Nennius, onde Artur aparece como um chefe bretão do Norte cujas façanhas nas batalhas contra os saxões se espalham por toda a Bretanha.

Em meados do século XII, começam a surgir os textos que vão tecer as várias versões em torno da lenda arturiana:

1- *Historia Regum Britanniae (História dos Reis da Bretanha)*, escrita em latim pelo historiador Geoffroy de Monmouth, mais ou menos em 1137, apresenta o rei Artur não como herói nas batalhas mas como senhor de uma corte cercada pelo brilho das festas e dos jogos cavaleirescos.

2- *Vita Merlini (A Vida de Merlin)*,⁶² também escrita por Geoffroy de Monmouth, aproximadamente em 1148, se constrói em torno do personagem Merlin e de suas profecias.

3- *Romance de Brut* (Brutus é o fundador mítico da Bretanha) também conhecido como *Geste des Bretons*,⁶³ é uma narrativa em versos, escrita por volta de 1155, pelo trovador normando Robert Vace. Esta obra é dedicada a Alienor, neta do primeiro trovador, Guilherme IX, e portanto herdeira do ducado da Aquitânia, que se casou, primeiro, com o rei Luís VII de França, e, depois, com Henrique Plantageneta, rei da Inglaterra. Esse texto, além de contar alguns episódios da vida e da morte de Artur, baseados na história de Geoffroy de Monmouth, introduz, pela primeira vez, a famosa Távola Redonda.

4- *Perceval le Gallois ou Le Conte du Graal* é uma narrativa em verso, escrita por Chrétien de Troyes.⁶⁴ Segundo o historiador Michel Pastoureau, Chrétien de Troyes, escreveu esta história a

⁶² Paul Zumthor, no livro *Merlin le prophète — Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, não concorda com a atribuição deste texto ao clérigo Geoffrey de Monmouth, porque considera que seu nome foi acrescentado por mão tardia. Para este autor, a autoria deste texto pertence a um monge escocês, que não só conhecia essa obra mas também admirava o seu autor. Juan Manuel Cacho Bleca, no seu prefácio a edição de *Amadis de Gaula*, afirma que Geoffrey de Monmouth escreveu as *Prophetiae Merlini*, antes de 1135, e as incorporou ao texto de 1137, a *Historia Regum Britanniae*.

⁶³ O romance como forma literária que se desenvolveu no século XII, caracteriza-se por uma narrativa de estrutura simples, escrita, inicialmente, em versos, e, depois, em prosa, em língua d'oïl. Paul Zumthor, em seu livro *Essai de poétique médiévale*, considera esta forma proveniente de duas tradições medievais: as canções de gesta e a historiografia. As canções de gesta — por volta da metade do século XI até mais ou menos o início do século XIV — ao contrário das canções de amor dos trovadores, são textos narrativos não cantados que contam em tom épico as aventuras guerreiras de um herói sem incluir uma estória de amor e sem dar destaque as mulheres.

⁶⁴ Chrétien de Troyes, escreveu, entre 1162-1182, os seguintes romances em verso: *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*; *Érec et Enide (Eric e Enide)*; *Cligès ou la Fausse Morte (Cliges ou a que fingiu de morta)*; *Lancelot le chevalier à la charrette (Lancelot, o cavaleiro da charrete)*; *Yvain le chevalier au lion (Yvain, o cavaleiro do leão)* e *Guillaume d'Angleterre (Guilherme da Inglaterra)*, inspirado na lenda de santo Eustáquio. A sua obra é imensa, embora nem todos os seus textos chegaram até nós. É considerado um dos primeiros autores do romance de *Tristan*, mas este manuscrito continua desaparecido até hoje.

pedido do conde de Flandres, Filipe da Alsácia. Apesar de se tratar de um texto inacabado, porque Chrétien morreu antes de terminá-lo, é com esse texto que se inaugura o tema do Graal, no ciclo arturiano, embora ainda se trate, aqui, de uma versão pagã. Nessa versão, o Graal se apresenta como um objeto mágico — recipiente sem forma definida — de origem desconhecida e guardado por um rei doente. Perceval fracassa em sua missão porque não faz a pergunta que deveria ter sido feita e que desfaria a maldição que se abateu sobre o Rei-pescador e seu reino.⁶⁵ E como se trata de uma narrativa inacabada, a estória termina sem que Perceval venha de novo encontrar o castelo onde se encontra o Graal.

5- A trilogia em verso, *Li livres dou graal*— *Joseph, Merlin e Perceval*, escrita entre 1191 e 1212 por Robert de Boron, inaugura a versão cristã do Graal, articulando-a com o reinado de Artur. Dessa trilogia resta apenas *Joseph* e um pequeno trecho de *Merlin* (502 linhas).⁶⁶ No primeiro livro, aparece o Graal como sendo o cálice da última ceia dos apóstolos, no qual José de Arimatéia recolhe o sangue de Cristo. Bron, cunhado de José Arimatéia, ficará com o Graal, que, depois de desaparecido, será procurado por seu neto, Perceval, dando início ao ciclo de aventuras em torno desse cálice sagrado. No segundo livro, a partir da conexão entre o Graal e o reinado arturiano, a estória se desenvolve desde o nascimento de Artur até a sua coroação como rei. O terceiro livro, que chegou até nós em uma versão em prosa, narra a estória da busca do herói, que é Perceval, pelo Santo Graal e o fim do reino de Artur.

⁶⁵ Perceval, recém-ordenado cavaleiro, vai parar em um castelo, cujo senhor se encontrava muito doente. Sendo bem acolhido, enquanto esperava servir a ceia, fica conversando com seu anfitrião e assiste a um acontecimento extraordinário. Eis um trecho dessa cena:

“Um jovem saiu de um quarto, segurando uma lança magnífica pela metade da haste. Passou entre a lareira e os comensais sentados no leito. Todos os que se encontravam ali puderam ver uma gota de sangue brotar no alto da lança e escorrer até a mão do rapaz. [...] Em seguida vieram dois outros, de aspecto magnífico, cada um trazendo nas mãos um candelabro de ouro ricamente trabalhado, no qual brilhavam uma dezena de velas. Depois apareceu um graal conduzido por uma nobre donzela, encantadora e soberbamente vestida. Quando ela entrou na sala com esse graal, fez-se uma claridade tão grande que as velas perderam o lume, exatamente como acontece com a lua e as estrelas quando o sol se levanta. Atrás dela vinha outra donzela portando uma bandeja de prata. O graal, que seguia adiante, tinha sido fundido no mais puro ouro e incrustado de todo tipo de pedras preciosas, as mais ricas e variadas que se poderia encontrar na terra ou no mar. Então, da mesma forma que a lança, o graal e a bandeja passaram diante do leito e desapareceram num outro quarto” (PASTOUREAU, 1989, p.173).

“Perceval maravilhado, mesmo querendo saber o significado do que acabara de assistir, comporta-se como um perfeito cavaleiro, ou seja, prefere não perguntar para não ser indiscreto. Entretanto, diz-nos Pastoureau: “Se houvesse colocado a questão que lhe queimava os lábios, não apenas seu anfitrião seria curado e o país estaria livre de terríveis calamidades, mas ele próprio teria recebido sublimes recompensas. Ora, tudo isso ele só virá a saber mais tarde, quando saberá também que o nome do castelão é o Rei-pescador (assim chamado porque sua única distração na doença é a pesca) e que o graal contém por alimento somente uma hóstia destinada a manter em vida um homem velho, que não outro senão o próprio pai do Rei-pescador” (PASTOUREAU, 1989, 173).

⁶⁶ V. *Le roman de l’Estoire dou Graal*.

A passagem dos romances em verso à prosa, aproximadamente entre 1215 e 1235, dá origem ao ciclo *Lancelot-Graal*. O texto mais conhecido deste ciclo é a Vulgata, que é constituída por cinco partes:

1- *Estoire del Saint Graal* (História do Santo Graal) — a estória se passa desde a vinda do Graal para a Grã-Bretanha até o reinado de Peles, avô de Galaaz;

2- *Estoire de Merlin* (História de Merlin) — os primeiros anos do reinado de Artur e os amores de Merlin;

3- *Lancelot du Lac* (Lancelot do Lago) — a infância de Lancelot e a estória de Agravaim;

4- *Queste del Saint Graal* (Demanda do Santo Graal) — as aventuras da procura do Graal, apresentando como herói Galaaz;

5- *Mort Artu* (Morte de Artur) — a descoberta do amor adúltero entre Lancelot e Guenièvre e a destruição do reinado de Artur.

Os textos, que vão constituir essas partes da Vulgata, não foram escritos em um só tempo. Primeiro, temos a trilogia, constituída por *Lancelot du Lac*, *Queste del Saint Graal* e *Mort Artu*, que é centrada na vida de Lancelot, a quem é dado o lugar de herói. Só depois é que serão agregados a este ciclo as duas primeiras partes, *Estoire del Saint Graal* e *Estoire de Merlin*, onde o grande herói será Galaaz. Da trilogia inicial para as duas versões, nota-se a transformação que se realiza em torno da lenda do rei Artur em virtude da influência do cristianismo. Nesse processo de conversão, temos um deslocamento do enfoque narrativo, no que diz respeito à figura do herói: Lancelot, o grande e formoso cavaleiro, que vive em pecado por sua relação adúltera com a esposa do rei Artur (a rainha Guenièvre) é substituído pelo casto e virtuoso Galaaz.

O novo ciclo da matéria da Bretanha — Post-Vulgata ou Pseudo-Boron — é constituído por três partes:

1- *Estoire del Saint Graal*,

2- *Merlin*,

3- *Queste del Saint Graal*.

Aproximadamente, entre 1236 e 1250, as várias versões da Vulgata dão origem a um romance único que irá constituir a nova fase da matéria Bretanha, que é o ciclo da Post-Vulgata ou

do Pseudo-Boron. É interessante observar a influência da lenda de *Tristan*⁶⁷ neste novo ciclo. Desde o século XII, surgem versões em verso em torno desse herói, mas será por volta de 1250, que irá aparecer a primeira versão do *Tristan en Prose*, onde serão incorporados os personagens Lancelot e Artur e o tema do Graal.

Do manuscrito em francês da Post-Vulgata ou Pseudo-Boron resta apenas fragmentos esparsos. Segundo os medievalistas, a *Queste del Saint Graal* deste ciclo se baseia nas duas últimas partes da Vulgata, “remodelando ou omitindo episódios e acrescentando outros de acordo com o espírito do novo romance”⁶⁸.

As traduções para o galego-português (*Demanda do Santo Graal*) e para o castelhano (*Demanda del Sancto Grial*) são feitas de uma versão tardia da *Queste del Saint Graal* da Post-Vulgata ou Pseudo-Boron. Quanto à questão da prioridade portuguesa ou castelhana, com a qual já se gastou muito papel e tinta, abstenho-me, até porque considero que o mais importante é a entrada dessa versão, pela via da tradução, na cultura ibérica, e, também, porque quanto mais se perde tempo com a questão da origem mais se deixa de lado o próprio texto, ignorando inclusive a sua inserção na trajetória do mito do amor na literatura portuguesa.

No *Amadis de Gaula*, a trama gira em torno do grande amor entre o herói (Amadis de Gaula) e a princesa Oriana. Com esta novela de cavalaria irá se repetir a mesma questão em relação à origem, só que, diferente de *A Demanda do Santo Graal*, não se trata mais de discutir a autoria da primeira tradução, mas sim de saber se a autoria da primeira versão de um manuscrito perdido é portuguesa ou castelhana. Não entrando nessa questão pelos motivos já colocados em relação à *Demanda*, vou me ater às informações que considero imprescindíveis à abordagem de *Amadis de Gaula*, que, sem dúvida, é o representante autóctone das novelas de cavalaria, na Península Ibérica.

⁶⁷ Há uns trinta anos antes, portanto na corte do rei Henrique I, avô de Henrique II (Henrique Plantageneta), os bardos, vindos da Cornualha e do País de Gales, disseminaram, através dos seus cantos, várias lendas, que também incluíam histórias de amor. A maioria dos medievalistas considera que esses poetas deram origem à lenda de Tristão. Alguns acrescentam ainda os harpistas das escolas armoricanas (referente aos bretões da Armórica) a essa origem. Aproximadamente entre 1160 e 1180, surge a primeira versão, em verso, da história de amor entre Tristão e Isolda, intitulada *O Romance de Tristão*. Por volta de 1230, surge o texto Tristão em Prosa. Mais ou menos a partir de 1270, vai aparecer uma série de obras em torno desse amor. A maioria desses manuscritos desapareceu, restando apenas alguns trechos, como é o caso das versões do normando Béroul e do inglês Thomas. No início do século XIII, aparece a versão de Gottfried de Estraburgo, da qual só restaram aproximadamente dezenove mil versos. A única versão integral que chegou até nós, embora só conte um episódio da história, é o *lais* de Maria de França.

⁶⁸ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 10.

A tradição do *Amadis* remonta ao final do século XIII e início do século XIV. Garci Rodrigues de Montalvo redige três livros sobre as aventuras de Amadis e depois acrescenta o quarto sobre as sagas de Esplandião. A publicação impressa que existe, até hoje, dos livros de Montalvo se encontra no Museu Britânico (C.20.6.) e foi realizada por Jorge Coci, em Saragoza, no ano de 1508. Conjectura-se que outras impressões mais antigas tenham sido feitas. Carolina de Michaëlis de Vasconcelos, no prefácio do livro, *Romance de Amadis*, escrito por Afonso Lopes Vieira afirma que é quase certo que tenha havido uma edição, em 1499, e Juan Manuel Cacho Blecua cita uma possível edição, feita em Sevilha, em 1496, e uma outra edição que poderia ter sido realizada em qualquer cidade espanhola, em 1492. Entretanto, a referência a essas edições não se sustenta em provas manuscritas, criando uma celeuma entre os medievalistas.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos,⁶⁹ no referido prefácio, identifica na tradição das lendas bretônicas dos troveiros anglo-franceses (lendas em torno do rei Artur) a origem dessa narrativa. Juan Manuel Cacho Blecua,⁷⁰ no prefácio a edição de *Amadis de Gaula*, acrescenta a essa origem a lenda de Tristão, que tanto repercutiu na cultura medieval e que é citada explicitamente em o *Amadis*.

Quanto aos textos perdidos sobre o *Amadis*, que serviram de inspiração à redação de Garci Rodrigues de Montalvo, restam apenas alguns testemunhos:

1- A atribuição de *Amadis* a Vasco Lobeira, no tempo do rei D. Fernando I, (1367-1383), no texto de Gomes Eanes Azurara, *Crônica do Conde Dom Pedro de Meneses*;

2- A tradução do lais⁷¹ de Leonoreta,⁷² no texto de Garci Rodrigues de Montalvo.⁷³ A autoria desse lais, no *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, publicado pela primeira vez em 1880, é

⁶⁹ V. o livro de Afonso Lopes Vieira. *O Romance de Amadis*.

⁷⁰ V. a edição de *Amadis de Gaula* pela Cátedra.

⁷¹ Para Paul Zumthor, o lais apresenta uma estrutura complexa que se subdivide em duas formas: lírica e narrativa. Sem aprofundar, podemos dizer que esta forma é de origem francesa e está ligada à tradição dos romances do ciclo bretão, no qual se incluem as lendas do rei Artur. Carolina de Michaëlis considera o poema de Joam Lobeira, traduzido por Montalvo, o único exemplar galego-português dos lais líricos do ciclo bretão.

⁷² “Senhor genta, / mi[n] tormenta / voss’amor em guisa tal / que tormenta / que eu senta / outra non m’ é ben, nem mal, / mays la vossa m’ é mortal: / Le[o]noreta, / fin roseta, / bella sobre toda fror, / fin roseta, non me metta / en tal coi[ta] voss’amor!

Das que vejo / non desejo / outra senhor se vós non, / e desejo, / tan sobejo, / mataria h~u[u] leom, / senhor do meu coração: / Le[o]noreta, / fin roseta / bella sobre toda fror, / fin roseta, / non me metta / en tal coi[ta] voss’amor!

Mha ventura / en loucura / me meteo de vos amar; / é loucura, / que me dura, / que me non poss[o] en quitar, / ay fremosura sem par: / Le[o]noreta, / fin roseta, / bella sobre toda fror, / fin roseta, / non me metta / en tal coi[ta] voss’amor” (NUNES, 1972, p.1 - 2 - 3 - 4 - 5)!

⁷³ A tradução desse lais se encontra no capítulo LIV do livro II, do livro de Motalvo:

atribuída a Joam Lobeyra que, segundo Carolina de Michaëlis, é um vassalo do Infante D. Afonso de Portugal, irmão mais novo de-rei D. Dinis, 1279-1325⁷⁴;

3- A poesia de Pedro Ferruz — reinado de Henrique II (1369-1379) — faz referência à existência de três livros castelhanos sobre *Amadis*.⁷⁵

Nessas novelas de cavalaria, como ficou demonstrado, vamos encontrar o entrecruzamento das influências cristã e céltica. O predomínio da influência cristã na versão portuguesa de *A Demanda do Santo Graal* é muito maior do que em *Amadis de Gaula*. O maravilhoso dos mitos célticos (bruxas, gigantes, monstros etc), em *Amadis de Gaula*, é substituído, em *A Demanda do Santo Graal*, pelo maravilhoso cristão (vozes, sinais, aparições etc. como mensagens vindas do céu em Nome-de-Deus).

Num primeiro momento, tanto em uma novela quanto em outra, o que está em jogo é o amor cortês, colocando em cena a renúncia ao gozo fálico para dar lugar à procura de um outro gozo, que se apresenta sob a forma de gozo do Outro. Quanto à renúncia das mulheres, vamos encontrar uma série de modulações que irão demarcar as diferenças que se estabelecem nas relações entre gozo e morte, que, por sua vez, são determinantes da imaginarização do real sob a forma de gozo do Outro.

Nas cantigas de amor, é a partir de um sofrimento sem fim, em função da inacessibilidade do objeto, que se convoca o desejo de morrer (morrer-de-amor), encontrando-se aí um gozo onde o sexo não conta.

Na *Demanda*, temos um herói, fruto do pecado de seus pais, virgem e o mais puro de todos os cavaleiros, que se mantém no eterno feminino, em nome de uma verdade que se sustenta na fé da palavra encarnada no Outro, cuja face é Deus-Pai-Todo-Poderoso. Em nome dessa fé, o herói aguarda a fruição de um gozo não fálico, que o narrador nos conta que foi experimentado, primeiro,

“Leonoreta, fin roseta / blanca sobre toda flor, / fin roseta, no me meta / en tal cuita vuestro amor. / Sin ventura yo en locura / me metí / en vos amar, es locura / que me dura, / sin que poder apartar;/ lo hermosura sin par,/ que me da pena y dulçor!, / fin roseta, no me meta / en tal cuita vuestro amor./ De todas la que yo veo / no deseo / servir outra sino a vos; / bien veo que mi desseo / es devaneo, / do no me puedo partir; / pues que no puedo huir / de ser vuestro servidor, / no me meta, fin roseta, / en tal cuita vuestro amor. / Ahunque mi quexa parece / referirse a vos, señora, / otra es la vencedora, / otra es la matadora / que mi vida desfalece!; / aquesta tiene el poder / de me hazer toda guerra;/ aquesta puede fazer, / sin yo gelo merescer, / que muerto biva so tierra” (MONTALVO, 1996, p. 767-768).

⁷⁴ VIEIRA, Afonso Lopes. *Romance de Amadis*, p. 10.

⁷⁵ “Amadis el muy fermoso / las lluvias y las ventiscas / nunca las falló aryscas / por ser leal e famoso: sus proesas fallaredes / em três lybros e dyredes / que le Dios de santo poso” (BAENA, 1966, p. 663).

pela contemplação da imagem do Graal, e, depois, quando sua alma e o santo cálice sobem ao céu pela mão de Deus.

No *Amadis*, podemos dividir a narrativa em dois momentos. Primeiro, Oriana está para Amadis, assim como a Dama está para o trovador. Se, nas cantigas de amor, a Dama é abordada como objeto inacessível e como corpo interdito, aqui, já se estabelece uma diferença entre as cantigas de amor e esta narrativa. Não se trata mais de um amor não correspondido. Amadis e Oriana amam-se perdidamente. Este amor, que é mantido em segredo, porque só as personagens coadjuvantes com função de confidentes de Amadis e de Oriana sabem dele, se torna impossível em função da submissão do herói ao código da cavalaria, que poderíamos sintetizar na obrigação de correr o mundo em busca de aventuras. Assim, as aventuras das armas têm como função reproduzir incessantemente os obstáculos inventados pelo amor cortês para que ele se torne um amor verdadeiramente impossível. Se a privação do objeto amado, segundo as regras cortesãs, exige fidelidade à Dama, o que implica na abstinência de todas as mulheres, o gozo se inscreve, justamente aqui, articulando-se com o brilho das vitórias, que se reduplicam uma após outras para serem oferecidas à amada como uma forma de homenageá-la à distância. A cada prova glorificante, o futuro profetizado para Amadis por Urganda se confirma, escravizando o herói a essa imagem fática. Amadis, o mais belo e mais valente entre todos os cavaleiros de seu tempo, irá ter o seu destino revirado por iniciativa de sua amada, aquela que lhe oferece o gozo fático como limite de sua deriva ao gozo do Outro.

“(...) así que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima daquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni ousadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo”⁷⁶.

A lei que preside o código cortês do amor é violada para que tudo termine em *happy end*, o que faz com que esta novela inaugure na narrativa o que já era anunciado nas cantigas de amigo, ou seja, a junção entre gozo e amor enganando uma Promessa Fática de Felicidade.

⁷⁶ MONTALVO, 1996, p. 574, v.1.

Tradução: (...) assim se pode dizer que naquela verde relva, sobre o aquele manto, mais por graça e por moderação de Oriana do que por iniciativa e ousadia de Amadis, foi feita mulher a mais formosa donzela do mundo.

Entre o gozo do Outro e o gozo fálico, eis as modalizações de um mito que se constrói em torno do amor. Mas no cenário da novela de cavalaria não há lugar para a punição dos "crimes morais de amor", assim como nas cantigas de amigo não há lugar para o sofrimento de amor.

No *Amadis de Gaula*, o reconhecimento da paternidade e do casamento são os prêmios que os amantes recebem no lugar da punição. Depois que Amadis vence a batalha contra o Imperador de Roma, a quem o rei Lisuarte tinha prometido dar a mão de sua filha, Nasciano, o ermitão, que vivia em sua ermida, isolada numa grande floresta, há mais de quarenta anos, resolve ir ao encontro de Amadis e de Oriana para lhes revelar que o filho que Oriana teve de Amadis, Esplandião, está vivo e ficou todo esse tempo sob seus cuidados. Feito isto, Amadis reconhece Esplandião como seu filho, e Nasciano parte ao encontro do rei Lisuarte para conseguir a sua aprovação para o casamento de Amadis com Oriana, que já tinha sido realizado secretamente.

“Cuando esto fue oído por el Rey, mucho fue maravillado, y dixo:

—!O padre Nasciano! ¿es verdad que mi hija es casada con Amadís?

— Por cierto, verdad es - dixo él -, que él es marido de vuestra hija, y el donzel Esplandián es vuestro nieto.

— ! O santa María, val! - dixo el Rey -. (...)

El Rey estuvo una gran pieza pensando sin ninguna cosa dezir, donde a la memoria le ocurrió el gran valor de Amadís y cómo merecía ser señor de grandes tierras, así como lo era, y ser marido de persona que del mundo señora fuesse; y así mesmo el grande amor que él havia a su fija Oriana, y cómo usaría de virtud y buena conciencia en la dexar heredera, pues de derecho le venía y el amor que él siempre tuvo a don Galaor, y los servicios que él y todo sua linaje le hizieron, y cuántas vezes, después de Dios, fue por ellos socorrido en tiempo que otra cosa sino la muerte y destrucción de todo su estado esperaba; y sobre todo ser su nieto aquel muy hermoso donzel Esplandián, en quien tanta esperanza tenía, que si Dios le guardasse y llegasse a ser cavallero, según lo que Urganda le scrivió, no tenía par de bondad en el mundo; y así mesmo cómo en la misma carta le scrivió que este donzel pornía paz entre él y Amadís; y también le vino a la memoria ser muerto el Emperador, y que si com él y con su deudo ganava honra, que mucho más com el deudo de Amadís la tenía, así como por la experiencia muchas vezes lo havia visto, y con esto, demás de recibir descanso, así en su persona como en su reino, creçeria en tanta honra, que ninguno en el mundo su igual fuesse⁷⁷.

⁷⁷ MONTALVO, 1991, p. 1500, v.2.

Tradução: Quando isto acabou de ser ouvido pelo rei, ficou muito maravilhado e disse:

— O padre Nasciano! é verdade que minha filha é casada com Amadis?

— Certamente, é verdade — disse ele — que ele é marido de sua filha, e o donzel Esplandião é seu neto.

— O valha-me santa Maria! — disse o Rei — . (...)

O Rei ficou muito tempo pensando, sem ter alguma coisa para dizer, até que se lembrou do grande valor de Amadis e como ele merecia ser não só senhor de grandes terras, assim como ele era, mas também ser o marido de alguém que fosse senhora do mundo; e também o grande amor que ele tinha por sua filha Oriana, e como usaria de virtude e de boa consciência, deixando-a como herdeira, pois ela tinha esse direito, e o amor que ele sempre teve por Galaor, e os serviços que ele e toda sua linhagem lhe fizeram, e, quantas vezes, depois de Deus, foi por ele socorrido na hora em que só esperava a morte e a destruição de todo seu estado; e sobretudo seu neto Esplandião, aquele donzel muito formoso, em quem tanta esperança tinha, que se Deus lhe guardasse e chegasse a ser cavaleiro, segundo o que Urganda lhe escreveu, não haveria ninguém no mundo com semelhante bondade; e como, também, lhe escreveu na

Amadis, ainda, viverá uma série de aventuras até que, saindo de uma Grande Serpente, aparece Urganda, a Desconhecida, para anunciar que chegara a hora de Esplandião ser feito cavaleiro. Depois da vigília na capela e cumpridos todos os rituais, o gigante Balán, a pedido de Urganda, faz a investidura de Esplandião, que irá tomar o lugar do seu pai no mundo das aventuras cavalheirescas, e tudo irá de novo recomeçar...

Amadis, enquanto ocupa o lugar do desejado, isto é, daquele que, por suportar o agalma, é o falo, locupleta-se com a imagem que lhe foi dada pela profecia de Urganda e que o transformou na "criança maravilhosa". O momento em que deixa de estar à deriva do gozo do Outro para se inscrever no gozo fálico, fazendo com que se desloque do lugar de amado (desejado) para o de amante (desejante), tem como agente Oriana. Esta passagem que assinala o milagre do amor não ocorre de forma abrupta. Amadis se afasta de novo do seu amor para voltar a correr pelo mundo em buscas de novas aventuras, elaborando, assim, o luto da criança maravilhosa e aterrorizante que morreu dentro de si mesmo. Esta criança maravilhosa é aquela que existe em todo falante que, um dia, por ter ocupado no imaginário materno a função do falo, é surpreendida por um olhar que a faz não só “extremo esplendor, luz, jóia cintilante de poder absoluto”, mas também “criança abandonada, perdida numa total solidão moral, só, diante do terror e da morte”⁷⁸. Amadis, o donzel do Mar, aquele é invejado por todos os homens e desejado por todas as mulheres, tem como destino perpetuar este olhar do fascínio materno, que é corporificado pela palavras mágicas de Urganda, que vaticina que ele será a flor dos cavaleiros do seu tempo, que fará estremecer os fortes, que terminará com honra tudo aquilo em que os outros fracassaram, que realizará façanhas que ninguém acreditará que pudessem ser feitas por corpo de homem, que amansará os soberbos e que será o cavaleiro que mais lealmente saberá amar. Esta imagem tirânica, que na narrativa comparece pela via do maravilhoso céltico, cai no momento em que ocorre a transformação do herói de amado para amante, passando, assim, a se tornar um sujeito desejante. Nesta hora nasce o Amadis, pai de Esplandião, e morre o Amadis, o Donzel do Mar.

mesma carta, dizendo que esse donzel traria a paz entre ele e Amadis, e também lhe veio a lembrança de que o imperador estava morto, e que com ele e com sua dívida ganhava honra muito mais do que com a dívida de que Amadis teria com ele, assim como pela experiência muitas vezes tinha visto, e com isto, além de ganhar descanso, tanto para sua pessoa quanto para seu reino, cresceria com tanta honra, que não haveria do mundo quem tivesse semelhante honra; (...).

⁷⁸ LECLAIRE, Serge. *Mata-se uma criança - um estudo sobre o narcisismo primário e a pulsão de morte*, p. 10.

Na *Demanda do Santo Graal*, Galaaz, passado um ano que tinha sido coroado rei de Logres, encontra Josefes, filho de José de Arimatéia, que veio em Nome-do-Senhor ofertar-lhe, pela última vez, o corpo de Cristo simbolizado na hóstia sagrada.

“Quando veo, em cima do ano, tal dia como ele tomara a coroa, ergueu-se de gram manhã e os outros outrossi. E quando entraram no Paaço Espiritual, catarom⁷⁹ ante⁸⁰ o Santo Vaso e virom ~u~u homem revestido como clérigo de missa. Estava em geolhos ante a távoa e dava da mão em seu peito dizendo sa culpa. E estava redor del mui gram companha de angeos. E, pois esteve gram peça em geolhos, ergueu-se e começou sa missa da gloriosa Senhora. E quando foi depó-la sagrada, que o homem bõd tolheu⁸¹ a patena⁸² de sobelo⁸³ Santo Vaso, chamou Galaaz e disse-lhi:

-Vem adiante, sergente⁸⁴ de Jesu Cristo, e veerás o que tanto desejaste sempre a veer.

*E ele se chegou logo e catou o Santo Vaso e, pois houve catado ~u~u pouco, **começou a tremer mui feramente⁸⁵ tam toste⁸⁶ que a mortal carne começou a veer as cousas espritaes** e tendeu⁸⁷ sas mãos logo contra o céu e disse:*

*- Senhor, a ti dou eu graças e a ti oro e a ti b~eego⁸⁸ porque me fezești tam gram mercee,⁸⁹ **que eu vejo abertamente o que a língua mortal nom poderia dizer nem coraçom pensar. Aqui vejo eu o começo dos grandes ardimentos. Aqui vejo eu a raçom das grandes maravilhas.** E pois assi é, Senhor, que vós a mi compristes m~ia vontade de me leixardes⁹⁰ veer o que eu sempre tanto desejei, ora vos rogo que em esta hora e em esta gram ledice⁹¹ em que som vos plaza que eu passe desta terreal vida e vaa aa celestial.*

E tan toste como el rogou a Nosso Senhor o homem bõd que cantava a missa prês o Corpus Domini e comungou-o. E Galaaz o recebeu com grande humildade e o homem bõd o preguntou:

— Sabedes quem som?

— Nom, disse el, se mo vós nom disserdes.

— Pois sabe, disse el, se mo vós nom disserdes.

*— Pois sabe, disse el, que **eu som Josefes, o filho de Joseph Abarimatia** que nosso Senhor te enviou por te fazer companha. E sabes porque me enviou ante que outrem? Porque semelhas tu mim em duas cousas: porque viste as maravilhas do Santo Graal assi como eu, e é direito que ~u~u virgem faça companha a outro virgem.*

Pois esto Josefes disse a Galaaz, tornou a Persival e beijou-o. E pois Galaaz er disse a Boorz:

— Saudade-mim muito a dom Lançalot, meu padre e meu senhor, tam toste que o virdes.

*Entom se tornou ante a távoa e ficou seus geolhos. E nom esteve i se pouco nom **quando caeu em terra e a alma se lhi saiu do corpo e levarom-na os angeos fazendo gram ledice e beezendo Nosso Senhor.***

Tam toste que el foi morto av~eo ~ua gram maravilha que Boorz e Persival virom que ~ua mão veo do céu mas nom virom o corpo cuja a mão era e filhou⁹² o Santo Vaso e levou-o contra o céu com tam

⁷⁹ Catar - olhar.

⁸⁰ Ante - adv. diante.

⁸¹ Tolher - tirar.

⁸² Patena - pratinho de metal dourado onde se coloca a hóstia.

⁸³ Sobelo - contr. prep. + art., sobre o / a.

⁸⁴ Sergente - criado, servo.

⁸⁵ Feramente - muito, fortemente.

⁸⁶ Toste - adv. logo, depressa.

⁸⁷ Tender- estender.

⁸⁸ B~e~ego - 1^a pess. do pres. do v. benzer, abençoar.

⁸⁹ Mercee - compaixão, perdão.

⁹⁰ Lixar - deixar.

⁹¹ Ledice - alegria, gozo, contentamente.

⁹² Filhar - tomar, pegar.

gram canto e com tam gram ledice que nunca homem viu mais saborosa cousa de ouvir, assi que nunca houve homem na terra que pois podesse dizer com verdade que nunca o i er virom. Quando Persival e Boorz virom que era morto Galaaz houverom ende⁹³ tam gram pesar que nom poderiam maior e, se nom fossem tam bõs homens e de tam bõa vida como eram, caeram em desesperaçom tanto houverom gram pesar. (...)
Pois Galaaz foi soterrado⁹⁴ no Paaço Espiritual o mais honradamente que poderom os da cidade de Sarraz⁹⁵.

Um corpo morre em estado de beatitude. Mas, como não poderia deixar de ser, uma morte envolvida pelo maravilhoso cristão, em que eventos incríveis, fantásticos e extraordinários acontecem, exercendo a sua função na narrativa, que é a de mostrar o cumprimento de uma promessa para aquele que empenhou sua fé, submetendo-se a palavra de Deus.

Assim Galaaz pôde ser reconhecido como o filho escolhido por Deus e anunciado pelo Espírito Santo para encontrar não só o cálice sagrado (Santo Graal), mas também para experimentar o que viria como recompensa a quem vencesse prova tão glorificante, depois de ter passado por todas as agruras e tentações demoníacas.

Em estado de puro gozo, Galaaz recebe a graça divina e sobe aos céus, assistido por todos aqueles que estavam presentes à missa da gloriosa Senhora, e que, justamente por isso, também, puderam contemplar tal maravilha. Galaaz, aquele que, como *servo de Jesu Cristo*, deseja conhecer o mistério da Verdade Divina e ser reconhecido como filho, realiza o seu desejo, que é o desejo de Deus, no instante em que seu corpo é reduzido a um resto mortal. Diante da visão do que a língua não poderia dizer, nem o coração sentir, Galaaz vislumbra o começo das grandes audácias, a razão das grandes maravilhas. A visão desta revelação transforma o corpo do herói em pura substância gozante, que traz a presença de alguma coisa que não pode ser convertida em palavras pela língua, porque não existem palavras que possam expressá-la. Como poderíamos dar conta disso, senão interpretando como o momento de inscrição do traço unário, vindo do campo do Outro para dar origem ao significante e ao nascimento de um sujeito, introduzindo-o no caminho para a morte? A partir desse momento, corpo e gozo se separam para sempre, e o que restou como perda real de gozo não cessa mais de se repetir como procura do gozo perdido. Essa marca, como enigma sem decifração, e esse corte sem sutura, que abre uma ferida sem cura, irão para sempre se repetir como os mesmos. É só a partir da inscrição do traço unário, introduzindo a função do significante, que se

⁹³ Ende - pron. daí.

⁹⁴ Soterrar - enterrar.

⁹⁵ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 456/7.

pode falar de gozo e, conseqüentemente, de morte. Antes o que havia estava sob o domínio do princípio do prazer. Só depois, com a marcação feita pelo traço unário, é que se pode falar de um mais além do princípio do prazer, ou seja, a pulsão de morte como gozo.⁹⁶

Galaaz diz que viu **o começo de tudo** e, para o ser falante, a origem de tudo está no significante Um (S_1). Aquele que se coloca na fronteira entre o real e o simbólico e tem como traço a unicidade: sempre o mesmo que se repete e não tem em si nenhum sentido. Aquele que introduz a função simbólica do pai. O encontro sem palavras com esse significante (S_1) faz com que Galaaz retorne à sua própria origem e se transforme em puro resto, sendo enterrado no paço espiritual da forma mais honrada. Mas também faz com que Galaaz seja reconhecido como filho, não por seu pai imaginário, Lancelot, o que, aliás, nesta versão é apresentado numa imagem denegrada, mas por seu pai simbólico, Deus. Trata-se, aqui, do reconhecimento da função do pai. É neste sentido que se pode falar de recomposição, pela via do mito, da metáfora paterna: a estória Galaaz é a história da inscrição do Nome-do-Pai em sua função significante. E para Lacan, “introduzir a função do pai como primordial representa uma sublimação”⁹⁷.

A herança deixada por sua morte, assim como a de Cristo, são os seus nomes que se associam à paixão pelo significante, já que seus corpos encarnaram o sacrifício do desejo do homem em nome do desejo de Deus. Para além do significante não sobrou nada, a não ser um cadáver para ser enterrado, um cálice, cujo sangue nunca ninguém jamais viu, e que sumiu. Permanece um discurso que pode narrar uma estória contando o milagre, mas que não revela qualquer coisa sobre esse gozo, a não ser recorrendo à metáfora e dizendo que foi uma maravilha. O próprio narrador onisciente diz para os leitores que não há palavras para descrever o que aconteceu.

Depois da literatura medieval, vamos reencontrar na literatura portuguesa o gozo do Outro sob a forma de sublimação na poesia lírica barroca. O estilo barroco se caracteriza por apresentar corpos inteiramente entregues ao gozo, corpos gloriosos e martirizados a serviço da escopia, corpos exuberantes que expressam “tudo que desaba, tudo que é delícia, tudo que delira”⁹⁸. Estamos diante de representações que são testemunhos “de um sofrimento mais ou menos puro.

⁹⁶ “O importante é que, natural ou não, é efetivamente como ligado à própria origem da entrada em ação do significante que se pode falar em gozo.(...) O gozo é exatamente correlativo à forma primeira da entrada em ação do que chamo a marca, o traço unário, que é marca para a morte, (...)” (LACAN, S.17, 1992, p. 168-169).

⁹⁷ LACAN, Jacques. 1988, p. 178.

⁹⁸ LACAN, Jacques. 1982, p. 158.

Na poesia barroca portuguesa, “tudo o que é delícia” é vivido na decantação de um objeto amado, que, como Bem Supremo, é considerado para sempre perdido. Sem esperança, só restam as saudades (Violante do Céu) ou as lembranças de uma imagem petrificada (Jerônimo Baía).

Em Jerônimo Baía,⁹⁹ nos madrigais, “A Uma Crueldade Formosa” e “A uma Formosura Cruel”, o objeto amado é apresentado, tal qual a Dama das cantigas de amor, pelo traço da mais cruel indiferença:

*“Seja fria no amar, cruel no rogo,
Fria, se é toda jaspe, e toda neve,
Cruel, se é toda sangue e toda fogo”¹⁰⁰.*

Mas ao contrário do amor cortês, o amante, em vez de se colocar a serviço da Dama, serve-se do objeto amado para se mortificar. A coisa amada se reduz a beleza de um corpo captado pelo olhar. Esse corpo, reduzido a restos, cuja função é a de se tornarem representações dos objetos *a*, sob a forma de mais-gozar, é um retrato para ser contemplado. Mas um retrato rasgado. Todos os significantes escolhidos (ouro, prata, safira, rubi, pérola, jaspe, mármore, metais, pedras) para a descrição desse corpo em pedaços lhe retiram a vida, reiterando, assim, o caráter desumano desse corpo, a fim de que se interponha uma barreira intransponível entre amante e amada. Aqui, o que se ama é a beleza de um objeto (“a minha bela”), que faz com o sujeito desfrute as delícias solitárias de um olhar que não é correspondido.

*“A minha bela ingrata
Cabelo de ouro tem, fronte de prata,
De bronze o coração, de aço o peito;
São os olhos luzentes,
Por quem choro, e suspiro,
Desfeito em cinza, em lágrimas desfeito,
Celestial safiro;
Os beijos são rubins, perlas os dentes;
A lustrosa garganta
De mármore polido;
A mão de jaspe, de alabastro a planta.
Que muito pois, Cupido,*

⁹⁹ Jerônimo Baía (1620-1688) entrou para o mosteiro de S. Martinho de Tibães, da ordem beneditina, em 1643. Afonso VI, em função de sua fama de orador sacro, nomeia-o, em 1657, pregador régio. Em 1674, a ordem beneditina lhe outorga o cargo de cronista.

¹⁰⁰ Jerônimo Baía *apud* FERREIRA, Nadiá Paulo. *Poesia barroca — antologia do século XVII em língua portuguesa*, p. 130.

*Que tenha tal rigor tanta lindeza,
As feições milagrosas,
Para igualar desdêns a formosuras,
De preciosos metais, pedras preciosas,
E de duros metais, de pedras duras*¹⁰¹.

O objeto amado, decomposto em pedaços que se coagulam, é representado metonimicamente para se converter em símbolo de uma ausência, o que faz com que se torne signo de um Bem perdido. Da contemplação ao sofrimento se interpõe um gozo, vivido imaginariamente como a morte do próprio sujeito, que se inscreve em um para além do falo.

Em *Violante do Céu*,¹⁰² a metáfora de uma alma vazia, isto é, de um ser destituído de significantes, porque perdeu o seu bem amado, sustenta uma fala que demanda a morte, não para morrer mas para inserir a morte na própria vida. Aqui a versão do objeto amado como objeto perdido se repete.

O que acontece na poesia barroca senão dirigir o amor a um objeto que só pode ser amado porque não existe? Eis a invenção de um objeto pela via do significante que transforma o amor em usufruto de gozo, que se sustenta no aniquilamento do ser de quem ama. Um corpo sofrido com a alma deserta, um corpo desprovido de ser, um corpo como metáfora do nada, que se torna a fonte de um mais-gozar pela via do sofrimento.

*“Se apartada do corpo a doce vida,
Domina em seu lugar a dura morte,
De que nasce tardar-me tanto a morte,
Se ausente da alma estou, que me dá vida?
Não quero sem Silvano já ter vida,
Pois tudo em Silvano é viva morte,
Já que se foi Silvano, venha a morte;
Perca-se por Silvano a minha vida.
Ah! suspirado ausente, se esta morte
Não te obriga querer vir dar-me vida,
Como não ma vem dar a mesma morte?
Mas se na alma consiste a própria vida,
Bem sei que se me tarda tanto a morte,
Que é porque sinta a morte de tal vida*¹⁰³.

¹⁰¹ Jerônimo Baía *apud* FERREIRA, Nadiá Paulo. *Poesia barroca — antologia do século XVII em língua portuguesa*, p. 129.

¹⁰² Sôror Violante do Céu (1601-1693) fez seus votos no convento da Rosa, em Lisboa, em 1630 e pertenceu à Ordem Dominicana. Escreveu poemas, peças de oratória e comédias em português e castelhano. Foi chamada por seus contemporâneos de “Décima Musa” e “Fênix dos Engenhos Lusitanos”.

¹⁰³ Sôror Violante do Céu *apud* FERREIRA, Nadiá Paulo. *Poesia barroca — antologia do século XVII em língua portuguesa*, p. 169/70.

No barroco, os milagres do amor operam pela via do discurso um encontro imaginário entre corpo e gozo a partir do que se supõe que seja a morte e a alma. Lacan, em 1972-73, no *Seminário XX — Mais, Ainda*, afirma que “o homem pensa com sua alma” e que entende por alma “os instrumentos, os mecanismos supostos que suportam seu corpo”¹⁰⁴. Estes instrumentos não podem ser outros senão os significantes e suas articulações. É porque há linguagem que os poetas barrocos podem, a partir dela, não só falar de um gozo que excluiria o significante — um gozo para além do falo — mas também supor um mais-gozar. Se uma das vias para a experiência do gozo fálico é a cópula, isto não significa que ele tenha alguma coisa a ver com a relação sexual. A relação sexual é impossível, porque o real não cessa de se inscrever na ordem simbólica. E como ele se inscreve? No Outro como lugar da fala e da verdade-não-toda, sob a forma de falta do significante do Outro-sexo. No corpo do outro como signo do gozo do corpo do Outro-sexo, sob a forma do que falta-a-gozar.

O amor para o poeta barroco se constrói a partir de uma impossibilidade estrutural. A privação do objeto é o que sustenta a versão sobre o amor tanto no amor cortês quanto na poesia barroca. A diferença entre eles é o modo pelo qual se produz a privação. No amor cortês, para se ingressar na escola poética do amor é preciso, de início, a renúncia ao objeto amado. Na poesia barroca, não se trata de renúncia, porque o objeto amado, como Bem Supremo, já é dado como para sempre perdido. O dilaceramento do sujeito aponta para alguma coisa que lhe pertencia e que lhe foi arrancada, no momento em que o objeto amado foi perdido. Isto é uma posição melancólica com valor mortal. Só que, é sempre bom lembrar, é uma melancolia artificialmente construída, até porque, se os amantes se entregassem à melancolia, morreriam e não teriam deixado como legado os seus poemas.

Diferente do amor cortês, não se ama o próprio amor, mas um objeto que, como ausência, substitui o amado. O vazio deixado na alma-amante pela perda do objeto amado faz com que a morte seja invocada como fim último de um êxtase, extraído de uma experiência gozante com o nada. Ou seja, desejar a morte, não para simplesmente morrer, mas para que um gozo venha contracenar com a morte. Em ambos, é um Outro gozo, sob a forma de sofrimento, que irá sustentar o amor para que ele (amor) possa vir em suplência ao impossível da relação sexual. Tanto na cantiga de amor quanto na poesia barroca trata-se do imaginário tomado como meio do amor.

¹⁰⁴ LACAN, Jacques. 1982, p. 150/1.

Eis a literatura apresentando as modalizações do gozo do Outro sob a forma de um amor que tem como função a sublimação: o amor à Dama, no amor cortês; o amor ao pai, simbolizado por Galaaz em *A Demanda do Santo Graal*; e o amor ao objeto perdido nas poesias barrocas.

A invocação de um gozo para além do falo pela via da poesia não significa que estamos diante de uma estrutura psicótica. Essa invocação agencia uma escrita que gira em torno de um vazio. E isto é sublimação. Não há recalque porque o que de real foi recalçado pela entrada do significante reaparece sob a forma de metáfora como puro vazio. Uma outra satisfação é obtida, na medida em que se inventa um objeto, que se revela como simulacro e, como tal, só pode ser abordado como impossível. Justamente por isto, apesar do amor cortês ser distinto do amor no barroco, não há neles a esperança de se alcançar qualquer Bem. Muito pelo contrário, o que se extrai pela via do sofrimento é um gozo, que se produz justamente no limiar de um furo. Sob o império da Lei, e isto só é possível se estiver operando a função do Nome-do-Pai, inventam-se amores escritos com função de sublimação.

Nas cantigas de amor se criou um amor que colocou em cena \aleph Mulher, cujo representante é a Dama. Nas cantigas de amigo, denega-se a Lei do Pai para se engendrar o mito da Falicidade. Em *Amadis* e na *Demanda* conta-se a estória de como dois personagens heróicos ascendem à paternidade por caminhos diversos: um pela via do gozo fático e o outro pela via da beatitude (gozo da beatitude). Amadis, depois que se desloca da posição de desejado para desejante, irá elaborar o luto da morte da criança maravilhosa que trazia dentro de si mesmo. Para isto, é preciso se manter, ainda, afastado de Oriana. Mas ele reconhece que a sua estrela começa a declinar e passa do mundo mágico das aventuras, sustentado pela palavra de Urganda, a feiticeira, para o mundo dos homens de seu tempo. E, nessa passagem, ele não só reconhece Esplandião como seu filho, mas também lhe oferece o lugar que já tinha sido seu. Amadis nasce para a vida e se liberta do estigma da criança maravilhosa, despertando assim do torpor narcísico de caráter mortal. Galaaz ascende à paternidade quando se produz o seu lugar de filho entre o Nome-do-Pai e o Espírito Santo. É lógico que este lugar só pode ter como efeito a morte que reduz o corpo do filho ungido a um resto. Na poesia barroca temos uma fala que imagina o gozo do Outro a partir de um vazio, em torno do qual são construídas as metáforas que enaltecem um objeto de amor perdido.

Tanto o amor cortês quanto o amor na poesia barroca são artefatos, ou seja, são tessituras do significante, que visam à sublimação. Além disto, tanto um quanto outro apresentam o objeto como

inacessível,. No amor cortês essa inacessibilidade é a condição em torno da qual o amor se constrói. Na poesia barroca, essa inacessibilidade se apresenta na medida em que o objeto está definitivamente perdido. Indiferente, refratário, cruel e desumano são os invólucros do objeto, nessas duas versões sobre o amor, o que faz com que possamos encontrar um certo masoquismo por parte do amante e alguns traços perversos no objeto. Não estou afirmando que o amante é masoquista e muito menos que o amado se inscreve numa estrutura perversa. Estou dizendo que encontramos neles traços pertinentes ao masoquismo e à estrutura perversa. O que é coisa muito diferente.

O eixo do amor cortês é o próprio amor. O eixo do amor no barroco é objeto sob a forma de inexoravelmente perdido. A Dama representa, metonimicamente, o amor como dom que não se tem. O trovador oferece o seu amor em troca de nada. É nesse sentido que Lacan afirma que no amor cortês o que se ama, verdadeiramente, é o próprio amor. No barroco, temos a queda do falo com valor de privação, na medida em que o objeto amado simboliza o que o sujeito nunca teve. A única via pela qual o ser falante pode dar testemunho do que ele nunca teve é se anulando como sujeito. Como isto é impossível, inventa-se uma poesia que gira em torno de uma experiência de morte imaginada, onde o sujeito demanda o aniquilamento de todos os significantes para que o seu ser possa se transformar em índice do nada.

É preciso, ainda, retomar a diferença, estabelecida por Lacan, no *Seminário XXI - Les Non-dupes errent*, 1973-1974,¹⁰⁵ entre o imaginário tomado como meio do amor, o imaginário do amor e o amor tomado como meio de operar o simbólico.

Produzir uma versão sobre o amor a partir do que se imagina que seja a relação entre gozo e morte é o que caracteriza tomar o imaginário como meio do amor. Trata-se de um de amor que se constrói em torno de um vazio e que coloca em cena a impossibilidade da relação sexual. Os amores das cantigas de amor, da poesia barroca e de *A Demanda do Santo Graal* ilustram esta abordagem do amor.

O imaginário do amor se inscreve numa estrutura em que o sujeito denega o impossível da relação sexual. Inscrevem-se nessa modalidade, os amores das cantigas de amigo, do romantismo e do realismo.

Já o amor tomado como meio de operar o simbólico é aquele que irá possibilitar as relações entre saber, inconsciente e verdade. Ou seja, trata-se do amor de transferência.

¹⁰⁵ Inédito.

Temos, então, uma estrutura em que o amor aparece em suplência ao impossível da relação sexual, colocando em cena a função de sublimação. Renúncia, abstinência e perda irreparável do objeto são as versões variantes de uma mesma estrutura. Diante da inviabilidade de acesso ao objeto por diferentes caminhos, se eterniza a falta com a qual se goza.

Quanto ao imaginário do amor, estamos diante da estrutura das neuroses, onde o que se quer é tapar o buraco para que a castração possa ser negada, a partir de um ideal que se sustenta na expectativa fálica de que poderíamos encontrar o nosso Bem.

É nas cantigas de amigo que surge na literatura portuguesa a primeira versão mítica do amor que denega a castração em nome de uma Promessa de Falcidade. Em *Amadis de Gaula* temos, de um lado, a retomada do amor cortês e, de outro, a transformação deste amor em Promessa de Falcidade. A ousadia de Oriana, em nome do amor, reproduz a mesma atitude das donzelas das cantigas de amigo, que, enganando as suas mães, vão ao encontro dos seus namorados e fazem amor com eles. Tanto as donzelas quanto Oriana não são punidas por este ato. Aqui o amor, enquanto sentimento de uma paixão que arde no peito, traz não só a ilusão de uma felicidade completa mas também se afirma como um valor que está acima das leis morais de uma sociedade que exige das mulheres a castidade antes do casamento.

No século XIX, ao contrário do período medieval, a hegemonia católico-cristã na Península Ibérica faz renascer com o romantismo uma concepção de amor que retoma o mito fálico de Falcidade das cantigas de amigo para incorporar o sofrimento das cantigas de amor, expurgando a privação do objeto amado, para dar origem às estórias de amores infelizes. Aqui, opera-se um deslocamento que irá produzir, no século XIX, um novo sentido para o mito do amor. A infelicidade que dava lugar ao desabrochar do amor cortês é substituída por todos os sonhos de completude, que a partir daí se engendram. Os obstáculos que irão se entropir a esses sonhos irão provocar uma virada nessa expectativa fálica de felicidade, transformando o sonho de amor em um pesadelo sem despertar, que só termina quando a morte vem.

Assim, transfigura-se o mito do amor pela via da consagração matrimonial. Assim, o romantismo transforma o amor impossível em casamento impossível.

A violação ao tabu da virgindade em Nome-do-amor, reparado pelo final feliz em *Amadis de Gaula* e celebrado pelas cantigas de amigo, não tem perdão no século XIX. No romantismo, toda vez que o gozo fálico contracena com o amor, antes do casamento, o destino das mulheres é a morte.

A partir do século XIX, teremos a punição de todas as mulheres que se desviam do império da Virtude e uma troca de papéis no que diz respeito à sedução. As mulheres se deslocam da posição de agente para a de objeto. É deste lugar de objeto que serão amadas por um amor impossível ou se tornarão presas fáceis de um discurso cínico que usa a fala de amor como estratégia de conquista. Quanto aos homens, no romantismo, tanto o herói, quanto o poeta, comportam-se como um obsessivo que, por acreditar que A Mulher existe, insiste em idealizar um objeto que tem a castidade como lei, permanecendo morto para o desejo e se alimentando da dor em doses homeopáticas. A força com que se denega a castração, articulada com uma moral católico-cristã, sustenta, com valor de verdade, a crença de que o desejo sexual deveria advir do amor.

*“Não te amo, quero-te: o amor vem d'alma (...)
(...) Não te amo, quero-te: o amor é vida. (...)
(...) Ai! não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero
Que o sangue me devora,
Não chega ao coração (...)
(...) E infame sou, porque te quero; e tanto
Que de mim tenho espanto,
De ti medo e terror...
Mas amar! ... Não te amo, não”¹⁰⁶.*

Entre amar e gozar, a dor de amor se converte em gozo no sofrer.

*“Se estou contente, querida,
Com esta imensa ternura
De que me enche o teu amor?
- Não. Ai! não; falta-me a vida,
Sucumbe-me a alma à ventura;
O excesso do gozo é dor”¹⁰⁷.*

E, enquanto a morte não vem, o herói ou o poeta se tornam espectadores melancólicos de sua própria vida. Trata-se, aqui, de encontrar A Mulher, signo da figura materna como Bem Supremo. O homem não renuncia a essa busca, porque se sustenta na nostalgia de que um dia ele já foi o falo.

Que é do anjo que, ao gerar da minha vida,

¹⁰⁶ GARRETT, Almeida. *Folhas caídas e outros poemas*, p. 73/4.

¹⁰⁷ Idem, p. 61.

Recebeu a palavra proferida
Da boca do Senhor,
O verbo criador
Que me deu alma e ser? o guarda, o guia
Que, desde esse momento,
Em fiel companhia
Habitar veio o coração que enchia,
De minha mãe banhá-lo de contento,
De amor e de ternura?
O que, depois, na tímida candura
De minha tão ingênua puberdade,
Quando os olhos sequiosos de ventura
Se ergueram a pedir felicidade
À primeira mulher que viram bela,
Mos guiou com piedade
Para os olhos daquela
Que amei quase co'a símplice inocência
Com que amei minha mãe?... Pobres amores!
Sem fogo, sem veemência,
Mas suaves e brandos como as flores...
Como elas, desbotaram à luz viva
Com que, na quadra estiva,
Dardeja o sol — e a terra há sede, sede
Que orvalhos não apagam;
Quer torrentes onde a água se não mede,
E que, a afogar, saciam quando alagam...

.....
O meu amor primeiro.
Único, derradeiro,
Achei-o pois: é ELA. - Ela, um mistério,
Um sonho - um véu caído
Sobre um símbolo! um mito...
Mas é ELA... Oh! é ela! Eterno império
Lhe foi, desde o princípio, concedido
Em meu ser imortal. Sou, fui... escrito
Está que sou: que fui, que era já dela,
Desde que há ser em mim.
Não tem começo, nunca terá fim
Este amor, que é do céu:
Vida não no acendeu, morte o não gela,
Que não pode morrer - se não nasceu!
No sempiterno Seio
Coexistiu c'o meu ser:
Neste da vida turbulento enleio
Passará a gemer
Como eu gemo. Mas toda a eternidade
Será nossa, depois co'a Divindade¹⁰⁸.

Voltar a ser o falo é impossível, até porque ninguém nunca o foi e nem nunca o teve, mas os homens, por não abrirem mão dessa ilusão, insistem em julgar todas as mulheres que acedem os

¹⁰⁸ GARRETT, Almeida. *Folhas caídas e outros poemas*, p. 43.

desejos de suas carnes. E, justamente por isto, essas são sempre representadas como mulheres de perdição... E a que não seria nunca é encontrada...

*“Anjo és tu, que esse poder
Jamais o teve mulher, (...)
(...) Anjo és. Mas que anjo és tu?
Em tua frente anuveada,
Não vejo a c'roa nevada
Das alvas rosas do céu.
Em teu seio ardente e nu
Não vejo ondear o véu
Com que o sôfrego pudor
Vela os mistérios d'amor.
Teus olhos têm negra a cor,
Cor de noite sem estrela;
A chama é vivaz e é bela,
Mas luz não tem. - Que anjo és tu? (...)
(...) Em que mistérios se esconde
Teu fatal, estranho ser!
Anjo és tu ou és mulher”¹⁰⁹?*

A morte para os românticos é também sinônimo de redenção, libertação e "encontro eterno das almas amantes", driblando, assim, pela via da denegação, a castração.

*“Quando ao sepulcro desceres
Eu contigo descerei;
E a meu peito hei-de apertar-te
Ó tu a quem tanto amei.*

*Hei-de apertar-te em meus braços,
Muda, fria e já sem cor,
Estremecer, invocar-te
E depois morrer d'amor.*

*À meia-noite os espectros
Para as danças surgirão:
Nós ficaremos unidos
Sem quebrar nossa união.*

*No dia do julgamento
A trombeta há-de soar;
Mas nós para sempre unidos
Nada havemos d'escutar”¹¹⁰.*

Para o romântico trata-se sempre de um amor de perdição...

¹⁰⁹ GARRETT, Almeida. *Folhas caídas e outros poemas*, p. 77.

¹¹⁰ PASSOS, Soares de. *Poesias*. P. 225.

*Não esperes nada, mártir.(...) Não temos nada neste mundo. Caminhemos ao encontro da morte*¹¹¹...

O corpo dos amantes enfraquece, adoce e padece até a morte. Com a morte viria a libertação da dor para que um amor único e derradeiro se imortalizasse em um gozo para além do falo. Só que depois da morte... Não se trata aqui de imaginar a morte como êxtase supremo, mas de deslocar para outro tempo e espaço o que na terra não se realizou. A Promessa de Vida Eterna dos amantes para depois da morte vem reparar o fracasso de um sonho fálico de amor...

É preciso, também, abrir uma exceção às estórias românticas açucaradas, bem ao gosto de um público burguês, que floresce nessa época em que se amplia o número dos leitores, especialmente o público feminino. Aqui, os obstáculos não são artifícios para se denegar o impossível, mas aparecem como provas deceptivas que têm como função exorcizar os erros dos homens, que são apresentados como efeitos de uma sociedade burguesa que corrompe a natureza humana. O impossível é denegado, aqui, diluindo a visão rousseauiana do mundo, em que a bondade e a pureza fazem parte da essência do homem, que, se não for corrompido pela sociedade, poderá conhecer o esplendor da felicidade pela via fálica do amor. Os romances *Senhora* de José de Alencar e *Amor de Salvação* de Camilo Castelo Branco são exemplares, em língua portuguesa, no que diz respeito a esta tipologia romanesca:

*“Aqui tens a minha vida, a vida dos dous homens, que na curta passagem de quarenta anos, tocaram as duas extremas do infortúnio pela desonra, e da felicidade pela virtude. Uma mulher que me perdeu; outra mulher que me salvou. A salvadora está ali naquele êrmo, glorificando a herança, que minha mãe lhe legou: o anjo desceu a tomar o lugar da santa: a um tempo se abriu o céu à padecente que subiu, e à redentora que baixou no raio da glória dela. A mulher de perdição não sei que destino teve”*¹¹².

Nas estórias de amor do realismo, não se trata mais de realizar, através do casamento, a comunhão entre amor e gozo. Para esses escritores, o casamento é visto como uma instituição, na qual o papel que está reservado para a mulher é a criação dos filhos e as atribuições domésticas, e para o homem é o de se dedicar ao trabalho árduo para poder dar conta de suas responsabilidades viris e financeiras. Sobra às mulheres ir procurar fora do casamento o amor que os romances românticos enaltecem.

¹¹¹ BRANCO, Camilo Castelo, 1978, p. 223.

¹¹² BRANCO, Camilo Castelo. *Obra seleta*, p. 780/1.

Tenho um amante! Um amante! (...)
Ia, afinal, possuir as alegrias do amor, a febre da felicidade, de que já desesperara.
Entrava em algo de maravilhoso onde tudo era paixão, êxtase, delírio (...)

Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido e a legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte verdadeira de tais fantasias e concretizava o longo devaneio de sua mocidade, imaginando-se um daqueles tipos amorosos que ela tanto invejara antes¹¹³.

No realismo, as protagonistas de uma estória de amor que seguem os passos de Flaubert (*Madame Bovary*) são sempre mulheres adúlteras, que preenchem a ociosidade de suas vidas lendo estórias de amor. Essas mulheres sonham um dia encontrar a encarnação viva do herói romântico para amarem e serem amadas. Eis a versão portuguesa do bovarismo:

Era a "Dama das Camélias". Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver; (...) Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. (...) e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas umbreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixões, tendo palavras sublimes.(...)

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da "Dama das Camélias"¹¹⁴.

Enquanto as mulheres sonham com as aventuras de amor românticas, os homens se apresentam como um herói sem nenhum caráter. Eles, como cavalheiros, sabem se vestir com elegância, isto é, vestem-se de acordo com os padrões ditados pela moda parisiense, e têm muita lábia. O discurso de amor do herói romântico perde o seu caráter de verdade e se transforma no discurso da sedução, onde o bem falar de amor é a condição de uma conquista amorosa com sucesso. Aqui, Amaro e Bazilio seguem, também, os passos de Rodolfo, personagem de *Madame Bovary*.

Rodolfo aproximava-se de Ema e dizia-lhe em voz baixa, falando depressa:

¹¹³ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. p. 122/3.

¹¹⁴ QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*. p. 18/9.

— Esta conjuração da sociedade não a revolta? Há apenas um sentimento que ela condena? Os impulsos mais nobres, as simpatias mais puras são perseguidos, caluniados e, se duas pobres almas se encontram, enfim, tudo se organiza para que elas não possam unir-se. Tentam, porém, batem asas; chamam-se uma à outra! Oh! Não importa! Cedo ou tarde, daqui a seis meses ou dez anos, elas se reunirão, elas se amarão, porque a fatalidade o exige, porque nasceram uma para outra. (...)

Mal chegou em casa, Rodolfo sentou-se à secretária, sob a cabeça de veado que servia de troféu na parede. (...)

Errando assim entre suas lembranças, examinava a letra e o estilo das cartas, tão diferentes quanto a ortografia. (...)

Com efeito, todas aquelas mulheres, que uma a uma lhe acudiam ao espírito, se apertavam umas às outras e se amesquinavam, como num mesmo nível de amor que as igualava. Tomando, então, aos punhados as cartas misturadas, divertiu-se alguns minutos, fazendo-as cair em cascata da mão direita para a esquerda. Afinal, entediado, sonolento, foi guardar de novo a caixa no armário, pensando:

— Que montão de bobagens¹¹⁵!

Durante toda essa manhã de domingo, o padre Amaro, à volta da Sé, estivera ocupado em compor laboriosamente uma carta a Amélia. (...)

"Amêliazinha do meu coração", escrevia ele. (...) "eu tenho interrogado a minha alma e vejo nela a brancura dos lírios. E o teu amor também é puro como a tua alma, que um dia se unirá à minha, entre os coros celestes, na bem-aventurança"¹¹⁶.

Então um homem vestido de preto, que saíra do estanco e atravessava por entre os grupos, parou, sentindo uma voz espantada que exclamava ao lado:

— Ó Padre Amaro! Ó maganão!

Voltou-se: era o cónego Dias. Abraçaram-se com veemência, e para conversarem mais tranquilamente foram andando até ao largo de Camões, e ali pararam, junto à estátua. (...)

(...) Pois aqui estão as novidades. E você está mais forte, homem! Fez-lhe bem a mudança...

E pondo-se diante, galhofando:

— Ó Amaro, e você a escrever-me que queria retirar-se para a serra, ir para um convento, passar a vida em penitência...

O padre Amaro encolheu os ombros:

- Que quer você, padre mestre?... Naqueles primeiros momentos... Olhe que me custou! Mas tudo passa...

— Tudo passa - disse o cónego. E depois de uma pausa:

— Ah! Mas Leiria já não é Leiria! (...)

Então junto deles passaram duas senhoras, uma já de cabelos brancos, o ar muito nobre; a outra, uma criaturinha delgada e pálida, de olheiras batidas, os cotovelos agudos colados a uma cinta de esterilidade, pouff enorme no vestido, cuia forte, tacões de palmo.

— Cáspite! - disse o cónego baixo, tocando o cotovelo do colega. - Hem, seu padre Amaro?... Aquilo é que você queria confessar.

¹¹⁵ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. p. 11-151/2.

¹¹⁶ QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*. p. 166/7.

— Já lá vai o tempo, Padre-Mestre - disse o pároco rindo - já as não confesso senão as casadas¹¹⁷!

(...) Mas Bazilio, com um movimento brusco, passou-lhe o braço sobre os ombros, prendeu-lhe a cabeça, beijou-a na esta, nos olhos, nos cabelos vorazmente.

Ela soltou-se a tremer, escarlate.

— Perdoa-me - exclamou ele logo, com um ímpeto apaixonado. - Perdoa-me. Foi sem pensar. Mas é porque te adoro, Luiza!

Tomou-lhe as mãos com domínio, quase com direito.

— Não. Hás-de ouvir. Desde o primeiro dia que te tornei a ver estou doudo por ti, como dantes, a mesma coisa. Nunca deixei de me morrer por ti. Mas não o tinha fortuna, tu bem o sabes, e queria-te ver rica, feliz. Não te podia levar para o Brasil. Era matar-te, meu amor! Tu imaginas lá o que aquilo é? Foi por isso que te escrevi aquela carta, mas o que eu sofri, as lágrimas que chorei¹¹⁸!

(...) Bazilio saiu do "Paraíso" muito agitado. As pretensões de Luiza, os seus terrores burgueses, a trivialidade reles do caso, irritavam-no tanto, que tinha quase vontade de não voltar ao "Paraíso", calar-se, e deixar correr o marfim. Mas tinha pena dela, coitada! E depois, sem a amar apetecia-a: era tão bem feita, tão amorosa, as revelações do vício davam-lhe um delírio tão adorável! Um conchegozinho tão picante enquanto estivesse em Lisboa... Maldita complicação¹¹⁹!

Na passagem do romantismo para o realismo, a inadequação entre amor e obstáculos redimensiona o mito do amor, substituindo o morrer-de-amor romântico pela morte da heroína adúltera diante de uma desilusão amorosa. Poderia sintetizar o impasse do mito de amor, no século XIX, na trilogia amar, gozar e morrer. Assim morrem, depois de muito sofrer, os heróis e as heroínas dos romances: Simão, Tereza, Mariana, Joaninha, Luiza, Ameliazinha... Assim os poetas elegem o sofrimento como o tema central de suas poesias sobre o amor, que se apresentam como lamentos da dor...

Assim o mito do amor em relação ao objeto se declina como renúncia às mulheres, nas cantigas de amor e na *Demanda do Santo Graal*; como doador fálico da felicidade, nas cantigas de amigo e em *O Amadis de Gaula*, quando se dá a virada do herói, que deixa de ser a criança maravilhosa; como o que é dado como perdido para sempre, nas poesias barrocas; e como causa fálica de uma esperança que fracassa, no romantismo e no realismo.

¹¹⁷ QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*. p. 494-496/7.

¹¹⁸ QUEIROZ, Eça de. *O primo Bazilio*. p. 112.

¹¹⁹ Idem, p. 260.

Referências bibliográficas

- A DEMANDA DO SANTO GRAAL. Ed. Irene Freire Nunes. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1995.
- AMADIS DE GAULA. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Col. Letras Hispánicas, 255-256. 2 v.
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- ARISTÓFANES. *As nuvens*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Col. Os Pensadores 2.
- ARRIVÉ, Michel. *Linguística e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1994.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- AZEVEDO FILHO. *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- _____. *História da literatura portuguesa - a poesia dos trovadores galego-portugueses*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- _____. *Uma visão brasileira da literatura portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- _____. *Literatura portuguesa - história e emergência do novo*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1987.
- _____. et alii. *Situação atual da literatura portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1972.
- _____. *Lírica de Camões 2, sonetos*. Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989. 2 v.
- BAENA, Cancioneiro de Juan Affonso. Ed. de J. M. Azáceta. Madrid: CSIC, 1966.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Col. Biblioteca Tempo Universitário 41.
- _____. *Origem do drama alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1988. 2 v.
- BESSELAAR, José van den. *O sebastianismo - história sumária*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1987.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Notas Mons. José Alberto L. de Castro Pinto. Publicação com a aprovação de Sua Eminência Cardeal D. Jaime de Barros. Rio de Janeiro: Barsa, 1967.

BOLETIM DO CENTRO DE ESTUDOS LACANEANOS. Rio de Janeiro: Faculdade Pinheiro Guimarães, ano I, nº 1, 1993.

_____. Rio de Janeiro, Porto Alegre: Gryphus & CEL, ano II, nº 2, 1994.

BRANCO, Camilo Castelo. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. 2 v.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Ed.3ª. Rio de Janeiro: Vozes, 1997. 2 v..

BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa — um estranhao, uma bibliografia*. Ed. 2ª . Rio de Janeiro: Record, 1999.

BURNS, Edward Macnall, LERNER, E. Robert e MEACHAM, Sandish. *História da civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Globo, 1988. 2 v.

CAMARA JR. *Dicionário de lingüística e gramática*. 13 Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Padrão, 1979.

_____. *Lírica*. Sel. Intr. e Notas de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Os melhores poemas*. Sel. de Leodegário A. de Azevedo Filho. São Paulo: Global, 1984.

CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CARTER, Angela. *A paixão da nova Eva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CASTRO, E. M. de Melo e. “Uma transpoética 3 d”. In *Dimensão, revista internacional de poesia*. Uberaba: ano XVIII, nº 27, 1998.

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

CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 1978.

CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da guerra*. Mira-Sintra: Livros de Bolsos Europa-América 330. /s.d./.

CORREIA, Natália. *Antologia da poesia do período barroco*. Lisboa: Moraes, 1982.

_____. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2 Ed. Lisboa: Estampa, 1978.

CUNHA, Celso. *Amor e ideologia na lírica trovadoresca* Conferência realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UERJ, em 14 de setembro de 1987.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média*. São Paulo: Edusp.1996.

DAVID, Sérgio Nazar. *O romance do corpo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

DIAS, Gonçalves. *Poesia Completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1959.

DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- EMPÉDOCLES, de Agrigento. "Fragmentos sobre a natureza". IN: *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FABLIAUX — *Erótica medieval francesa, poesia erótica e satírica francesa, séculos XI I- XIV*. Tr. e Pref. Irene Freire Nunes. Lisboa: Editorial Teorema LDA., 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *Poesia barroca — antologia do século XVII em língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2000.
- _____. *A teoria do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 3 ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. 3 v.
- _____. *A interpretação das afasias*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- FUTURISMO ITALIANO. Org. Aurora Fornoni Vernardini. São Paulo: Perspectiva, 1980. Col. Debates 67.
- GARRETT, Almeida. *Folhas caídas e outros poemas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1978. Ed. 4ª. Col. Clássicos Portugueses Trechos Escolhidos. Século XIX. Poesias.
- _____. *Viagens da minha terra*. E. 4ª. Lisboa: Livraria Popular, 1974.
- _____. *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Reis Brasil, 1962.
- _____. *Frei Luís de Sousa*. Porto: Edições ASA, 1981.
- GILSON, Etienne. *A Filosofia na idade média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GODEL, Robert. *Les sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. Saussure*. Genebra, Droz, Paris: Minard, 1957.
- GONÇALVES, Elsa e RAMOS, Ana Barros. *A lírica galego-portuguesa*. Ed. 2ª. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.
- GUEDES, Peonia Viana. "Elementos parodísticos, grotescos e carnavalescos em *Nights at the circus*, de Angela Carter". In *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J. L. J. S. Fonseca, 1999.
- HANSEN, João Adolfo. *A alegoria*. São Paulo: Atual, 1986.
- HATHERLY, Ana. *O mestre*. 2 Ed. Lisboa: Moraes, 1976.
- _____. *Poesia 1958-1978*. Lisboa: Moraes, 1980.

- HENRION, Jean-Louis. *La cause du désir - l'agalma de platon à Lacan*. France: Point Hors Ligne, 1993.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA. *Do Império Romano ao Ano Mil*. Col. dirigida por Philippe Ariès e George Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, /s.d./.
- _____. "A textura poética de Martim Codax". In: *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1976. Col. Documenta poética 3.
- JONES, Ernest. *Vida e obra de Sigmund Freud*. 3 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. In CIAVREUL, Jean. *A ordem médica. Poder e impotência do discurso médico*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.
- _____. e FERREIRA, Nadiá Paulo. *Freud criador da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*. Vozes: Petrópolis, 1991.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 1, os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *O seminário, livro 2, o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O seminário, livro 3, as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O seminário, livro 4, a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Séminaire V, les formations de l'inconscient*. 1957-1958. Inédito.
- _____. *Las formaciones del inconsciente*. Selección de Oscar Masotta. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1982.
- _____. *O seminário, livro 5, as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. *O seminário, livro 7, a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. *O seminário - livro 8 - a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- _____. *O seminário - livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

- _____. *O seminário - livro 17- o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar: 1992.
- _____. *O seminário - livro 20 - mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. *Séminaire IX - l'identification*. 1961-1962. Inédito
- _____. *Séminaire XXI - les non-dupes errent*. 1973-1974. Inédito.
- _____. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Col. Debates 132.
- _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- _____. "Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade e um sujeito qualquer". IN: *A controvérsia estruturalista*. Org. Richard Macksey e Eugenio Donato. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. "O estádio de espelho como formador da função do eu". In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. "O mito individual do neurótico". IN: *Cadernos Freud Lacanianos 2*. São Paulo: Cortez Editores /s.d./.
- _____. "La tercera". In *Actas de la escuela freudiana de París*. Barcelona: Ediciones Petrel, 1980.
- *Joyce — o sintoma*. Coimbra: Escher, 1986.
- LAFONT-GRANON, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. Col. Transmissão da Psicanálise 14.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Ed. Rev. 5ª. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1964.
- LAPLANCHE, J E PONTALIS, J.B. *Vocabulário de psicanálise*. Ed.6ª. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, /s.d./.
- LECLAIRE, Serge. *Mata-se uma criança - um estudo sobre o narcisismo primário e a pulsão de morte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- LERNER, Robert E. e MEACHAM, Satandish. *História da civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

- MARINI, Marcele. *Lacan a trajetória dos seu ensino*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- 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.
- MELMAN, et alii. *A fobia - estudos clínicos sobre o seminário a relação de objeto de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Revinter, 1994. Col. Freudiana.
- MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I - II*. Buenos Aires: Manantial, 1987. 2 vs.
- . *Percurso de Lacan - uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- . *Recorrido de Lacan - ocho conferencias*. Buenos Aires: Manantial, 1986.
- . *Comentario del seminario inexistente*. Buenos Aires: Manantial, 1992.
- MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- NANCY, Jean-Luc e LABARTHE-LACOUÉ, Philippe. *O título da letra*. São Paulo: 1991.
- NEUTER, PATRICK DE. Do sintoma ao sinthoma. In *Dicionário de Psicanálise — Freud & Lacan*. Pref. Claude Dorgeuille. Bahia: Ágalma, 1997.
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- . *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro brasileiro, 1973. 3v.
- . *Crestomatia arcaica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970.
- O QUE É UM PAI? Coord. Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997. Col. Clepsidra 2.
- PAIXÃO E REVOLUÇÃO. Coord. Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Col. Clepsidra 1.
- PALACIOS, Susana Amalia. *As formações do inconsciente na direção da cura*. Niterói: Editora da Escola da Causa Analítica, 1992.
- . *A ética do desejo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- . & DELFINO, Ricardo Eduardo. *As formações do inconsciente na direção da cura*. Rio de Janeiro: Laço Social & Escola da Causa Analítica, 1991.
- PASSOS, Soares de. *Poesias*. Lisboa: Vega, 1983. Col. Mnésis 3.
- PASTOREAU, Michel. *No tempo dos cavaleiros da tábola redonda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
- _____. *A Hora do diabo*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. Col. Obras de Fernando Pessoa / Ficção 1.
- _____. Peters, F.E. *Termos filosóficos gregos — um léxico histórico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- PIRES, António Machado. D. Sebastião e o encoberto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- PLATÃO. *Defesa de Sócrates*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Col. Os Pensadores 2.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas Alcebiades-Coriolano-Setorio-Eumenes*. Madrid: Alianza editorial, S. A., 1998.
- PORGE, Erick. *Os nomes do pai em Jacques Lacan — pontuações e problemáticas*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.
- _____. *O Banquete*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- QUEIROZ, Eça de. *O primo Bazilio*. Lisboa: Livros do Brasil, /s.d./
- _____. *O crime do padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão Editores, /s.d./
- QUENTAL, Antero de. *Sonetos completos e poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. Publicações Europa América, 1979.
- RÉGIO, José de. *Páginas de doutrina e crítica da presença*. Porto: Brasília Editora, 1977,
- ROUDINESCO, Elisabeth. *História da psicanálise na França - A Batalha dos cem anos: 1925-1985*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. V.2.
- _____. *Jacques Lacan - Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Fayard, France: 1993.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.
- _____. *Emílio ou da educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Do contrato social*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Col. Os Pensadores 24.

- _____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Col. Os Pensadores 24.
- SÁ- CARNEIRO, Mário de. *Todos os poemas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- SAFOUAN, Moustafa. *Estruturalismo e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. *Estudos sobre o Édipo - Introdução a uma teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- _____. *A sexualidade feminina na doutrina freudiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. 10ª Ed. São Paulo: Cultrix, /s.d./.
- SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- SCILICET 2 / 3. *Tu peux savoir ce qu'en pense l'école freudienne de Paris*. Paris: Seuil, 1970.
- SPINA, Segismundo & SANTILLI, Maria Aparecida. *Apresentação da poesia barroca*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, 1967.
- STENDHAL. *Do amor*. Ed. 4ª. Lisboa: Editorial Presença, /s.d./.
- TABUCCHI, Antonio. *Os três últimos dias de Fernando Pessoa. Um delírio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Ed. 4ª. Petrópolis: Vozes, 1997.
- TROYES, Chrétien de. *Romances da tábola redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Yvain, o Cavaleiro do Leão*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1989.
- VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- VASCONCELOS, Carolina Michäelis de. "Fragmentos Etymológicos". In: *Revista Lusitana*, Porto e Lisboa, 3: 148-150, 1985.
- VIEIRA, Afonso Lopes. *Romance de Amadis*. Pref. Carolina de Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa: Ulmeiro, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie e des romans*. Genebra: Slatkine Reprints, 1973.
- WAELEHENS, Alphonse de. *A psicose - ensaio de interpretação analítica e existencial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. Col. Transmissão da Psicanálise 15.

XENOFONTE. *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Col. Os Pensadores 2.

_____. *Apologia de Sócrates*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Col. Os Pensadores 2.

ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem - o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.