



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Lara Cavalcante da Silveira

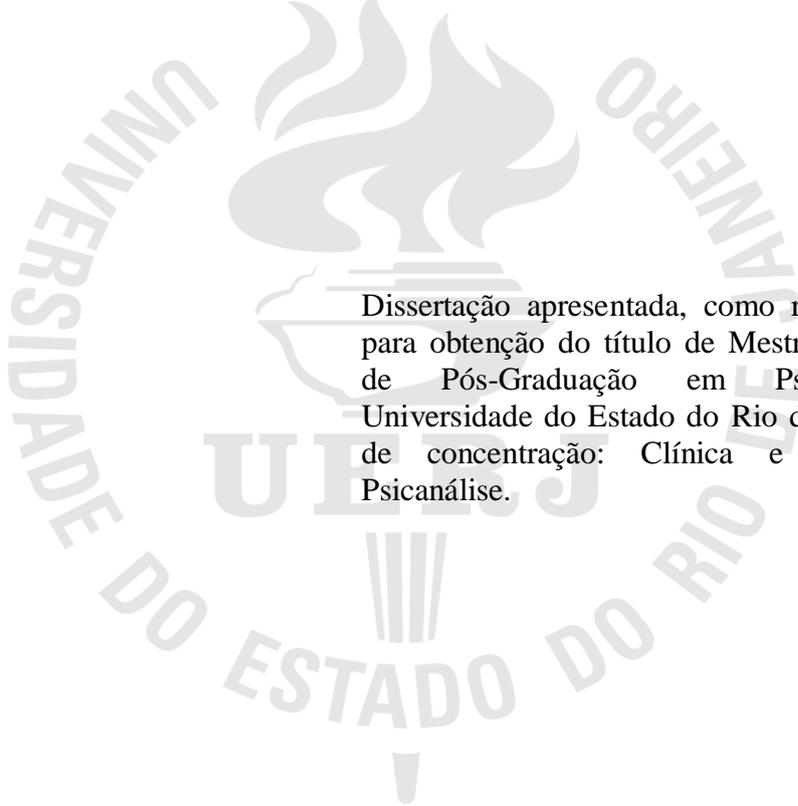
O amor na poesia de Hilda Hilst

Rio de Janeiro

2019

Lara Cavalcante da Silveira

O amor na poesia de Hilda Hilst



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Clínica e Pesquisa em Psicanálise.

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

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S587 Silveira, Lara Cavalcante da.
O amor na poesia de Hilda Hilst / Lara Cavalcante da Silveira. – 2019.
111 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia.

1. Psicanálise – Teses. 2. Literatura – Teses. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004 – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

es CDU 159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lara Cavalcante da Silveira

O amor na poesia de Hilda Hilst

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Clínica e Pesquisa em Psicanálise.

Aprovada em 3 de abril de 2019.

Banca Examinadora:

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

Prof.^a Dr.^a Heloisa Fernandes Caldas Ribeiro
Instituto de Psicologia – UERJ

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Candal Poli
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Faço todos os esforços possíveis para ser seco. Quero impor silêncio ao meu coração que crê ter muito a dizer. Temo escrever suspiros, em vez de anotar verdades (Stendhal).
À Hilda.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à CAPES por ter financiado esta pesquisa com uma bolsa de estudos, que foi o que a tornou possível. Reconheço o imenso privilégio de ter sido bolsista de mestrado em uma época onde não apenas a UERJ mas o Ensino Superior brasileiro, como um todo, se encontra alvo de um projeto obscurantista de dismantelo e precarização das Universidades, cuja autonomia está sendo constantemente ameaçada pelos projetos políticos de nossos governantes. Seguimos como resistência defendendo uma educação livre, universal e gratuita no Brasil.

Agradeço também à UERJ, que me acolheu tão bem em tempos tão difíceis. Não há palavras para descrever a gratidão que sinto aos professores e servidores que fazem da UERJ uma das melhores universidades do país mesmo em face a uma tenebrosa crise. Obrigada especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, à coordenadora do mestrado acadêmico e membro da banca de defesa Prof. Dra. Heloísa Caldas, e aos funcionários do programa, Fábio e Carla.

Agradeço imensamente à professora Nadiá Ferreira, por me orientar com paciência e sempre me apontar para além do que eu estava vendo — este trabalho apresenta a marca de sua dedicação e cuidado como orientadora em todas as suas páginas. Muito obrigada por tudo, não apenas à orientação, mas por acreditar que eu tinha, afinal, algo a dizer sobre este tema, e me ouvir.

Não posso deixar de agradecer aos meus amigos no Rio de Janeiro, cidade que aprendi a amar: May, Rama, e, principalmente, Thomas. Thomas, você e o Rio de Janeiro são pra mim uma coisa só, tudo junto e misturado no afeto que eu sinto por cada metro quadrado dessa cidade. Obrigada pelas risadas, pelo companheirismo, pela ajuda e apoio nesses dois anos. Este trabalho também não seria possível sem você.

Muito obrigada à Joselene Monteiro, por fazer uma leitura crítica de meus textos e sempre me ajudar a ver um caminho possível na psicanálise. Agradeço também à Talita que me acolheu em sua casa e me proporcionou tempo, paz e gatinhos para que eu tivesse forças para empreender minha pesquisa.

Agradeço aos meus pais por me apoiarem em minha escolha de seguir carreira acadêmica. E, por último, agradeço ao meu namorado, Igor, que se faz presente de modo imensurável neste trabalho, e não me deixou esmorecer nem um segundo sequer. Amo vocês, muito obrigada.

E minha voz e cantiga?
Meu verso, meu dom
De poesia, sortilégio, vida?
Ah, leva-os contigo.
Por mim

Hilda Hilst

Fazer o amor, como o nome
o indica, é poesia.

Jacques Lacan

RESUMO

SILVEIRA, Lara Cavalcante da. *O amor na poesia de Hilda Hilst*. 2019. 111 f. Dissertação (Mestrado em Pesquisa e Clínica Em Psicanálise) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A maior parte da obra de Hilda Hilst ficou, por anos, em um limbo entre o esquecimento do público e da mídia, que só tinha olhos para sua tetralogia obscena, e a recusa dos acadêmicos de levá-la a sério e estudá-la pela referência em literatura brasileira que ela era. Em seus inúmeros diálogos com a arte, Hilda atingiu sua excelência justamente no gênero literário em que iniciou sua carreira: a poesia. Sua poesia tem a influência dos trovadores, com suas cantigas de amigo e cantigas de amor. Foi identificado em Hilda um modo especial de falar de amor análogo ao amor cortês, que existiu na Idade Média e reverbera até a atualidade. Objetivamos neste trabalho sondar os modos como as categorias do amor e do feminino se entrelaçam, tendo como base a teoria psicanalítica. Para isso sondamos vários autores da literatura clássica e contemporânea que jogam brilhantemente com o amor cortês e nos mostram a sua adoração à Dama (no caso de Hilda, um Senhor), inatingível, que aponta para o irrepresentável da experiência humana com a falta, das Ding e A mulher. Partindo do enigma apresentado a nós pela arte, tentamos dar conta dessas categorias através do arcabouço teórico psicanalítico de Freud à Lacan. Falamos de que o modo o conceito de feminino se apresenta na teoria psicanalítica, percorrendo a bissexualidade psíquica, o Édipo e até a criação das fórmulas quânticas da sexualização, com o objetivo diferenciar feminino de feminilidade e de mulher. Na teoria lacaniana sobre o amor, vemos a posição de amante se relacionar ao feminino e a posição de amado se relacionar ao masculino, algo que fica claro também na poesia de Hilda.

Palavras-chave: Amor cortês. Hilda Hilst. Feminino. Psicanálise. Literatura.

ABSTRACT

SILVEIRA, Lara Cavalcante da. *Love in the poetic works of Hilda Hilst*. 2019. 111 f. Dissertação (Mestrado em Pesquisa e Clínica Em Psicanálise) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

For the most part, Hilda Hilst's work was kept for years in a limbo, neglected by the public and the media on one side, which had eyes only for her obscene tetralogy, and the academia's refusal of taking her seriously enough to study her for the reference in Brazilian literature that she was. In her many dialogues with the foundations of literature, Hilda Hilst reached excellence precisely in the literary genre in which she began her career: poetry. It has been identified in Hilda's poetry a special way of picturing love that is analogous to courtly love, which took place in the Middle Age and still reverberates in the present. We aim to examine the ways in which the categories of love and the feminine intertwine, based in psychoanalytic theory. To reach this goal we delve into several classic and contemporary authors who play brilliantly with courtly love and explain it to us, with its adoration of the Lady (in Hilst's case, a Sir), who is unattainable and thus points to the irrepresentable of the human experience with *das Ding* and the Woman. Taking off from the enigma presented to us by their art, we try to understand these categories through the framework given to us by psychoanalysis, from Freud and Lacan. We address how the concept of feminine is presented in psychoanalytic theory, going through psychic bisexuality, the Oedipus Complex and the quantum formulas of sexualization, aiming to distinguish feminine from femininity and woman. In Lacan's theory about love, we gather that the position of lover is associated with the feminine and the position of loved is associated with the masculine, something that is clear also in Hilda's poetry.

Keywords: Courtly love. Hilda Hilst. Feminine. Psychoanalysis. Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A fórmula da metáfora ou da substituição significativa.....	29
Figura 2 – A metáfora paterna.....	31
Figura 3 – Quadro “Os embaixadores”, de Hans Holbein.....	59
Figura 4 – As fórmulas da sexuação.....	97

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A METÁFORA DO AMOR	16
1.1	O Banquete: Eros, erastes e eromenos	16
1.2	A metáfora	28
1.3	A mão e a flor	32
1.4	Sócrates, Alcibiades e a agalma/objeto <i>a</i>	35
1.5	O amor é o que vem em suplência à falta estrutural	41
2	O AMOR CORTÊS	44
2.1	A obra de arte para a psicanálise	44
2.2	Fin'amors	47
2.2.1	<u>André Capelão</u>	49
2.2.2	<u>Ovídio</u>	62
2.2.3	<u>Stendhal</u>	63
2.2.4	<u>Roland Barthes</u>	69
3	O AMOR CORTÊS NA POESIA DE HILDA HILST	72
3.1	A estrela Aldebarã	72
3.2	O Senhor	80
4	AMOR CORTÊS E O FEMININO	86
4.1	A diferença sexual e os conceitos de feminino e feminilidade na Psicanálise	86
4.1.1	<u>A bissexualidade psíquica e a polaridade feminino - masculino</u>	87
4.1.2	<u>O Complexo de Édipo e o conceito de feminilidade em Freud</u>	91
4.2	Falo e diferença sexual	94
4.3	Amor cortês e sublimação	99
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Não é verdade.
 Nem tudo foi terra e sexo
 No meu verso
 Se poeta sou
 É porque sei também
 Falar muito de amor
 Suavemente.
Hilda Hilst

O interesse pela pesquisa em Hilda Hilst foi despertado quando, após apresentar uma monografia na graduação intitulada “As mulheres que existem: a identificação no Édipo feminino e a construção da feminilidade”, nos deparamos com os seguintes versos no livro *Amavisse*:

Há um incêndio de angústias e de sons
 Sobre os intentos. E no corpo da tarde
 Se fez uma ferida. A mulher emergiu
 Descompassada no de dentro da outra:
 Uma mulher de mim nos incêndios do Nada.
 Tinha o rosto de uns rios: quebradiço
 E terroso. E o peito carregado de ametistas.
 Uma mulher me viu no roxo das ciladas:
 Esculpindo de no o teu rosto no vazio (HILST, 1989/2017, p. 446).

As principais conclusões dos estudos anteriores haviam sido que a menina recebe, assim como o menino, um traço identificatório que lhe dá como referencial o falo como significante da falta - e nada mais. Não há nenhum “norte” para o que seria “ser uma mulher”, pois sua própria mãe, que a menina acusa, ressentida, de não lhe ter dado um falo, não lhe ensina qual seria esse suposto grande segredo da feminilidade. Não o faz por mal: o que a mãe tem a lhe ensinar é, exatamente, o que é ser mãe, o que inevitavelmente cai na dialética fálica. Significante para A Mulher, não há. A menina tem que se virar, portanto, e se esculpir pelo Nada, pois a lógica fálica não a contém completamente. Bem o sabe Hilda Hilst.

Interessar-se por Hilda Hilst, mesmo sem objetivos acadêmicos, até pouco tempo atrás significava também empreender um pequeno trabalho de pesquisa. Em uma época que seus livros praticamente não se encontravam nas livrarias, e as poucas edições que ainda estavam a venda logo se esgotavam nas editoras, pois eram feitas poucas tiragens, principalmente fora do eixo Rio - São Paulo, onde a literatura de Hilda era de difícil acesso. Seus livros eram

encontrados apenas em sebos e bibliotecas públicas, mas o que saltava aos olhos, mesmo, era a profusão de conteúdos sobre sua vida que se encontravam na mídia, sua imagem polêmica de velha louca, e seus livros de pornografia - graciosamente chamados por ela de *porno chic*.

As pesquisas feitas online tinham como resultado vídeos de suas entrevistas, em que ela aparecia - em um tom de voz sóbrio, apesar do conteúdo quase delirante - afirmando que ouvia alguém lhe chamar do mundo dos mortos através de seu gravador, isolada em um sítio nos arredores de Campinas. Sua obra quase não era mencionada nessas entrevistas, a não ser de passagem, e sempre para focar na literatura erótica que Hilda começara a escrever na década de 90, após mais de trinta anos de carreira.

A parte que foi cuidadosamente suprimida dessas peças jornalísticas era a de que Hilda Hilst tinha sido uma das mais produtivas e brilhantes escritoras brasileiras do século XX, que ela era uma das poucas escritoras que se arriscava a produzir em vários gêneros literários, indo com destreza da poesia à prosa, escrevendo peças de teatro e lúcidas colunas em jornais, e que se arriscou pela literatura erótica na década de 90 por motivos que jamais foram completamente elucidados, mas que, certamente, tinham correlação com o fato de que suas outras produções nunca tinham sido bem recebidas pelo público brasileiro, e vendiam pouco. Foi apenas em 2001, três anos antes de sua morte, que sua obra começou a ser relançada pela Editora Globo, com a organização dos títulos pelo crítico literário e professor universitário Alcir Pécora, e, mais recentemente, pela Companhia das Letras.

Foi, de fato, difícil de ligar a escritora de um texto como *Presságio*, publicado na década de 50, com *O caderno rosa de Lori Lamby*, de 1992, que faz uso de um humor debochado e obsceno para falar do próprio ofício de ser escritor e não fazer nenhum sucesso, tendo que recorrer ao terreno do erotismo para ganhar dinheiro. No livro, os pais de Lori Lamby acabam vendendo sua própria filha, uma criança, para ser escrava sexual de amigos da família, as cenas de abuso descritas em vívidos detalhes. Elementos autobiográficos de uma autora que também vendia pouco misturados a uma metalinguagem - escrever sobre escrever - e uma ironia profunda sobre o que a sociedade espera de um autor que escreve pornografia, que só pode ser verdadeiramente apreciada quando se conhece um pouco mais da trajetória artística de Hilst.

Hilda molhou os pés na polêmica desde jovem, quando escandalizava a alta sociedade do século vinte com um comportamento dito impróprio para mulheres da época: quando desejava um homem, não descansava até chamar sua atenção, uma vez chegando a bater na porta do quarto de hotel onde estava Marlon Brando. Era boêmia, romântica e muito cortejada

por sua beleza. Considerava seu trabalho como uma expressão do que ela tinha vivido, um modo de alertar a outros que não viveram o que estavam perdendo lá fora.

Não faz uma literatura eufórica nem moralista. É sóbria, e se pode perceber o quanto leu e estudou dos autores clássicos pelo modo como passeia pelas escolas literárias. Utiliza-se de grandes referências da arte poética - como o trovadorismo - e subverte as expectativas do leitor, evitando a todo custo ser o que esperavam que ela fosse e escrever o que esperavam que escrevesse. É fugidia, dançando entre a ficção, a dramaturgia e a poesia, como se quisesse escapar de qualquer definição possível de seu ofício, e procurasse sempre novas formas de se expressar artisticamente.

O melhor de Hilda Hilst são as aparentes contradições de seu fazer poético. Foi em busca disso que pudemos ler nas entrelinhas de algumas de suas poesias a questão do amor cortês, ou *fin' amor*, que é um tipo de amor cheio de aparentes contradições por si só. Ele exalta o objeto amoroso com a maior perfeição, mas sabe-se que, nele, o que se ama na verdade é o próprio amor. Comporta muitas regras para amar, para manter-se apaixonado, para conquistar o amor, mas dá voltas e voltas a fim de evitar ao máximo o próprio encontro amoroso. Esse tipo de amor, praticado nas chamadas cortes de amor, surgiu em meados do século XI, desaparecendo na Idade Média. No entanto, influencia até hoje o modo como o elemento amoroso é apresentado na arte, mostrando algo que pode ser considerado estrutural à experiência de amar.

Veremos que o amor cortês tem escondido em suas entrelinhas um sinal que aponta para um vazio, para uma impossibilidade de se fazer um de dois, para a relação sexual que não existe. Apontamos que seu tesouro jaz em suas aparentes contradições: falar de um amor que na verdade é uma metáfora para as impossibilidades que existem nas relações humanas não é algo que se espera de uma autora de pornografia *chic*.

O enigma apresentado em sua poesia nos levou a sondar, aqui, a questão do amor e do feminino, que acreditamos estar intrinsecamente ligados tanto em Hilst como na teoria psicanalítica. Existem muitos tipos de amor na literatura, pois existem muitos tipos de amor. A psicanálise, portanto, não poderia se furtar a comentar sobre a questão amorosa. Vê-se isso através de uma das mais famosas frases de Freud, que ele escreveu em uma carta a Jung, em 1906: “Poder-se-ia dizer que a cura [na psicanálise] é essencialmente efetuada pelo amor. E a transferência, na realidade, proporciona a prova mais convincente - a única de fato irrefutável - de que as neuroses são determinadas pela história de amor do indivíduo” (FREUD, 1906/1976, p. 53).

Com Lacan, a Psicanálise apresenta, ainda, ferramentas inéditas para compreender a questão da diferença sexual no amor. A Psicanálise historicamente utiliza campos e fenômenos que não eram considerados “objetiváveis” o suficiente para serem usados em uma pesquisa científica, olhando para os atos falhos, os chistes, os sonhos e as produções artísticas como produções do domínio do inconsciente que podem sim ser estudadas para compreender a sua estrutura - gerando um conhecimento clínico extremamente valioso.

A obra poética de Hilda apresenta rico material, relativamente intocado no que diz respeito à psicanálise, e o modo como o amor cortês é apresentado em sua poesia surpreende e nos convoca ao comentário. No amor cortês, tradicionalmente, é um trovador que se coloca a serviço de uma Dama. Na poesia de Hilda, é uma mulher que está se colocando a serviço de um amado, que chama de Senhor. Veremos aqui como podemos dizer que Hilda, apesar de aparentemente não seguir à risca todos os parâmetros do amor cortês original - que nasceu e morreu na Idade Média - o faz de uma posição que o torna interessante, do ponto de vista psicanalítico.

Hilda pode nos ajudar a elucidar melhor as ressonâncias clínicas do amor cortês, principalmente em uma perspectiva de um lugar que aponta para uma falta e uma submissão perante o Outro. Desse modo, em vez de nos perguntarmos como a psicanálise pode se utilizar de uma obra para contribuir ao seu corpus teórico, nos perguntamos, apenas, o que Hilda, como artista, pode nos apontar?

Nas épocas das cortes de amor as mulheres eram reduzidas a uma função fálica, ou seja, o feminino era confundido com a maternidade. No entanto, o amor cortês parece se referir a uma Dama que aceita um homem como seu vassalo e lhe recusa o amor. A Dama tem poder, não está condenada à posição subalterna das mulheres na Idade Média, quando o amor cortês surgiu. Lacan (1972-73/2008) adverte que as tentativas de desvendar a origem do amor cortês não lograram explicar completamente o fenômeno.

No trabalho de pesquisa, foi estudado um pouco de Hilda Hilst, de sua vida e de sua obra, de seus principais temas e o modo particular de como ela abordou esses temas. Isso foi necessário para que compreendêssemos de onde Hilda Hilst partia quando falava de amor, de morte, das mulheres e de seu ofício como escritora. Para lograr este objetivo, foi feita uma revisão de sua obra poética, reunida recentemente em uma antologia chamada *Da Poesia*, publicada em 2017 pela Companhia das Letras. Foram incluídos também textos sobre a obra da autora, como partes de dissertações e teses sobre Hilda Hilst que estão disponíveis online, bem como o material publicado no site do Instituto Hilda Hilst, na Casa do Sol, responsável por sua obra. Foi utilizada a sua fortuna crítica, publicada em 2017 por Cristiano Diniz, com

comentários de Alcir Pécora. Foram estudados também alguns textos de comentadores e críticos importantes sobre Hilda, como o próprio Alcir Pécora, Anatol Rosenfeld, Victor Heringer e Cristiano Diniz, talvez um dos maiores estudiosos da obra de Hilda no Brasil. A sua recém-saída biografia, *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*, publicada em 2018, também apresentou perspectivas interessantes de sua trajetória que serão pinceladas ao longo do trabalho.

Hilda Hilst não se pronunciava com frequência sobre seus textos, o que eles significam e quais mensagens ela pretendia passar com eles. Nas entrevistas que dava para a televisão, cansada de ser perguntada de novo e de novo sobre seus livros pornográficos por quem não se interessava por eles e muito menos os entendia, dava respostas debochadas ou simplesmente ficava calada. As entrevistas de Hilda Hilst foram reunidas em 2013 por Cristiano Diniz no livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, e algumas foram usadas para rastrear as poucas vezes em que ela se pronunciou sobre a mensagem que pretendia passar com seus textos, e o que achava de grandes questões relacionadas ao fazer poético, bem como quem eram suas principais referências nesse campo. Por mais que seja sempre preferencial escutar o que o autor disse, sabemos que sempre se diz mais do que se queria dizer, seja pela fala ou pela escrita, e é isso que nos traz a prova do inconsciente.

A poesia de Hilda não é o único material que utilizaremos na pesquisa. Partimos também da definição feita por Lacan, ao final da década de 50 e início da década de 60 em seu seminário, sobre o amor cortês, e os temas relacionados ao amor pelo psicanalista, como os que estão apresentados em seu oitavo seminário, sobre a transferência, onde ele fala sobre A Metáfora do Amor a partir do texto de Platão, *O Banquete*. Em *O Banquete*, veremos como se aproxima o modo como Sócrates falava do amor como amor de alguma coisa, sinalizando uma diferença entre o amante e o amado, entre o sujeito do desejo e aquele que “tem” alguma coisa que causa esse desejo, que o próprio desconhece. Esse seminário é importante por ser a apresentação de um conceito muito importante à psicanálise, o de objeto a, o *agalma* presente ao final do Banquete. Esse conceito é central na teoria psicanalítica sobre o amor.

Seguimos um roteiro de leitura indicado por Lacan na exposição de 10 de fevereiro de 1960, publicada em seu *Seminário, Livro 7*, para pesquisar materiais artísticos que fazem referência ao amor cortês, a fim de situá-lo com precisão. Analisamos, portanto, o texto de Ovídio, *A Arte de Amar*, o livro de Stendhal, *Do amor*, o famoso texto de Roland Barthes *Fragmentos do discurso amoroso*, e, por fim, o *Tratado do Amor Cortês*, uma das mais importantes fontes consultadas pelo próprio Lacan para reconstruir as bases do ofício poético do amor cortês. Foi feito um breve resumo de cada um, de modo a introduzir o leitor em seus

contextos, e então foram expostos os motivos pelos quais Lacan os escolheu para falar de amor cortês, com trechos relevantes das obras à nossa pesquisa.

Procuramos, então, esclarecer a diferença existente entre os conceitos de feminino e feminilidade, levando em conta as conceituações freudianas tecidas sobre as identificações e as vicissitudes do movimento pulsional. Falamos também da diferença sexual para compreender a virada que as fórmulas da sexuação trouxeram à Psicanálise. Para indicar exatamente o que é o feminino e o masculino quando se fala de amor cortês, trazemos o contraponto que Lacan dá sobre essa questão, centralizando a questão do falo como significante da impossibilidade de complementaridade dos sexos, da Dama como uma tentativa de representação da Mulher, e da posição de amante como uma posição feminina.

1 A METÁFORA DO AMOR

O amor é o que faz vocês entrarem em pane,
é o que os faz fazer fiasco.

Jacques Lacan

1.1 O Banquete: Eros, erastes e eromenos

Atenas atingiu seu apogeu político e cultural, tornando-se a cidade-Estado mais importante da Grécia, no período que vai de 460 à 430 a.C. Isso ocorre sob o governo de Péricles que, após as guerras médicas, expandiu o imperialismo ateniense como política externa e aprimorou uma certa experiência democrática internamente. O que se dizia “democrático” era, na verdade, um governo em que os cidadãos tinham voz e influência política, mas apenas porque se apoiavam nos ombros de mulheres, estrangeiros e escravos, a maior parte da população ateniense (PESSANHA, 1991).

Na assembleia, os projetos levados à ordem do dia eram precedidos pela frase “Quem pede a palavra?”, e, por mais que o princípio da *isegoria*¹ dissesse que qualquer um poderia atender a esse chamado, poucos o faziam, e menos ainda eram os que se faziam escutar. Foi nesse contexto histórico da fase áurea da chamada democracia ateniense que viveu Platão, tendo nascido em Atenas em 428 a.C. e morrido em 348 a.C. (PESSANHA, 1991).

Filho de famílias de influência política tradicional em Atenas, Platão encontra, ainda na mocidade, com Sócrates, que define em *Fédon* como “o mais sábio e o mais justo dos homens” (PLATÃO, 1991, p. 204), e o acompanha no questionamento das ideias vigentes e das estruturas políticas e científicas de sua época. As perguntas suscitadas por Sócrates e as discussões das quais ele e Platão participaram apresentam, ainda hoje, lugar paradigmático nas bases da filosofia (PESSANHA, 1991).

Os diálogos socráticos escritos por Platão tem o objetivo, até certo ponto, de defender seu mestre, condenado à morte com cicuta por “perverter” jovens. Os diálogos socráticos são aporéticos, discutem a fragilidade das conceituações das virtudes e trazem questões éticas relacionadas a isso, mas geralmente deixam essas questões em aberto. Era isso, afinal, que fazia Sócrates, que se preocupava antes com a desconstrução das verdades fixas do que com fixar, ele mesmo, definições imutáveis (PESSANHA, 1991).

¹ Princípio da democracia grega que dizia que todos os cidadãos tinham direitos iguais de manifestação na Eclésia, a Assembleia dos cidadãos, sobre os assuntos da pólis.

O Banquete é uma das obras platônicas reconhecidas como a matriz de todos os discursos do amor no Ocidente (GUTMAN, 2009), sendo, portanto, relevante para a nossa pesquisa. O próprio Lacan reconhece que “durante quase vinte e quatro séculos de meditação religiosa, não houve uma única reflexão sobre o amor, fosse pelos libertinos, fosse pelos padres, que não se referisse a esse texto inaugural” (LACAN, 1960-61/1992, p. 47).

Naturalmente, Lacan se dedica também a examiná-lo a fundo, na primeira parte de seu oitavo ano de seminário, entre 1960 e 1961, para falar sobre a transferência, e, afirma: “Entendo fazê-los sentir que o segredo de Sócrates estará por trás de tudo o que diremos este ano sobre transferência” (LACAN, 1960-61/1992, p. 15). A questão da transferência não só está presente desde o início da psicanálise, mas é a sua pedra angular. Freud abandona a hipnose e a sugestão para trabalhar com a transferência, pois vê repetir-se continuamente a situação seguinte: "Me refiro ao caso em que uma paciente mulher dá a entender por inequívocos indícios, ou o declara de maneira direta, que, como qualquer frágil mulher, está apaixonada pelo médico que a analisa"² (FREUD, 1915[1914]/1986, p. 163, tradução nossa).

Freud não viu essas investidas amorosas como testemunhos de seu poder de sedução, mas, após uma análise mais profunda, como uma atualização das situações edípicas de suas pacientes através da figura do analista. Mais do que um problema para a situação analítica, esta situação poderia, quando conduzida corretamente, ser utilizada por ele para fazer caminhar o processo de análise, trazendo à tona parâmetros sintomáticos que se repetiam na vida de suas pacientes.

O estudo do amor na teoria psicanalítica, portanto, se fez e ainda se faz necessário não apenas porque os pacientes que aparecem na clínica são movidos por suas histórias amorosas, mas porque a própria técnica utilizada pela psicanálise, a da transferência, como Lacan afirma, tem tudo a ver com o amor: “O problema do amor nos interessa na medida em que vai nos permitir compreender o que se passa na transferência — e, até certo ponto, por causa da transferência” (LACAN, 1960-61/1992, p. 43).

O amor, em si, se tornou um conceito importante para a teoria psicanalítica tanto em Freud como em Lacan, pois se diferenciou de outros termos, como paixão ou enamoramento. Na evolução da teoria freudiana o amor vai ganhando um estatuto de conceito próprio, a ponto dele dedicar textos inteiros a tentar compreender o que se passa no enlace amoroso, se

² O texto em língua estrangeira é: "Me refiero al caso en que una paciente mujer deja colegir por inequívocos indicios, o lo declara de manera directa, que, como cualquier frágil mujer, se ha enamorado del médico que la analiza."

perguntando sobre a origem do amor (relacionada ao narcisismo), as vicissitudes do amor, e as posições de homens e mulheres na corte amorosa (KUSS, 2015).

O narcisismo foi um conceito revolucionário à teoria psicanalítica. A descoberta freudiana de que se poderia tomar o próprio Eu como objeto de amor desestabilizou a antiga teoria do dualismo pulsional, onde as pulsões do eu (ou de autoconservação) existiriam em confronto com as pulsões sexuais (FREUD, 1915/1984). O primeiro dualismo pulsional será eventualmente substituído pelo segundo, que coloca Eros e Tanatos, a pulsão de vida e a pulsão de morte, como forças em ação no psiquismo humano (FREUD, 1920/1984).

O narcisismo cava um lugar específico no curso “regular” do desenvolvimento humano, não sendo mais reservado aos sujeitos que apresentavam “perversões”³ sexuais ao tratarem o próprio corpo como objeto sexual. O narcisismo primário seria, portanto, um estágio entre o caos autoerótico infantil e o amor objetal, responsável por dar forma ao corpo do bebê como uma unidade e por moldar futuras escolhas objetais deste (FREUD, 1914/1984).

Freud afirma, também, que o ser humano aprende a amar, a fazer suas escolhas objetais, a partir de suas primeiras experiências de satisfação, que tomavam como base o autoerotismo e as funções vitais com finalidade de autopreservação. Uma criança ama, por exemplo, a mãe que dá o seio e alimenta, e o pai que a protege, e posteriormente amará os substitutos dessas figuras em sua vida. Freud chama esse tipo de escolha objetal de anaclítica. A criança tem também a si mesma como parâmetro, em uma escolha objetal que Freud explica que os psicanalistas não esperavam encontrar, a escolha narcísica (1914/1984). Ambas estão presentes no histórico de eleição objetal do sujeito:

No entanto, não concluímos que os seres humanos se dividem terminantemente em dois grupos segundo sua escolha de objeto, narcisista ou anaclítica; mas, portanto, promovemos essa hipótese: todo ser humano tem aberto diante de si ambos os caminhos da escolha de objeto, podendo preferir um ou o outro. Dizemos que tem dois objetos sexuais originários: ele mesmo e a mulher que o criou, e pressupomos então em todo ser humano o narcisismo que, eventualmente, pode se expressar de maneira dominante em sua escolha objetal⁴ (FREUD, 1914/1984, p. 85, tradução nossa).

³ O termo “perversões” está aqui entre aspas pois, como se sabe, os desenvolvimentos da teoria freudiana da sexualidade implicam que, por ser pulsional, e não instintual, a sexualidade humana é, por si só, perversa, sendo a criança um perfeito exemplo do “perverso polimorfo”, ou seja, sua satisfação não prioriza o genital, podendo gozar de objetos parciais em suas diversas zonas erógenas (FREUD, 1905/1978).

⁴ O texto em língua estrangeira é: “Ahora bien, no hemos inferido que los seres humanos se descomponen tajantemente en dos grupos según que su elección de objeto responda a uno de los dos tipos, el narcisista o el del apuntalamiento; más bien, promovemos esta hipótesis: todo ser humano tiene abiertos frente a sí ambos caminos para la elección de objeto, pudiendo preferir uno o el otro. Decimos que tiene dos objetos sexuales originarios: él mismo y la mujer que lo crió, y presuponemos entonces en todo ser humano el narcisismo primario que, eventualmente, puede expresarse de manera dominante en su elección de objeto.”

O mito de Narciso, em que o jovem morre afogado ao enamorar-se pela sua imagem nas águas, é utilizado por Freud para introduzir a questão de que o amor é uma forma de buscar recuperar um estado mítico infantil em que a criança, sua majestade o bebê, gozava de uma felicidade plena, investida do narcisismo de seus pais renascido em amor objetal (FREUD, 1914/1984).

Freud também afirma que, na comparação do sexo masculino e do sexo feminino, foram observadas diferenças em relação ao modo de amar, embora essas diferenças não sejam de maneira alguma universais, pois, como ele próprio afirmou anteriormente, todos os seres humanos têm diante de si ambos os caminhos de escolha de objeto. Ele observa, porém, em sua clínica, que o amor objetal de ligação é frequentemente característico do indivíduo masculino. Já o amor mais encontrado nas mulheres é o testemunho de uma intensificação do narcisismo original. Ele afirma que o amor feminino está em ser amada⁵ (FREUD, 1914/1984). Copiamos aqui a citação original, visto que será importante para mais tarde estabelecermos as diferenças de Freud e Lacan em relação ao feminino e masculino no amor:

Tais mulheres só amam, rigorosamente, a si mesmas, com intensidade equiparável a do homem que as ama. Sua necessidade não se sacia amando, mas sendo amada, e o homem que supra essa necessidade será por elas agraciado. A importância deste tipo de mulher para a vida amorosa dos seres humanos deve ser levada em grande consideração. Tais mulheres possuem o máximo poder atrativo para os homens, e não somente por razões estéticas (pois geralmente são as mais belas); também, por consequência de interessantes fatores psicológicos. De fato, com bastante nitidez se evidencia que o narcisismo de uma pessoa exerce grande atração sobre aquelas outras que renunciaram a uma parte do narcisismo próprio e andam buscando o amor objetal (FREUD, 1914/1984, p. 86, tradução nossa).⁶

Para ele, ama-se essas belas mulheres pelo seu autocontentamento, assim como às crianças, que parecem ter uma posição libidinal inatacável, em um estado de inacessibilidade a qualquer tipo de dado que diminua seu narcisismo. O narcisismo feminino exacerbado, no entanto, gera certa insatisfação daquele que a ama, baseado na incerteza quanto ao seu amor, e na sua natureza enigmática (FREUD, 1914/1984). Lembramos aqui, oportunamente, o modo como Freud caracteriza algumas vezes a própria sexualidade feminina como um "continente

⁵ O modo com que Freud utiliza as palavras "masculino" e "feminino" como maior investimento libidinal no objeto ou no eu, relacionando-os à atividade e passividade, será discutido no quarto capítulo desta dissertação.

⁶ O texto em língua estrangeira é: "Tales mujeres sólo se aman, en rigor, a sí mismas, con intensidad pareja a la del hombre que las ama. Su necesidad no se sacia amando, sino siendo amadas, y se preñan del hombre que les colma esa necesidad. La importancia de este tipo de mujer para la vida amorosa de los seres humanos ha de tasarse en mucho. Tales mujeres poseen el máximo atractivo {Reiz = estímulo} para los hombres, y no sólo por razones estéticas (pues suelen ser las más hermosas); también, a consecuencia de interesantes constelaciones psicológicas. En efecto, con particular nitidez se evidencia que el narcisismo de una persona despliega gran atracción sobre aquellas otras que han desistido de la dimensión plena de su narcisismo propio y andan en requerimiento del amor de objeto".

negro" (1926/1986, p. 199), algo até certo ponto inacessível, mesmo depois de ter dado inúmeras conferências sobre este mesmo tema.

Em *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921/1984), Freud fala que tudo que é considerado sob a alcunha de “amor” são expressões de um mesmo movimento pulsional, a libido, a energia psíquica que trabalha a favor de Eros no sentido da construção de laços. Aí Freud coloca: o amor como o enamoramento de sujeitos visando uma união genital; o amor fraterno; o amor dos pais pelos filhos; amor pelos amigos; pela humanidade, etc. Afirma que, mesmo que nem todos eles tenham a união genital como objetivo, a finalidade desses amores é ainda assim a satisfação, tendo eles a mesma origem.

Por isso opinamos que, nos vários usos da palavra amor, a linguagem criou uma síntese inteiramente justificada, e não podemos fazer nada melhor que tomá-la como base também de nossas elucidaciones e exposiciones científicas. Quando se decidiu por fazê-lo, a psicanálise desatou uma tormenta de indignação, como se tivesse sido culpada de uma ultrajante novidade. Mas sua concepção "ampliada" do amor não é uma criação inovadora. Por sua origem, sua forma de operar e seu vínculo com a vida sexual, o "Eros" do filósofo Platão se corresponde totalmente com a força amorosa {Liebeskraft}, a libido da psicanálise [...] (FREUD, 1921/1984, p. 87, tradução nossa).⁷

Em seu texto *O mal-estar na civilização* (1930[1929]/1986), Freud afirma que Eros é, precisamente, a força que está no âmago da necessidade humana de criar laços, e a ocasião em que pode ser visto com mais clareza é no relacionamento amoroso:

No ápice de uma relação amorosa, não subsiste interesse algum pelo mundo circundante, o casal se basta a si mesmo, e nem sequer precisa do filho comum para ser feliz. Em nenhum outro caso o Eros deixa transparecer tão nitidamente o núcleo de sua essência: o propósito de converter o múltiplo em um; mas tão logo o alcança com o enamoramento de dois seres humanos, como o ordena uma frase feita, não quer ir mais além (FREUD, 1930[1929]/1986, p. 105, tradução nossa).⁸

Vemos, em todas esses textos e na obra de Freud como um todo, o amor se delinear da seguinte maneira: 1) Como uma expressão do Eros, a pulsão de vida, que através da libido investe em certos objetos e cria laços ; 2) Como uma forma de ligação entre a criança e seus objetos de investimento, ou seja, a princípio, o próprio Eu e os seus genitores/cuidadores, e os

⁷ O texto em língua estrangeira é: “Por eso opinamos que en la palabra ‘amor’ con sus múltiples acepciones, el lenguaje ha creado una síntesis enteramente justificada, y no podemos hacer nada mejor que tomarla por base también de nuestras elucidaciones y exposiciones científicas. Cuando se decidió a hacerlo, el psicoanálisis desató una tormenta de indignación, como si se hubiera hecho culpable de una alocada novedad. Pero su concepción "ampliada" del amor no es una creación novedosa. Por su origen, su operación y su vínculo con la vida sexual, el "Eros" del filósofo Platón se corresponde totalmente con la fuerza amorosa {Liebeskraft}, la libido del psicoanálisis [...]”.

⁸ O texto em língua estrangeira é: "En el ápice de una relación amorosa, no subsiste interés alguno por el mundo circundante; la pareja se basta a sí misma, y ni siquiera precisa del hijo común para ser dichosa. En ningún otro caso el Eros deja traslucir tan nítidamente el núcleo de su esencia: el propósito de convertir lo múltiple en uno; pero tan pronto lo ha logrado en el enamoramiento de dos seres humanos, como lo consigna una frase hecha, no quiere avanzar más allá”.

objetos substitutivos destes após o Édipo; e 3) Como uma forma de tentar recuperar o estado infantil de completude narcísica.

Por fim, em seu texto *Observações sobre o amor transferencial* (1915[1914]/1986), Freud afirma que não há diferenças verdadeiramente essenciais entre amor e transferência. Se um analisando investe na figura do analista reeditando o antigo amor que tinha por seus genitores, ou ainda fruto de um amor narcísico, não é diferente do que ele faz em sua vida afetiva normalmente, e é precisamente aí que o tratamento analítico encontra seus caminhos. Lacan, ao fazer uma leitura desse texto, afirma que Freud elude muito pouco do fenômeno amoroso, não receando dizê-lo com todas as palavras.

A estrutura desse fenômeno artificial que é a transferência e a do fenômeno espontâneo que chamamos de amor, e muito precisamente do amor-paixão, são, no plano psíquico, equivalentes. Não há, da parte de Freud, nenhuma elusão do fenômeno, nenhuma tentativa de dissolver o escabroso no que seria simbolismo, no sentido em que se o entende habitualmente - o ilusório, o irreal. A transferência é o amor (LACAN, 1953-54/1986, p. 108).

Para Lacan, em seu seminário sobre a transferência, no início da psicanálise não era exatamente o ato⁹, nem o verbo¹⁰, nem a práxis¹¹: no começo da experiência analítica era o amor. O amor de Joseph Breuer e Anna O. foi o ponto de origem da psicanálise, em algo que Anna chamou de “cura pela palavra” e “limpeza de chaminé”. Ele nos adverte a não cair na falácia em que caiu Ernest Jones, que afirma que Breuer foi de algum modo a vítima de um forte tipo de contratransferência (LACAN, 1960-61/1992).

Sem meias palavras, Breuer foi apaixonado por Anna O., algo que fica claro quando, ao ser chamado às pressas para a casa de sua paciente, que afirma, em meio às dores das contrações de uma gravidez imaginária, que está tendo um filho do doutor, se retira do assunto e sai de “férias” com sua esposa. Já Freud, diz Lacan, que era praticante de um “amor sectário”, lida com os sentimentos de suas pacientes de um modo diferente de Breuer, e escolhe se servir de Eros na prática psicanalítica (LACAN, 1960-61/1992).

Sócrates também serve a Eros para servir-se dele, e isso, segundo Lacan, “o levou muito longe” (LACAN, 1960-61/1992, p. 17), tanto em termos de construção de uma linha filosófica quanto em termos de popularidade e de afronta às bases da sociedade ateniense. Sócrates representa uma ruptura da tradição filosófica, apresentando sua repugnância pelas contradições que eram fruto do pensamento filosófico da época e buscando, através do

⁹ Lacan fala aqui da frase de Goethe em *Fausto*: “Im Anfang war die Tat”, ou “No começo foi o ato”.

¹⁰ Nessa, ele se refere a frase de Freud em *Totem e Tabu* (1913), que parafraseou Goethe dizendo que “No começo era o Verbo”.

¹¹ Aqui ele está se referindo a teoria marxista.

discurso, “garantir o saber” (LACAN, 1960-61/1992, p. 85). Lacan afirma que, para Sócrates, a episteme ou ciência é aquilo que, no discurso, engendra uma verdade. Para ele, o discurso precisa, portanto, ter uma coerência interna que o assegura como verdadeiro, e nada mais além disso (LACAN, 1960-61/1992).

Sócrates apresentava uma *atopia* na ordem da cidade, um não-lugar. Isso incomodou a sociedade grega, e, no fim, ele foi acusado de “corromper a juventude”, sendo condenado a morrer tomando cicuta. Séculos após a sua morte, embora tenham sido feitas tentativas de justificá-la e condená-la de um lado e de outro, não foi comprovada nem a sua inocência nem a sua culpa (PESSANHA, 1991). Lacan define a difícil posição de Sócrates na sociedade grega:

A que responde essa posição que ele introduz? A que atopia? Este termo, referente a Sócrates, não é meu, vocês sabem. A que atopia do desejo? *Atopos*, um caso inclassificável, insituável. *Atopia*, não se pode meter em parte alguma. É disso que se trata. Aí está o que o discurso de seus contemporâneos murmuravam a respeito de Sócrates (LACAN, 1960-61/1992, p. 108).

Sócrates representava, acima de tudo, um ponto fora da curva de Atenas, e, assim como Antígona, que estava entre duas mortes, ao ser condenado, se resigna a tomar a cicuta para que seu desejo seja levado às últimas consequências. Lacan, em sua leitura de *A Apologia de Sócrates*, afirma que, ao repudiar a situação de sua acusação e provocar os juízes, pensa ser difícil não concluir que, em algum nível, Sócrates desejava a morte (LACAN, 1960-61/1992).

Na tragédia de Antígona, Creonte, seu tio e governante de Tebas, decide que as honras fúnebres serão dadas apenas a um de seus irmãos mortos, proibindo a todos da cidade de tentar enterrar Polinices, morto em uma disputa pelo trono. Antígona, insubmissa, faz de tudo para dar a Polinices as honras fúnebres, seguindo o caminho do seu desejo (SÓFOCLES, 1999).

Ela está, assim, entre duas mortes: uma, a morte propriamente dita, onde a vida acaba. A outra é a morte do ser, a morte do desejo, o esquecimento, que ocorreria se ela acatasse a lei do tio. Decide-se por seguir com seu desejo, escolhendo ser enterrada viva (SÓFOCLES, 1999). Para Lacan (1960-61/1992, p. 103): “[...] o homem aspira aniquilar-se para se inscrever nos termos do ser. A contradição oculta, o detalhe a se compreender é que o homem aspira a destruir-se na própria medida em que se eterniza”.

Freud empreendeu o caminho de sua ciência modificando sua teoria onde encontrava novas evidências, mesmo que a teoria fosse “desagradável”, ou disruptiva, como a da pulsão de morte, que, não por acaso, foi esquecida por vários pós-freudianos (LACAN, 1960-

61/1992). Lacan afirma que mesmo que Freud tenha morrido em sua cama, rodeado de pessoas que amava, ele também representava na sociedade de sua época um ponto fora da curva, a mesma *atopia* de Sócrates. Até hoje são feitos diversos ataques para desacreditá-lo, criticá-lo e deturpar a sua teoria. Para Lacan, em Sócrates e Freud:

[...] só houve um erro, o de violar a marcha, pela qual sempre convém nos orientar, das massas, que todos sabem que é preciso esperar para que se faça a menor alteração no terreno da justiça, pois elas chegarão lá, necessariamente, amanhã. Eis como é regido o espanto, lançado na conta da falta. Os erros jamais passarão de erros judiciários. (LACAN, 1960-61/1992, p. 19)

O Eros que muito se discute com Sócrates, Platão e Freud é o mesmo. E Lacan é preciso ao dizer que a influência e o poder desse Eros vai muito além do campo recoberto pelo Bem, principalmente em uma análise, pois, nela: “não se deve de nenhuma maneira, nem preconcebida, nem permanente, colocar como primeiro termo do fim de sua ação o bem, pretenso ou não, de seu paciente, mas precisamente o seu eros” (LACAN, 1960-61/1992, p. 17).

O Banquete é narrado por Apolodoro, que ouviu de Aristodemo, alguém que estava presente nessa reunião de grandes pensadores gregos e contava o que ocorreu por lá. Essa é uma questão importante, diz Lacan, pois segue um estilo de tradição oral grega em que as histórias eram repassadas, no estilo de uma gravação, e portanto, o permite tratar do *Banquete* como “uma espécie de relato de sessões psicanalíticas” (LACAN, 1960-61/1992, p. 34). Isso quer dizer que a veracidade histórica desses relatos não tem importância, ou seja, não importa se o relato é uma mentira de Platão, pois:

Se é uma mentira, é uma bela mentira - e como é, por outro lado, manifestamente uma obra de amor, e talvez cheguemos a ver despontar a noção do que, afinal, só os mentirosos podem responder dignamente ao amor - nesse caso, mesmo, O Banquete responderia decerto àquilo que é como que a referência eletiva da ação de Sócrates ao amor - isso, sim, nos é legado sem ambiguidades (LACAN, 1960-61/1992, p. 34).

O que importa, de fato, em *O Banquete*, não é reconstruí-lo no contexto histórico, embora este seja importante, principalmente à luz dos desenvolvimentos da ciência do século VI, que, segundo Lacan, procurava o acesso último ao real através das garantias do discurso como seu instrumento. O texto, portanto, será uma expressão dessa busca pelo discurso concreto pelo universo, e Lacan toma como tarefa ficar o mais próximo possível de seu sentido original, levando em conta o que lhe é subjacente (LACAN, 1960-61/1992).

Logo após uma breve discussão em que todos concordam que não passarão a reunião embriagados, mas, bebendo com parcimônia, pois estão muito cansados da bebedeira do dia anterior, os presentes começam enfim a discussão sobre o Amor. Em *O Banquete*, Erixímaco

afirma que Fedro está sempre a reclamar que haja tantos ritos e hinos para outros deuses, feitos pelos poetas, mas que o deus Amor, tão ou mais venerável do que eles, não é igualmente homenageado (PLATÃO, 1991).

Decidem, portanto, que cada um deles deve fazer um discurso em louvor ao Amor, começando pelo próprio Fedro. Sócrates concorda com tal proposição, dizendo que, se ele sabe de algo, é das proposições de amor, e o grupo começa seu grande elogio ao Amor (PLATÃO, 1991).

Fedro afirma que primeiro nasceu o Caos, e depois dele, a Terra e o Amor, segundo Hesíodo na *Teogonia*. Para Parmênides também, diz ele, o Amor tem sua origem bem antes de todos os outros deuses (PLATÃO, 1991). O amor é entendido, aqui, como algo extremamente edificante, que deve orientar a vida dos homens:

Não sei eu, com efeito, dizer que haja maior bem para quem entra na mocidade do que um bom amante, e para um amante, do que o seu bem amado. Aquilo que, com efeito, deve dirigir toda a vida dos homens, dos que estão prontos para vivê-la nobremente, eis o que nem a estirpe pode inculcar tão bem, nem as honras, nem a riqueza, nem nada mais, como o amor (PLATÃO, 1991, p. 45).

Segundo vários dos presentes em seus elogios, o Amor é algo que inspira os homens à virtude, os torna generosos e corajosos como os heróis. O amor pode tornar um homem capaz até mesmo de morrer pelo outro. Nesse ponto é mencionada a história de Alceste, filha de Pélias e rainha de Feres. Sua tragédia, eternizada por Eurípedes, conta de sua grande abnegação como uma esposa modelo, por amor e devoção ao seu marido, o rei de Feres, Admeto (PLATÃO, 1991).

O deus Apolo, incumbido à contragosto de proteger Admeto, o rei de Feres e um "simples mortal", o salva da morte iludindo as Parcas¹², tendo elas prometido que ele seria preservado caso alguém se oferecesse para morrer e ser conduzido ao Hades em seu lugar. No entanto, ninguém parece capaz de morrer por Admeto, nem seus velhos pais, nem seus amigos, e cabe a Alceste, sua dedicada esposa, fazer o sacrifício, pois o Destino exige que seja assim tomada uma vida. Tânatos, um tipo de personificação da morte, vem buscá-la, e a leva para si apesar dos apelos do deus Apolo (EURÍPEDES, 2006).

Após sua morte, Hércules, que tinha uma tarefa a cumprir na Tessália, é recebido por Admeto em sua casa como hóspede, mesmo este estando de luto por sua esposa. Admeto oculta de Hércules o destino de sua esposa, pois sabe que ele não aceitaria ser recebido como hóspede em sua casa se soubesse que sua esposa tinha morrido. Ao saber da morte de Alceste,

¹² As Parcas eram divindades responsáveis pelo destino dos mortais, decidindo a hora de sua morte. Nem mesmo Zeus podia contestar suas decisões.

Hércules admira a cortesia de Admeto em hospedá-lo em grave momento, e desce ao Hades para trazer de volta a alma de Alceste das mãos de Tânatos (EURÍPEDES, 2006).

Em *O Banquete* é mencionado o mito de Orfeu como um contraponto ao de Alceste, mito que está presente em duas versões clássicas, de Ovídio (no *Metamorfoses*) e de Virgílio (nas *Geórgicas*) (SEGAL, 1989). Orfeu, poeta, músico e apaixonado por Eurídice, desespera-se com sua morte, e vai até Hades para persuadi-lo de trazer a alma dela de volta. No caminho, ao tocar sua música, encanta a todos os que penam no inferno, até mesmo a Hades e Perséfone, que consentem em deixá-lo voltar com Eurídice para a superfície. Perséfone, no entanto, impõe-lhe a condição de que ele não olhasse para trás, para Eurídice, enquanto não saíssem do inferno. Orfeu não consegue cumprir com a condição, e, não confiando na palavra de Perséfone, olha para trás e Eurídice se perde para sempre (VEIGA, 2018).

Fedro menciona também, que a Orfeu não foram dadas as mesmas honras de Alceste, pois não morrera, de fato, pela mulher, mas adentrara vivo no Hades. A Orfeu foi dado apenas um espectro de Eurídice, que prontamente se desfaz quando ele a olha (PLATÃO, 1991).

Falam de Aquiles, que, durante a guerra de Tróia perde Pátroclo, seu amante, morto por Heitor. Desolado, expressa a Tétis, sua mãe, seu desejo de vingança. Ela, no entanto, o alerta: se ele matar Heitor, ele próprio também será morto. Se resolver voltar à sua terra, poderá viver por muito tempo. Aquiles aceita seu destino, e, ao matar Heitor, morre pelas mãos de Páris (HOMERO, 2005).

Há uma discussão feita por Fedro sobre esses três exemplos de sacrifícios por amor. No discurso de Fedro o amor não é colocado em termos equivalentes, entre dois sujeitos amantes. Há uma clara e importante distinção entre o amante e o amado. Fedro afirma que Ésquilo¹³ nada sabia ao afirmar que Aquiles era o amante e Pátroclo o amado, pois Aquiles ainda era *imberbe*¹⁴ (PLATÃO, 1991).

Na Grécia antiga, o amor era “o amor dos belos rapazes” (LACAN, 1960-61/1992), onde o mais jovem era comumente o amado e o mais velho era o amante. Isso quer dizer que, em uma análise do texto da *Ilíada*, pode-se ver que Aquiles era o amado. Nos outros casos citados, vemos que Alceste era a amante e Admeto o amado, Orfeu era o amante e Eurídice a amada. Apenas no caso de Aquiles e Pátroclo alguém que era o *amado* realizou por seu amante o derradeiro sacrifício. Para Fedro, é precisamente por isso que Aquiles foi mais recompensado pelos deuses por seu sacrifício:

¹³ Ésquilo é um dramaturgo da Grécia antiga conhecido como o pai da tragédia grega. Escreveu sobre Aquiles e Pátroclo na *Achillea*.

¹⁴ Sem barba, ou seja, um homem mais jovem.

Mas com efeito, o que realmente mais admiram e honram os deuses é essa virtude que se forma em torno do amor, porém mais ainda admiram-na e apreciam e recompensam quando é o amado que gosta do amante do que quando é este daquele. Eis por que a Aquiles eles honraram mais do que a Alceste, enviando-o às ilhas dos bem-aventurados (PLATÃO, 1991, p. 47).

Se Lacan afirma que amor grego é o amor dos belos rapazes, é porque, por mais que em algumas partes da Grécia a questão fosse mal vista, nas altas classes atenienses ela era, até certo ponto, bastante reforçada. Os dois pólos desse amor não são iguais:

Para dizê-lo nas fórmulas às quais chegamos, vocês verão aparecer claramente o amante como o sujeito do desejo - com todo o peso que tem para nós este termo, o desejo - e o amado como aquele que, nesse par, é o único a ter alguma coisa (LACAN, 1960-61/1992, p. 42).

O amante, ou *éras-tês*, é no amor o sujeito do desejo, ou seja, a ele falta alguma coisa, algo que ele não sabe o que é, aos modos do inconsciente de "não saber". O amado, ou *érô-ménos*, é, nessa fórmula, o elemento do par amoroso que tem alguma coisa. O que ele tem, exatamente, é ignorado (LACAN, 1960-61/1992).

Após Fedro, falam Pausânias e Erixímaco. Aristófanes, que tinha sido interrompido por soluços após a fala de Pausânias (segundo Lacan, não eram soluços, mas uma crise de risos) e deu sua vez a Erixímaco, não fala, como os dois oradores precedentes, sobre as virtudes do Amor, mas sobre a sua natureza e seu poder (PLATÃO, 1991). Assim, ele fala sobre o Mito do Amor, amplamente conhecido até os dias de hoje, fonte de inspiração para milhares de obras de arte, e a estrutura tal da perspectiva do ocidente em relação ao Amor, em sua maior parte. De fato, muitas pessoas o citam sem saber sequer a sua origem.

Aristófanes afirma que a natureza humana não era a mesma antigamente. Havia três gêneros na humanidade, o feminino, o masculino e um terceiro, comum a ambos, o andrógino. Além disso, a forma dos homens era "inteiriça", com o dorso redondo, as formas circulares, quatro mãos e quatro pés, dois rostos, dois sexos, ou seja, o que os homens são hoje, porém duplicado de forma que nada "faltasse". O gênero masculino era descendente do sol, o feminino era descendente da terra, e o andrógino, que tinha ambos, era descendente da lua (PLATÃO, 1991).

Por serem seres completos, tinham bastante força e vigor, e com isso desenvolveram presunção o suficiente para tentar subir o Olimpo e investir contra os deuses que lá moravam. Zeus e os demais deuses decidiram que a melhor forma de punir os homens sem extingui-los completamente - pois eram deles que vinham as honras e os templos - eles os cortariam em dois para que ficassem mais fracos (PLATÃO, 1991).

Assim o fizeram. Porém, as duas metades, ao se encontrarem, não queriam saber de mais nada no mundo, ficando abraçadas e morrendo de fome e inércia. Zeus, vendo que a humanidade estava se destruindo, muda o local de seus genitais para frente e resolve fazer com que os seres humanos reproduzam uns com os outros - e não na terra, como era anteriormente - para que no enlace houvesse a geração de novos seres e a perpetuação de sua raça, ou, pelo menos, no coito, alguma saciedade ao afã de fazerem um de dois. Fazendo isso, os homens puderam assim voltar-se a outros aspectos de suas vidas (PLATÃO, 1991).

É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de *fazer um só de dois* e de curar a natureza humana. Cada um de nós portanto é uma tésseira complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento (PLATÃO, 1991, p. 60. Grifo nosso).

Lacan afirma que Aristófanes é o primeiro a falar do amor como nós mesmos falamos dele, e, tendo em vista que ele normalmente não é levado a sério por ser autor de comédias, e um bufão, é necessário prestar ainda mais atenção ao fato de tão belas palavras estarem sendo postas em sua boca por Platão. Aristófanes apresenta algo de uma astúcia ao antecipar que não é apenas pela *partilha do gozo sexual*¹⁵ que duas pessoas ficam juntas em um amor que perdura (PLATÃO, 1991; LACAN, 1960-61/1992).

Se, diante deles, deitados no mesmo leito, surgisse Hefesto e com seus instrumentos lhes perguntasse: Que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se, diante de seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa, possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se é isso o vosso amor, e se vos contentais se conseguirdes isso (PLATÃO, 1991, p. 61).

Lacan diz que a fala de Aristófanes coloca o amor no nível que “nós, os modernos” (LACAN, 1960-61/1992, p. 92) o colocamos, que é o nível de uma superestima narcísica do sujeito, aquela de supor um sujeito ali onde está o objeto amado. Quando amamos, supomos que há um sujeito ali onde está o objeto de nosso amor. E, nesse amor, buscamos fazer um de dois, fundirmos à pessoa amada, nos tornando um só, autossuficientes.

A imagem, em si, de um ser esférico e autossuficiente é cômica, e esse mito do amor colocado na boca de Aristófanes nos faz sentir, segundo Lacan, que, embora seja um assunto de altíssima seriedade, a questão teve que ser tratada com alguma leveza à época de Platão. A

¹⁵ Na tradução de que dispomos, de José Cavalcante de Souza, essa expressão foi colocada em termos de “união sexual”. Optamos, no entanto, por colocar a tradução que Lacan prefere, a de León Robin.

esfera, nessa época, trazia o sentido de algo que, perfeito e autossuficiente em forma, une, aglomera e assimila. Assim como o Eros definido por Freud (LACAN, 1960-61/1992).

A obsessão - dos antigos e dos modernos - com a forma da esfera, que é perfeita, sem cortes, Lacan a remete à nossa própria castração. A alusão de Aristófanes a um mito em que os genitais humanos eram deslocados de onde anteriormente estavam (virados para baixo - para encaixar-se na terra, que era como se reproduziam) para a frente, de modo a possibilitar a união genital, engloba temas que a psicanálise aborda: a castração e a falta instaurada como elemento estruturante da organização psíquica, e o amor como uma ficção criada para tentar superá-la e voltar a esse estado anterior em que se supõe ter sido completo e o mais próximo possível à perfeição (LACAN, 1960-61/1992).

É único, e assombroso, escrito por Platão: a possibilidade de apaziguamento amoroso se encontra referida a alguma coisa que tem relação incontestável, no mínimo, com uma operação nos genitais do sujeito. Quer o classifiquemos ou não no complexo de castração, é claro que o desvio no texto insiste na passagem dos genitais para a frente do corpo. [...] como não se impressionar com o fato de que ali, pela primeira vez, pela única vez, num discurso referente a um assunto grave, o do amor, ele faça entrar em jogo o órgão genital como tal? (LACAN, 1960-61/1992, p. 99)

A função de colocar Aristófanes, o bufão, para falar de coisas tão importantes relacionadas ao amor é, portanto, que apenas a ele, por lidar com o cômico de modo diário, é permitido falar da relação do amor com a união genital, e o corte fundamental operado pela diferença sexual (LACAN, 1960-61/1992).

1.2 A metáfora

Com a ajuda de Sócrates, Lacan constrói em seu seminário a extraordinária tese de que *o amor é uma metáfora*. Para analisar exatamente o que ele quer dizer com isso, é necessário se debruçar sobre a questão do que é uma metáfora em si, que está presente desde as teses freudianas no meio psicanalítico.

A metáfora (termo da linguística) é ligada por Lacan à condensação, um dos mecanismos primários de funcionamento do inconsciente descritos por Freud já na *Interpretação dos Sonhos* (1900/1979). Isso ocorre porque, tendo em vista que alguns pós-freudianos tentavam transformar a Psicanálise em uma prática de adaptação do indivíduo ao seu meio, Lacan propõe retornar a experiência psicanalítica à fala e à linguagem, se apropriando de vários termos da linguística nesse percurso, especialmente de Saussure e

Jakobson (não sem referenciá-los e indicar as diferenças de uso e função dos termos pela psicanálise) (FERREIRA, 2002).

Freud descreve o mecanismo de condensação no contexto das formações oníricas, onde ela efetuará a fusão de múltiplas ideias de pensamento inconsciente para desembocar em uma única imagem de conteúdo manifesto consciente. Já a metonímia está ligada ao deslocamento, outro mecanismo primário do inconsciente identificado nos sonhos. O deslocamento faz com que os elementos primordiais de um conteúdo onírico latente deslizem para elementos secundários em um conteúdo onírico manifesto (ROUDINESCO; PLON, 1998).

A oposição da metáfora e da metonímia é fundamental, pois o que Freud colocou originalmente no primeiro plano dos mecanismos da neurose, bem como naqueles dos fenômenos marginais da vida normal ou do sonho, não é nem a dimensão metafórica, nem a identificação. É o contrário. De uma forma geral, o que Freud chama condensação, é o que se chama em retórica a metáfora, e o que ele chama o deslocamento é a metonímia" (LACAN, 1955-56/1992, p. 252).

Freud afirma que, se escrito, um sonho mal gastaria meia página, porém, analisado, “produz” muito mais conteúdo do que anteriormente se imaginaria, a ponto de que nunca se sabe, de fato, se o sonho teve seu conteúdo esgotado pela interpretação em análise. Além do mais, a impressão é de que sonhamos muito durante a noite, para, quando acordamos, só lembrarmos de alguns fragmentos do sonho. Isso indica que no sonho houve uma *condensação* de conteúdos. Para provar sua asserção, Freud põe-se a examinar o conteúdo de alguns sonhos, alguns sonhos próprios, e, de cada elemento, se abre um feixe de sentidos possíveis a uma interpretação (FREUD, 1900/1979).

Lacan, em seu quarto seminário, sobre as relações de objeto, fala da metáfora como algo que, por meio da substituição de um significante por outro, acrescenta um novo sentido. A metáfora age na dimensão de substituição da cadeia significante (LACAN, 1956-57/1995).

Figura 1 – A fórmula da metáfora ou da substituição significante

$$\frac{S}{S'}, \frac{S'}{x} \rightarrow S \left(\frac{I}{s} \right)$$

Fonte: LACAN, 1957-58/1998, p. 563.

Na fórmula acima, os S são os significantes, x é a significação desconhecida, e s é o significado acrescentado pela metáfora, que consiste em uma substituição de S' por S . Há uma

elisão do *S'* que Lacan descreve como “condição de sucesso da metáfora” (LACAN, 1957-58/1998, p. 563).

Ele se utiliza da frase “*Sa gerbe n'était point avare ni haineuse*”, ou “*Seu feixe não era avaro nem odioso*” (HUGO *apud* LACAN, 1956-57/1995, p. 387), na tradução de Estrada, de um poema de Victor Hugo¹⁶, onde há uma metáfora, para explicar sua estrutura.

Nessa frase, nota-se que um *feixe*, em si, não tem nada de avaro nem odioso. Essas são características do protagonista do poema, Boaz. A metáfora se produz entre o “seu feixe” e o que essa expressão substitui, ou seja, Boaz. O “feixe” anula Boaz quando toma o seu lugar, um feixe que é algo essencialmente natural (LACAN, 1956-57/1995).

No entanto, o significante Boaz não está completamente elidido, ele aparece ali como o feixe, sendo, ele também, algo “essencialmente natural”, e portanto, não avaro nem odioso. Neste ponto do poema Boaz duvida que, estando com oitenta anos, seja capaz de gerar descendentes, como Deus deseja que ele gere. Sua equivalência com o feixe dá o sentido de que, em breve, sairá dele e de seu ventre frutos de uma longa linha genealógica. Aí está o sentido acrescentado pela expressão metafórica (LACAN, 1956-57/1995). Para Lacan:

Toda criação de um novo sentido na cultura humana é essencialmente metafórica. Trata-se de uma substituição que mantém ao mesmo tempo aquilo que substitui. Na tensão entre o que é abolido, suprimido, e o que o substitui, passa essa dimensão nova introduzida tão visivelmente pela improvisação poética (LACAN, 1956-57/1995, p. 388).

Lacan utiliza a metáfora para explicar várias de suas teses em seus seminários. Uma delas é a da Metáfora Paterna, que explica a função do pai no Complexo de Édipo, e como a substituição do significante do Desejo da Mãe pelo Nome do Pai produz a significação fálica.

A função do pai no complexo de Édipo é ser um significante que substitui o primeiro significante introduzido na simbolização, o significante materno. Segundo a fórmula que um dia lhes expliquei ser a da metáfora, o pai vem no lugar da mãe, S em lugar de relação com a mãe” (LACAN, 1956-57/1995, p.180).

Vemos, aqui, na fórmula introduzida por Lacan em 1955, a fórmula da Metáfora Paterna, introduzida em uma tentativa sistemática do psicanalista de firmar seus conceitos na linguagem matemática, para que subsistam às deturpações e persistam pela transmissão em que se baseia seu ensino.

¹⁶ *Booz endormi* (Boaz adormecido), de 1858. O poema é inspirado em uma passagem bíblica onde Boaz, um fazendeiro idoso, é interpelado por Rute, uma viúva, que ele depois toma como esposa. Rute e Boaz têm filhos e se tornam antepassados de Jesus Cristo.

Figura 2 – A metáfora paterna

$$\frac{\text{Nome-do-Pai}}{\text{Desejo da Mãe}} \cdot \frac{\text{Desejo da Mãe}}{\text{Significado para o sujeito}} \rightarrow \text{Nome-do-Pai} \left(\begin{array}{c} A \\ \text{Falo} \end{array} \right)$$

Fonte: LACAN, 1957-58/1998, p. 563.

No início de sua vida, o bebê está tomado pelo incompreensível do *Desejo da Mãe*. Ela vai e vem, dá ou não dá o alimento, se mostra presente e ausente. Essas idas e vindas da mãe causam marcas, pegadas no próprio corpo do bebê, de satisfação e de aumento de tensão (“eu a sinto/eu não a sinto”), e assim se estrutura uma simbolização, ainda que precária, desse Outro materno. Um exemplo dessa simbolização precária é a brincadeira do *Fort-Da*, que Freud teorizou como uma forma do bebê (no caso, seu neto) de tentar dar sentido às ausências da mãe (FREUD, 1920/1984). No momento em que essa simbolização se instala, já se inicia uma construção da realidade para o bebê: “Através dessa simbolização, a criança desvincula sua dependência afetiva do desejo materno da pura e simples vivência dessa dependência e alguma coisa se institui, sendo subjetivada num nível primário ou primitivo.” (LACAN, 1957-58/1999, p. 189).

A mãe torna-se, portanto, esse primeiro representante do Outro, que pode ou não estar presente. Após isso, o sujeito deseja ser ele mesmo o objeto que satisfaz o desejo da mãe, deseja identificar-se com o falo. Nesse primeiro tempo o sujeito, portanto, identifica-se especularmente (ou seja, imaginariamente) com aquilo que é o objeto de desejo de sua mãe. É assim que é inaugurado o caráter metonímico (de deslocamento) do desejo: ele é sempre desejo de outra coisa (LACAN, 1957-58/1999). Na medida em que compreende que a mãe vai e volta, fica o questionamento: por quê? O que leva a mãe para longe do bebê? É uma incógnita cuja resposta, segundo Lacan (1957-58/1999, p. 181), aponta para o falo.

O *Nome-do-Pai* alude ao fato de que o que confere o caráter de pai é um significante, já que o pai não é, segundo ele, óbvio, explícito, no mesmo sentido em que a mãe o é, pois é do nível da experiência que se pode ver que uma mãe gerou e deu a luz a um filho, mas não se sabe quem, junto com ela, deu origem a esse bebê. Há alguém que, a partir do significante, é apontado e sancionado para uma função paterna: “A posição do Nome-do-Pai como tal, a qualidade do pai como procriador, é uma questão que se situa no nível simbólico. Pode materializar-se sob as diversas formas culturais, mas *não depende como tal da forma cultural*, é uma necessidade da cadeia significante” (LACAN, 1957-58/1999, p. 187. Grifo nosso).

Em resumo, a metáfora paterna explica de que modo, nos mecanismos do inconsciente, se dá à criança a saída para a alienação materna, na medida em que o desejo da mãe aponta para algo além dela. Se o desejo da mãe está apontando para um falo que é suposto que o pai possua, a criança também vira para ele os seus olhares. O pai tem a função

de interditar a mãe, intrometendo-se nessa relação dual que tenta engolir a criança. O que recebe deste pai é uma espécie de promissória: não tem, portanto, o falo. Mas um dia será um homem e assim, talvez, o terá. Como um prêmio de consolação, entra no pacto simbólico da civilização, através do Complexo de Édipo (LACAN, 1957-58/1999).

O Complexo de Édipo é descrito por Lacan como tendo uma função normativa na estrutura moral do sujeito e na construção de sua realidade, formada a partir desse Outro que, afinal, é necessário que esteja presente, visto que um bebê da espécie humana nasce e continua por muito tempo completamente dependente dele para sua sobrevivência. Outra função relacionada ao Édipo, como já desenvolvida por Freud, é a questão da genitalidade. A genitalidade não pode ser compreendida apenas como uma maturação orgânica, ou seja, algo que acontece ao sujeito em uma certa etapa, na perspectiva de um desenvolvimento estritamente corporal. Ela é uma questão dupla, em que a maturação orgânica articula-se à problemática da assunção de seu sexo no Édipo. O bebê, afinal, não é homem nem mulher, é apenas um pedaço de carne. Em outras palavras, essa “assunção de seu sexo” é o que faz com que o menino assuma uma posição articulada à virilidade, tornando-se homem, e a mulher assuma uma posição feminina, onde já não basta a referência à identificação viril. “A virilidade e a feminização são os dois termos que traduzem o que é, essencialmente, a função do Édipo”¹⁷ (LACAN, 1957-58/1999, p. 171).

No entanto, a questão não é simples: o Édipo, na medida em que é normalizador, é também neurotizante, e os seus percalços cavam marcas cujo efeito só poderá ser sentido a posteriori. Ele é definido por Lacan, em um texto chamado *A significação do falo* (a transcrição de uma conferência apresentada em 1958) que se encontra em seus Escritos, como tendo uma função de nó na estruturação dos sintomas, dando ao sujeito uma posição inconsciente, sem a qual o sujeito não poderia identificar-se com o tipo ideal de seu sexo, ou responder às necessidades de um eventual parceiro, ou mesmo de um filho (LACAN, 1958/1998, p. 692).

1.3 A mão e a flor

Para falar da transferência e do amor, Lacan diz que é necessário esclarecer que se está falando de uma questão de disparidade subjetiva, e não de uma intersubjetividade. A intersubjetividade era um assunto muito em voga no campo psicanalítico à época que Lacan dava seus seminários (ele atribui isso ao “brilho de ciência” que ela supostamente teria), com

¹⁷ Deixamos claro, aqui, que essa é a posição de Lacan ANTES de elaborar as fórmulas quânticas da sexualidade.

a questão da *two-bodies psychology*¹⁸, e ele a rejeita completamente, chegando a dizer que “a experiência freudiana estanca desde que ela surge. E floresce apenas em sua ausência” (LACAN, 1960-61/1992, p. 19).

Se procura um analista partindo de uma suposição de que há algo sobre o seu sintoma e seu sofrimento que não se sabe. A essa demanda feita ao analista não se pode oferecer nada que se preste a uma imputação de consolo, pois, desde Freud, em uma análise não se encontra nada além de um muro, uma falta, ou seja, a castração (FREUD, 1937/1986). As precauções que devem tomar os analistas para que não se prestem a um consolo não querem dizer que ali onde ocorre a análise há a presença do *sujeito* do psicanalista. Lacan define as coordenadas do lugar do analista como “aquele que ele deve oferecer vago ao desejo do paciente para que se realize como desejo do Outro”. A intersubjetividade é deixada de lado para que apareça outra captura, cuja característica é a da transferência (LACAN, 1960-61/1992, p. 109).

Quando se invoca a intersubjetividade, a ênfase é posta no fato de que, este outro, devemos reconhecer nele um sujeito como nós. E nessa direção é que residiria o essencial da elevação do outro ao ser. Mas existe também uma outra direção, que indico quando tento articular a função do desejo na apreensão do outro, tal como ela se produz no par érastès-érôménos, que organizou toda a meditação sobre o amor, desde Platão até a meditação cristã. O ser do outro no desejo, penso tê-lo indicado já o bastante, não é de modo algum um sujeito [...] O outro enquanto visado no desejo é visado, disse-o, como objeto amado. Que quer dizer isso? [...] O que inicia o movimento de que se trata no acesso ao outro que nos é dado pelo amor é este desejo pelo objeto amado que eu compararia, se quisesse imajá-lo, à mão que se adianta para pegar o fruto quando maduro, para atrair a rosa que se abriu, para atijar a chama na lenha que de súbito se inflamou (LACAN, 1960-61/1992, p. 58).

No entanto, muitos anos mais tarde, Lacan afirma: “No amor, o que se visa, é ao *sujeito*, ao *sujeito como tal*, enquanto suposto a uma frase articulada, a algo que se ordena ou pode se ordenar por uma vida inteira” (LACAN, 1972-73/2008. Grifo nosso). Diz também que: “Pude igualmente dizer que o amor visa ao ser, isto é, aquilo que, na linguagem, mais escapa — o ser que, por um pouco mais, ia ser, ou, o ser que, justamente por ser, fez surpresa” (LACAN, 1972-73/2008). Como podemos compreender esse aparente contrassenso? No amor estamos lidando com o *sujeito* ou com o objeto?

Neste seminário sobre o *Mais, ainda*, Lacan fala do amor como um signo (LACAN, 1972-73/2008). Um signo, ele não é como um significante, que precisa de outro significante para representar algo, ele indica alguma coisa por si só. Lacan dá o exemplo da frase “onde há fumaça, há fogo”, oferecendo a interpretação de que, na verdade, “onde há fumaça, há um

¹⁸ Essa é uma expressão utilizada por John Rickman para falar sobre a análise de uma relação intersubjetiva - segundo ele, exemplificada pela relação mãe e filho - em uma série de artigos publicados originalmente em 1957. Rickman foi um psicanalista inglês que fez análise com Freud e Ferenczi, tendo colaborado também com Bion (RICKMAN, 1957/2018.)

fumante”. Se virmos um fio de fumaça saindo de uma ilha aparentemente deserta, nossas conclusões serão naturalmente que, naquela ilha, deve haver alguém que saiba fazer um fogo. Para ele: “O signo não é portanto, signo de alguma coisa, mas de um efeito que é aquilo que se supõe, enquanto tal, de um funcionamento do significante” (LACAN, 1972-73/2008, p. 55) e que esse efeito é precisamente o do sujeito. O amor é um signo pois nele se *supõe* um sujeito.

Lacan apresenta sua tese de que o amor é uma metáfora, a metáfora da substituição do *érasstès* pelo *éroménos*, que gera a significação do amor (LACAN, 1960-61/1992). Quando o objeto que é desejado torna-se o ser que deseja, é precisamente nesse momento em que surge o amor. Ele se refere aqui à questão do *milagre do amor*, que surge não se sabe de onde para responder ao desejo. “É na medida em que a função do *érasstès*, do amante, na medida em que é ele o sujeito da falta, vem no lugar, substitui a função do *éroménos*, o objeto amado, que se produz a significação do amor” (LACAN, 1960-61/1992, p. 47).

A questão é de certa forma tão inexplicável que Lacan recorre a uma espécie de “mito de amor”, como estivesse ele próprio entre os oradores de *O Banquete*:

Esta mão que se estende para o fruto, para a rosa, para a aça que se inflama de repente, seu gesto de pegar, de atrair, de atçar é estreitamente solidário à maturação do fruto, à beleza da flor, ao flamejar da aça. Mas quando, nesse movimento de pegar, de atrair, de atçar, a mão foi longe o bastante em direção ao objeto, se do fruto, da flor, da aça, sai uma mão que se estende ao encontro da mão que é a de vocês, e neste momento é a sua mão que se detém fixa na plenitude fechada do fruto, aberta da flor, na explosão de uma mão em chamas - então, o que aí se produz é o amor (LACAN, 1960-61/1992, p. 59).

Não precisamos falar de amantes, no sentido de parceiros sexuais, para exemplificar tal relação. Basta nos lembrar da tese lacaniana da própria constituição do sujeito a partir do desejo da mãe. Se no início de sua vida um bebê é apenas uma espécie de apêndice materno, se ele é apenas um objeto, se ele é apenas desejado, como se dá o movimento de balança que o transforma em desejante? O que o desengancha do olhar materno?

Aqui é precisamente onde a falta tem a sua função. Quando a mãe vira para algo além do bebê ela cria uma hiância, um intervalo, onde o sujeito pode surgir. Como afirma Lacan: “Convém ainda não parar por aqui, e dizer que é o amor em face, quero dizer que é o de vocês, quando são vocês que eram inicialmente o *éroménos*, o objeto amado, e de súbito se tornam o *érasstès*, aquele que deseja” (LACAN, 1960-61/1992, p. 59).

Lacan, ao comentar o discurso de Fedro, que já apresentamos, foca na questão do amor de Aquiles por Pátroclo ter sido o mais digno de honrarias entre os deuses, pois Aquiles era o amado e, com seu sacrifício, tornou-se amante. Ele não substituiu Pátroclo morrendo em

seu lugar, como fez Alceste pelo seu amado, pois Pátroclo estava para além de qualquer salvação: já estava morto. A substituição se dá na posição do próprio Aquiles e no milagre de seu amor. Pátroclo amava Aquiles não como objeto, mas como um ser (LACAN, 1960-61/1992).

A falta de objeto como tal move o amor, que, em seu milagre, supõe um sujeito lá onde há apenas um vazio. É o que torna o amor diferente do desejo. A mola do desejo é a falta de objeto, e o que o desejo visa, é, portanto, o objeto que poderia, por acaso, lhe satisfazer (mas não o faz, deixando um resto que então move novamente sua mola). O amor, apesar de só existir por causa dessa mesma falta de objeto, supõe lá um sujeito, supõe lá um ser, pois onde há fumaça, há fogo.

O que faz aguentar-se a imagem, é um resto. A análise demonstra que o amor, em sua essência, é narcísico, e denuncia que a substância do pretenso objetal — papo furado — é de fato o que, no desejo, é resto, isto é, sua causa, e esteio de sua insatisfação, se não de sua impossibilidade (LACAN, 1972-73/2008).

1.4 Sócrates, Alcibíades e a agalma/objeto *a*

Sócrates diz em *O Banquete* que nada sabe além dos assuntos do amor. Quando as outras pessoas presentes no jantar derramam-se em elogios ao amor e tentam decidir que tipo de amor agrada mais aos deuses, Sócrates não o põe em lugar tão elevado. Para ele, o amor não é divino, o amor apenas o é. E, principalmente, o amor é amor de alguma coisa, o amor de um amante que se dirige a um amado (PLATÃO, 1991; LACAN, 1960-61/1992).

O discurso de Agatão, em *O Banquete*, é aparentemente mais um elogio ao amor, mas, sendo ele o amado de Sócrates, Lacan nos urge a olhá-lo com mais atenção. Ao mesmo tempo em que Agatão diz propriedades fantasiosas do amor, dizendo que ele é o protetor supremo, que nele não há violência, que é o melhor guia que o homem deve seguir, ele diz também que o amor é algo que traz calma, o que, para marinheiros, era um mau sinal: se não havia ventos, nada se movimentava. Agatão indica que seus elogios ao Amor foram feitos em tom de brincadeira, até certo ponto. O que é bastante curioso, tendo em vista que a ocasião de festa do Banquete é para comemorar que Agatão tenha ganho um concurso de tragédias (PLATÃO, 1991; LACAN, 1960-61/1992).

Após a fala de Agatão, temos, finalmente, Sócrates. Ou não? Após um discurso que acrescenta muito pouco à discussão, Sócrates *aparentemente* hesita em humilhar demais o seu amado Agatão. Após questioná-lo, diz que vai proferir o discurso do amor de uma mulher

chamada Diotima, a estrangeira de Mantinéia, que o instruiu nessas questões. Lacan se opõe a essa interpretação, afinal, Sócrates é sempre naturalmente ácido, embora polido, e não costuma “poupar” ninguém de seus questionamentos. Sócrates não desdenha do discurso de Agatão, até certo ponto concordando com ele, e, ao contrário de desfazê-lo, afirma que o discurso de Agatão o envolve de tal jeito que não consegue prestar atenção em mais nada. O discurso de Agatão, diz Lacan, sidera Sócrates, que faz uma referência à medusa¹⁹ (LACAN, 1960-61/1992).

O discurso de Sócrates, que de início é menos um discurso do que uma série de questionamentos feitos para precisar o conceito de amor, deixa delineados alguns pontos importantes de serem citados e retomados a fim de salientar sua importância para o argumento lacaniano. A princípio, o filósofo deixa claro não apenas que o amor é amor de alguma coisa, mas que o amor deseja alguma coisa. Ao afirmar que o amor deseja, ele está sublinhando que o movimento desejante só é possível quando *algo falta*, pois não se pode desejar algo que já se tem. Em uma interlocução com Agatão, que lembramos aqui ser seu amado, Sócrates delineia essas duas questões importantes, que não haviam sido levantadas nos discursos anteriores de *O Banquete* (PLATÃO, 1991).

— Observa bem, continuou Sócrates, se em vez de uma probabilidade não é uma necessidade que seja assim, *o que deseja deseja aquilo de que é carente*, sem o que não deseja, se não for carente. É espantoso como me parece, Agatão, ser uma necessidade; e a ti?

— Também a mim — disse ele.

— Tens razão. Pois porventura desejaria quem já é grande ser grande, ou quem já é forte ser forte? (PLATÃO, 1991, p. 71. Grifo nosso).

De certo modo, Sócrates encurrala Agatão: faz várias perguntas que só podem levar a uma conclusão lógica, de acordo com os parâmetros por ele colocados. A conclusão é de que:

[...] neste caso, como em qualquer outro, onde o objeto do desejo, para aquele que experimenta o desejo, é algo que não está a sua disposição, e que ele não está presente, em suma, alguma coisa que ele não possui, algo que não é ele mesmo, algo de que está desprovido, é desse tipo de objeto que ele tem desejo, tanto quanto amor” (LACAN, 1960-61/1992, p. 119).

Se Sócrates fala sobre a função da falta no amor, Lacan se pergunta se é por isso, então, que ele se faz substituir por Diotima, uma mulher. Diotima diz a Sócrates que o amor tem a função de interpretação e transmissão entre os homens e os deuses. Através dele, os homens transmitem suas súplicas e sacrifícios aos deuses, e os deuses os respondem com

¹⁹ Medusa/Górgona é uma figura mitológica com a cabeça cheia de serpentes que transforma quem quer que a olhe em pedra.

ordens e recompensas. Estando no meio de ambos, eles os completa, "de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo" (PLATÃO, 1991, p. 76).

É pelo amor que se dá toda a adivinhação, que era tão comum na época de Platão quanto o é em nossa, e é pelo amor que os sacerdotes se ocupam das tradições religiosas em homenagem aos deuses. Como deuses e homens não se misturam, algo deve regular suas relações (PLATÃO, 1991).

Diotima conta então a sua versão da origem do amor. Diz ela que, em um banquete dos deuses para comemorar o nascimento de Afrodite, se encontrava à mesa o filho de Prudência, Recurso. Estando ele embriagado, depois da festa, dorme no jardim de Zeus. A Pobreza, que havia ido à festa pedir esmolas, vê Recurso adormecido e deita-se com ele a fim de que lhe gere um filho. Esse filho é o Amor. O Amor é então servo de Afrodite pois foi concebido em seu banquete de nascimento, e é amante do belo pois Afrodite é bela (PLATÃO, 1991).

Ela esclarece que o Amor, ao contrário do que haviam dito em outros discursos, é sempre destituído de algo: o Amor é pobre, duro, seco, descalço e sem lar. Mas justamente por lhe faltar tudo é que ele é esperto, corajoso, enérgico e perspicaz para conseguir o que quer. Como não é mortal nem imortal, morre e ressuscita, germina e vive em um ciclo constante de renovação, graças à natureza paterna. Ao Amor, também, tudo que consegue lhe escapa num piscar de olhos, de modo que nunca tem de fato alguma coisa, sempre transitando na falta (PLATÃO, 1991).

Eis com efeito o que se dá. Nenhum deus filosofa ou deseja ser sábio – pois já o é –, assim como se alguém mais é sábio, não filosofa. Nem também os ignorantes filosofam ou desejam ser sábios; pois é nisso mesmo que está o difícil da ignorância, no pensar, quem não é um homem distinto e gentil, nem inteligente, que lhe basta assim. Não deseja portanto quem não imagina ser deficiente naquilo que não pensa lhe ser preciso (PLATÃO, 1991, p. 77).

O Amor está no meio. Ele não é pleno, pois não se pode amar nem desejar nada quem já tudo possui, mas ele não é completamente arrastado pela ignorância: sabendo que existe algo para além do que é e do que tem, compreende que esse algo lhe falta (PLATÃO, 1991).

Ao mencionarmos anteriormente o Complexo de Édipo e as propriedades do pacto civilizatório de entrada na linguagem que lhe implicam, mencionamos que é necessário uma ação específica para que a criança entre na triangulação edípica. É necessário que ela seja

apresentada à falta. À esfera cômica do discurso de Aristófanes, Sócrates apresenta a *Spaltung* ou *diœcisme*²⁰, a uma divisão, dividindo-se ele próprio em Sócrates e Diotima.

Este diœcisme é, para nós, bastante evocador. Não é a toa que empreguei há pouco o tempo *Spaltung*, evocador da refenda subjetiva. Não é na medida em que alguma coisa, quando se trata do discurso do amor, escapa ao saber de Sócrates, que este se apaga, se “diociza”, e faz, em seu lugar, falar uma mulher? Por que não, a mulher que está nele? (LACAN, 1960-61/1992, p. 123).

Por que fazer falar uma mulher quando se trata de falar de amor? Lacan o explica. Com o método socrático não se pode ir tão além, pois ele se constitui em “interrogar o significante sobre sua coerência de significante” (LACAN, 1960-61/1992, p. 123). Para Sócrates, um saber se afirma de acordo com a coerência interna de seu discurso, de acordo com uma lógica específica ao significante. Uma afirmação tem consequências, e deve-se seguir o fio interno das consequências dessa afirmação para saber se ela constitui ou não um saber. Quando se fala que um pai existe, é porque naturalmente existirá um(a) filho(a), pois não se refere a uma pessoa como “pai” se ele não tiver um(a) filho(a). Um pai tem como consequência um(a) filho(a). É um saber transparente a si mesmo (LACAN, 1960-61/1992).

Lacan sustenta que é precisamente nesse ponto que o método socrático difere da psicanálise, pois ela demonstra que pode existir algo que, apesar de se sustentar na lei do significante, não delimita um saber, mas se forma justamente na exclusão de um saber, ou seja, é inconsciente. O saber transparente a si mesmo tem um limite, e este limite é o inconsciente. Quando Sócrates diz que se há algo do qual ele sabe é sobre o amor e então passa a palavra a Diotima, fica claro que o amor não pode ser abordado do ponto de vista de um saber. Se ele sabe de algo sobre o amor, isso de nada adianta, pois o amor coloca em jogo justamente a falta (LACAN, 1960-61/1992).

No discurso de Diotima, Lacan não hesita em sublinhar, o masculino é o desejável e o feminino é ativo. Recurso é desejado pela Pobreza, que vai em busca de ter um filho dele. *Amor é dar o que não se tem*, diz Lacan, porque a Pobreza (ou Aporia) literalmente não tem nada para dar (LACAN, 1960-61/1992, p. 126).

O amor é concebido durante o sono de Poros [ou Recurso], filho de Méti [Prudência], a Invenção, o todo-sabedor e todo-poderoso, o recurso por excelência. É enquanto ele dorme, no momento em que não sabe de mais nada, que se produz o encontro do qual se engendra o Amor. Aquela que se insinua por seu desejo para produzir esse nascimento, a Aporia [Pobreza], é o *érastès*, a desejante original na sua *posição verdadeiramente feminina* que frisei diversas vezes. Ela é definida, muito precisamente, em sua essência, em sua natureza, vamos acentuá-la, desde

²⁰ Spaltung e diœcisme são alemão e francês, respectivamente, para divisão ou cisão. Freud tem um texto de 1937 que se chama “DIE ICHSPALTUNG IM ABWEHRVORGANG”, ou “A cisão do Eu no processo de defesa”.

antes do nascimento do Amor, pelo seguinte — que lhe falta — ela não tem nada de *éroménon* (LACAN, 1960-61/1992, p. 134. Grifo nosso).

Diotima afirma que o amor move os homens pois há neles uma eterna inconstância, eles perdem e ganham o tempo inteiro — como condição de sua própria mortalidade. Na busca por algum tipo de permanência, algo que os ligue aos deuses, uma espécie de imortalidade — eles amam (PLATÃO, 1992). Lacan afirma que essa busca pela imortalidade transfere a lógica do nível do *ter* para o nível do *ser*. Por que razão Alceste se sacrifica por Admeto? E Aquiles dá a sua vida para vingar o que aconteceu com Pátroclo? E, ainda, Antígona, levando a cabo seu desejo de dar as honras fúnebres ao seu irmão? Eles sinalizam que há alguma coisa para além de todos os objetos, e vão rumo a um precipício para consagrarem seu ser na imortalidade (LACAN, 1960-61/1992, p. 132).

Diotima mal finda seu discurso, ao que Aristófanes faz questão de tentar comentar, quando os presentes em *O Banquete* são surpreendidos por Alcibíades, embriagado. Agatão o convida a entrar, e chama-o para ser o terceiro em seu leito. Alcibíades acaba por sentar-se entre ele e Sócrates, e, ao saber o tema de que anteriormente falavam, afirma que não pode fazer um elogio ao Amor estando ébrio enquanto todos os presentes estão sóbrios. Põe-se, então, a tentar elogiar Sócrates: “Afirmo eu então que ele é muito semelhante a esses *silenos*²¹ colocados nas oficinas do estatuários, que os artistas representam com um pifre ou uma flauta, os quais, abertos ao meio, vê-se que têm em seu interior estatuetas de deuses” (PLATÃO, 1992, p. 91. Grifo nosso).

O elogio não vai muito longe. Alcibíades acusa Sócrates de aturdir as pessoas com suas palavras, pois com tão bela oratória é quase um flautista, faz as pessoas (e aqui ele se refere a si) se apaixonarem por ele de imediato. Ele se mostra extremamente ressentido e diz que, para Sócrates, saber sobre o amor significa que ele sabe muito bem seduzir belos rapazes, sem dá-los de volta um sinal de seu próprio amor. Retoma muitas vezes a comparação deste com um sileno. Talvez, além de chamar Sócrates de feio, compará-lo a um sileno tenha uma função específica, no que concerne um termo utilizado um pouco depois. Quando ele fala das imagens dos silenos, se refere a uma *agalma*, ou seja, um objeto precioso dentro dessas estátuas ocas. Esse termo será de grande valia para Lacan: *agalma*. (LACAN, 1960-61/1992).

Estais vendo, com efeito, como Sócrates amorosamente se comporta com os belos jovens, está sempre ao redor deles, fica aturdido e como também ignora tudo e nada sabe. Que esta sua atitude não é conforme à dos silenos? E muito mesmo. Pois é

²¹ Em sua nota de tradução, Souza afirma o que são silenos: “Também chamados sátiros, os silenos eram divindades campestres que faziam parte do séquito de Dioniso. Eram figurados com cauda e cascos de boi ou de bode e rosto humano, singularmente feio” (PLATÃO, 1991, p. 91). O texto dá a entender que existiam estátuas ocas de silenos sendo vendidas na Grécia.

aquela com que por fora ele se reveste, como o sileno esculpido, mas lá dentro, uma vez aberto, de quanta sabedoria imaginais, companheiros de bebida, estar ele cheio? [...] Uma vez porém que fica sério e se abre, *não sei se alguém já viu as estátuas lá dentro*; eu por mim já uma vez as vi, e tão divinas me pareceram elas, com tanto ouro, com uma beleza tão completa e tão extraordinária que eu só tinha que fazer imediatamente o que me mandasse Sócrates (PLATÃO, 1991, p. 93. Grifo nosso).

Agalma (ἀγάλμα) é uma palavra grega que pode ser traduzido por ornamento, tesouro, objeto de oferenda aos deuses, ou, simplesmente, valor (KAUFMANN, 1996, p. 15). Lacan o define como “ornamento ou enfeite, mas aqui, antes de mais nada, jóia, objeto precioso — algo que está no interior”, ou, em alguns textos, estátua (LACAN, 1960-61/1992, p. 141 e 144). Alcibíades diz que quando os silenos são assim abertos existe *agalmata* em seu interior, ou seja, algo de precioso que faz mais que encantá-lo, o submetendo (PLATÃO, 1991):

Trata-se de algo cujos efeitos são surpreendentes. Por um lado, esses agalmata, no plural, não nos é dito, até segunda ordem, o que são. Por outro lado, isso acarreta de súbito uma subversão, uma submissão às ordens daquele que os possui. Não encontraram aí alguma coisa de magia, que já lhes aponte em torno do *Che vuoi?*²² É realmente está a chave, este corte essencial da topologia do sujeito que começa em *O que quer você?* Em outras palavras: Existe um desejo que seja realmente a sua vontade? (LACAN, 1960-61/1992, p. 143).

Quando Alcibíades tenta “alertar” Agatão do que Sócrates faz com belos rapazes, Sócrates aponta que seu discurso foi, na verdade, direcionado ao próprio Agatão. Lacan afirma que esse apontamento de Sócrates tem todas as características de uma intervenção analítica (LACAN, 1960-61/1992, p. 152). Segundo Sócrates, Alcibíades tinha como objetivo se colocar no meio dos dois, pois Sócrates deveria amar só a ele, e Agatão deveria ser exclusivamente seu amado (PLATÃO, 1991).

Vemos, com isso, que o amor de Alcibíades não é de um para um. Ele envolve necessariamente um terceiro. Talvez seu amor não seja nem mesmo dirigido à Sócrates, mas a algo que Sócrates possuiria - *agalma* - sem que nem o próprio Sócrates saiba o que é esse objeto que é a causa do desejo de Alcibíades (LACAN, 1960-61/1992).

O próprio fato de que a palavra *agalma* é difícil de ser traduzida, pois é fugidia, significando ora uma coisa, ora outra, depõe a favor de seu status de objeto causa do desejo na teoria lacaniana. Ele chama essa qualidade do objeto de ser, ao mesmo tempo, cativante e fugidio, de “função fetiche do objeto” (LACAN, 1960-61/1992, p. 144). Esse objeto, é importante salientar, não satisfaz o desejo. Não há objeto que o satisfaça. É o preço que se paga para que sejamos seres de linguagem. *Agalma* é o que chamamos de *objeto parcial*:

²² *Che vuoi?* é italiano para “Que queres?”. Essa frase é utilizada por Lacan no sexto seminário para falar sobre a natureza do desejo. Ela é tirada da fala de um diabo, personagem do romance *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte.

A função do objeto parcial é uma das maiores descobertas da investigação analítica. [...] Pois bem, é isso, nós também apagamos o mais que pudemos aquilo que quer dizer objeto parcial. Havia ali uma descoberta, a do lado fundamentalmente parcial do objeto na medida em que *ele é pivô, centro, chave do desejo humano*. Isso bem que valeria que nos detivéssemos um instante (LACAN, 1960-61/1992, p. 147. Grifo nosso).

Ao utilizar *agalma* como pivô de sua conceituação de objeto *a*, objeto causa do desejo, Lacan rompe com toda uma tradição que pensava esse objeto redondo e total que satisfaria e preencheria o sujeito como um Bem. Na teoria lacaniana, o objeto não é dotado de qualidades específicas que se encaixam perfeitamente em nossa falta e que poderiam satisfazer o desejo, sua função é causar o desejo (KAUFMANN, 1996).

Se este objeto os apaixona é porque ali dentro, escondido nele, há o objeto do desejo, *agalma*. É isso que dá o peso, a coisa pela qual é interessante saber onde está ele, este famoso objeto, qual é a sua função, onde ele opera tanto na inter como na intra-subjetividade. Este objeto privilegiado do desejo culmina, para cada um, nessa fronteira, nesse ponto limite que lhes ensinei a considerar como a metonímia do discurso inconsciente. [...] Este objeto, qualquer que seja o modo pelo qual falem dele na experiência analítica, quer o chamem de seio, falo ou merda, é sempre um objeto parcial (LACAN, 1960-61/1992, p. 150).

Para Lacan, há duas perspectivas sobre o amor. A primeira delas elide o concreto da experiência em favor de um bem supremo, uma oblatividade, algo que ele chama de “amar-em-Deus” que estaria no fundo das relações amorosas. E a segunda reconhece o concreto da experiência apontando que tudo gira em torno de um ponto único que vemos no ser amado quando verdadeiramente o amamos: *agalma, a*, objeto causa do desejo. A experiência analítica ensina a demarcar muito bem a função da falta e do objeto do desejo no amor (LACAN, 1960-61/1992).

1.5 O amor é o que vem em suplência à falta estrutural

A revisão da bibliografia lacaniana e freudiana sobre o amor é extensa, e bastante diversa, mas há em ambas algo de constante: o amor é uma resposta possível (e não necessária, estruturante, mas inteiramente contingente) que os seres humanos buscam em função de sua estruturação psíquica ser constituída por um furo e por uma falta²³. Esse furo e essa falta seguem irremediáveis, mesmo depois do enamoramento. O sujeito visa, o sujeito quer, o sujeito supõe, mas não encontra e não faz um de dois. Justamente por isso não logra tapar o buraco do ser.

²³ O *furo* é o comparecimento do real no imaginário e a *falta* é o comparecimento de uma falta de significante.

Freud afirma, em suas *Pontuações sobre o amor de transferência* (FREUD, 1915[1914]/1986), que, caso um paciente se apaixone por um médico e o médico resolvesse retribuir-lhe esse amor, não seria de modo algum um tipo de cura dos sintomas e inibições do paciente. Ele continuaria a repetir a mesma estrutura sintomática em outras situações de sua vida, inclusive, possivelmente, apaixonando-se por outros médicos (FREUD, 1915[1914]/1986). O amor, portanto, não cura o ser humano de si mesmo.

No amor de transferência, que não é menos genuíno do que o fora do setting analítico, há uma atualização dos afetos movidos ainda na infância, no supracitado Complexo de Édipo, que inaugura essa relação estruturante do humano com a falta, e:

[...] é verdade que esse enamoramento se constitui de reedições de traços antigos, e reproduz protótipos infantis. *Mas essa é a característica essencial de todo enamoramento.* Não há um que não repita modelos infantis. Justamente o que constitui o seu caráter compulsivo, que chega ao patológico, é seu condicionamento infantil²⁴ (FREUD, 1915[1914]/1986, p. 171, tradução e grifo nossos).

Se na situação edípica a criança se vira enamorado para os pais a fim de suprir uma falta no próprio corpo (FREUD, 1905/1978), compreendemos mais uma vez que, inaugurado o desejo como desejo do Outro, um desejo cujas coordenadas se dão do lado de lá, o amor é uma tentativa, distinta do desejo principalmente no que visa ao ser, e não ao objeto, de dar uma resposta possível a essa falta. Lacan mantém essa posição freudiana, mas diz que o amor de transferência tem a mesma estrutura do amor paixão. A diferença é que, no amor de transferência há o sujeito suposto saber, que não há na paixão.

Em seu seminário *Mais, ainda*, Lacan (1972-73/2008) fala sobre o amor como algo que vem em suplência à relação sexual, ou, mais precisamente, à falta dela, e indica que isso não é novidade sua, pois já foi indicado por Freud. Quando Lacan afirma que não há a relação sexual, ele quer dizer que não há uma relação de complementaridade entre os sexos, não há uma cartilha que diga o que se pode fazer para que a relação sexual seja possível e leve a um gozo absoluto. Nós não somos instintivos, mas pulsionais. Do ponto de vista da falta de significante e da não existência de um gozo absoluto, o amor está fadado ao fracasso:

Nós dois somos um só. Todo mundo sabe, com certeza, que jamais aconteceu, entre dois, que eles sejam só um, mas, enfim, *nós dois somos um só.* É daí que parte a ideia do amor. É verdadeiramente a maneira mais grosseira de dar à relação sexual, a esse termo que manifestamente escapa, o seu significado. O começo da sabedoria deveria ser começar a perceber que é nisso que o velho pai Freud rompeu caminhos. Foi daí que parti, pois isto, a mim mesmo, me tocou um pouquinho. Aliás, poderia

²⁴ O texto em língua estrangeira é: “[...] es verdad que este enamoramiento consta de reediciones de rasgos antiguos, y repite reacciones infantiles. Pero ese es el carácter esencial de todo enamoramiento. Ninguno hay que no repita modelos infantiles. Justamente lo que constituye su carácter compulsivo, que recuerda a lo patológico, procede de su condicionamiento infantil.”

tocar qualquer um, não é?, ao perceber que o amor, se é verdade que ele tem relação com o Um, não faz ninguém sair de si mesmo. Se é isto, só isto, nada mais do que isto, que Freud disse ao introduzir a função do amor narcísico, todo mundo sente, sentiu, que o problema é de como é que pode haver um amor por um outro. Esse Um de que todo mundo tem a boca cheia, é, primeiro, da natureza dessa miragem do Um que a gente acredita ser (LACAN, 1972-73/2008, p. 53).

A função narcísica do amor, indicada por Freud, é o que ele afirma quando diz que no amor nós tentamos recuperar algo que nos foi irremediavelmente perdido, a completude que, por mais que seja mítica, nós acreditamos existir. Se cremos que um dia fomos inteiros, perfeitos, majestade em nosso lar, buscamos o amor para nos reconstituir a esse estado. Se acreditamos que podemos fazer um de dois, é porque acreditamos que um dia fomos um, também, como a esfera de Aristófanes.

Existe, no entanto, um amor que não elide essa falta, mas a sustenta em um pedestal. O amor cortês.

O que é isto? É uma maneira inteiramente refinada de suprir a ausência da relação sexual, fingindo que somos nós que lhe pomos obstáculo. É verdadeiramente a coisa mais formidável que jamais se tentou. [...] O amor cortês é, para o homem, cuja a dama era inteiramente, no sentido mais servil, a sujeita, a única maneira de se sair com elegância da ausência da relação sexual (LACAN, 1972-73/2008, p. 75).

2 O AMOR CORTÊS

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.

Hilda Hilst

Neste capítulo, sondamos a questão do que é, exatamente o amor cortês, onde e como ele surgiu, e as principais características que constituem seu mote. Para isso, fizemos um recorte de textos propostos por Lacan, em seu sétimo seminário (1960-61), para cercar o que, do amor cortês, foi registrado na literatura, e o que essa literatura pode nos ajudar a falar sobre a sua saída específica ao drama da falta de objeto.

Como o material utilizado neste capítulo não é apenas o de textos de psicanálise, mas de textos literários de vários séculos, se faz necessário uma breve explicação das particularidades do trabalho da psicanálise com a arte.

2.1 A obra de arte para a psicanálise

O material pelo qual o psicanalista pode empreender sua pesquisa é praticamente infinito pois, por mais que a psicanálise seja indissociável da clínica, ela compreende que existem, para além dela, manifestações da cultura das quais ela não pode se furtar a falar, sendo a arte uma das mais importantes e mais ricas ao interesse do psicanalista. O artista dispõe, frequentemente, apenas de sua experiência pessoal para criar a sua obra, enquanto o psicanalista, além disso, dispõe de escuta clínica, o estudo da teoria psicanalítica e sua própria experiência de análise como base para tentar circunscrever o funcionamento do inconsciente e de sua lógica. A arte, no entanto, ao desafiar o impossível de dizer tudo e produzir obras que transcendem seu criador, demonstrando continuamente o motivo de Freud ter dito palavras como essa:

No entanto, os poetas são aliados valiosíssimos e seu testemunho deve ser muito estimado, pois costumam saber de uma multitude de coisas entre o céu e a terra cuja existência nem sonha nosso conhecimento acadêmico. E na ciência da alma se adiantaram à nós, homens vulgares, pois se nutrem de fontes das quais ainda não dispomos para a ciência (FREUD, 1907[1906]/1986, p. 8, tradução nossa)²⁵.

²⁵ O texto em língua estrangeira é: “Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre el cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia”.

Freud debruçou-se sobre várias obras de arte, notadamente, *Édipo-Rei*, de Sófocles, buscando inspiração na tragédia grega para fundar o seu mais famoso conceito, o complexo de Édipo. Ele trabalhou de um modo próprio com a arte, e é notável sua postura reverencial de reconhecê-la como material para os estudos do inconsciente. A psicanálise apresentou, assim, desde o seu início, uma possibilidade de entrelaçamento com a arte em sua pesquisa. Ele chega a indicar, em uma de suas conferências sobre a feminilidade: “Se vocês desejam saber mais sobre a feminilidade, questionem suas próprias experiências de vida, *ou dirijam-se aos poetas*, ou aguardem até que a ciência lhes possa dar uma informação mais profunda e elaborada” (FREUD, 1933[1932]/1986, p. 125, tradução e grifo nossos)²⁶.

A postura lacaniana em relação a arte é vê-la como algo que aponta para um enigma, um modo de apontar para o real. A arte, portanto, nos suscita perguntas, sem jamais esgotar as possibilidades de resposta. Assim, houve algo na poesia de Hilda que me suscitou perguntas, me levando à uma pesquisa.

Este modo específico de entrelaçamento entre psicanálise e arte não pode ser confundido com a interpretação, por parte do psicanalista, da fantasia do autor a partir de sua obra de arte, ou mesmo de um “diagnóstico” estrutural apressado do artista, caracterizando uma espécie de psicanálise selvagem, algo que pode resultar em um desserviço a ambas. Para Lacan:

Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol [personagem de um de seus romances], e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (LACAN, 1965/2003, p. 200).

A arte, ao provocar questões ao psicanalista, pode convocá-lo a contribuir com algo acerca do inconsciente, e levá-lo a sua investigação. Essa investigação não é posta nos moldes de uma interpretação definitiva, reconhecendo que parte da beleza da arte é tocar-nos de modos diferentes. De modo semelhante, em seus *Escritos* (1954/1998), Lacan, ao falar sobre a obra freudiana, reconhece nela fonte de riqueza abundante que o condena, inevitavelmente, a uma “disciplina do comentário” (LACAN, 1954/1998, p. 383), o que significa que voltar aos textos de Freud na pesquisa psicanalítica é sempre necessário ao início de qualquer investigação, e dessa leitura vão surgir novos questionamentos e novos esclarecimentos.

²⁶ O texto em língua estrangeira é: “Si ustedes quieren saber más acerca de la feminidad, inquieren a sus propias experiencias de vida, *o diríjanse a los poetas*, o aguarden hasta que la ciencia pueda darles una información más profunda y mejor entramada”

A questão do modo próprio como a psicanálise dialoga com a arte é colocada por Rancière (2009), em suas conferências sobre *O inconsciente estético*, ministradas em Bruxelas e consolidadas em livro homônimo. Ele se pergunta, assim como nós, porquê a interpretação de textos e obras de arte ocupa um lugar tão estratégico na demonstração da pertinência dos conceitos psicanalíticos e, por vezes, na própria construção de certos conceitos. Freud se utilizou de obras de arte não apenas em livros e artigos específicos (como, por exemplo, quando ele comenta *Gradiva* de Jensen ou o *Moisés* de Michelângelo, ou mesmo a biografia de Leonardo da Vinci), mas em constantes exemplos ao longo dos textos que tratam da mais fina teoria psicanalítica, como na *Interpretação dos Sonhos* (1900/1979).

Com Rancière (2009, p.10):

Tais figuras não são o material com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultura. Elas são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante.

A propósito da *Interpretação dos Sonhos* (1900/1979), inaugural da teoria psicanalítica, Freud faz algo muito surpreendente à ciência da época: ele dá valor a exemplos anódinos que eram desprezados pelos positivistas, e faz com que esses exemplos sirvam em suas demonstrações como testemunhos do inconsciente. Era algo, a época, inimaginável: utilizar sonhos, atos falhos, chistes e obras de arte para explicar algo que até então era estudado em laboratórios, era procurado em tecidos e órgãos. As razões para o adoecimento mental e para a loucura, para as paralisias inexplicáveis dos histéricos e os enigmáticos rituais obsessivos podiam, de repente, ser estudadas em uma psicopatologia da vida cotidiana. Na *Interpretação dos Sonhos* (1900/1979) Freud se utiliza do mito do Édipo para explicar uma situação da psicologia infantil que se repete, e que, justamente por se repetir, torna tão interessante o drama de Sófocles aos seus estudos sobre as tendências do psiquismo humano.

Rancière (2009) teoriza que a psicanálise e a arte estão tão ligadas porque uma das conjunturas que possibilitou que Freud se referisse a um inconsciente foi a chamada revolução estética. Rancière não compreende a estética como a ciência que se ocupa da arte, mas um modo de pensamento que se desenvolve acerca da arte e que procura dizer em que ela consiste como reflexo do humano (RANCIÈRE, 2009). Sem nos aprofundar tanto no que isso significaria para arte, isso quer dizer, a partir de um certo momento, já existia algo próximo a “saber que não se sabe” dos artistas. Se intuía uma certa lógica às obras de arte, uma mensagem velada, uma estruturação que poderia eventualmente ser captada.

[...] a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse "inconsciente" (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Vemos, por exemplo, Édipo, que ao tentar fugir de seu destino, acaba se entregando a ele, mostrando alguém que sofre de suas ações, que tem desejos os quais não consegue explicar, ainda que esteja em busca obstinada por fazê-lo.

Se Édipo é um herói exemplar, é porque sua figura ficcional emblematiza as propriedades que a revolução estética atribui a essas produções. Édipo é aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente. Ora, é precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte (RANCIÈRE, 2009, p. 27).

Para Rancière (2009, p. 35), com a revolução estética:

[...] define-se uma nova ideia de artista. O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante.

A revolução estética, portanto, foi um terreno fértil para que Freud visse nas obras artísticas um mais além do que estava ali retratado, uma estrutura subjacente que podia dizer algo das paixões humanas. É com essa perspectiva que foi analisada, aqui, a questão do amor e do feminino nas obras poéticas de Hilda Hilst. Ao aprofundarmo-nos em sua obra e nas obras de outros autores, não pretendemos, igualmente, esgotá-las ou interpretar as fantasias dos autores. Vemos no seu fazer poético potencial para dizer algo sobre a relação do amor com o feminino, especificamente, como veremos, no caso do amor cortês.

2.2 Fin'amors

Falemos de amor, senhores,

Sem rodeios.

[...]

Falemos do amor

Que é o que preocupa

Às gentes

Hilda Hilst

O amor cortês (ou *Fin'amors* na língua occitânica, falada no sul da França e em algumas partes da Itália e Espanha), diz Lacan (1959-60/2009), surgiu muito provavelmente

na metade ou início do século XI, na região de Languedoc, na França, e prolongou-se pelo século XII e XIII. Os poetas do amor cortês são chamados também de trovadores ou jograis, e dominavam o ofício poético do amor cortês, cantado e acompanhado de um instrumento de corda, que tinha estritas regras preestabelecidas e que se tornou muito popular nas cortes durante essa época. Era praticado, geralmente, por membros da elevada nobreza, que escolhiam uma Dama (também chamada, na poesia galego-portuguesa, de *Senhora* ou *Senhor*) para amar e a cobriam de perfeição, praticando o ofício poético com esse mote (BURIDANT, 2000).

A doutrina do amor cortês se apoia em uma interdição fundamental do objeto amado, e um conseqüente sofrimento, que é abordado por um protocolo específico de atos, gestos e palavras refinadas. A Dama, ou Senhora, é a suserana, e o amante é o seu vassalo.

A dona que eu sirvo e que muito adoro
mostrai-ma, ai Deus! Pois que vos imploro,
se não, daime a morte.
Essa que é a luz destes olhos meus
por quem sempre choram, mostrai-ma, ai Deus!
se não, dai-me a morte.
Essa que entre todas fizestes formosa,
mostrai-ma, ai Deus! Onde vela eu possa,
se não, dai-me a morte.
A que me fizeste mais que tudo amar,
mostrai-ma, onde possa
com ela falar,
se não, dai-me a morte (CORREIA, 1978, p. 85).

O amor cortês é uma doutrina de infelicidade no amor, e é essa infelicidade que será cantada pelos trovadores, que pedem de seu objeto de amor coisas simples, como vê-la por um dia. Não há a consumação através do ato amoroso.

Quantos o amor faz padecer
penas que tenho padecido,
querem morrer e não duvido
que alegremente queiram morrer.
Porém enquanto vos puder ver,
vivendo assim eu quero estar
e esperar, e esperar.
Sei que a sofrer estou condenado
e por vós cegam os olhos meus.
Não me acudis; nem vós, nem Deus.
Mas, se sabendo-me abandonado,
ver-vos, senhora, me for dado,
vivendo assim eu quero estar
e esperar, e esperar!
Esses que veem tristemente
desamparada sua paixão,
querendo morrer, loucos estão.
Minha fortuna não é diferente;
porém eu digo constantemente:

vivendo assim eu quero estar
e atender e atender! (CORREIA, 1978, p. 125).

A Dama é sem falhas, perfeita, mas não há nela nenhum tipo de característica que a torne real, uma mulher de carne e osso. A Dama cantada na poesia do amor cortês não é, de fato, uma pessoa, mas um símbolo.

Senhora que bem pareceis,
se de mim vos recordasse
Deus que vos fez e mandasse
que do mal que me fazeis
me fizésseis correcção,
quem dera, senhor, então
que eu vos visse e agradasse.
Ó formosura sem falha
que nunca um homem fiu tanto
para meu mal e meu quebranto!
Senhora, que Deus vos valha!
Por quanto tenho penado
vendo-vos só um instante.
Da vossa grande beleza
da qual eu esperei um dia
grande bem e alegria.
Sendo-me a mágoa
sobeja, deixai que ao menos vos veja
no ano, o espaço de um dia (CORREIA, 1978, p. 253).

Os autores aqui estudados apresentaram diferentes perspectivas de falar do amor cortês. No entanto, vemos algumas características em comum, que serão evidenciadas neste trabalho.

2.2.1 André Capelão

No livro de André Capelão, *O Tratado do Amor Cortês*, escrito originalmente no século XII (e republicado no século XX) está uma das mais preciosas documentações sobre as cortes de amor e sobre a prática do amor que chamamos aqui de amor cortês. André o define:

Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor (CAPELÃO, 2000, p. 5).

Além da sua definição, André apresenta a origem do nome Amor, os efeitos do amor, como manter o amor, entre quais pessoas o amor é possível, como ele aumenta e como ele diminui, etc. Temos também os julgamentos amorosos, que eram dados por mulheres nobres proeminentes que davam seus pareceres acerca de questões do amor, regulando as disputas amorosas entre pessoas da corte (CAPELÃO, 2000).

Um homem sensato e cheio de qualidades pede a uma dama que o ame; logo em seguida, porém, apresenta-se um homem mais virtuoso que pede com instância o amor da mesma mulher. Qual dos dois deve ela amar de preferência? Eis como Dona Ermengarda de Narbona resolve o litígio: “A mulher deverá ter a liberdade de examinar quem prefere, o bom pretendente ou o que é melhor que ele” (CAPELÃO, 2000, p. 240).

André Capelão foi um membro do clero francês que, apesar de talvez não ter sido ordenado como padre²⁷, viveu à época de efervescência do amor cortês, e possivelmente conviveu com muitas das Damas as quais Lacan faz referência em seu seminário, como a condessa Maria de Champagne (que profere várias sentenças amorosas como a que foi exemplificada acima) e a própria Alienor/Eleonor de Aquitânia, mãe da condessa e responsável pela fomentação das ideias cortesãs e a difusão da ética amorosa pela nobreza da França. Teoriza-se que o *Tratado* tenha sido escrito originalmente entre 1174 e 1186, e publicado em 1198. Na introdução do livro, Buridant levanta a hipótese de que esses dados (os julgamentos proferidos pela condessa e as princesas a quem André se refere) não serem factuais, porém, vê-se que, independente disso:

André a considera [a condessa Maria de Champagne] um modelo de sabedoria e recorre a sua autoridade para debater exemplos teóricos de casuística amorosa e dar veredictos em conformidade com sua doutrina. Sabe-se de que crédito gozava a condessa na época em que André estaria compondo a sua obra (BURIDANT, 2000, p. 18).

É possível até mesmo que o próprio *Tratado* tenha sido escrito a pedido da condessa, pois, já que o amor cortês era ilustrado pela lírica provençal e pelo romance cortês, era razoável que ela quisesse um documento mais oficial que falasse sobre ele e contivesse instruções específicas.

André, no entanto, diz em seu prefácio ter escrito esse tratado para atender ao pedido de um amigo, um jovem nobre chamado Gautier, que recentemente havia caído enamorado e precisava de esclarecimentos na arte de amar. André deseja oferecer a Gautier e a quem quer que lesse seu livro uma espécie de doutrina do amor, e, ao fazê-lo, expõe uma sistematização que, teoriza-se, levou muitos anos para ser construída. Nesse livro, André Capelão vai discorrer sobre uma “arte de amar que não é acessível ao comum dos mortais, o embelezamento do desejo erótico e a disciplina da paixão que (a) constituem” (FRAPPIER apud BURIDANT, 2000, p. 37).

Em seu tratado, portanto, além de dizer no que consiste o amor, ele explicita as suas regras de conduta nas cortes de amor, dizendo quais são as virtudes e os vícios de uma pessoa

²⁷ Há uma discussão no prólogo que levanta a possibilidade de Capelão não ter sido, de fato, um padre. É indiscutível, no entanto, que ele fazia parte do meio religioso de algum modo, e estava ligado às cortes de amor, podendo falar com bastante propriedade deste (BURIDANT, 2000).

que deseja “servir nas fileiras do Amor” (CAPELÃO, 2000. p. 58), e deseja, assim, ser digno do amor de sua Dama:

A mulher: “Pareces defender-te com inteligência, mas quais são essas belas ações que te honram? Que virtudes te tornam digno de obter o que pedes? Não ouvi falar delas. Quando um homem pretende o amor de uma dama virtuosa, especialmente se de elevada condição, precisa distinguir-se por excelente reputação e ter como ornamentos todas as qualidades de cortesia; mas no que te diz respeito, a fama parece calar os feitos. Esforça-te, pois, por realizar ações que sejam dignas dos presentes que solicitas. Só com essa condição teu pedido não parecerá por demais audacioso” (CAPELÃO, 2000. p. 57).

O amor, em seu livro, é a virtude fundamental, é a fonte de todas as coisas boas e belas de seu mundo, o mote de toda ação virtuosa, a raiz de toda cortesia. No amor cortês, a mulher é uma suserana, é a senhora, e o amante é seu humilde servo. O amante mostra, portanto, submissão total a essa Dama, exprimindo-lhe o desejo de ser aceito como seu vassalo. A Dama tem liberdade de conceder ou não a seu vassalo a recompensa que ele espera, não no sentido em que ela lhe vai retribuir o amor, pois, no exercício da poética amorosa, isso é impensável, mas no sentido em aceitar os seus serviços de cantador do amor. A condessa de Flandres, que profere duas sentenças de amor particularmente sutis. Na primeira delas, na qual fala sobre um homem que traiu o amor de uma dama com a qual era comprometido com outra e, após fazê-lo, abandonou-a, diz que “é de se acreditar que ele seja dominado por violenta sensualidade, inimiga do amor, como ensina claramente a doutrina” (CAPELÃO, 2000, p. 240).

Ela avaliará se o pretendente tem suficientes virtudes para lhe ser digno, pois o amor não pode ser obtido sem o penar. André critica, inclusive, as mulheres que se entregam sem reservas ao primeiro que aparece, pois o amor cresce, na verdade, diante das provações e dos obstáculos: “Acima de tudo, dizem que o amor aumenta quando os amantes só podem ver-se raramente e à custa de grandes dificuldades; isto porque o desejo e a paixão serão mais fortes quanto maiores forem os obstáculos que os impeçam de trocar penhores de amor” (CAPELÃO, 2000, p. 41). O amor cortês tem o tecido de uma tensão perpétua, um desejo que aumenta e é a fonte de todas as buscas de aperfeiçoamento do amante (BURIDANT, 2000).

Na introdução do *Tratado do Amor Cortês*, escrita por Claude Buridant, que empreendeu uma pesquisa sobre a obra, é citado um texto de Lazar sobre André Capelão, datado de 1954: “a separação, a ausência da senhora, a recompensa que se faz esperar: essa é a atmosfera em que se desenvolve esse sofrimento delicioso. A separação torna mais intenso o desejo amoroso e o eleva. *O objeto desse desejo parece inacessível*” (LAZAR apud BURIDANT, 2000. p. 41. Grifo nosso).

André Capelão (2000) explicita, através de um conto, quais são as regras do amor. Aqui estão algumas, que foram selecionadas das 31 regras ditas por ele:

- I. O casamento não é desculpa válida para não amar.
- II. Quem não tem ciúme não pode amar.
- III. Ninguém pode ligar-se a dois amores ao mesmo tempo.
- IV. É certo que o amor sempre aumenta ou diminui.
- V. *O que o amante obtém sem assentimento da amante não tem sabor algum.*
- [...]
- XIV. A conquista fácil torna o amor sem valor; a conquista difícil dá-lhe apreço.
- XV. Todo amante deve empalidecer em presença da amante.
- XVI. Quando um amante avista de repente a mulher amada, seu coração deve começar a palpitar.
- XVII. Amor novo expulsa o antigo.
- XVIII. *Só a virtude torna alguém digno de ser amado.*
- [...]
- XXIII. Quem é atormentado por cuidados de amor come menos e dorme pouco.
- XXIV. Todo ato do amante tem como finalidade o pensamento da mulher amada.
- XXV. O verdadeiro amante não acha bom nada daquilo que não lhe pareça agradar à amante.
- XXVI. O amante não sabe recusar nada à amante.
- XXVII. O amante nunca se sacia dos prazeres que encontra junto à mulher amada.
- [...]
- XXIX. *Quem é excessivamente atormentado pela luxúria não ama de verdade.*
- XXX. O verdadeiro amante é obcecado ininterruptamente pela imagem da mulher amada (CAPELÃO, 2000. p. 261-262).

Nesse livro, André Capelão é categórico em relação ao amor conjugal: este está excluído do amor cortês, pois marido e mulher concedem um ao outro afeto por uma obrigação, que não depende de suas virtudes, que não sofre nenhuma provação, é tranquilo e monótono, não ultrapassa nenhum obstáculo. Na poética do amor cortês, não existe amor entre as pessoas que são casadas, pois estas dão o amor ao seu cônjuge por obrigações maritais (BURIDANT, 2000. p. 42).

Para Denomy, que dedicou um estudo às origens do amor cortês, o amor assim descrito por André Capelão apresenta suas características principais, que são: a posição elevada do ser amado, a elevação do amante em direção a esse ser amado, e o amor como um desejo e um anseio (DENOMY apud BURIDANT, 2000. p. 42).

Para que o amor cortês seja estudado é preciso saber seu ponto de partida, que é, segundo Lacan, uma “escolástica do amor infeliz” (1959-60/2009. p. 180). É necessário que se compreenda, portanto, que ele nada se parece com as histórias românticas muitas vezes reproduzidas na atualidade, que terminam sempre com “e eles foram felizes para sempre”. O amor cortês, como dito acima, é uma elevação de uma tensão. É, na verdade, essa não-realização que o torna perpétuo:

[...] o amor puro tem um privilégio que o distingue de outro modo de amar e que lhe dá a preeminência para André Capelão: ao excluir a posse física e ao alimentar

indefinidamente o desejo, ele engendra um aperfeiçoamento que nunca tem fim; a paixão jamais satisfeita está salva do declínio e do cansaço [...] (BURIDANT, 2000, p. 46).

A união carnal, embora seja almejada, não é necessária ao amor cortês, pois este corre então o risco de deixar de existir. É necessário, portanto, que se resista a esse impulso o máximo possível, e aqueles que forem incapazes de resistir estão, assim, fadados a serem expulsos do reino do amor (CAPELÃO, 2000).

O amor cortês surpreende pois surgiu em uma época que a libertação feminina não parecia nem mesmo existir. A mulher feudal era tratada como uma moeda de troca, os nobres casavam entre si para garantir tratados de paz e anexar territórios, por exemplo. À mulher, em si, não era dado o valor de pessoa, mas um “suporte de um certo número de bens e de sinais de potência” (LACAN, 1959-60/2009, p. 181).

Eram poucas as mulheres na Idade Média que produziam arte, na maioria das vezes lhe sendo apenas objeto. Em uma investigação sobre as *Damas do Século XII*, Duby (2013) afirma que apesar de muitas mulheres dessa época já saberem escrever, muitas vezes melhor do que seus maridos e irmãos, os documentos dessa época que sobraram ao historiador para levantar dados sobre a escrita das mulheres ainda haviam inevitavelmente passado pelas mãos dos homens, pois: "Ao masculino, com efeito, pertence nessa sociedade tudo o que é oficial, tudo o que diz respeito ao público, a começar pela escrita" (DUBY, 2013, p. 9). Se as mulheres escreveram, e tudo indica que sim, praticamente nenhum registro se perpetuou. Algumas das mulheres escritoras da Idade Média são Isolda, Heloísa²⁸, e Alienor.

Mesmo as cantigas de amigo, que tem em seu eu-lírico uma donzela que suspira pela ausência de seu amado e espera ansiosa a hora de seu encontro, eram escritas por homens. A Idade Média é:

[...] resolutamente masculina. Pois todos os relatos que chegam até mim e me informam vêm dos homens, convencidos da superioridade de 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 tranquilizarem, eles as desprezam (DUBY apud FERREIRA, 2008, p. 10).

Quando uma mulher aparece na poesia e na corte de amor como a Dama, não podemos dizer que esse tratamento corresponde ao modo como os homens tratavam usualmente as mulheres nessa época. Guilherme de Poitiers (1071-1127), de quem fala Lacan (1959-60/2009), é o primeiro trovador provençal conhecido, um dos príncipes mais conhecidos e poderosos de sua época, era um homem sedutor, tendo sido excomungado não apenas uma,

²⁸ Heloísa será mencionada adiante, na subseção sobre a obra de Stendhal.

mas duas vezes pela Igreja, por sua ligação com uma viscondessa. Enquanto trovador, no entanto, jurava fidelidade a sua Dama (FERREIRA, 2008).

O próprio André Capelão, em uma virada surpreendente, faz referência a todos os vícios que uma mulher pode ter em seu livro. Se a mulher como Dama a qual faz referência o amor cortês era uma suserana adulada, rapidamente vira alvo de pesadas críticas por parte do Capelão, que lista todos os possíveis defeitos, construindo um inventário dos vícios femininos, falando de sua avareza, volubilidade, desobediência, luxúria e falsidade. Essa atitude misógina é, na verdade, extremamente comum entre o clero da época, que não poupavam exemplos de homens que foram vilipendiados por caírem de amores por uma mulher (como Sansão, Davi, Salomão) e objetivam, com isso, alertar os homens de seu rebanho para que não sejam vítimas das artimanhas femininas. O que sai da curva, na verdade, não é esse ódio às mulheres, mas a sua elevação no amor cortês (BURIDANT, 2000).

O amor cortês era uma arte, um exercício poético, um modo de jogar com certos temas e ideais difíceis de se concretizarem. A questão da Dama que era cantada pelas canções de amor e elevada pelo amor cortês é certamente um dos mais complexos temas a serem compreendidos. Como era possível conciliar o tratamento da Dama, tomada em alta estima pelo poeta, e o tratamento em geral dado às mulheres na Idade Média?

Esse paradoxo, segundo Lacan, já se colocava em épocas anteriores, e persiste na nossa, pois incide na própria organização sentimental do homem contemporâneo, sendo esse um dos motivos pelos quais é necessário que seja estudado. É de interesse da psicanálise, afirma Lacan (1959-60/2009), que essa atividade poética tenha exercido tão grande influência em nossos costumes.

A condessa de Flandres, em um de seus julgamentos, parece ter compreendido o elemento que era enigmático a essa equação: o amor. Afirma que “[...] toda mulher que deseje ter os louvores da sociedade é obrigada a praticar o amor, e não é fácil para ninguém perscrutar a sinceridade profunda de um homem e os segredos de seu coração” (CAPELÃO, 2000, p. 241). Portanto, para que uma mulher na Idade Média fosse elevada ao status de Dama, de objeto de amor do trovador cortês, era necessário que praticasse o amor.

Quais as características dessa Dama, do ponto de vista da psicanálise? Para Lacan, a Dama é apresentada no amor cortês pela via da PRIVAÇÃO. Em seu quarto seminário (1956-57/1995), Lacan falou sobre as formas em que um objeto pode faltar, e a privação é a falta real de um objeto simbólico, feita um por agente imaginário. Isso quer dizer que, no amor cortês, a Dama é inacessível, e é elevada a um status de objeto simbólico.

Nesse ponto, é necessário esclarecer o que Lacan quis dizer quando afirmava que a Dama do amor cortês era um objeto simbólico que estava privado desde o início. O que é, exatamente, a privação? O que caracteriza um objeto simbólico? Lacan fala exatamente sobre isso em 1956 e 1957.

Em seu Seminário sobre as relações de objeto, Lacan fala sobre as diferentes formas de falta, um tema muito caro à psicanálise, introduzido por Freud, que falava, por exemplo, da questão da castração e do desamparo primordial do bebê, que estão ligados diretamente ao domínio da falta. A falta é, segundo Lacan, a “própria mola da relação do sujeito com o mundo” (LACAN, 1956-57/1995, p. 35).

Lacan vem introduzir a questão da privação, que, junto com a frustração e a castração, compõem as três formas de falta de objeto. Para esclarecer a questão da privação, é necessário diferenciá-la das outras formas de falta, e, para isso, Lacan se utiliza da noção dos três registros da estrutura psíquica: real, simbólico e imaginário (LACAN, 1956-57/1995).

A experiência de satisfação infantil com o objeto deixa uma marca no sujeito, que, dali em diante, tentará reencontrá-lo para que essa satisfação seja repetida, sem, no entanto, ter sucesso em sua empreitada, pois este primeiro objeto é logicamente perdido. A expressão “logicamente perdido” se refere, aqui, a um tempo lógico. Na verdade, a própria realidade do bebê é construída também por essa experiência de satisfação, ou seja, ele não tem os instrumentos para saber o que veio “antes” de estruturar-se dessa maneira, e é por isso também que o objeto está perdido, numa perspectiva lógica (LACAN, 1956-57/1995).

Esse primeiro objeto é buscado pela criança, que no caminho encontra uma infinidade de objetos, sem que nenhum deles traga completamente a satisfação. Existe nela, portanto, uma divisão, uma disparidade fundamental entre o objeto encontrado e o objeto buscado (LACAN, 1956-57/1995).

A falta de objeto tem várias consequências. Não podemos dizer que há, para o homem, uma sexualidade "natural", um objeto pré-definido para que ele busque e que se encaixe perfeitamente em sua falta. O que desnaturaliza a sexualidade humana é a linguagem, que está no registro do simbólico. O mundo humano — ou seja, a nossa realidade — é estruturado ao redor das palavras. Nele, a linguagem e os processos simbólicos dominam, governam tudo. É essa a diferença fundamental que aparece quando nos questionamos acerca do que nos separa do mundo animal — até que ponto o processo simbólico é inoperante nos animais (LACAN, 1959-60/2009).

Freud introduz dois conceitos: o de princípio do prazer e de princípio da realidade. No início de sua teoria, o princípio do prazer agiria em busca de uma descarga, um prazer, e o

princípio da realidade agiria para guiar uma certa acumulação de prazer necessária à sobrevivência e à atenção ao mundo externo. Lacan esclarece que o princípio da realidade, do modo como ele foi trabalhado ao longo da teoria freudiana, não age como pensaríamos que ele agiria, de acordo com seu nome, desnudando um real. O princípio da realidade age, na verdade, isolando psiquicamente o sujeito da realidade. A estrutura do sujeito está dominada por um processo de homeostase, ou seja, há algo que separa o interno do externo, que o isola em relação à realidade, a exemplo das membranas celulares que mantém a integridade da célula em relação ao meio. Lacan afirma que a realidade não é percebida pelo homem em seu estado natural, espontâneo, mas sob uma forma profundamente particular. "O homem tem que lidar com pedaços escolhidos da realidade"²⁹ (LACAN, 1959-60/2009, p. 62, tradução nossa).

O princípio do prazer funciona em relação ao objeto perdido, ou *das Ding*. Lacan resgata o conceito de *das Ding* (literalmente “a Coisa”) do *Proyecto de psicología* (1950[1895]/1986), de Freud. *Das Ding* é A Coisa irrepresentável, esse objeto que é o primeiro objeto — ou seja, a primeira coisa que é externa ao sujeito, no início de suas simbolizações. Ele é irremediavelmente perdido, é um objeto que causou um prazer, e suas coordenadas de prazer podem ser reencontradas, mas jamais o objeto novamente. Há uma parte dessa experiência que é inassimilável e portanto voltará sempre a “assombrar” o sujeito. Ele está fora da representação, e será em torno dele que se organizará "todo o andar do sujeito" (LACAN, 1959-60/2009, p. 68).

Pois, bem, aqui em relação a *das Ding* se realiza a primeira orientação, a primeira escolha, a primeira localização da orientação subjetiva, que chamaremos nesse caso de *Neurosenwahl*, a escolha da neurose. Esta primeira muda regulará desde então toda a função do princípio do prazer³⁰ (LACAN, 1959-60/2009, p. 70, tradução nossa).

Porém, Lacan diz a seguir que *das Ding* tem duas vertentes: a Coisa não orienta apenas o princípio do prazer, mas algo que é também seu oposto, ou seja, o princípio da realidade. O princípio da realidade age de modo a regular a relação do sujeito com essa falta, dando-lhe as coordenadas para que ele busque, no mundo, esse prazer que ele teve com *das Ding*. Ambos os princípios, portanto, tem sua relação com *das Ding* (LACAN, 1959-60/2009).

²⁹ O texto em língua estrangeira é: “El hombre tiene que ver con trozos escogidos de la realidad”.

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “Pues bien, aquí en relación a ese *das Ding* original se realiza la primera orientación, la primera elección, el primer emplazamiento de la orientación subjetiva, que llamaremos en este caso *Neurosenwahl*, la elección de la neurosis. Esta primera muda regulará desde entonces toda la función del principio del placer”.

Das Ding serve para que o sujeito se localize em relação ao mundo, orientado em relação a uma busca por esse objeto perdido que nunca existiu. Por haver uma parte da primeira experiência de satisfação do sujeito que é inassimilável, dali em diante haverá nele uma repetição que tem como caráter essa busca. O ataque histérico, por exemplo, não seria uma descarga, mas uma repetição que busca reproduzir um estado inicial de encontro com *das Ding* (LACAN, 1959-60/2009).

A criança já nasce submersa no simbólico, pois lhe dão um nome e um sobrenome, lhe atribuem características que remetem a uma história familiar, nomeiam seus choros e suas preferências. Aí, entre a palavra e o corpo, entre o simbólico e o real, se abre uma camada imaginária, remetendo à imagem e ao sentido (LACAN, 1956-57/1995).

Lacan afirma que a privação é, essencialmente, uma falta real, um furo real. Ela é distinta da frustração, pois esta pode ser definida como uma operação de um dano imaginário, uma espécie de prejuízo, uma lesão. A frustração diz respeito a algo que é desejado, mas não é obtido, sendo, assim, reivindicado. “A frustração é por si mesma o domínio das exigências desenfreadas e sem lei” (LACAN, 1956-57/1995, p. 36).

A castração, por sua vez, é introduzida por Freud como ligada à estruturação do Complexo de Édipo, com a interdição do incesto como resultado da instauração de uma lei primordial, examinada longamente em textos como *Totem e Tabu* (1913). Lacan caracteriza a castração como uma dívida simbólica, uma libra de carne dada em troca da entrada na norma fálica. “Dívida simbólica, dano imaginário e furo, ou ausência, real, eis o que nos permite situar esses três elementos a que vamos chamar os três termos de referência da falta de objeto” (LACAN, 1956-57/1995, p. 37).

Qual é o objeto que vai faltar, nesses três casos? Na castração não se trata de um objeto real, mas de um objeto imaginário. A castração é uma dívida simbólica de um objeto imaginário, o falo imaginário, o *phi* (ϕ). O objeto da frustração, por outro lado, é, em sua natureza, um objeto real, ainda que a própria frustração seja imaginária. A criança, onde está muito presente a dialética da frustração, sente falta de um objeto real, como, por exemplo, o seio da mãe que lhe traz satisfação e que ele pensa ser parte de seu próprio corpo. Já o objeto da privação é simbólico, porque há algo que indica esse objeto. Quando se diz que algo falta ao real, esse objeto só pode ser simbólico, pois, na verdade, ao real nada falta, o real apenas o é.

Tudo o que é real está sempre e obrigatoriamente em seu lugar, mesmo quando se o perturba. O real tem por propriedade carregar seu lugar na sola dos sapatos. Podem desarrumar quanto quiserem o real, ainda assim nossos corpos vão continuar em seu lugar depois da explosão de uma bomba atômica, em seu lugar de pedaços. A ausência de alguma coisa no real é puramente simbólica. É na medida em que definimos pela lei o que deveria estar ali que um objeto falta no lugar que é seu. [...] Quando falamos de privação, trata-se de um objeto simbólico, e de nada mais (LACAN, 1956-57/1995, p. 38).

Lacan (1956-57/1995) dá um excelente exemplo do real: os funcionários de uma biblioteca catalogam todos os seus livros e lhes conferem um lugar específico nas estantes. Ao procurar um livro, um usuário da biblioteca se orienta pelos significantes que esses funcionários atribuíram a esses livros: alguns estão na seção de ficção, outros nas biografias, etc. Se esse usuário não encontra um livro no espaço em que teoricamente ele deveria estar, o livro está faltando. Mas quem estabeleceu que o livro pertencia àquele lugar? Existem significantes que o indicam: ele é um livro que pertence a sessão das biografias, está catalogado por nome e autor, fica na terceira estante. Foram os próprios sujeitos que fizeram essa associação de significantes que apontam para esse objeto (LACAN, 1956-57/1995).

A privação não está no sujeito, ela está no real. Para que esse sujeito se sinta privado desse objeto, é necessário que ele conceba esse real como diferente do que ele é - “a esta situação está faltando alguma coisa, era pra existir um livro aqui” - ou seja, é necessário que seja capaz de simbolizar, em algum nível. É a frustração que introduz a ordem simbólica, sendo introduzida ainda quando o sujeito é um bebê e procura compreender as idas (-) e vindas (+) da mãe através das sensações em seu próprio corpo (LACAN, 1956-57/1995).

Tabela 1 – Formas da falta em Lacan

	AÇÃO	AGENTE	OBJETO
FRUSTRAÇÃO	dano imaginário	simbólico (mãe)	real
PRIVAÇÃO	furo real	imaginário (pai)	simbólico
CASTRAÇÃO	dívida simbólica	real (pai)	imaginário

Fonte: LACAN, 1956-57/1995.

A Dama, no amor cortês, é totalmente desprovida de características individualizantes. Lacan (1959-60/2009) chega a afirmar que, ao ler a poética do amor cortês, pensa-se que todas as damas lá retratadas poderiam muito bem ser a mesma pessoa. Não há nela traços específicos, não se sabe se tem cabelos claros ou escuros, se é alta ou baixa, se tem os olhos grandes ou pequenos. Sabe-se apenas que seus cabelos são belíssimos, que seu corpo é perfeito, e que seus olhos hipnotizam a qualquer um que esteja em sua presença. Ela não é uma pessoa real, é um objeto que indica uma perfeição (LACAN, 1959-60/2009).

Por vezes, a Dama é representada como se fosse uma megera onipotente que submete o amante aos seus caprichos, o que inevitavelmente traz a associação à mãe caprichosa da frustração, que, em suas idas e vindas, marca no bebê as suas primeiras simbolizações. Aqui, é como se o amante estivesse completamente submetido ao Outro, a mercê de sua boa

vontade. A Dama está entre dois lugares: a de um objeto real com valor de potência, e objeto simbólico com valor de dom, e se torna, assim, a fonte de todas as decepções. Ela é colocada nessas duas posições, como num ciclo (FERREIRA, 2010).

No amor cortês, o que comparece no lugar de ideal é o próprio amor. No amor romântico, o objeto amado é recoberto de imagens que substancializam a figura da mulher como angelical ou satânica. As cantigas de amor descorporificam o objeto amado, transformando-o numa função simbólica. Nelas, não há a descrição de qualquer particularidade que singularize o objeto de amor (FERREIRA, 2010, p. 6).

Em seu seminário, Lacan se utiliza da anamorfose para se referir ao amor cortês. Isso porque ele diz que a função narcísica do amor cortês é algo que se mostra um pouco vago ao nos depararmos com sua poesia, utilizando-se de outros recursos para que ela seja compreensível. Para exemplificar essa anamorfose, se utiliza de uma pintura de Hans Holbein chamada “Os embaixadores” (abaixo), uma obra Renascentista (LACAN, 1959-60/2009).

A anamorfose, no caso, é uma figura que resulta de uma deformação, uma imagem distorcida e irreconhecível de um objeto inicial, que só toma sua configuração verdadeira quando é vista por determinado ângulo ou através de uma lente ou espelho. No caso d'*Os Embaixadores* de Holbein, a tela está na Galeria Nacional de Londres, e, a princípio, se vê apenas uma mancha clara na parte inferior da pintura. Quando se está quase saindo da sala onde a pintura está localizada, no entanto, ao olhar de canto de olho para ela, se vê que essa mancha não é apenas uma mancha (LACAN, 1959-60/2009).

Figura 3 – Quadro “Os embaixadores”, de Hans Holbein



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>

Lacan fala mais longamente sobre a anamorfose no seminário que dá logo após sua saída da IPA, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, proferido em 1964. No encontro de 26 de fevereiro deste ano, Lacan distribuiu entre os presentes uma reprodução do quadro mostrado acima, de Holbein, para explicar o que é uma anamorfose, e porque ela é bastante utilizada em seus seminários. Diz que a anamorfose é uma estrutura exemplar na medida em que não é o que inicialmente parece. Afirma que a visão se ordena na função das imagens, e estas se definem na correspondência ponto a ponto de duas unidades no espaço (LACAN, 1964/1995).

O espaço é importante para o estabelecimento de uma imagem, como se pode ver no caso das pessoas com deficiência visual. Essas pessoas, mesmo sem conseguir ver, conseguem conceber um campo de espaço conhecido, pois apreendem as distâncias a partir de uma função temporal. A distância e o ângulo que um objeto está de sua imagem são importantes para o seu estabelecimento, ou seja, para o tipo de imagem que será formado, como podemos aprender na óptica. A depender da distância que um objeto está de uma lente, por exemplo, poderá ser formado uma imagem real, uma imagem virtual, distorcida, distorcida ou invertida (LACAN, 1964/1995).

Lacan explica aqui o modo como a ciência se entrelaçou à arte, e vários artistas, como Holbein e Dalí, se utilizaram do conhecimento da ciência em suas produções artísticas. Ele menciona um convento francês que se utilizava da técnica da anamorfose, com uma imagem distorcida de São João de Patmos colocada em uma parede de modo que só se pudesse contemplá-la em sua totalidade através de um furo na parede (LACAN, 1964/1995). Na tela de Holbein:

Os dois personagens estão hirtos, duros dentro de seus ornamentos de ostentação. Entre eles, toda uma série de objetos que figuram, na pintura da época, os símbolos da *vanitas*. [...] Agora, o que é então, diante dessa ostentação de domínio de aparência em suas formas mais fascinantes, o que é então esse objeto aqui voando, aqui inclinado? Vocês não podem saber - pois vocês vão embora, escapando às fascinações do quadro. Comecem a sair da sala onde sem dúvida ele os cativou por longo tempo. É então que, virando-se, de saída - como descreve o autor das Anamorfoses - vocês percebem naquela forma, o quê? - um crânio de caveira (LACAN, 1964/1995, p.87).

Os homens estão ali, ostentando seus símbolos fálicos, mas o que se pode perceber, se por acaso se olhar pelo ângulo correto, é uma caveira. Para o psicanalista, Holbein faz uma brincadeira com esse quadro, e mostra o sujeito como “nadificado - nadificado numa forma que é, falando propriamente - a encarnação imajada do menos phi ($-\phi$) da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais” (LACAN, 1964/1995, p. 88).

No que vemos, podemos compreender a função do olhar na anamorfose, que serve para mostrar desde os símbolos fálicos, a deformação fantasmática, mas também a própria ruína ao redor do qual se organiza o sujeito, ou seja, a sua falta fundamental. “Esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha de olhar” (LACAN, 1964/1995, p. 88).

Para estudar a função do narcisismo no amor cortês, portanto, é preciso olhar por um outro ângulo, olhar além do que ele parece ser. O amor cortês coloca em evidência a exaltação de um ideal, algo que é de caráter narcísico. É apenas "por acidente" que se projeta esse ideal do sujeito para além do espelho. O espelho pode implicar os mecanismos narcisistas (que vão do apaixonamento à rivalidade, pois no registro imaginário - o registro do espelho por excelência - há apenas um lugar para dois), mas também desempenha o papel de um limite. Esse limite é um horizonte o qual não se pode transpor: “Em dessimetria com o papel social da mulher, a Dama, como representante do significante que falta no lugar 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” (FERREIRA, 2010, p. 6).

O limite a que esse espelho se refere é a inacessibilidade do objeto. O objeto não está, no entanto, apenas inacessível, ele está separado daquele que o ama, ilustrando um termo utilizado por Freud no *Proyecto de psicología* (1950[1895]/1986), o *Nebenmensch*, ou algo que está próximo, mas separado.

Lacan afirma que as voltas que o psiquismo dá nem sempre estão sendo reguladas em volta da realidade. Há também rodeios e obstáculos que se organizam para fazer com que um "vacúolo" apareça. Ele toma emprestado o termo "vacúolo" da botânica, sendo ele uma organela que está presente nas células vegetais cuja função é manter a sua homeostase. Esse vacúolo que aparece nas voltas do psiquismo se projeta como uma transgressão do desejo. É justamente nessa transgressão do desejo, diz Lacan (1959-60/2009) que entra a função ética do erotismo.

O amor cortês vai postular técnicas que nos fazem até pensar que se pudesse chegar a atividade sexual, de fato — o chamado “dom de misericórdia”, que não se sabe exatamente o que é. Mas, antes disso, propõe várias etapas, técnicas de retenção e suspensão, de amor *interruptus*. Essas técnicas são os prazeres preliminares (LACAN, 1959-60/2009).

Os prazeres preliminares estão, paradoxalmente, de encontro à direção do princípio do prazer, ou seja, não levam à descarga de energia. Para se sustentar o prazer de desejar é necessário que se experimente um desprazer, uma valorização das preliminares do ato de amor, como disse André Capelão na regra XIV da corte de amor. É algo que engrandece o amor (LACAN, 1959-60/2009).

2.2.2 Ovídio

Ovídio, n' *Arte Amatoris* (A Arte de Amar), escreveu sobre um amor de um jeito diferente de André Capelão, que o conhecia. Ovídio escreveu um tratado sobre a sedução, mas não a sedução corriqueira que levaria aos encontros sexuais, mas a um modo de comportar-se que levaria ao amor. Ele escrevia sobre o que permanecia dessa paixão, e não sobre satisfações efêmeras.

Esse livro se divide em três. No primeiro, ele vai falar propriamente da sedução, colocando o homem como o agente ativo e a mulher como o alvo dela. No entanto, confere a essa mulher uma sensualidade que pode ser equiparada a do homem, reconhecendo nela o direito ao prazer que foi esquecido por muitos séculos. O segundo livro vai tratar do amante, de como ele pode não apenas conquistar a sua amada, mas mantê-la apaixonada por ele. Para ele, é necessário constância e respeito para isso. No terceiro livro, de modo bastante surpreendente, ele se dirige diretamente às mulheres, considerando-as pessoas capazes de amar e de receber amor, algo que, embora pareça óbvio para quem vive em nosso século, não o era na antiguidade.

Ovídio escreveu que o amor deve ser regido pela arte, e quase dez séculos depois, um grupo de poetas da Idade Média o fez ao pé da letra.

Se houver algum homem comum a quem a arte do amor seja desconhecida, que ele leia este poema e que, conhecendo-a através de sua leitura, ame. É a arte com que a vela e o remo são manejados que permite às naus navegarem rapidamente, a arte que permite às carruagens correrem ligeiras: *a arte deve governar o Amor* (OVÍDIO, 2013, p. 15. Grifo nosso).

Ovídio fala nos melhores lugares para alguém ir "caçar" o seu amor: nos fóruns, nas praças, no teatro. Enfim, ao encontrar o amor, é preciso dar um jeito de falar com ela. Se o manto da mulher está caindo no chão, é aconselhável que o homem o segure, para que não suje. Ovídio fala sobre procurar o amor nesses diferentes cenários:

Encontramos também ocasiões à mesa, nas refeições, o bom vinho não é a única coisa a ser procurada ali. Lá, muitas vezes, quando Baco tinha bebido, o Amor tingido de rosa abriu para ele seus braços delicados e segurou firme os cornos do deus, e quando o vinho embebeu a asas agitadas de Cupido, ele ficou lá pesadamente agarrado ao lugar que escolheu. [...] O vinho prepara os corações e os torna aptos aos ardores amorosos; as preocupações fogem e se afogam nas múltiplas libações" (OVÍDIO, 2013, p. 18).

Ovídio se refere aos homens como o "sexo forte", mas, na mesma frase, diz que as mulheres são mais capazes de dissimular seus desejos do que eles, e que tomarão a dianteira para chegar até o homem se ele por algum motivo não o fizer. Fala inclusive da infidelidade,

dizendo ser difícil, para uma mulher, amar sempre o mesmo homem, seu marido. Ovídio é sensível, reconhece nelas uma agência possível mesmo tendo em vista seu status social.

O autor dá conselhos para conquistar o amor, seus possíveis obstáculos, e como o jovem amante deverá se portar em cada um deles de modo a garantir o coração de sua amada. Muitas vezes os conselhos são seguidos de histórias, sobre deuses e mortais, que são seguidos de avisos sobre as armadilhas em que se pode cair.

No segundo livro, como foi dito, ele dá conselhos sobre como manter o amor. Não se deve ter pressa, aqui, as virtudes são a paciência e a perseverança. É necessário que se seja amável, que se tenha um caráter agradável, que persista em seus objetivos, que conceda a tudo que sua amante quiser:

Se sua amiga o contradisser, ceda; é cedendo que você sairá vencedor da luta. Limite-se a fazer o papel que ela lhe impuser. Ela reclama; reclame; tudo que ela aprovar, aprove; o que ela disser, diga; o que ela negar, negue. Ela ri, ria com ela; se ela chora, não deixe de chorar. Que a expressão do seu rosto siga a dela" (OVÍDIO, 2013. p. 38).

Aquele que está disposto a amar não se pode deixar abater pelos obstáculos: “*O amor é uma espécie de serviço militar*. Para trás, os homens covardes; não são os homens pusilânimes que devem levar os estandartes. A noite, o inverno, as longas estradas, os cruéis caminhos, todas as provas, eis o que suportamos no campo do prazer” (OVÍDIO, 2013, p. 39. Grifo nosso).

Lacan ressalta, em seu seminário, esses dois aspectos da obra de Ovídio, a de comparar o amor a um serviço militar e dizer que a arte deve governar o amor, para compará-lo ao amor cortês de que fala a obra de André Capelão, acrescentando que Ovídio não foi esquecido no ambiente clerical, tendo em vista que foi traduzido e lido nas igrejas na Idade Média.

2.2.3 Stendhal

Stendhal (1783 - 1842), escritor, crítico e ensaísta francês, publica, em 1822, a primeira edição de um livro chamado *De L'amour* (Do Amor), posteriormente traduzido para o português. Esse livro se diferencia da obra de Ovídio e de André Capelão na medida em que não está ensinando ninguém a amar do jeito que se supõe correto, ou falar o que é preciso que alguém faça para conseguir um amor, seduzir a sua amada, mas propõe, simplesmente, descrever o amor na sucessão de sentimentos que o compõem: “O livro que se segue explica, simplesmente, razoavelmente, matematicamente, por assim dizer, os diversos sentimentos que

se sucedem uns aos outros, e cujo conjunto se chama a paixão do amor” (STENDHAL, [1822?], p. 12).

O autor afirma que o livro não é um romance, e é isto que o torna tão complexo de escrever, pois ele não vai construir uma imagem do amor com as próprias mãos, mas vai fazer uma tentativa de descrevê-lo em suas minúcias, como um livro teórico que descreve a anatomia humana, os diferentes tecidos que compõem suas partes.

Para isso, afirma ele, é necessário que o leitor não seja um mero expectador do amor, mas que já o tenha vivido, pois é somente assim que irá compreendê-lo. Não adianta ter lido sobre o amor nos romances: “Que é, pois, conhecer o amor pelos romances? Que seria, depois de o ter visto descrito em centenas de volumes muito reputados, mas sem jamais o ter sentido, vir procurar neste a explicação dessa loucura? Responderei como um eco: ‘Seria loucura.’” (STENDHAL, [1822?], p. 13).

No prefácio da segunda edição, Stendhal, desgostoso por seu livro ter vendido muito pouco, chega a colocar empecilhos para que os leitores sigam adiante: “Fostes seis vezes na vossa vida infelizes por amor?, perguntai a que quiser ler este livro” (STENDHAL, [1822?], p. 17). O motivo pelo qual não adianta que se tenha lido sobre o amor em romances, sem nunca ter se apaixonado, é que seu livro, segundo o autor, tem em sua principal característica não somente a descrição dos sentimentos amorosos, mas o modo como é pedido ao leitor que verifique seus sentimentos a cada momento, pedindo alguma autorreflexão sobre sua experiência de ter amado. Stendhal acredita que, se não se viveu o amor, não se é capaz de reconhecê-lo.

Todo este prefácio não foi escrito senão para gritar que este livro tem a infelicidade de não poder ser compreendido senão pelas pessoas que tiverem a oportunidade e o tempo de fazer loucuras. Muitas pessoas sentir-se-ão ofendidas, e espero que não passem adiante (STENDHAL, [1822?], p. 16).

No Livro Primeiro, Stendhal descreve quatro tipos de amor: 1) o amor paixão; 2) o amor gosto; 3) o amor físico e; 4) o amor vaidade.

O primeiro tipo de amor, o amor paixão, diz ele, é o amor entre Heloísa e Abelardo. Aqui, Stendhal faz uma referência de apenas uma linha, mas que, expandida, pode ajudar a esclarecer sua perspectiva sobre o tema do amor. Ao ampliar o leque de pesquisas sobre o caso, ficaram claros os laços existentes entre a suposta história de amor de um casal que, impedido de ficarem juntos, trocam cartas até a sua morte, e o amor cortês.

A história de Heloísa e Abelardo é verídica e amplamente documentada, tendo acontecido na França, no século 12, e sendo uma das mais celebradas histórias de amor da

Idade Média. Jean de Meung, poeta famoso da Idade Média e responsável pela primeira publicação das cartas de Abelardo e Heloísa no francês, teria dedicado um de seus poemas a Heloísa, *Le roman de la rose*. O texto é, na verdade, de autoria também de Guillaume de Lorris, que o iniciou, ficando a cargo de Meung terminá-lo. *Le roman de la rose* é um poema alegórico que conta a história de um sonho em que um homem se apaixona, é separado de sua amada, sofre de todas as atribuições de um amor, e, ao final, é recompensado ao lhe ser permitido possuir a mulher que ele ama. Ambos os autores são versados nos estudos clássicos, mas, enquanto o trabalho de Lorris é mais virado para a corte da Dama no amor cortês, como tributo ao Deus do Amor, o de Meung pode ser considerado uma crítica, onde, utilizando os textos teológicos do próprio Abelardo e *A Arte do Amor*, de Ovídio, ele cai em uma longa tradição de misoginia que remonta a Aristóteles, falando longamente dos defeitos das mulheres e de suas artimanhas que fazem os homens caírem em tentação³¹. No entanto, o trabalho é reconhecido como um dos fenômenos literários mais importantes e influentes da Idade Média (ARDEN, 1943; DUBY, 2013).

Freeman (1997) descreve a história de Heloísa e Abelardo como um amor trágico proto-shakespeareano que rivalizaria aquele de Romeu e Julieta, mas recentes análises historiográficas lançaram uma nova luz ao tema, chegando a apontar a relação como abusiva, e suas subsequentes análises como fantasiosas ao ajudarem a construir uma imagem idealizada de um relacionamento que na verdade foi bastante violento, mesmo para os parâmetros da Idade Média (NEVES, 2017).

Os principais documentos utilizados para reconstruir a história de ambos são as cartas que eles mandavam um ao outro, notavelmente a *Historia Calamitatum*, de Abelardo, que foi enviada a um amigo, onde ele, no fim de sua vida, conta sua história, além de outras cartas enviadas a Heloísa, e a sua resposta a elas (NEVES, 2017).

Pedro Abelardo (1079 - 1142) desde muito cedo apreciava as artes, tendo sido introduzido nelas pelo seu próprio pai, que, apesar de militar, junto com as armas também lhe apresentou os livros. Preferindo dedicar-se ao segundo, mudou-se para Paris ainda jovem para aprender dialética com Guillaume de Champeaux. Algum tempo depois toma posse como arqui-diácono, tornando-se parte dos clérigos regulares. Abelardo torna-se mestre em dialética, assumindo a cátedra de Guillaume na Escola Episcopal de Paris. Durante esse tempo, adquire sua fama não apenas pelas suas conquistas intelectuais, mas também por ser bastante sedutor,

³¹ É interessante que as obras que tocam em temas direta ou indiretamente relacionados ao amor cortês aqui estudadas tenham a misoginia bastante presente. Isso será posteriormente discutido no quarto capítulo.

relacionando-se com muitas mulheres, tanto casadas como prostitutas. Curiosamente, não permite que mulheres assistam suas aulas (ABELARDO, 1989; DUBY, 2013).

Após algum tempo, conhece Heloísa (1100 - 1163), jovem sobrinha de um cônego de Paris, Fulbert, que, desejando que ela aprofundasse seus estudos em retórica e dialética, permite que Abelardo seja seu professor. A família de Heloísa é situada na alta aristocracia da Île de France, fazendo parte de um dos dois clãs que, à época, disputavam o poder no séquito de Luís VI. Heloísa, ao contrário de outras damas da época, já era bastante letrada quando conheceu Abelardo, o que a tornava sedutora para muitos homens de Paris, inclusive por sua beleza e ascendência nobre. Durante as aulas, demonstrava excelência em seus estudos ao ser capaz de discutir em pé de igualdade com Abelardo, que aproximou-se dela já com intuítos de possuí-la (ABELARDO, 1989; DUBY, 2013).

Com o tempo, Heloísa cede, encantada pelas promessas de amor de Abelardo. Acaba engravidando, e sendo mandada por ele às pressas para a casa de sua irmã, no interior da França. Da união entre ambos nasce Astrolábio. Abelardo propõe ao tio de Heloísa que se casem em segredo para salvaguardar sua honra, e a mulher, embora não desejasse o casamento, acaba novamente cedendo a ele. Heloísa havia de início se recusado apaixonadamente a casar-se com Abelardo pois, segundo ela, que sabia bem a tradição do amor cortês, o casamento era aprisionante, e transformava em obrigação o amor que deveria ser tomado como um dom dos corpos, e, portanto, livre. Após as núpcias, Abelardo a confina em um mosteiro, onde lhe é bastante violento, chegando a estuprá-la. Fulbert, em represália, orchestra para que Abelardo seja castrado como punição pelo que fez a Heloísa (ABELARDO, 1989; DUBY, 2013).

Após a castração, Abelardo e Heloísa se dedicam ao caminho religioso, entrando para a vida monástica. Abelardo pressiona Heloísa a vestir o hábito por medo de vê-la com outros homens, algo que Heloísa o lembra em suas cartas, ofendida que ele tenha pensado que ela algum dia o trocava por outro, afirmando ser para sempre sua. Torna-se Priora de Argenteuil, e, após um tempo, é expulsa com outras religiosas deste convento pelo Abade Saint-Denys, que reclama a sua jurisdição. Heloísa então pede ajuda a Abelardo, que funda o Convento de Paracleto, se retirando para Saint-Gildas para não correr perigo de ser difamado por morar tão perto de sua ex-esposa. A principal troca de cartas utilizada para a historiografia do casal é datada desta época. Apesar de estar casada com Deus, Heloísa por vezes ainda se refere a Abelardo como seu marido em suas cartas, cobrando-lhe atenção para ela e para seu convento. Trocam cartas até o final de suas vidas, e são enterrados juntos no cemitério de *Père-Lachaise*, em Paris, onde hoje, tendo a sua história ficado bastante famosa como uma

"verdadeira história de amor", sua tumba é um dos pontos turísticos da cidade (NEVES, 2017; DUBY, 2013).

Algumas características fazem com que a sua história seja ligada ao amor cortês. Primeiramente, a recusa de Heloísa ao casamento. Como vimos, o casamento era algo dissociado do amor segundo a tradição do amor cortês, pois este era um contrato, e a devoção necessária para servir ao Deus do Amor não caía sob a jurisdição do casamento, devia ser dada livremente e profundamente. Em seguida, citamos o fato de que o amor alimentado por Heloísa (e, presumivelmente, por Abelardo³²) em suas cartas após eles se separarem não é apenas um amor impossível, mas um amor cujo objeto está de início privado. O amor é vivido através da letra, nas cartas em que mandam um para o outro até o fim de suas vidas. Se quisessem, provavelmente Heloísa e Abelardo conseguiriam ficar juntos mesmo sendo ele castrado (um pênis não é estritamente necessário nem para um relacionamento amoroso nem para o sexual), mas ambos preferem elevar-se nas trincheiras do amor, sublimando os sentimentos um pelo outro na literatura.

O amor gosto, o segundo tipo de amor descrito por Stendhal, é um amor que reinava em Paris no século 18, e que foi objeto de muitos romances da época. Nesse amor não há nada de desagradável, é um amor delicado, não há imprevistos, e:

[...] enquanto o amor paixão nos arrasta através de todos os nossos interesses, o amor gosto sabe sempre conformar-se com eles. É verdade que se retirarmos a vaidade a este pobre amor, bem pouca coisa lhe resta; privado da vaidade, não passa de um convalescente enfraquecido que mal se pode arrastar (STENDHAL, [1822?], p. 28).

O amor físico é conhecido por todas as pessoas, sendo baseado no prazer, se iniciando por volta dos dezesseis anos. Esse amor, diz Stendhal, é desprezado pelas almas sensíveis e apaixonadas, ocupando nelas uma posição inferior. Afirma que algumas mulheres que são particularmente virtuosas praticamente não conhecem o amor físico, pois raramente se expuseram a ele, e nelas o amor paixão as fizeram esquecer os prazeres do corpo (STENDHAL, [1822?]).

O último tipo de amor descrito por Stendhal, o amor vaidade, é aquele que faz com que um homem deseje ter uma mulher “como um bonito cavalo, por ser uma coisa necessária ao luxo de um jovem” (STENDHAL, [1822?], p. 28). A única vantagem de que o amor vaidade pode gabar-se é ser seguro, e produz, no melhor dos casos, uma amizade com parte dos prazeres do amor físico, se o casal der sorte.

³² NEVES (2017) argumenta que, por ter sido tão violento com Heloísa, Abelardo talvez nunca a tenha amado de verdade.

Para Stendhal, portanto, embora exista o sentimento afetuoso que se pode chamar de amor em outras ocasiões, quando há uma exaltação da alma, e os sentimentos forem vivos e entusiasmantes, é nesta paixão que se pode reconhecer um amor. O amor nasce com a admiração, seguido pelo desejo de se aproximar do objeto amado. É nesse momento que se constrói a esperança, em que são estudadas as perfeições desse objeto. Stendhal afirma que mesmo nas mulheres mais reservadas, esse é o estágio em que se pode ver em seus olhos a esperança, pois a paixão é muito forte: “Amar é ter prazer em ver, em tocar, em sentir com todos os sentidos, e tão perto quanto possível, um objecto amável e que nos ama” (STENDHAL, [1822?], p. 30).

Nesse apaixonamento acontecem as chamadas cristalizações. Essas cristalizações, segundo o autor, consistem em adornar o objeto amoroso com a mais pura perfeição, vendo no mundo que o rodeia apenas mais motivos para amá-lo. “Aquilo a que chamo cristalização é a operação de espírito que consiste em tirar de tudo o que se lhe apresenta a descoberta de novas perfeições no objecto amado” (STENDHAL, [1822?], p. 31).

Se um homem leva uma queda ao cavalo e quebra uma perna, não tem porque por isso se entristecer, pois a amada logo virá para cuidar-lhe, e receber dela carinhos e atenção é algo que lhe traz extrema felicidade. Stendhal diz que o fenômeno da cristalização é da natureza humana, que “nos ordena que tenhamos prazeres e que nos faz subir o sangue à cabeça, do sentimento de que os prazeres aumentam à medida das perfeições do objeto amado, e da ideia: ela pertence-me” (STENDHAL, [1822?], p. 31).

A alma, no entanto, se cansa de tudo que é perfeito e uniforme, e é nesse momento que no amor surge a dúvida. O receio da infelicidade apodera-se do amante, e ele precisa, de repente, de garantias mais consistentes de uma felicidade duradoura. É nesse momento que ocorre a segunda cristalização. Nesta segunda cristalização, o amante se assegura que a amada realmente corresponde o seu sentimento, exigindo dela uma prova de seu amor. A esperança que nasce dessa prova é mais forte do que a primeira, pois tem raízes mais concretas, e vai assegurar a duração do amor. A partir daí, o conflito se dá pois não se suporta a ideia de abandonar esse amor de algum modo (STENDHAL, [1822?]).

Esse amor não depende da vontade:

O homem não tem a liberdade de não fazer o que lhe dá mais prazer que todas as outras ações possíveis. O amor é como a febre, nasce e extingue-se sem que a vontade tenha nisso a menor parte. Eis uma das principais diferenças entre o amor-gosto e o amor-paixão; não podemos louvar as belas qualidades de quem amamos senão como um acaso infeliz (STENDHAL, [1822?], p. 38).

A palavra de que Stendhal faz uso para definir um mecanismo que, segundo ele, é próprio do amor, a *cristalização*, exprime a loucura inerente ao amor, loucura que, enquanto causa os maiores desastres, proporciona também aos homens os maiores prazeres.

2.2.4 Roland Barthes

Barthes inicia seu livro falando que sentiu a necessidade de escrevê-lo pois notou que o discurso amoroso na atualidade é um discurso solitário. Ele é falado por muitas pessoas mas não é realmente sustentado por ninguém, sendo depreciado, ironizado, e excluído do poder e de seus mecanismos, como a ciência e a arte. “Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação” (BARTHES, 1981, p. 1).

Barthes partiu do princípio de que a pessoa apaixonada não era apenas uma coleção de sintomas, mas que se poderia extrair, de seu discurso, algo "intratável". Escolheu falar do amor de um modo muito diferente dos outros autores aqui citados, que elencam as características do amor e suas fases, dando exemplos de como se dá o amor, dando-lhe um roteiro, um curso específico. Barthes pretende dar espaço ao próprio discurso do enamorado, o protagonista do amor. Por acreditar que o discurso amoroso só existe por uma fração de um momento, em certas situações que muitas vezes passam despercebidas, que Barthes chama de figuras, é que ele optou por dar a voz a esse discurso diretamente, sem uma teorização sobre ele, onde inevitavelmente se perderia algo. Não é a toa que faz de sua epígrafe a frase “Assim sendo é um enamorado que fala e que diz.” (BARTHES, 1981, p. 7).

Esclarece, ainda, que:

[...] aquele que sustenta esse discurso e dele destaca os episódios não sabe que disso se fará um livro; não sabe ainda que como bom sujeito cultural não deve nem se repetir, nem se contradizer, nem tomar o todo pela parte; sabe apenas que o lhe passa pela cabeça em determinado momento fica marcado, como a impressão de um código (outrora, teria sido o código do amor cortês [...]) (BARTHES, 1981, p. 2).

No livro de Barthes, são apresentados palavras ou expressões, em ordem alfabética, seguidas por uma pequena frase que o autor diz não ser sua definição mas o seu argumento. Aqui, não importa seu sentido clínico, mas o que se diz dessa expressão textualmente no discurso do sujeito. A intenção não é, também, explicar a expressão, mas mostrar o modo como ela articula um sentimento. A ordem alfabética, diz Barthes, está ali pois foi a mais insignificante das ordens que o autor encontrou, e seu objetivo é fazer com que o leitor não

faça de sua obra uma história de amor, ou a história de um amor, para “desencorajar a tentação do sentido” (BARTHES, 1981, p. 5).

Os discursos são retirados dos lugares mais diversos. Barthes cita escritores como Goethe, Proust, Gide, Flaubert, filósofos como Platão, Nietzsche, psicanalistas como Freud, Lacan, Klein e Winnicott, e, enfim, situações de sua própria vida, ou que escutou de amigos. Será feito um recorte, aqui, de alguns verbetes relacionados ao que encontramos nas poesias de Hilda que são análogas às cantigas de amor outrora cantadas por trovadores: anulação, dependência e suicídio.

Para Anulação, Barthes (1981, p. 23) diz: “Lufada de linguagem durante o qual o sujeito chega a anular o objeto amado sob o volume do amor em si: por uma perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto”.

Ele o exemplifica por um comentário acerca de *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito por Goethe, em 1774, sobre uma das personagens do livro, Charlotte. Neste livro, Charlotte é alvo do amor de Werther, mas se aponta o quanto a personagem em si é desprovida de cores que a tornassem minimamente interessante, além de ser amada. A sua única característica é ser objeto de amor, e como objeto de amor é coberta por elogios, “um objeto grotesco é colocado no centro do palco e lá adorado, incensado, tomado à parte” (BARTHES, 1981, p. 23).

O modo como Charlotte é caracterizada é bastante consonante com aquele a qual as Damas o eram, no amor cortês. Não há dela nada de específico que se possa ser destacado, ela não é um sujeito, ela é um objeto, e um objeto elevado a tal categoria que Lacan afirma ser a de das Ding, a Coisa primordial de que falamos anteriormente (LACAN, 1959-60/2009). A prova disso é a descrição de Barthes acima, com a palavra grotesco. Por quê um objeto adorado seria descrito por ele como grotesco? É, como vimos, precisamente esta a característica de das Ding, ao mesmo tempo em que se buscam as coordenadas de prazer que teriam sido as do encontro com esse objeto, ele também é um objeto estrangeiro e hostil, pois é o primeiro exterior ao sujeito (LACAN, 1959-60/2009, p. 68).

No livro, Barthes afirma, quando ocorre uma renúncia a esse amor, não é pelo objeto que se faz o luto, mas pelo sentimento em si, sendo o foco no próprio amor. Nesse caso, como no amor cortês, ama-se o amor. Há, portanto, uma *anulação* desse outro sob o amor, e o que é visado é o que está mais-além do objeto (BARTHES, 1981).

O segundo verbe retirado do livro de Barthes é *dependência*. Ele assim o define: “Figura no qual a opinião vê a verdadeira condição do sujeito apaixonado, escravo do objeto amado” (BARTHES, 1981, p. 72). O título do capítulo é *Domnei*, um termo provençal que designa justamente a relação entre o amante e a sua amada, que é de vassalagem amorosa, de submissão. Ele explica, neste capítulo, a dinâmica da vassalagem amorosa através da sofrida

(e ligeiramente cômica) espera de um amante por um telefonema de seu objeto de amor. O telefonema irá dar ao amante uma nova oportunidade de se sujeitar, portanto, apesar de parecer uma dependência grosseira, é cabível que se mova tudo ao seu redor para atendê-la.

O amor justifica que haja uma dependência de um telefonema para se ver satisfeito, um sinal do ser amado. Na verdade, quanto mais fútil a tarefa, maior o amor. Enquanto há a ansiedade pelo telefonema que talvez venha, talvez não venha, a dependência é um signo da força desse amor, mas também é algo que humilha o amante.

Se assumo minha dependência, é que ela é pra mim um meio de *significar* minha solicitação: no terreno amoroso, a futilidade não é uma “fraqueza” ou um “ridículo”: ela é um signo forte: quanto mais fútil, mais isso significa e mais se afirma como força (BARTHES, 1981, p. 72).

Barthes vai falar também do lugar da pessoa amada, que está em um tipo de habitat superior, como o Olimpo, morada dos deuses. Há uma unilateralidade nas decisões: o que o ser amado decide recai sobre o amante. Quando as decisões são escalonadas, o amante é sujeito duas vezes: de sua amada e de quem ela própria depende.

O terceiro e último termo que será tratado aqui será o *suicídio*. Barthes diz que a vontade de se suicidar é muito frequente no terreno amoroso, e qualquer coisa a provoca. Qualquer decepção ou mágoa o traz de volta ao terreno do suicídio. Não há, no entanto, qualquer articulação prática para o suicídio, não se pensa em como se suicidará, ou em qualquer consequência desse ato. Com a rapidez que chega, também vai embora. A vida do amante não significa nada sem o seu amado (BARTHES, 1981).

Quando há no amor alguma armadilha, se pensa em suicídio e de alguma forma, esse pensamento o salva, pois é articulável em palavras, e pode ser “colocado para fora”, ou, de algum modo, revestido com as cores da vida, dirigindo-as ao amado (como chantagem) ou na ideia de unir-se a ele na morte (BARTHES, 1981).

Barthes comenta também, novamente, *Werther*, de Goethe, citando uma passagem em que ele fala que, apesar de haver certo consenso entre os cientistas de que animais não se suicidam, alguns deles têm vontade de se auto mutilar. Werther cita uma raça de cavalos que, quando estão cansados demais, tem um instinto de abrir uma veia com uma mordida, e, assim, supostamente, respirar mais livremente. Ele deseja isso. Gide comenta que é terrivelmente cansativo o tanto que Werther demora para morrer, e que isso não é realista. Barthes diz que Gide está com tolices: “Gide não sabe que no romance de amor, o herói é *real* (porque é feito de uma substância completamente projetiva na qual todo sujeito apaixonado é recolhido) e que aquilo que ele aí deseja é a morte de um homem, é a minha morte” (BARTHES, 1981, p. 186).

3 O AMOR CORTÊS NA POESIA DE HILDA HILST

3.1 A estrela Aldebarã

Deu-me o amor este dom:
 O de dizer em poesia.
 Poeta e amante é o que sou
 E só quem ama é que sabe
 Dizer além da verdade
 E dar vida à fantasia
Hilda Hilst

Hilda Hilst nasceu nos últimos minutos de 21 de abril de 1930, na cidade de Jaú, interior de São Paulo, em uma casa da Rua Saldanha Marinho. Sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, era imigrante portuguesa, assim como milhares de outros que vieram a São Paulo no início do século. Seu pai, Apolônio Almeida Hilst, era fazendeiro de café. Ele era também escritor e poeta, como a própria filha viria a ser. Aos sete anos, Hilda inicia seus estudos no colégio Santa Marcelina, na capital, em regime de internato, e, posteriormente, no Instituto Presbiteriano Mackenzie. Cursa a Faculdade de Direito do Largo São Francisco e chega a exercer advocacia por alguns meses. Foi durante seu tempo de faculdade que escreveu e publicou seu primeiro livro, que é de poesia, chamado *Presságio* (1950).

Não é por acaso que Hilda escolhe a poesia para entrar no mundo literário: até mesmo sua prosa, publicada posteriormente, flui como se esperaria de um canto, e chega a ser difícil distingui-los em alguns de seus textos. Anatol Rosenfeld, no prefácio da primeira edição de *Fluxo-floema*, afirma que há uma certa “porosidade” em suas obras, onde podemos ver tanto a poesia em seus textos de prosa quanto a direção narrativa em sua poesia. Ricardo Domeneck, em seu estudo sobre a obra da escritora denominado “Hilda Hilst e o cubo de gelo ancorado no riso” (ainda no prelo), afirma categórico:

Se o poeta é aquele que apresenta completa consciência da materialidade da linguagem, podemos sentir tal fator em todos os textos de Hilst, tanto os que apresentam quebras de linha, sendo assim chamados de poemas, e os que se expandem em linhas até a margem direita da página, considerados por isso prosa. Ao mesmo tempo, se a poesia de Hilda Hilst apresenta uma limpidez sintática que a aproxima da prosa, sua prosa lança mão de uma densidade semântica que geralmente associamos à poesia. (DOMENECK apud HERINGER, 2017. p. 535).

Isso ocorre principalmente após a expansão de sua produção para outros gêneros literários, com o lançamento de *Fluxo-floema* (1970) e *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Ela era muito prolífica, tendo publicado vinte livros de poesia, doze livros de ficção e cerca de oito peças de teatro.

Sua obra, além de extensa, é riquíssima e complexa. Hilda dialoga com vários autores, tanto contemporâneos (Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Telles), quanto marcos da história da literatura, como os poetas galego-portugueses do trovadorismo, com suas cantigas de amor, amigo, escárnio e maldizer, presentes em sua obra *Trovas de amor para um amado senhor* (1960) e *Bufólicas* (1992). Hilda conversa com textos hinduístas no seu *Via Espessa* (1989), e com nomes de peso, como Rilke e Pessoa, ao longo de toda sua obra. Percebe-se por seu texto que ela brinca com a estrutura dessas formas clássicas de fazer poesia, experimentando aqui e ali sair de uma linha que nunca logrou contê-la.

Em um breve levantamento feito por nós de artigos, teses e dissertações disponíveis online que concernem psicanálise e à obra de Hilst, percebemos que, embora seja muito rica, a obra poética da autora em questão ainda não foi suficientemente “reverenciada” no meio psicanalítico, embora seja cultuada e bastante estudada em várias áreas da crítica literária, especialmente no que concerne à sua poesia. Em trabalhos relacionados à autora, vemos pinceladas as questões do que ela compreende que é a sua experiência de ser uma mulher, em especial, na sua prosa, como na obra *A Obscena Senhora D*. Os trabalhos atualmente disponíveis versam também sobre temas como a morte, o obsceno e o erótico, e focam, na maior parte, na trilogia obscena de Hilst (FINGERMAN, 2008; DUARTE, 2010; DUARTE; SOUSA, 2015).

Há três temas recorrentes em sua escrita: o Amor, a Morte, e Deus. O ofício de fazer poesia e as dificuldades intrínsecas de fazer arte como mulher, em seu tempo, também permeiam seus textos. Ao expor esses temas, não o faz de um jeito moralista, desejando ensinar-nos algo que ela por acaso saberia melhor do que nós, mas delicadamente, pelas falas de seus personagens e embutidos nas histórias que conta. Hilda, na verdade, nos apresenta com frequência o que ela não sabe, e questiona, a Deus e ao seu amado (que muitas vezes estão fundidos) perguntas sobre si própria e o que fazer com a falta marcada dentro dela.

Em *Da morte. Odes mínimas* (1980), Hilda ensaia uma conversa com a morte. Beija-lhe o flanco, di-la bem vinda e amada, se interroga quando será seu encontro, tenta negociar com ela para que a esqueça ou que, ao menos, deixe apenas seus olhos, que muito lhe serviram.

Demora-te sobre minha hora
 Antes de me tomar, demora
 Que tu me percorras cuidadosa, etérea
 Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres
 Na sua dura hora
 Que me tomes sem pena
 Mas voluptuosa, eterna
 Como as fêmeas da terra

E a ti, te conhecendo
 Que eu me faça carne
 E posse
 Como fazem os homens (HILST, 1980/2017, p. 316 e 317).

Por fim, Hilda diz que a morte é nada mais do que isso, o Nada. E, tanto Hilda sabe que carrega dentro de si um pouco desse Nada, que diz ser irmã da morte. E é porque é irmã da morte que é poeta, porque, para ela, ser poeta é estar em todo lugar, no centro de tudo que vê.

Desde que nasci, comigo:
 Tempo-Morte.
 Procurar-te
 É estar montado sobre um leopardo
 E tentar caçá-lo.

Minha tua garra.
 Tua matiz de dentro.
 Tua lanhada.
 Nossa companhia.
 Passo de luz e negro
 Dentes. Arcada.

Dois nítidos
 À caça de um Nada (HILST, 1980/2017, p. 346).

Para um psicanalista, ler Hilda pode ser por vezes surpreendente, pois ela parece estar de novo e de novo comprovando a tese freudiana de que o artista está mesmo muito a frente do psicanalista em matéria de conhecer o vértice da experiência humana. Várias de suas poesias poderiam mesmo terem sido escritas após uma aula de Lacan:

Me vias
 Partida ao meio
 A cara das emboscadas
 Dizia
 Essa era a cara do meu desejo.

E possuías
 O inteiriço, o Narciso
 Tu mesmo e tua fantasia.
 Um fronteiroço de linhas
 Que se pensavam contíguas (HILST, 1983/2017, p. 357).

Não era, no entanto, muito fã de explicar o que era um artista, e quais as suas próprias intenções como uma, pois, para ela “[...] é inútil ficar dizendo que um poeta ou um escritor precisam ser naturais, uma vez que eles são diferentes, mais atentos, e captam coisas e estados emocionais que os outros não veem e não sentem. Porque sabem que em tudo há sacralidade” (HILST, 1989 *apud* Diniz, 2013, p. 16).

Segundo Diniz (2013), esse jeito diferente de ser do artista lhe daria uma possibilidade surpreendente, a de se colocar na experiência de outros "negativamente", como alguém que não vê e não sente determinados elementos dessa experiência. Para Hilda:

[...] o poeta é um mutilante, um devorador. Social ou não, hermética ou não, a poesia é válida pela comunicação que encerra, pela coletividade que o poeta traz dentro de si. Descobri-la é encontrar o entendimento, a emoção como uma forma precisa das inquietações comuns. E para tal é preciso sentir, sofrer, refletir. A aspiração do poeta é ter sobre si mesmo todo o peso da humanidade (HILST, 1961 *apud* DINIZ, 2013, p. 16).

Ela via a sua arte com compromisso de dizer algo a alguém, sem necessariamente fechar a questão, ou oferecer respostas a um problema que esse alguém tivesse. Em suma: ela, de início, queria atordoar o seu leitor ao oferecer a ele uma versão da verdade. Por mais que posteriormente tenha questionado seu direito de fazer isso, é certo que mesmo assim continua a fazê-lo até o fim de sua obra.

Para Nelly Novaes Coelho (1989 *apud* DINIZ, 2013, p. 17):

Uma das coisas que me chamou atenção em sua literatura é que ela não é nada eufórica, de jeito nenhum. É dura, espessa, não tem leveza nenhuma de esperança festiva de que tudo acabe bem. Entretanto, passa-nos a sensação de que tudo vai ser descoberto. A sua palavra está empapada de um húmus, de uma lama inaugural. Eu a sinto assim. E lama, não a lama de destruição, mas de fermentação.

Hilst leu Heidegger, Hegel, Sartre, Jung, Freud, George Bataille, Simone de Beauvoir, Wittgenstein, e outros, mas, segundo ela, sabia muito pouco de tudo. Não era, efetivamente, conhecimento que ela tentava passar em sua obra. Ela tinha “uma vontade de que as pessoas conheçam que há um roteiro tortuoso dentro de cada um de nós e que você faz tudo para se exprimir, para se irmanar, e às vezes não consegue” (HILST, 1980 *apud* DINIZ, 2013, p. 22).

Hilda Hilst queria ser lida. Em sua obra há um desejo pelo diálogo com os alicerces da arte, como afirma Victor Heringer no posfácio de sua antologia poética lançada recentemente, o *Da Poesia* (2017). Para Rosenfeld, o desejo de comunicação de Hilda em seus textos foram o que a levaram a transitar por entre formas e tradições literárias, e saber disso é essencial para compreendê-la: “Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade

de se 'despejar' nele, de encontrar algo de si mesma, já que sem esta identidade nuclear não existiria diálogo na sua acepção verdadeira” (ROSENFELD *apud* HERINGER, 2017, p. 537).

Um bom exemplo dessa transição é que a sua famosa tetralogia obscena inclui três livros de prosa e um de poesia, o *Bufólicas* (1992). Para Rodrigues (2009), *Bufólicas* é um misto de verso e prosa: “Se na trilogia a poesia invadia a prosa, aqui nos deparamos com sete pequenas composições narrativas narradas em verso, parodiando e avacalhando barbaramente os contos de fadas” (RODRIGUES *apud* HERINGER, 2017, p. 535).

Hilda, em sua vida adulta, isolou-se em um sítio próximo a Campinas, chamado pela própria de Casa do Sol. A Casa do Sol é hoje espaço do Instituto Hilda Hilst que, além de ser responsável pela preservação e divulgação da obra da própria Hilda, ainda participa do próprio fomento à cultura em seu estado.

Em 2018, Cristiano Diniz, que já há algum tempo trabalha no acervo pessoal de Hilda Hilst, publicou sua fortuna crítica, um levantamento bibliográfico de todos os trabalhos produzidos sobre a autora e/ou sua obra de 1949 à 2018. Sempre foi uma surpresa para Hilda que escrevessem sobre ela: "Eu fico impressionada de fazerem teses, eu não sou boa, mas estou sendo muito tesiada", afirma ela (HILST *apud* DINIZ, 2018, p. 5).

Sua fortuna crítica mostram que desde 1949 foram produzidos a respeito de sua obra 209 capítulos e livros; 782 artigos periódicos, jornais e revistas; 88 entrevistas e 184 trabalhos acadêmicos (incluindo monografias, dissertações e teses acadêmicas, sendo seis delas internacionais). A maioria dessa produção vem de São Paulo, o estado em que viveu Hilst e que tem uma das maiores produções universitárias do país de um modo geral. O material foi publicado em várias áreas, dentre elas a Linguística, as Artes Cênicas, as Ciências Sociais e Psicologia (PÉCORA *apud* DINIZ, 2018).

É importante notar que até 2001 eram produzidas no máximo duas publicações anuais relacionadas às obras de Hilda, número que aumentou vertiginosamente a partir de 2004, e hoje em dia são produzidas aproximadamente 17 dissertações ou teses anualmente sobre ela. Na década de 90 houve um salto no número de matérias de jornal sobre Hilda, tendo em vista o lançamento de sua trilogia pornográfica em 1990 e 1991, e do anúncio que a autora fez em 1997 sobre estar abandonando a vida literária tendo em vista a complicação de seu estado de saúde (DINIZ, 2018).

Pécora relaciona o pouco alcance das obras de Hilda de início às edições quase artesanais dela feitas por Massao Ono, que não tinham condições de serem distribuídas nacionalmente. Não havia também, nessas edições, ensaios sobre a obra de Hilda que

pudessem ajudar o leitor a interpretá-las, necessárias em seu ponto de vista pois a autora utiliza uma prosa bastante complexa (PÉCORA, 2018).

As obras de Hilda mais estudadas, em ordem decrescente, são: *A Obscena Senhora D.*; *Fluxo-Floema*; *Lori Lamby*; *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*; *Cartas de um sedutor*; *Contos d'escárnio*; *Kadosh*; *Do desejo*; *Da morte*; e *Tu não te moves de ti*. São mais populares, portanto, os livros da trilogia obscena, que Pécora vê não como uma ruptura com a obra anterior de Hilda, mas um desdobramento radical do que sempre esteve em seu âmago, a questão do obsceno. Outro ponto importante é que é mais estudada a sua prosa do que sua poesia. Pécora afirma que acha a obra em prosa de Hilda muito mais inovadora do que a sua poesia (algo que, segundo ele, ela jamais concordaria³³), se prestando melhor a trabalhos que pretendem lidar com a questão das fronteiras das formas e gêneros literários (DINIZ, 2018; PÉCORA, 2018).

Os temas dos trabalhos escritos sobre Hilda são variados, se destacando na área de literatura comparada; questões sobre o obsceno, a pornografia e a morte; temas relacionados ao feminino, erotismo e sexualidade; espiritualidade, misticismo e a concepção do sagrado. Comparam Hilda à Adélia Prado, Samuel Beckett, Clarice Lispector, Sylvia Plath e Lya Luft (DINIZ, 2018).

De todos esses trabalhos, apenas quatro foram identificados como sendo ligados à psicanálise. Não foram encontrados textos publicados por psicanalistas que estudassem de modo aprofundado a poesia de Hilda sob a luz da teoria psicanalítica.

Moura (2009) investigou a relação entre mito e poesia na poética hilstiana, utilizando, para isso, dois livros de Hilda: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e *Cantares* (2002). Esses livros foram escolhidos pela autora pois, segundo ela, revelam uma poética intensa que, embora esteja presente em outras obras da Hilda, se encontram mais fortes nessas, que é o desejo de união Eu-outro pela via erótico-amorosa (MOURA, 2009).

Venâncio (2015) escreveu sobre a coletânea de poemas da Hilda publicada em 2004 sob organização da própria e de Alcir Pécora chamada *Do Desejo*. Essa coletânea reúne sete livros de Hilda: *Do Desejo* (1992, homônimo à coletânea), *Da Noite* (1992), *Amavisse* (1989), *Via espessa* (1989), *Via Vazia* (1989), *Alcoólicas* (1990) e *Sobre a Tua Grande Face* (1986). Eles, surpreendentemente, não estão dispostos de modo cronológico, mas seguem uma ordem concebida pela própria escritora.

³³ E nós tampouco.

Neste livro, Hilda versa sobre angústia de ver-se confrontada com a própria finitude, a dualidade de seu corpo organicamente falível e a busca pela imortalidade através da linguagem. Mas sua poesia, atemporal, é como seu inconsciente, que não registra começo nem fim. É exatamente por isso que é condenada a uma angústia, pois a palavra depende do corpo para ser dita, e o corpo morre, sempre. Há nestes poemas uma ânsia por transcendência (VENÂNCIO, 2015).

Que canto há de cantar o que perdura?
 A sombra, o sonho, o labirinto, o caos
 A vertigem de ser, a asa, o grito.
 Que mitos, meu amor, entre os lençóis:
 O que tu pensas gozo é tão finito
 E o que pensas amor é muito mais.
 Como cobrir-te de pássaros e plumas
 E ao mesmo tempo te dizer adeus
 Porque imperfeito és carne e perecível
 E o que eu desejo é luz e imaterial

Que canto há de cantar o indefinível?
 O toque sem tocar, o olhar sem ver
 A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis
 Como te amar, sem nunca merecer? (HILST, 1992/2017, p. 486-87).

A direção tomada por Hilda em busca da palavra que transcende vai parar, vez ou outra, na ideia de um divino. O Deus escrito por Hilda é isso também, a palavra eterna. É um Deus que controla a vida e a morte, e olha para os seres humanos apiedado por seu destino inevitável de voltarem ao pó.

Como se fosse verdade encantações, poemas
 Como se Aquele ouvisse arrebatado
 Teus cantares de louca, as cantigas da pena.
 Como se a cada noite de ti se despedisse
 Com colibris na boca.
 E candeias e frutos, como se fosses amante
 E estivesses de luto, e Ele, o Pai
 Te fizesse porisso adormecer...
 (Como se se apiedasse porque humana
 És apenas poeira,
 E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia)
 Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
 Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.
 E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
 O Seguidor disso sem nome? ISSO...

O amor e sua fome (HILST, 1995/2017, p. 515-516).

O sexo, em Hilda, está presente como uma fuga da angústia provocada pela consciência dessa efemeridade, da paradoxal condição do artista que tem um corpo perecível e a palavra que permanece. Entregar-se como um corpo a outro corpo não logra atingir uma

plenitude, mas expurga-a temporariamente dessa condição existencial. O gozo, afinal, acaba sendo melhor do que questionar-se sobre esse nada.

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
 Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada (HILST, 1992/2017, p. 480).

Hilda Hilst foi feita para escrever poesia, e expandiu para outros gêneros literários porque esta não podia contê-la. Essa, no entanto, não foi a opinião do público por muitos anos. Os livros de Hilda foram mal recebidos, e seu editor a admoestava por não vender nada, sendo esta talvez uma das motivações que a levaram a explorar outros gêneros literários, expandido para algo que a própria autora caracterizou como *porno chic*, livros com conteúdo erótico, pela qual é mais conhecida. Ao propor uma pesquisa sobre Hilst, saiba de antemão: se ouvirem falar de seu nome, é em conexão a esses livros.

Os livros de literatura pornográfica fizeram, enfim, algum sucesso, mas a colocaram em uma posição difícil no mundo literário: após isso, ela praticamente não era mais levada a sério pelos críticos e pela academia, exemplificando em si a distância quilométrica que por vezes existe entre o meio acadêmico e o leitor comum. Se a sua poesia era considerada muito “hermética” para ser comercial, a sua pornografia era considerada muito “baixa” para ser estudada. Isso a deixava em uma espécie de limbo, ninguém sabia ao certo o que fazer de sua obra, e, enquanto a academia a esqueceu durante anos, a mídia focava em suas polêmicas.

Hilda Hilst deu mais de cem entrevistas durante toda sua carreira. Apesar do volume de entrevistas, não era muito fã de falar sobre o seu trabalho, preferindo discutir temas contemporâneos. Diniz (2013) reuniu em seu livro entrevistas que vão desde 1952, quando Hilda tinha apenas dois livros publicados, ambos de poesia (*Presságio* e *Balada de Alzira*), até 2003, oito meses antes do falecimento da escritora.

Hilda sofreu uma maior procura por entrevistas na década de 90, porque essa foi a época em que ela dizia para quem quisesse ouvir que não ia mais escrever “literatura séria”, e começou a escrever a pornografia anteriormente mencionada, chamada comumente de tetralogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990); *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1992); *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Nessa década, também,

Hilda tinha um espaço para publicação de suas crônicas - igualmente polêmicas - no *Correio Popular* de Campinas.

Foi nessa época que Hilst ajudou a criar uma imagem de si que repercutiu durante o resto de sua vida. As suas excentricidades foram divulgadas e formaram a impressão de uma Hilda "louca", inteligentíssima, que falava o que pensava sem medo de como isso poderia ser entendido pela mídia e pelo seu público. Os desdobramentos desses fatos foram além da construção de uma imagem midiática de "velha louca" da Hilda, mas desembocaram em uma indiferença pelo seu projeto literário, principalmente o anterior à tetralogia. Alcir Pécora (2010, p. 52) explica que "[...] há pouca crítica abrangente e esclarecedora a seu respeito, embora cresça o número das leituras benfeitas de textos particulares".

Hilda, também, nessa época, parecia se isolar propositadamente (se recolhendo ainda mais à Casa do Sol), além de não se mostrar muito disposta a maiores esclarecimentos em suas entrevistas - além de continuar insistindo que não escreveria literatura séria e que ouviu de muitos editores que sua escrita não era "comercializável" - contribuindo para que se construísse um muro ao seu redor, e uma caricatura de si mesma que, essa sim, vendia bastante.

3.2 O Senhor

O amor tem uma estruturação ficcional. Isso não quer dizer que o amor seja fictício, ou inventado, mas que, ao redor dessa angustiante falta que acomete o ser humano, se tece uma cadeia significativa que bota em cena uma estruturação fantasística, e portanto, sobre ela só se pode dizer uma meia-verdade, no sentido em que as palavras jamais esgotam o real. No amor há essa esperança de descobrir toda a verdade.

Ferreira (2008), falando sobre o amor na literatura e na psicanálise, afirma que se fala sobre o mito do amor pois, já que o mito é uma ficção estruturada com valor de verdade, ou seja, uma instrumentalização do significante para falar das experiências humanas difíceis de serem abordadas, foram construídas, assim, diferentes formas de representação do amor na arte. Elas servem à psicanálise pois podem ilustrar conceitos a ela muito caros, como o desejo como desejo do Outro, ou a impossibilidade da relação sexual e a falta de objeto (FERREIRA, 2008).

O amor vai atravessar a obra de Hilda Hilst de diversas maneiras diferentes. Está frequentemente ligada a outros dois temas que, como dito anteriormente, são comuns na

poesia de Hilda: o divino e a morte. Se tanto a morte quanto o divino em Hilda assumem, ora uma máscara de eroticidade, ora uma sacralização, é assim também com o tema do amor.

[...] o lirismo amoroso que perpassa a obra poética de Hilda Hilst traz consigo uma marca fundamental, que atinge, como já vimos, também seus poemas eróticos: o sentimento de incompletude amorosa e busca de completude, que amarram toda sua obra poética, dando-lhe considerável unidade (SPADA apud HERINGER, 2017, p. 547).

Foram identificados, em Hilda, dois tipos principais de amor, do modo como são compreendidos na psicanálise. Um deles é o amor paixão, e o outro é um amor que é análogo ao amor cortês, pois apresenta várias características deste³⁴. Se o amor é uma invenção humana para tentar lidar com a falta fundamental que faz parte da estrutura do sujeito, o amor paixão e o amor cortês são duas formas bastante distintas de fazê-lo, e ambos são melhor compreendidos quando colocados lado a lado pois comportam duas posições do sujeito em relação à castração: a função de idealização e a função de sublimação. A função da sublimação está para o amor cortês assim como a função da idealização está para o amor paixão.

Freud conceituou a sublimação para falar das atividades de criação artística e intelectual que não tem nenhuma relação aparente com a sexualidade. Porém, se energia psíquica é sexual, a energia que será utilizada para essas atividades serão também derivadas da pulsão sexual, porém, serão deslocadas de alvo, num investimento em atividades socialmente aprovadas e valorizadas. Durante toda sua obra, a sublimação é utilizada em relação ao fenômeno da criação artística e intelectual. Depois da virada teórica da psicanálise movida pelo narcisismo, Freud começa a falar de sublimação como sendo ligada à uma satisfação dessexualizada, ou seja, a um gozo não sexual sem recalque, ao contrário do sintoma, onde o sexual é recalçado (ROUDINESCO; PLON, 1998).

Ou seja, teoricamente, em todas as criações artísticas existiria uma sublimação. Há uma distinção, no entanto, entre a sublimação do artista para a produção de uma obra de arte, e a retratação da sublimação como elemento fundamental do amor cortês em uma obra de arte. O presente trabalho aborda, especificamente, a segunda. Se Lacan chama o amor cortês de paradigmático em relação à sublimação é porque o ofício de cantador do amor não só exige uma sublimação como fala longamente sobre ela, em suas cartilhas de como agir e sentir perante esse sentimento de modo a adiar o máximo possível o ato amoroso.

³⁴ Não afirmamos categoricamente que o amor de que fala Hilda é o amor cortês pois o próprio Lacan compara o amor cortês a um meteoro que brilhou na Idade Média e restou enigmático (LACAN, 1972-73/2008, p. 92).

A função da sublimação, presente no amor cortês, coloca em cena um impossível onde o imaginário é tomado como meio de amor, abordando-o a partir do que se imagina que seja a relação entre morte e gozo. A idealização vai, ao contrário, denegar esse impossível, com a cristalização de metáforas que tem a função de suturar a falta que aponta para um indizível (FERREIRA, 2008).

Para além de seu uso tradicional (onde significa prazer, bem-estar e volúpia), gozo é uma conceito psicanalítico bastante importante, introduzido por Lacan. Ele vai diferenciá-lo do prazer dizendo que o gozo é, na verdade, uma tentativa constante que o psiquismo humano faz de ultrapassar os limites do princípio do prazer. O gozo passa por uma tentativa de busca do objeto perdido, e é causa de certo sofrimento que, no entanto, jamais erradicará a busca. Ele se sustenta pela obediência do sujeito a uma ordem que o conduz na contramão de seu desejo, é o que o leva a se destruir na submissão ao Outro (ROUDINESCO; PLON, 1998).

Há, portanto, uma antinomia entre desejo e gozo. Quando se cede ao gozo, se está indo na contramão do movimento do desejo. Enquanto o desejo desliza sob a cadeia significativa, o gozo vai voltar sempre ao mesmo lugar.

O amor como sentimento da paixão consiste em uma tentativa de captura do objeto amado. Exige-se aqui que o ser amado também o ame de volta, e para isso são necessárias provas de amor. No amor cortês, o que se ama não é necessariamente o objeto, mas o próprio amor.

Na sublimação, há a inacessibilidade do objeto amado, ele se encontra privado, e o sofrimento derivado disso terá o valor de um gozo para além do falo. É possível identificar aqui a questão da Dama no amor cortês, que se encontra privada. O gozo no amor cortês não é o gozo fálico, o gozo da ilusão de uma completude, mas o gozo de sofrer por uma Dama impossível, frequentemente casada. O amor cortês presentifica a própria falta, em vez de denegá-la.

Esse amor cortês está presente nas cantigas de amor dos trovadores, e, considerando a estruturação dos poemas de Hilda e seu vasto conhecimento literário, foi provavelmente uma grande influência em seus poemas.

O amor cortês cultuou um sofrimento sublime, fundando uma escola de “Infelicidade d'Amor” que irá influenciar, durante muitos séculos, a literatura do Ocidente. Amor cortês na poesia trovadoresca é sinônimo de amor impossível. O trovador ama para se colocar a serviço da Dama, que o aceita como amante, mas não como amado. Os poetas barrocos cultivam um sentimento que gira em torno da decantação de um objeto, cuja inacessibilidade se apresenta sob a forma de um objeto para sempre perdido (FERREIRA, 2008, p. 37).

Hilda, em seu livro *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), já faz uma referência ao trovadorismo no próprio título, seguindo, durante os poemas, o mesmo caminho das cantigas de amor. Durante todos os poemas do livro, refere-se a esse senhor, ao qual nunca chama pelo nome, de modo sempre respeitoso. Deixa claro, a todo momento, como seu amado senhor é um ser muito superior e recoberto de perfeição, sendo sua beleza tão grande que o Eu-lírico se vê impelido a cantar para expressar o seu amor. Os versos são a cantiga, e o Eu-lírico deixa claro que são praticamente uma necessidade.

Amo e conheço
Eis por que sou amante
E vos mereço

De entendimento
Vivo e padeço

Vossas carências
Sei-as de cor
E o desvario
Na vossa ausência

Sei-o melhor

Tendes comigo
Tais dependências
Mas eu convosco
Tantas ardências

Que só me resta
O amar antigo:
Não sei dizer-vos
Amor, amigo

Mas é nos versos
Que mais vos sinto.
E na linguagem
Desta canção

Sei que não minto (HILST, 1960/2017, p. 115).

Aqui, temos vários elementos anteriormente destacados do amor cortês. O Eu-lírico tenta, a princípio, mostrar que é digno de cantar para esse senhor, pois o conhece melhor, e sofre mais quando ele está ausente. Para propriamente homenageá-lo, o amor antigo é o mais adequado.

Dizem-me:
Por vos querer
Perco-me a mim
E logo
Vos perderei
[...]

Dizeres

De toda gente
A mim bem pouco
Me importa.

Hei de querer-vos
Tão clara
Com tais enlevos

Que se um dia
Vos lembrardes
De mim

Há de ser nos trevos.
É tanta sorte
Senhor
Encontrardes
A um só tempo

Mulher
Vate
Trovador (HILST, 1960/2017, p. 118).

O Eu-lírico ama seu senhor mais do que a si mesmo, e sofre ao vê-lo passar. Ainda assim, acha melhor transformar seu sofrimento de amor em canto, pois assim será mais digna de amá-lo. Amar, aqui, não é ter, consumir, mas poder apreciá-lo ao olhar de longe quando ele passa com sua senhora.

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu
Que às vezes agonizo
Em vos vendo passar
Altaneiro e preciso?

Ai, não seria.

E na mesma calçada
Por onde andais, senhor,
Anda vossa senhora
E sua cintura alada
Dá-me tanto pesar
E me faz sofrer tanto

Que não vale o chorar
E só por isso eu canto (HILST, 1960/2017, p. 119).

O amor que o Eu-lírico tem é imenso e capaz de ir até às últimas consequências, pois, sem ele a sua vida perde o sentido.

E se eu soubesse que à morte
Meu muito amar conduzia,
Maior nobreza de amante
Afirmar-vos inda assim
Que ele tal e qual seria
Como tem sido até agora:

Amor do começo ao fim (HILST, 1960/2017, p. 127).

Já na literatura do século XIX, essa dor de amor será falicizada, ou seja, o culto ao sofrimento dará lugar a um sentimento da paixão que procura obturar essa falta. No romantismo francês, por exemplo, o foco do amor é fazer Um de Dois, ou seja, a completude que seria supostamente encontrada nesse objeto amoroso. É o que vimos sob o nome de amor paixão (FERREIRA, 2008).

Como muitas experiências de amor, que variam ora no gozo do cultivo de um sentimento de sofrimento, ora na ilusão de completude, Hilda também apresenta poemas em que o Eu-lírico se posiciona assim, buscando no outro tapar sua própria falta. A diferença entre ambas as posições amorosas é sensível:

Tenho te amado tanto e de tal jeito
Como se a terra fosse um céu de brasa
Abrasa assim de amor todo meu peito
Como se a vida fosse voo e asa

Iniciação e fim. *Amo-te ausente*
Porque é de ausência o amor que se pressente
Esse é que este arder há de ser sempre
Hei de morrer de amor nascendo em mim

Que mistério tão grande te aproxima
Deste poeta irreal e sem magia?
De onde vem este sopro que me anima
A olhar as coisas com o olhar que as cria?

Atormenta-me a vida de poesia
De amor e medo e de infinita espera
E se é que te amo mais do que devia
Não sei o que se deva amar na terra
(HILST, 1959/2017, p. 91. Grifo nosso).

Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.

Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.
E eu te direi que o nosso tempo é agora
Esplêndida avidez, vasta ventura
Porque é mais vasto o sonho que elabora

Há tanto tempo a sua própria tessitura

Ama-me. Embora eu te pareça
Demasiado intensa. E de aspereza.
E transitória se tu me repensas
(HILST, 1974/2017, p. 231)

Na primeira poesia, que faz parte de um dos primeiros livros de Hilda, *Roteiro do Silêncio* (1959), não há qualquer exigência ou mesmo esperança de que o amado fique com seu objeto de amor. Pelo contrário, a frase “amo-te ausente” indica que é necessário que ele esteja afastado para que o amor atinja seu ápice. Na segunda poesia, retirada de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) o eu-lírico pede que o seu amor esteja presente, para estender o corpo sobre o dela. Pede, também, seu amor, embora reconheça que parece demasiada intensa e áspera. Mesmo assim julga-se digna de recebê-lo.

É importante frisar que, na maior parte trechos das obras expostas aqui, em Ovídio, Stendhal, Capelão e Barthes, o foco não é o objeto do amor, mas o amor em si. Eles falam sobre o amor como arte, como serviço militar, como um conjunto de normas de adoração que retira toda a substância de seu objeto e transforma-o em um sinal de uma ausência. No amor cortês, ama-se o próprio amor. O foco vai para além do objeto amado. É no ofício do amor que o amante vai concentrar todas as suas energias, sem esperanças de, de fato, conseguir consumir essa relação.

4 AMOR CORTÊS E O FEMININO

Da carne das mulheres, querem nascer os homens

E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome

Hilda Hilst, 1989.

Chegamos, enfim, à última parte do presente trabalho, em que faremos a tentativa de elucidar qual, exatamente, é a relação do amor cortês com o feminino. Uma parte dessa questão esteve em elucidar as características do amor cortês, como foi feito nos outros capítulos. Nos resta, portanto, trabalhar a questão do feminino, e, para isso, é necessário saber o que, exatamente, quer dizer “o feminino” na teoria psicanalítica, ou seja, sobre o que nos referimos quando dizemos que nosso objeto é o feminino no amor cortês no contexto da obra poética de Hilda Hilst.

Ao iniciarmos este trabalho, nos perguntamos se era relevante o fato de que Hilda, ao contrário dos trovadores da Idade Média, ser uma mulher e escrever com um eu-lírico feminino na sua poética do amor cortês, de dirigindo a um Senhor. Para elucidar essa questão foi necessário entrar nos pormenores do que é, para a psicanálise, ser um homem ou uma mulher, principalmente no que diz respeito ao amor. Vimos que é necessário começar a apreender o feminino sob o singular, pois sua lógica constitutiva não admite a universalização de um saber sobre as mulheres. As mulheres se constituem uma a uma, portanto, quando se refere ao “feminino” pode querer dizer, sim, que algo é “da mulher” ou “próprio à mulher”, mas isso não é estritamente necessário em todos os casos.

4.1 A diferença sexual e os conceitos de feminino e feminilidade na Psicanálise

O feminino, em uma compreensão leiga do assunto, pode ser confundido com algo que é sinônimo “da mulher”. Mas em que perspectiva? Se a teoria analítica nasceu da fala de mulheres, então todas as conclusões tiradas dela seriam sobre “o feminino”? A histeria é algo inerentemente feminino, já que o trabalho de Freud começou com as histéricas? Não é esta a posição freudiana, como pudemos ver anteriormente, quando nos debruçamos sobre a questão da transferência e o quanto ela foi importante à teoria psicanalítica. O que ele aprende com as mulheres que passam em seu consultório tem um impacto na Psicanálise como um todo, e não apenas ao atendimento de mulheres.

Isso pode nos parecer bastante óbvio, mas em uma época em que ainda estamos tendo que rebater críticas extremamente superficiais sobre uma suposta misoginia da teoria psicanalítica, motivo pelo qual ela se tornaria inválida para qualquer propósito na atualidade, se torna necessário repetir e precisar exatamente qual a posição da teoria psicanalítica em relação às mulheres, e como essa posição é fruto de uma ética fundada já em Freud. Não pretendemos, com isso, passar por cima dos equívocos de Freud em sua empreitada por construir um saber sobre a sexualidade das mulheres e a diferença sexual, mas, identificando a lógica por trás de suas afirmações, não cair em análises anacrônicas de algo que, afinal, foi criado na aurora do século XX, e é, portanto, produto de seu tempo.

Nesta subseção, precisaremos o que os termos “feminino” e “feminilidade” querem dizer para a psicanálise, e qual a sua relação com a questão do falo e da diferença sexual, trazendo as contribuições lacanianas para o debate sobre a sexualidade feminina. Optamos, no entanto, por não aprofundarmos o debate no que diz respeito ao gozo, que, por ser muito extenso, acabaria por desviar o foco no que concerne o amor cortês e a poesia de Hilda.

4.1.1 A bissexualidade psíquica e a polaridade feminino - masculino

Um dos pontos principais para a compreensão da teoria freudiana referente à diferença sexual é a noção de bissexualidade psíquica. A ideia de que haveria uma bissexualidade humana que seria constitucional não era exatamente nova, estava bastante presente nas discussões científicas dos meios em que Freud frequentava. Ela era compreendida pelos acadêmicos de sua época como uma predisposição biológica da sexualidade humana e animal de duas correntes: uma do lado do macho ou masculina, e uma do lado da fêmea ou feminina (ROUDINESCO; PLON, 1998). Em um certo ponto da maturação biológica intra-uterina, os genitais do bebê são indiferenciados, e, de acordo com os estímulos hormonais específicos, podem tornar-se tanto um pênis como uma vagina. Esse potencial é a base das concepções da época sobre a bissexualidade psíquica.

A novidade freudiana, é que, com as concepções psicanalíticas sobre a sexualidade humana e as posições inconscientes, a questão da bissexualidade é retirada das mãos do determinismo biológico comum à época, e colocada em termos de satisfação libidinal e organização psíquica (ROUDINESCO; PLON, 1998; ANDRÉ, 1991).

A questão da bissexualidade psíquica foi introduzida na Psicanálise graças à influência de Fliess, amigo de Freud. André (1991) sustenta que a relação de Fliess e Freud tinha uma característica transferencial que foi fundamental para a estruturação, na teoria freudiana, de

vários pontos fundamentais. Ainda que o entendimento de Fliess do que seria a bissexualidade psíquica fosse discordante do de Freud, as peculiaridades dessa relação foram o que, enfim, levaram Freud a uma melhor compreensão de como a bissexualidade se figura na organização psíquica. Fliess acreditava, por exemplo, que havia uma bissexualidade natural, de origem biológica (ANDRÉ, 1991).

A bissexualidade originária do biológico faz parte de uma teoria complexa de Fliess sobre a sexualidade. Ele acreditava, por exemplo, que a diferença biológica dos órgãos genitais dava conta do fenômeno sexual nos seres humanos, entendida por ele como natural. Em seu funcionamento, Fliess acreditava haver uma propriedade de periodicidade que remonta à periodicidade menstrual, do ciclo menstrual uterino, que poderia ser masculina ou feminina. Os dois sexos continham um ao outro: o masculino tinha o feminino recalcado, e vice-versa. Os dois estavam em simetria, e faziam parte de uma periodicidade da natureza, ou seja, eram considerados um dado natural — Fliess liga a sexualidade à reprodução. Por fim, ele acreditava também que o gênero era definido apenas pela mãe, numa transmissão sem pai muito própria de uma forclusão e sua construção delirante (ANDRÉ, 1991).

Freud colocava Fliess em uma posição de saber que, por alguns anos, o cegou em relação às construções delirantes das teorias de Fliess. Ambos se aproximaram pelo seu interesse pela sexualidade, mas a abordaram de modos muito distintos (ANDRÉ, 1991). Consideramos que o ponto central que Freud difere de Fliess é seu entendimento da sexualidade como pulsional, e não instintual, como ele bem o explica em seu artigo *Pulsões e seus destinos* (1915/1984).

Freud define a pulsão como uma força constante da qual não há como fugir (pois provém de dentro do organismo), e que só se aplaca mediante uma satisfação. A satisfação só é alcançada por meio de uma modificação apropriada da fonte interior do estímulo. Por "satisfação" se compreende uma queda na tensão psíquica, e para alcançá-lo a pulsão lança o sujeito em um movimento em busca dessa satisfação (FREUD, 1915/1984). As pulsões, são, portanto:

[...] um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como um representante {*Repräsentant*} psíquico dos estímulos que provém do interior do corpo e alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho que é imposta ao anímico por consequência de sua ligação com o corporal³⁵ (FREUD, 1915/1984, p. 117, tradução nossa).

³⁵ O texto em língua estrangeira é: "[...] un concepto fronterizo entre lo anímico e lo somático, como un representante {*Repräsentant*} psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal."

Ele explica que a pulsão tem quatro elementos: a pressão, a meta, o objeto e a fonte da pulsão. Desses, ele explica algo muito importante para o nosso argumento: O objeto da pulsão, ou seja, aquilo através do qual ela pode alcançar a sua meta (que é satisfazer-se) é o mais variado possível. Esse pode ser um objeto externo ou pode ser uma parte do próprio corpo. Se há um laço particularmente íntimo com algum objeto, isso é chamado de fixação (FREUD, 1915/1984).

É este leque de possibilidades que se abre aos seres humanos que, precisamente, os "desnaturalizam". Isso significa que não há um objeto, genital ou oral, que seja especificamente próprio à satisfação das pulsões. Por mais que os seres humanos tenham "fixações", isso não quer dizer que um ou outro objeto seja privilegiado nesta função, de um modo geral. A pulsão (*Trieb*, em alemão) é diferente do instinto (*Instinkt*), pois o instinto tem um objeto específico que lhe satisfaz (FREUD, 1915/1984).

Isso significa que, ao contrário do que propunha Fliess, a sexualidade não pode de modo algum ser colada à reprodução nos seres humanos. Eles se satisfazem com os mais variados objetos, das mais variadas formas, e não apenas no ato sexual destinado à reprodução. Que os seres humanos tenham suas satisfações parciais quando beijam uns aos outros, se masturbem, produzam arte, etc., com a energia sexual é a principal testemunha de que nós, ao contrário dos animais, não somos seres instintuais, mas pulsionais.

Quanto aos destinos da pulsão, que também podem ser modalidades de defesa contra elas, Freud aponta a reversão ao seu oposto. Nessa reversão, que atinge a meta, pode haver uma mudança da atividade para a passividade. Uma pulsão que seria satisfeita de modo ativo pode passar a ser satisfeita de modo passivo. A satisfação do modo ativo no caso do sadismo-masoquismo estaria em infringir sofrimento, torturar, e a satisfação do modo passivo estaria em ser torturado. *Vemos que ativo e passivo se ligam, portanto, a espectros na satisfação pulsional, um de uma satisfação da posição de sujeito e um na posição de objeto.* Freud o explica nessa nota de rodapé:

Como uma regra geral, <sujeito> e <objeto> se utilizam para designar, respectivamente, a pessoa na qual se origina a pulsão (ou outro estado psíquico) e a pessoa ou coisa a qual ela se dirige. Aqui, por outro lado, <sujeito> parece designar a pessoa que desempenha o papel ativo na relação — o agente³⁶ (FREUD, 1915/1984, p. 123, tradução nossa).

³⁶ O texto em língua estrangeira é: "Por regla general, <sujeito> y <objeto> se utilizan para designar, respectivamente, a la persona en quien se origina una pulsión (u otro estado psíquico) y a la persona o cosa a la cual aquella se dirige. Aquí, sin embargo, <sujeito> parece designar a la persona que desempeña el papel activo en la relación — el agente."

Ele esclarece que esse retorno pulsional ao seu oposto, de atividade para passividade ou vice-versa, nunca afeta a moção pulsional como um todo. A atividade subsiste mesmo quando a passividade lhe é prioritária, e o mesmo é verdade para o seu oposto. Há, nos seres humanos, essa ambivalência pulsional persistente (FREUD, 1915/1984). Freud (1905/1978, p. 200-201, tradução nossa) explica a questão do masculino e feminino em uma nota de rodapé acrescentada em 1915 aos *Três ensaios sobre a sexualidade*:

É indispensável deixar claro que os conceitos de <masculino> e <feminino>, que tão unívocos parecem ao senso comum, na ciência estão entre os mais confusos e devem ser decompostos em ao menos três direções. Podem ser empregados no sentido de atividade e passividade, ou no sentido biológico, ou no sociológico. O primeiro desses três significados é o principal, e é o que quase sempre se aplica na psicanálise. A isso se deve que no texto a libido se define como ativa, pois a pulsão o é sempre, ainda nos casos em que se há posto uma meta passiva. [...] O terceiro significado, o sociológico, cobra conteúdo pela observação dos indivíduos masculinos e femininos existentes na realidade. Esta observação mostra que no caso dos seres humanos não achamos uma virilidade ou uma feminilidade puras no sentido psicológico nem no sentido biológico. Na verdade, todo indivíduo exibe uma mescla de características sexuais biológicas do seu sexo com traços biológicos do outro sexo, assim como uma união de atividade e passividade, tanto na medida em que esses traços de caráter psíquico dependem dos biológicos, quanto na medida em que são independentes deles³⁷.

A nossa vida anímica é governada, segundo Freud, por três polaridades: 1) Sujeito — Objeto; 2) Prazer — Desprazer; e 3) Atividade — Passividade. Se o Eu se comporta de modo passivo em relação aos estímulos exteriores, ele é ativo em relação as suas próprias pulsões. Isso quer dizer que as pulsões exigem um certo nível de atividade para se satisfazerem, mesmo numa satisfação passiva (FREUD, 1915/1984).

A polaridade atividade/passividade se funde, posteriormente, à uma polaridade masculino/feminino, que até aí não tem nenhum significado psicológico. Mesmo porque: “A relação entre atividade e o masculino, e entre a passividade o feminino, nos aparece, na verdade, como um fato biológico. Mas de modo algum é tão onipresente e exclusiva como estamos inclinados a supor”³⁸ (FREUD, 1915/1984, p. 129, tradução nossa).

³⁷ O texto em língua estrangeira é: "Es indispensable dejar en claro que los conceptos de <masculino> y <femenino>, que tan unívocos parecen a la opinión corriente, en la ciencia se cuentan entre los más confusos y deben descomponerse al menos en tres direcciones. Se los emplea en el sentido de actividad y pasividad, o en el sentido biológico, o en el sociológico. El primero de estos tres significados es el esencial, y el que casi siempre se aplica en el psicoanálisis. A eso se debe que en texto la libido se defina como activa, pues la pulsión lo es siempre, aun en los casos en que se ha puesto una meta pasiva. [...] El tercer significado, el sociológico, cobra contenido por la observación de los individuos masculinos y femeninos existentes en la realidad. Esta observación muestra que en el caso de los seres humanos no hallamos una virilidad o una feminidad puras en el sentido psicológico ni en sentido biológico. Más bien, todo individuo exhibe una mezcla de su carácter sexual biológico con rasgos biológicos del otro sexo, así como una unión de actividad y pasividad, tanto en la medida en que estos rasgos de carácter psíquico dependen de los biológicos, cuanto en la medida en que son independientes de ellos."

³⁸ O texto em língua estrangeira é: "La soldadura entre la actividad y lo masculino, y entre la pasividad y lo femenino, nos aparece, en efecto, como un hecho biológico. Pero en modo alguno es tan onnipresente y exclusiva como nos inclinamos a suponer."

No texto *As fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade* (1908/1986), Freud afirma que os sintomas histéricos são a expressão das fantasias sexuais masculinas e femininas inconscientes, ambas presentes no mesmo sujeito. Isso denuncia, segundo ele, uma disposição sexual que seria inata ao ser humano. Essa disposição pode ser vista, por exemplo, quando uma pessoa se masturba e, nas suas fantasias masturbatórias, se vê tanto no papel de homem quanto como no papel de uma mulher no ato sexual (FREUD, 1908/1986). Em outro de seus textos, sobre *Dostoiévski e o parricídio* (1928[1927]/1986) ele afirma que, no Édipo do menino, a bissexualidade psíquica constitucional pode fazer com que este se identifique à mãe e deseje assumir o papel dela como objeto de amor do pai (FREUD, 1928[1927]/1986). Em 1925, em seu artigo sobre *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*:

Agora, bem, há uma complicação que dificulta nosso esclarecimento: mesmo no menininho, o complexo de Édipo é de sentido duplo, ativo e passivo, de acordo com a disposição bissexual. Também ele quer substituir a mãe como objeto de amor do pai; isso chamamos de *atitude feminina*³⁹ (FREUD, 1925/1984, p. 269, tradução nossa).

O que ele queria dizer, nesses exemplos, é que haveria uma disposição constitucional inconsciente para satisfação em ambas as posições: a posição de penetrar e a de ser penetrado. Vemos aqui como ele liga uma "atitude masculina" a um modo de satisfação prioritariamente ativo, na ponta subjetiva do par sujeito — objeto, e o "atitude feminina" a um modo de satisfação prioritariamente passivo, na ponta objetal desde par. Isso não quer dizer — e isso fica claro em vários pontos da teoria freudiana, inclusive um em específico já apontado neste trabalho — que esse tipo de satisfação seja privativo de homens ou mulheres. Esse é todo o ponto da bissexualidade psíquica do ponto de vista freudiano: possuir um pênis ou uma vagina não prende o sujeito a uma polaridade específica de satisfação ativa ou passiva.

4.1.2 O Complexo de Édipo e o conceito de feminilidade em Freud

Algo que também fica claro na teoria freudiana é que essa bissexualidade psíquica influencia largamente a situação edípica, onde a criança constitui a sua relação com a falta, e onde a criança, também, identifica-se com as instâncias parentais. A depender desses elementos, o sujeito se identificará com a posição masculina ou feminina diante do falo como

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “Ahora bien, hay una complicación que dificulta nuestro esclarecimiento: aun en el varoncito, el complejo de Edipo es de sentido doble, activo e pasivo, en armonía con la disposición bisexual. También él quiere sustituir a la madre como objeto de amor del padre; a esto lo designamos como actitud femenina.”

signo de dom, como um homem ou uma mulher no que diz respeito não somente às imagens paternas e maternas, mas às estruturas culturais que rodeiam os homens e as mulheres - o que é esperado deles por uma certa cultura numa certa época. Essas identificações, no entanto, também *não querem dizer que o enigma da diferença sexual fica para eles resolvido*, e a posição que tomam em relação a falta (e ao falo, significante da falta) é cristalizada:

[...] concederemos de bom grado que também a maioria dos homens ficam muito aquém do ideal masculino, e que todos os indivíduos humanos, por consequência de sua disposição {constitucional} bissexual, e da herança cruzada, reúnem em si caracteres masculinos e femininos, de modo que a masculinidade e a feminilidade puras seguem sendo construções teóricas de conteúdo incerto⁴⁰ (FREUD, 1925/1984, p. 276, tradução nossa).

Em trabalhos anteriores, na graduação, ao aprofundar a questão do Édipo feminino e das identificações em Freud, pudemos ver que ele jamais chega a dizer que compreende a questão feminina; pelo contrário, chega a condenar esse saber à obscuridade, chamando-o “continente negro” (FREUD, 1926/1986, p. 199), e afirmando que o seu papel não era entender o que quer uma mulher, mas como uma menina se torna uma mulher (FREUD, 1933[1932]/1986b). Se de início Freud coloca o Édipo do menino e da menina como simétricos, ou seja, enquanto o menino se apaixona pela mãe e rivaliza com o pai a menina se apaixona pelo pai e rivaliza com a mãe, após o caso da *jovem homossexual* (FREUD, 1920/1984), ele reconhece que o vínculo da menina com a mãe é mais primordial do que aquele dela com o pai, e ela se apaixona por ela assim como o menino o faz. Isso muda as concepções de Freud sobre o Édipo feminino, que se tornará a partir daí, muito mais complexo. O amor ao pai que a menina tem no Édipo é posterior ao amor materno, primeiro objeto tanto da menina como do menino. Ele é, então, visto por Freud como uma transferência do amor pela mãe (FREUD, 1925/1984).

O caso da jovem homossexual é digno de nota, pois é um ponto nodal na teoria freudiana sobre o Édipo e a sexualidade feminina. Ela, que cortejava uma mulher considerada “mundana” pela sociedade vienense, ao ser surpreendida ao lado dessa mulher pelo pai em uma via onde ele comumente andava àquela hora, atira-se de uma ponte próxima em uma tentativa de suicídio. É levada a Freud por seus pais após o incidente. Na análise, Freud reconhece que a jovem, que antes havia tido um desenvolvimento chamado por ele de “normal”, ou seja, apaixonando-se pelo pai e desejando um filho dele, havia supostamente

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] concederemos de buen grado que también la mayoría de los varones se quedan muy a la zaga del ideal masculino, y que todos los individuos humanos, a consecuencia de su disposición {constitucional} bissexual, y de la herencia cruzada, reúnen en sí caracteres masculinos y femeninos, de suerte que la masculinidad y la feminidad puras siguen siendo construcciones teóricas de contenido incierto”.

abandonado a empreitada e começou a se interessar por mulheres apenas em sua adolescência (FREUD, 1920/1984).

Essa mudança começou na época em que sua mãe havia ficado grávida, e a jovem, decepcionada, abandona suas esperanças de ter um filho de seu pai, já que a sua concorrente já o havia logrado. Além disso, logo torna-se claro para ele, através de sonhos que ela relatava, que as mulheres por quem essa jovem se apaixonava eram, de certa forma, substitutas de sua mãe, sendo inclusive sempre mulheres com filhos. A dama por quem ela estava apaixonada também tinha características de seu irmão, sendo magra e um pouco rude. Encarnava, assim, dois ideais da jovem, um masculino e um feminino. Essa questão se mostra bastante intrigante para Freud, que se pergunta porque a jovem havia decidido desistir completamente de homens quando não se mostrou uma concorrente à altura da mãe (FREUD, 1920/1984).

Isso o leva a duas novas teorizações. Uma, sobre as características desse vínculo de uma filha com sua mãe, o qual ele descreve agora como primordial, anterior até mesmo ao vínculo com o pai, e bastante ambivalente. A outra incide a sobre a distinção que é preciso ser feita entre identificação sexual e escolha de objeto. A jovem havia feito duas modificações: tornara-se homem em uma identificação com o pai e agora desejava mulheres. Estava, então, revivendo o amor que um dia tivera pela mãe através de outras mulheres. Ele vê, além disso, que este amor antigo pela mãe é bastante sólido, pois é alimentado pelo próprio narcisismo da menina. Durante uma época de seu desenvolvimento, ela havia identificado-se com a mãe e amado o pai e, após uma decepção profunda, operou uma mudança: ela identificou-se com o pai e tomou a mãe como modelo de objeto de amor. Além disso, a forma como ela amava foi qualificada por Freud como “ostensivamente masculina”, lembrando um pouco o próprio amor cortês. Cortejando a dama, a jovem homossexual prometia salvá-la da vida mundana, e comportava-se com ela como um cavalheiro, impedindo a conjunção carnal (FREUD, 1920/1984).

Esse e outros casos clínicos que Freud atendeu o mostraram que a menina e o menino recebem do pai exatamente a mesma coisa ao final do seu Édipo: uma referência fálica. Enquanto o menino guarda no bolso a sua “nota promissória” de que um dia poderá ser um homem, a menina, para Freud, só torna-se mulher ao fazer um movimento retroativo e identificar-se com a mãe. Isso, é claro, pode não acontecer, e a menina pode ficar presa a essa referência fálica para o resto de sua vida, fazendo de sua identificação com o pai uma bandeira para uma reivindicação fálica digna da histeria, “bancando o homem”.

Então, como situar o ‘bancar o homem’ da histérica? Essa expressão adquire vários sentidos. Primeiro, designa o desafio histórico, seu ‘mostre-me se você é homem’, no sentido do ‘que fiquem de pé os corajosos’, mas designa também a identificação com o homem. Pode ser uma identificação com o seu ter fático, ou, ao contrário, com sua falta (SOLER, 2005. p. 55).

Freud, em seu texto *Bate-se em uma criança: uma contribuição ao estudo das gêneses das perversões sexuais* (1919/1986), analisa uma fantasia recorrente em seus pacientes. A fantasia possui três construções: 1) o pai espanca uma criança que é sua rival; 2) o pai espanca o filho, ou seja, o próprio paciente; 3) uma criança é espancada por alguém. Ele constatou, com curiosidade, que mesmo quando essa fantasia era elaborada por uma mulher, a criança que era espancada por alguém era sempre um menino, e essa cena era sempre acompanhada de uma excitação sexual por parte das pacientes. Essa questão leva a Freud a teorizar o que ele chamou de “complexo de masculinidade”, ou seja, que, para a menina, não é simples abrir mão do pai ao final do Édipo, e seu investimento libidinal regride a forma de identificação com o pai (FREUD, 1919/1986).

A partir disso, a menina teria três saídas possíveis ao confrontar-se com a castração, expressas por Freud em 1920 nas teses de “Algumas consequências psíquicas das diferenças anatômicas entre os sexos” (FREUD, 1925/1984) e sustentadas ao longo de sua obra. A primeira delas refere-se a uma espécie de inibição sexual completa: ao perceber que não tem um pênis, nem vai ganhá-lo, a menina abandona qualquer atividade sexual. A segunda saída possível ao complexo de castração é a que se dá pela via da masculinidade. Nessa saída, a menina mantém o desejo de ter um pênis como o dos meninos, por denegação ou mesmo por nutrir uma esperança de algum dia portá-lo (FREUD, 1925/1984).

A terceira saída seria aquela que carrega o posto de uma verdadeira “*feminilidade*”, no qual a menina se tornaria uma mulher: o desejo de ter um filho como substituto fático do pênis que ela não possui (FREUD, 1925/1984).

4.2 Falo e diferença sexual

Freud explica, em seus *Três ensaios*, que o modo como as meninas agem na infância dá base a uma teoria infantil muito comum: a de que as mulheres também possuem um pênis. Seu vívido interesse por esse órgão logo depois se torna uma inveja ao perceber que não conseguem urinar de pé como os meninos; que não são, de certo modo, “instrumentalizadas” para tal, e algumas chegam a afirmar que desejariam ser um menino. A vagina permanece, portanto, por um tempo, desconhecida, não no sentido de que a menina não saiba que ela está

lá, mas no sentido de que ela não é o significante que discrimina o “ser mulher” (FREUD, 1905/1978).

Poderíamos inferir que seria fácil as crianças chegarem à conclusão de que a sua própria origem se relaciona com o fato de que o pênis penetra uma vagina, e a mulher fica grávida de um bebê, pois a própria observação das relações dos adultos levaria a esse raciocínio. No entanto, em seus questionamentos infantis sobre de onde vêm os bebês, as crianças esbarram na barreira inconsciente derivada das teorias sexuais infantis, impedindo-as de chegarem a tal conclusão (FREUD, 1908/1986).

Se as meninas inicialmente ignoram a existência da vagina como significante feminino e desconfiam que as mulheres também têm um pênis, naturalmente ficam mais confusas sobre de onde vem os bebês. Há também outra teoria infantil comum, que é a de que as crianças são expelidas da barriga dos adultos por uma cloaca, como um excremento. Ela pode surgir, segundo Freud, em consequência da fase de forte erotismo anal pela qual as crianças passam. Sendo assim, um homem poderia teoricamente, em sua concepção, dar à luz a uma criança, pois também expele excrementos. Crianças, portanto, podem obter o conhecimento do ato sexual e da gravidez, o “lugar” de onde vem os bebês, mas não o registram de início, pois esses fatos entram em conflito com suas próprias teorias (FREUD, 1908/1986).

Essa curiosa constelação dos fatos de que, na infância, a vagina não é reconhecida como um significante do feminino, mas como uma falta de pênis (seja porque a criança acha que ele ainda irá crescer ou que ele já foi castrado), indica o modo como a diferença sexual é (ou, melhor dizendo, não é) percebida pelo aparelho psíquico. O Inconsciente registra, portanto, essas diferenças, sob a perspectiva de uma polaridade presença/ausência, não-castrado/castrado. É aí que se introduz na obra freudiana a questão do *falo* como o pênis que pode faltar, que será resgatada por Lacan (ANDRÉ, 1991, p. 22).

A questão do falo é muito importante do ponto de vista edípico, pois, como compreende Freud, enquanto o menino tem a ameaça de castração como um ponto final da sua relação com a mãe, a menina é iniciada no Complexo de Édipo ao perceber que, como a mãe, é desprovida de um falo. A mãe, até aqui uma figura muito valorizada, é abandonada pela menina com certo rancor, e ela — a menina — se direciona então àqueles aos quais julga terem o falo, sendo comumente o principal deles. O conceito de “inveja do pênis” é trazido por Freud como uma tentativa de universalizar o saber sobre a mulher, pois ele afirma que, enquanto o homem em análise sempre se defrontará com o “rochedo da castração”, ou seja, a passividade em relação a outro homem, a mulher, por sua vez, terá na inveja do pênis uma constante analítica (FREUD, 1937/1986).

Essas construções, embora fiéis à clínica a que Freud teve acesso, foram discutidas ao longo dos anos por vários psicanalistas, com conclusões surpreendentes. Lacan, por exemplo, em sua tentativa constante de positivar os conceitos freudianos para evitar maiores deturpações de seu ensino, comenta sobre as mulheres não apenas como um negativo da condição dos homens, mas como uma alteridade não limitada ao fálico.

Freud só consegue achar a saída para a feminilidade quando a coloca na ordem fálica, essa que divide as coisas entre o ter/não ter, o ser/não ser, ficando a mulher por vezes condenada a apenas “ter” quando, afinal, tem um filho, que vimos acima ser a saída da “verdadeira feminilidade”. Lacan, por outro lado, abre, para as mulheres a possibilidade de estar não-toda submetida a esta lógica.

A princípio, podemos afirmar que, à luz da teoria lacaniana, “homem” e “mulher” não são termos que se reduzem ao biológico, ou seja, não há uma solda entre homem/ser humano com pênis e mulher/ser humano com vagina. Principalmente, porque: “O homem, uma mulher, eu disse da última vez, não são nada mais do que significantes. É daí, do dizer enquanto encarnação distinta do sexo, que eles recebem a sua função” (LACAN, 1972-73/2008, p. 45).

Homens e mulheres, como significantes, promovem um recorte, recebem um discurso do que podem vir a ser, mas são da ordem do contingente, não se fixam aos seus significados eternamente. Por mais que, quando um bebê nasça, é para o meio de suas pernas que olhem para afirmar se são meninos ou meninas, a relação entre essas duas coisas não é tão simples, justamente por algo que repetimos diversas vezes ao longo deste trabalho, o preço que se paga por ser falante. Ser homem ou ser uma mulher, parte disso é da ordem do discurso.

A teoria lacaniana sobre a diferença sexual apresenta um conceito bastante complexo, o conceito de gozo, sobre o qual prometemos não nos estender neste trabalho. Falemos apenas que o gozo é o contrário do útil, é aquilo que não serve pra nada. Pode-se fazer uma conexão com o conceito de usufruto, do direito, como explica Lacan:

O útil, serve para quê? É o que não foi jamais bem definido, por razão do respeito prodigioso que, pelo fato da linguagem, o ser falante tem pelo que é um meio. O usufruto quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. Quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais. É nisso mesmo que está a essência do direito — repartir, distribuir, retribuir, o que diz respeito ao gozo (LACAN, 1972-73/2008, p. 11).

O gozo é um conceito que tomou várias formas durante o ensino de Lacan, mas para os fins deste trabalho basta dizer que ele é uma satisfação, um desfrute parcial no corpo à

pulsão. Esse gozo é circundado pelo significante e está relacionado à linguagem e à perda, ou seja, é submetido à lógica fálica como tal.

Lacan constrói as fórmulas da sexuação tendo em mente a formalização dessas diferentes posições na partilha sexual. Todos os seres humanos falantes se inserem em algum dos lados dessas fórmulas. As fórmulas do lado esquerdo indicam o lado do Homem e as fórmulas do lado direito indicam o lado das mulheres (LACAN, 1972-73/2008). Para melhor compreendê-las, explicaremos inicialmente seu significado literal remetido à linguagem matemática, e depois tentaremos explicá-los aos moldes lacanianos:

Figura 4 – As fórmulas da sexuação

$\exists x$	$\overline{\Phi x}$	$\overline{\exists x}$	$\overline{\Phi x}$
$\forall x$	Φx	$\overline{\forall x}$	Φx

Fonte: LACAN, 1972-73/2008, p. 84.

O símbolo \exists é, na matemática, um quantificador existencial, e pode ser traduzido por “existe” ou “há pelo menos um”. $\exists x: P(x)$ significa que há pelo menos um x para o qual $P(x)$ é verdadeiro. Já o símbolo \forall é um quantificador universal, e significa “para todo”, “para qualquer um” ou “para cada”. $\forall x: P(x)$ significa que $P(x)$ é verdadeiro para todo x . Φx é a formalização indicado por Lacan para a função fálica. O traço acima da fórmula indica a sua negativa. Tendo isso em mente, podemos compreender melhor o que cada uma significa.

A primeira fórmula do lado esquerdo, o lado do homem, quer dizer que “Existe ao menos um homem para o qual a função fálica não é válida”. A segunda fórmula do lado esquerdo indica que “A função fálica é válida para todo homem”. A primeira fórmula do lado direito é “Não existe nenhuma mulher para o qual a função fálica não seja válida”, e a segunda fórmula indica que “Para não-toda mulher a função fálica é válida”.

Do lado do homem, uma fórmula é consequência lógica da outra: é apenas porque existe uma exceção, um homem para o qual a função fálica não é válida, que todos os homens, ou o homem como um todo, está submetido a essa função fálica. A exceção é necessária para que o conjunto dos homens se feche sob um traço comum, ou, como o diz Lacan: “O todo repousa, portanto, aqui, na exceção colocada, como termo sobre aquilo que esse Φx , o nega integralmente” (LACAN, 1972-73/2008, p. 85).

Do lado da mulher, não há essa exceção, pois, como se vê pela primeira fórmula, não há mulher que não esteja sob a lógica fálica. Isso quer dizer que o conjunto das mulheres não

se fecha sob um traço comum, e portanto a mulher fica não-toda submetida à lógica fálica. Isso é a formalização do que já se suspeitava desde a época de Freud, de que não existe um significante para a mulher, tornando-a uma alteridade da ordem do radical. Essas fórmulas não indicam que a mulher não é castrada, ela o é, ela transita pela lógica fálica, mas há uma dualidade que faz com que ela não toda esteja submetida à lógica do significante. Ademais, acrescenta Lacan, nada se pode dizer da mulher.

Por estar não-toda submetida ao significante, a mulher está não-toda submetida ao gozo fálico, ou seja, parte dela não está limitada ao gozo pelo significante, ao “gozo do idiota” (LACAN, 1972-73/2008, p. 87). Para Lacan (1972-73/2008, p. 80) “Há um gozo, já que nos atemos ao gozo, gozo do corpo, que é, se posso me exprimir assim [...] para além do Falo”.

Lacan (1972-73/2008, p. 82) salienta que ter um pênis não garante um lugar do lado do homem:

É algo de sério, sobre o qual nos informam algumas pessoas, e mais frequentemente mulheres, ou bem gente dotada com são João da Cruz — porque não se é forçado, quando se é macho, de se colocar do lado do $\forall x \Phi(x)$. Pode-se também colocar-se do lado do não-todo. Há homens que lá estão tanto quanto as mulheres. Isto acontece. E que, ao mesmo tempo, se sentem lá muito bem. Apesar, não digo do seu Falo, apesar daquilo que os atrapalha quanto a isso, eles entrevêem, eles experimentam a ideia de que deve haver um gozo que esteja mais além. É isto que chamamos os místicos.

A consequência dessas formulações lacanianas sobre as mulheres e a sexualidade feminina pode ser colocada em termos simples ao dizermos: a mulher não é a mãe, pois “Transformar-se em mãe, no Outro da demanda, é se transformar naquela que tem, por excelência” (MILLER, 2010, p. 5), e como vimos, a mulher não está limitada a isso.

O que Lacan repete em seu vigésimo seminário, insistindo que \bar{A} mulher não existe, é apenas neste sentido exposto por ele nas fórmulas da sexuação, de que não há nada que feche o conjunto das mulheres e lhes dê uma referência do que é ser uma mulher. As mulheres vão existir, portanto, uma a uma, e, como disse Hilda, “esculpindo seu rosto no vazio”. Ele o explica:

[...] Pois é preciso ver a diferença radical do que se produz do outro lado, a partir da mulher. [...] do lado da mulher — mas marquem esse a com o traço oblíquo com que designo o que se deve barrar — do lado \bar{A} mulher, é de outra coisa que não do objeto a que se trata no que vem em suplência a essa relação sexual que não há (LACAN, 1972-73/2008, p. 69).

Afirmando que não há a relação sexual, Lacan não quer dizer que o coito não exista, mas que entre os homens e as mulheres há uma dessimetria essencial, não sendo, como

pensava Fliess, de modo algum complementares. O gozo do Outro é, na verdade, suplementar ao gozo fálico.

O que concluímos é que que, na evolução da teoria psicanalítica, a questão da diferença sexual pode ser abordada de três maneiras: “masculino” e “feminino” são posições em torno do falo como símbolo do dom; podem ser também posições em relação ao amor, sendo o amante relacionado ao feminino e o amado relacionado ao masculino. Por último, vemos que Lacan, após apresentar as fórmulas quânticas, não mais trabalha em termos de masculino e feminino, se referindo apenas a homens e mulheres.

Os conceitos de masculino e feminino podem se referir, a um espectro de uma satisfação que se inscreve mais para o lado do sujeito, no caso do masculino, ou mais para o lado do objeto, no caso do feminino, não sendo elas exclusivas de homens ou mulheres. No que se refere à castração, o masculino se relaciona com o ter e o feminino se relaciona com o não ter, ou seja, ambos são posições discursivas em relação a uma falta. Para o que aqui nos interessa, portanto, os termos “masculino” e “feminino” falam sobre as posições discursivas do sujeito no que concerne o Simbólico.

Vimos também que a feminilidade como vista em Freud é abordada pelo lado do fálico, ou seja, ele só consegue conceber algo próprio ou essencial às mulheres quando as relacionam com a lógica masculina do pênis enquanto podendo faltar. Em Lacan, vimos que não há um significante que discrimine o ser da mulher, e ela não pode ser dita, o que pode ser o motivo de Freud não ter podido, afinal, dizer o que querem as mulheres.

Já na polaridade de homem/mulher, vimos que ambos são significantes que tentam (mas não conseguem) lidar com a diferença no corpo. O biológico do genital pode significar para a sociedade se uma criança é menino ou menina quando esta nasce, mas não será isso que irá definir de que lado das fórmulas da sexuação o sujeito irá se posicionar, porque esses lados são definidos pela modalidade de gozo as quais os sujeitos têm ou não acesso.

4.3 Amor cortês e sublimação

Como foi dito no primeiro capítulo, há várias formas de tentar dar uma resposta a essa questão que não cessa de não se inscrever, a da inexistência da relação sexual. Uma delas é o amor, e, dentre os tipos de amores possíveis, o amor cortês foi apontado por Lacan.

No amor cortês, lidamos com o feminino de duas formas. Primeiro, o próprio trovador está numa posição de amante, que, como vimos no primeiro capítulo, Lacan afirma ser uma posição feminina no tocante a sua íntima relação com a falta. Não se pode ser amante sem que

lhe falte alguma coisa que se supõe ter no outro. Além disso, no amor cortês a Dama é elevada à dignidade da Coisa, e é uma tentativa de representação da mulher. Para compreender como isso se dá, é necessário precisar que o amor cortês é resultado de uma operação que o distingue de outros tipos de amores, como o amor paixão.

Na idealização, que está presente no amor paixão, temos o imaginário do amor. O amor como sentimento da paixão sustenta uma ilusão de que poderia existir uma harmonia entre amante e amado. O amante é aqui capturado por uma imagem que o fascina e supervaloriza o objeto amado. Esse amor tem como função denegar a estrutura do objeto do desejo humano, ou seja, que não há objeto que suture a falta do desejo humano (FERREIRA, 2008).

Na sublimação temos o imaginário tomado como meio de amor. Há uma prevalência, aqui, do simbólico para um exercício do imaginário, sendo o amor visto como um dom, indicando um vazio que comparece sob a forma da inacessibilidade do objeto amado. É assim que se posiciona Hilda em seus poemas que seguem a tradição do amor cortês (FERREIRA, 2001).

A sublimação é a apreensão da Coisa (Das Ding) para além do objeto com a elevação do objeto à dignidade da Coisa. A Coisa não é representável, mas o objeto recebe valor tão sublime que se torna representante de uma representação que falta. A Dama é elevada à dignidade da Coisa. No amor cortês não se exige que o objeto dê a ele uma satisfação, pois a satisfação aqui é de uma outra ordem, ela surge da própria revelação da Coisa para além do objeto (FERREIRA, 2001).

No amor cortês, ama-se o próprio amor. Ama-se algo que está além do objeto amado, para além do ser que se supõe nele. Ama-se a própria falta, que se instala na constituição do sujeito advinda da intervenção do significante. O que o amante não tem, também não existe no objeto. No amor cortês o objeto é sublime e inalcançável porque é uma metáfora do vazio. A Dama é o símbolo desse vazio, elevada à dignidade de Coisa, se tornando a representante de a Mulher (FERREIRA, 2001).

A amada não tem nada a oferecer ao amado e por isso que é amada. Colocar-se a serviço da Dama ou na posição de contemplá-la sem receber nada em troca é a via pela qual o amor é abordado pela sublimação. Se o amor se constrói em volta de uma falta, no amor paixão o objeto amado será imbuído de um atributo imaginário que possa tamponar essa falta. A Dama, pelo contrário, indica um para além onde existe a falta absoluta (FERREIRA, 2001).

É o amor cortês, enfim, uma resposta para a falta da relação sexual, e a Dama é uma tentativa de representação da Mulher, que não existe.

A Dama é signo do Outro barrado, do enigma sem decifração, do representante do Outro sexo (ou seja, A mulher barrada). Este é visto como cruel justamente por não oferecer essa decifração, ao contrário, devolvendo-lhe a pergunta como uma esfinge. A mulher faz falar. Se ela é elevada à categoria da Coisa no amor cortês é porque a Coisa como significante é um efeito da linguagem e a Coisa como objeto real está para além da linguagem, ou seja, não pode ser apreendida por ela (FERREIRA, 2010).

Tabela 2 – Comparação do amor cortês e do amor paixão⁴¹

TIPO DE AMOR	AMOR CORTÊS	AMOR PAIXÃO
Operação	Sublimação	Idealização
O objeto	Inacessível/ Privado/ Elevado à dignidade da Coisa	Desejado/ Um bem
Onde é encontrado na literatura	Cantiga de amor (trovadorismo), poesia barroca, <i>Trovas de muito amor para um amado senhor</i> (Hilda Hilst, 1960).	Cantiga de amigo (trovadorismo), romantismo francês. <i>Júbilo, memória, noviciado da paixão</i> (Hilda Hilst, 1974)
Objetivo	“Golpe de misericórdia”/A morte.	Felicidade fálica/ Fazer Um de Dois.

A Senhora do amor cortês representa o abismo entre essas duas coisas. A sublimação tem como função permitir que o artista faça uma referência à Coisa, colocando-a entre o real e o significante. Se por fora ela é imbuída de toda a perfeição, ela é na verdade um símbolo da própria ausência de objeto. Qualquer amor direcionado a ela tem como condição a renúncia ao objeto amado, por ele ser simulacro dessa falta. É por isso que no amor cortês se diz que o acento é no amor, e não no objeto (FERREIRA, 2010).

Lacan, no seminário 8 (1960-61/1992), fala que, na Grécia antiga, falar de amor implica falar de dois lugares: o do amante e o do amado. O amante é o que sente os efeitos do real no simbólico, o que é o sujeito de um desejo. No amor cortês, o amante se oferece à serviço da Dama, colocada no lugar do objeto de desejo. Porém, isso evidencia ainda mais o próprio paradoxo do amor: o amante procura em seu amado algo que não tem. O objeto amado também não pode dar-lhe o que procura, sendo ele próprio faltoso (FERREIRA, 2010).

O amor cortês, também, coloca em evidência a estrutura do desejo como desejo do Outro. O trovador ama a Dama pois esta deseja ser amada por ele. Ele próprio nunca é amado por ela, é ela que se oferece para ser amada, e não para preencher-lhe a falta (FERREIRA, 2010).

⁴¹ Na poesia barroca (segunda coluna, segunda linha) o objeto não está inacessível a priori, mas a posteriori, como perdido para sempre. Por isso, apesar de ter sublimação, não se pode dizer que é um amor cortês em todas as suas características.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início, houve a arte. Foi a arte que nos apontou o caminho de um enigma, com a poesia de Hilda Hilst. Foi com sua arte que nos perguntamos: que tipo de amar é esse que engendra uma servidão? Que deixa o amante a mercê de uma Dama ou um Senhor que, de tão etéreos e inalcançáveis, nem parecem pessoas de verdade? Que satisfação se pode obter de privar-se do objeto amado desde início? E assim surgiram nossas respostas, com Ovídio, Stendhal, Barthes e André Capelão: é o amor cortês, o mais sublime dos amores.

Em Freud, percebe-se que o amor estava na própria origem do ofício psicanalítico, inaugurado com Anna O e Breuer, que, acovardado pelos sentimentos que esta paciente lhe nutria, resolve fugir. Freud, assim como Sócrates, serve ao amor para servir-se dele. Reconhece que o estudo do amor é necessário à clínica psicanalítica pois diz que além das neuroses serem determinadas pela história de amor do indivíduo, essa estranha reedição dos afetos de um analisando na figura do analista pode ser, na verdade, muito cara à técnica psicanalítica, e fazer caminhar uma análise quando manejada corretamente.

Ao descobrir que os seres humanos podem tomar seu próprio Eu como um objeto de amor, Freud afirma que há dois objetos de amor principais na vida de um sujeito: os seus pais ou cuidadores, ou seja, quem alimenta e protege o bebê, e seus substitutos posteriores; e a si mesma, definindo esses dois caminhos como escolha anaclítica ou objetal e escolha narcísica de objeto.

Ao comparar homens e mulheres em seus modos próprios de amar, Freud percebe uma espécie de tendência que, embora não seja universal, é frequente em seu divã: enquanto homens seguem mais pela via objetal em seu percurso amoroso, as mulheres amam mais pela via narcísica. Ou seja, para Freud o amor feminino está em ser amada e o amor masculino está em amar. Ao falar sobre o amor cortês no caso da jovem homossexual, Freud indica que este é ostensivamente masculino, indicando que a posição de amante, para ele, é masculina.

Lacan também não se furta a comentar o amor, dedicando à transferência todo um seminário, recorrendo à Sócrates em O Banquete para trazer seu conceito de agalma, objeto causa do desejo, ponto nodal em suas formulações. Afirma que o Eros a que se refere Sócrates é o mesmo que está presente em Freud, essa força que trabalha no sentido da construção de laços.

Ao comentar um por um os discursos de O Banquete, Lacan repete Sócrates quando diz que o amor é, justamente, do domínio da falta. Não se quer o que já se tem. Só é possível que o amor seja engendrado em sua relação a uma falta fundamental, estruturante, ao sujeito.

Entra em cena aqui o discurso de Aristófanes sobre os peculiares seres esféricos que antes compunham a raça humana e que foram divididos em dois por Zeus, passando o resto da vida a procurar esta outra metade que lhes fora tirada.

Tendo dito isso, Lacan traz à tona dois termos que considera fundamentais em se tratando de amor: *érastès*, ou amante, que é no amor o sujeito do desejo a quem algo falta, algo que ele não sabe o que é; e *érôménos*, ou amado, no par amoroso aquele a quem se supõe ter alguma coisa, que ele próprio não sabe o que é. Vê-se, aqui, um dos elementos fundamentais que perpassam Sócrates e Lacan em sua teoria sobre o amor: saber algo sobre o amor de nada vale, pois é justamente o não saber que lhe movimenta. O amante não sabe o que lhe falta e o amado não sabe o que supostamente ele teria para causar esse amor.

O amor existe apenas porque há uma falta instaurada como elemento estruturante da organização psíquica. Enquanto a falta é estruturante, o amor é contingente. O amor surge de algum lugar para responder ao desejo. No milagre do amor, a função de amante (*érastès*) vem substituir a função de amado (*érôménos*). É quando Aquiles sai da posição de amado e vai para a posição de amante, buscando a vingança pela morte de Pátroclo, que seu sacrifício se torna muito maior aos olhos dos deuses do que o de Alceste. Aquiles visava Pátroclo em seu ser. O amor supõe um sujeito onde há apenas um vazio, que é o que torna fundamentalmente distinto do desejo.

Sócrates, quando fala de amor, o faz através de Diotima, uma mulher. Ela explica a sua origem, que é de intrínseca relação com a falta: o amor é pobre, duro, seco, descalço e sem lar. Em seu discurso, o feminino é que está colocado no lugar do amante, justamente por conta dessa sua intimidade com a falta. O masculino é o desejável.

O que está em jogo entre amante e amado é um objeto causa do desejo. Lacan utiliza *agalma* para falar dele pois o nome significa ornamento ou enfeite, jóia e objeto precioso. *Agalma* causa uma submissão às ordens daquele que o possui. Na Psicanálise, o chamamos de objeto parcial. Ele tem na verdade em seu centro um vazio, não sendo dotado de qualidades específicas que se encaixem em nossa falta, nos tornando completos. Ele é um ornamento, é oco.

O amor é algo que vem em suplência à falta da relação sexual. Isso quer dizer que, à impossibilidade de complementaridade entre os sexos, à falta de objeto, se busca o amor. Por isso é que, do ponto de vista da falta de significante, o amor está fadado ao fracasso. Não consegue fazer um de dois. Não tapa o buraco do ser.

O amor *cortès* não elide, nem tenta elidir, a falta estruturante do sujeito. Ele é um modo "elegante", como afirma Lacan, de se sair da ausência da relação sexual. Seus

parâmetros são dados por André Capelão, clérigo da Idade Média que viveu à época das cortes de amor. Ele afirma que o amante é um vassalo, e a Dama a quem ele se dirige é a sua suserana. Ao cantar seu amor, o vassalo deve preservar o anonimato da Dama, que muitas vezes é uma mulher casada, e de início seu objeto de amor lhe é privado. Eles nunca podem ficar juntos. É uma doutrina de amor infeliz, que exalta através da arte a sua infelicidade.

O trovador jura fidelidade a uma Dama, e é a este sentimento submetido até o fim. Ovídio diz que o amor é uma espécie de serviço militar, onde o amante não deve se deixar abater pelos obstáculos. Barthes diz que há no amor uma dependência, onde o sujeito apaixonado é um verdadeiro escravo do objeto amado.

A poesia de Hilda que poderíamos relacionar ao amor cortês é diferente. Enquanto os trovadores, nas suas cantigas de amor, eram homens que se dirigiam a uma Dama, o eu-lírico de Trovas de amor para um amado Senhor é uma mulher, que se dirige a um Senhor. No entanto, há aí todos os elementos que mencionamos serem próprios do amor cortês: a arte, a servidão, a privação do objeto, a infelicidade. O faz sob um eu-lírico que é uma mulher. Isso importa?

Freud afirma que é muito mais comum às mulheres serem objetos de amor, serem as amadas, e liga a passividade (no que concerne os espectros da satisfação pulsional — satisfazer-se na posição de objeto) ao feminino. Para Lacan, o lugar de amante é um lugar feminino porque compreende que o feminino não é algo privativo às mulheres, mas a qualquer sujeito ao qual algo lhe falta, e é ativo em sua busca por esse objeto perdido (que nunca existiu, na verdade). Que algo falte é necessário para engendrar o amor. Aqui há uma diferença marcante na compreensão de Freud e Lacan sobre o feminino e o masculino no que concerne amor e escolha de objeto.

Hilda joga em nosso colo que não importa que o eu-lírico seja uma mulher ou um trovador: é sua característica de amante, de privado de um objeto, a Dama ou o Senhor, que é elevado à dignidade da Coisa (das Ding), que o torna um servo nas trincheiras das cortes de amor.

Esse objeto amado, a Dama/Senhor, é signo do Outro barrado, é uma tentativa de representação da mulher. Ao apresentar suas fórmulas da sexuação em seu seminário na década de 70, Lacan para de falar em termos de masculino e feminino e se refere aos homens e às mulheres.

À guisa de uma conclusão, pudemos ver neste trabalho de pesquisa que falar de amor é falar, essencialmente, de amante/amado, sujeito/objeto e posição masculina/posição feminina no discurso. Para Freud a posição feminina e masculina no amor é uma e para Lacan é outra.

Lacan traz, acima de tudo, contribuições para pensar o modo como a diferença sexual pode ser compreendida na experiência analítica. No que concerne à estética, Lacan nos permitiu pensar a obra de arte pelo modo como ela nos move. A obra de arte de Hilda nos moveu a buscar dizer algo sobre o feminino na estrutura do amor cortês.

Em trabalhos futuros sinalizamos um aprofundamento dos estudos da obra de Hilda como um todo, uma categorização maior e mais completa dos tipos de amor que ela nos apresenta em sua obra. Com as contribuições de Lacan sobre a questão do gozo, talvez possamos adentrar no tema de sua relação com a arte, tendo em vista o trabalho de Hilda que coloca em foco o corpo e erotismo como uma forma de acessar o divino.

REFERÊNCIAS

- ABELARDO, P. Historia Calamitatum. In: ZUMTHOR, P. *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. – São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ANDRÉ, S. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- ARDEN, H. *The romance of the rose*. Boston: Twayne Publishers, 1943.
- BARTHES, R. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BURIDANT, C. Introdução. In: CAPELÃO, A. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CAPELÃO, A. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CORREIA, N. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- DINIZ, C. (Org.) *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- DINIZ, C. *Fortuna Crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949 — 2018)*. Campinas: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- DUARTE, A. F. O amor e seus transtornos a partir de Hilda Hilst e seus devoramentos. In: IV Congresso de Psicopatologia Fundamental, 2010, Curitiba. *Anais...* São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/posteres_iv_congresso/mesas_iv_congresso/mr33-andrea-fricke-duarte.pdf> Acesso em: 11 set. 2016.
- DUARTE, A. F.; SOUSA, E. L. A. Sobre a escrita, arquivos e imagens sobreviventes a partir da obra de Hilda Hilst. *Passages de Paris*, v. 10, p. 252-284, 2015.
- DUARTE, E. C. As várias faces da poesia de Hilda Hilst. *Nau literária: crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 132-140, 2014.
- DUBY, G. *As damas do século XII*. Tradução: Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- EURÍPEDES. *Alceste*. EbooksBrasil, 2006. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/alceste.pdf>>. Acesso em 5 jan. 2019.
- FERREIRA, N. P. *Amor cortês: uma invenção dos trovadores para cantar a mulher*. 2010. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/nadiap.html>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- _____. Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística. *Rev. Ágora*, Rio de Janeiro, v. 5. n. 1, p. 113-131, 2002. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 21 out. 2018.

_____. As funções de idealização & sublimação no amor. *Rev. Idioma*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 23-29, 2001. Disponível em:

<http://www.institutodeletras.uerj.br/revidioma/21/idioma21_a04.pdf>. Acesso em: 21 set. 2017.

_____. *O amor na psicanálise e na literatura*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

FINGERMANN, D. T. Encontro com o feminino: Hilda Hilst e outras. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 4, p. 85-92, dez. 2008.

FOLGUEIRA, L. S. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FREEMAN, E. *The public and private functions of Heloise's letters*. In: *Journal of Medieval History*, v. 23. n. 1. p. 15-28, 1997.

FREUD, S.; BREUER, J. Estudios sobre la histeria (1893-95). In: FREUD, S. *Obras Completas*, v. 2 (1893-95). Buenos Aires: Amorrortu, 1985.

FREUD, S. La interpretación de los sueños (primera parte) (1900). In: _____. *Obras Completas*, v. 4. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

_____. Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora) (1905[1901]). In: _____. *Obras Completas*, v. 7 (1901-05). Buenos Aires: Amorrortu, 1978.

_____. Tres ensayos de teoría sexual (1905). In: _____. *Obras Completas*, v. 7 (1901-05). Buenos Aires: Amorrortu, 1978.

_____. El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen (1907[1906]). In: _____. *Obras Completas*, v. 9 (1906-08). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad (1908). In: _____. *Obras Completas*, v. 9 (1906-08). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. La novela familiar de los neuróticos (1909[1908]). In: _____. *Obras Completas*, v. 9 (1906-08). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Contribuciones a la psicología del amor I, II y III (1910, 1912 e 1918[1917]). In: _____. *Obras Completas*, v. 11 (1910). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Sobre la dinámica de la transferencia (1912). In: _____. *Obras Completas*, v. 12 (1911-13). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis (1915[1914]). In: _____. *Obras Completas*, v. 12 (1911-13). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Introducción del narcisismo (1914). In: _____. *Obras Completas*, v. 14 (1914-16). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

_____. Pulsiones y destinos de pulsión (1915). In: _____. *Obras Completas*, v. 14 (1914-16). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

_____. Duelo y melancolía (1917[1915]). In: _____. *Obras Completas*, v. 14 (1914-16). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

_____. Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales (1919). In: _____, *Obras Completas*, v. 17 (1917-19). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Mais allá del principio del placer (1920). In: _____. *Obras Completas*, v. 18 (1920-22). Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

_____. Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina (1920). In: _____. *Obras Completas*, v. 18 (1920-22). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

_____. Psicología de las masas y análisis del yo (1921). In: _____. *Obras Completas*, v. 18 (1920-22). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

_____. El sepultamiento del complejo de Edipo (1924). In: _____. *Obras Completas*, v. 19 (1923-25). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

_____. Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos (1925). In: _____. *Obras Completas*, v. 19 (1923-25). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

_____. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial (1926). In: _____. *Obras Completas*, v. 20 (1925-26). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Dostoievski y el parricidio (1928[1927]). In: _____, *Obras Completas*, v. 21 (1927-31). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. El malestar en la cultura (1930[1929]). In: _____. *Obras Completas*, v. 21 (1927-31). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Sobre la sexualidad femenina (1931). In: _____. *Obras Completas*, v. 21 (1927-31). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1933[1932]). In: _____. *Obras Completas*, v. 22 (1932-36). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. La feminidad (1933[1932]). In: _____. *Obras Completas*, v. 22 (1932-36). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Análisis terminable e interminable (1937). In: _____. *Obras Completas*, v. 23 (1937-39). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Proyecto de psicología (1950[1895]). In: _____. *Obras completas*, v. 1. Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. Carta de 8 de dezembro de 1906. In: MCGUIRE, W. (Org.) *Freud/Jung: Correspondência completa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GUTMAN, G. Amor celeste e amor terrestre: o encontro de Alcibíades e Sócrates em O Banquete, de Platão. In: *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 12, n. 3, p 539-552, set. 2009.

HERINGER, V. Posfácio. In: HILST, H. *Do amor*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

HILST, H. *Do amor*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

_____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo livros, 2012.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora globo, 2005.

HOLBEIN, H. *Os Embaixadores*. II. Color. Disponível em: <
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>>
Acesso em: 21 jan. 2019.

HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Penguin Companhia, 2005.

KAUFMANN, P. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

KUSS, A. S. *Amor, desejo e psicanálise*. Curitiba: Juruá, 2015.

LACAN, J. *El Seminário de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis (1959-60)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

_____. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-54)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

_____. *O seminário, livro 3: as psicoses (1955-56)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

_____. *O seminário, livro 4: A relação de objeto (1956-57)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-58)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *O seminário, livro 8: A transferência (1960-61)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

_____. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

- _____. *O seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-73)*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.
- _____. Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a "Verneinung" de Freud (1954). In: _____ *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose (1957-58). In: _____ *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998
- _____. A significação do falo (1958). In: _____ *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. O aturdido (1973). In: _____ *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. (1965) In: _____ *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- MILLER, J. A. Mulheres e Semblantes II. *Opção Lacaniana Online*, ano 1, n. 1, p. 1-25, 2010.
- MOURA, K. P. *Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos*. Dissertação de Mestrado. Uberlândia, 2009.
- NEVES, G. M. *Análise das cartas de Heloísa de Argenteuil na Correspondência com Abelardo: amor e violência no século XII*. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173697>>. Acesso em 21 de Jan. de 2019.
- OVÍDIO. *A arte de amar*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- PÉCORRA, A. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora globo, 2010.
- PÉCORRA, A. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, C. *Fortuna Crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949 — 2018)*. Campinas: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- PESSANHA, J. A. M. Platão: vida e obra. In: PLATÃO. *Diálogos/Platão*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PLATÃO. O Banquete. In: PLATÃO. *Diálogos/Platão*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Coleção Os pensadores.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RICKMAN, J. *Selected Contributions to Psycho-Analysis (1957)*. New York: Routledge, 2018.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SEGAL, C. *Orpheus: the myth of the poet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

SÓFOCLES, S. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

STENDHAL. *Do amor*. Lisboa: Editorial presença, 1822.

VEIGA, R. E. B. O mito de Orfeu e Eurídice no IV das Geórgicas de Virgílio: tradução e notas. *Rónai: revista de estudos clássicos e tradutórios*, v. 6, n. 1, p. 172-178, 2018.

VENÂNCIO, R. *Hilda Hilst ou por uma poética do desejo*. Errâncias do imaginário... Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015. p. 406-417.