

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

Nadiá Paulo Ferreira**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Sanhuda - adj. zangada, furiosa.

⁸ Torto - sem razão, injustamente.

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

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

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

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

¹³ Guaanhar - aproveitar.

¹⁴ Ca - conj. causal, que, pois.

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

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

Amor ey!

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Delgado - adj., formoso, esbelto.

¹⁸ Ergas - adv., exceto, senão.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E a donzela lhe disse:

— Nunca eu vi cavaleiro andante.

— Nom? disse el, pois donde sodes?

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

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

²⁴ Maa - adj. má

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

²⁶ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 200.

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 202.

²⁸ A que vos - eis que.

²⁹ Lidice - alegria, gozo, contentamento.

³⁰ Sinar-se - benzer-se

³¹ Leixar - deixar.

³² Tolher - tirar.

³³ Ardido - ousado, corajoso.

³⁴ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 202.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Com ’ome que ensandeceu,⁴²

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

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

⁴⁰ Ren - coisa.

⁴¹ Por en - por isto.

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

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

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

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

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

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

⁴³ Ledo - contente.

⁴⁴ Valer - ter valor, merecer.

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

⁴⁶ Folgança - repouso, descanso.

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

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

E quantos bem aman assy o diram”⁵¹.

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

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

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

⁴⁷ Guisa - modo, maneira, forma.

⁴⁸ Tal -adj., semelhante.

⁴⁹ Desfrom - desavergonhado.

⁵⁰ Galardom - recompensa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ Leixar - deixar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3- Amador (*Drut*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1- *Estoire del Saint Graal*,

2- *Merlin*,

3- *Queste del Saint Graal*.

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

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

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

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

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

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

⁶⁸ A DEMANDA DO SANTO GRAAL, p. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁶ MONTALVO, 1996, p. 574, v.1.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ MONTALVO, 1991, p. 1500, v.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Sabedes quem som?

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁹ Catar - olhar.

⁸⁰ Ante - adv. diante.

⁸¹ Tolher - tirar.

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

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

⁸⁴ Sergente - criado, servo.

⁸⁵ Feramente - muito, fortemente.

⁸⁶ Toste - adv. logo, depressa.

⁸⁷ Tender- estender.

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

⁸⁹ Mercee - compaixão, perdão.

⁹⁰ Lixar - deixar.

⁹¹ Ledice - alegria, gozo, contentamente.

⁹² Filhar - tomar, pegar.

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

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

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

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

⁹³ Ende - pron. daí.

⁹⁴ Soterrar - enterrar.

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

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

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

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

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

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

⁹⁷ LACAN, Jacques. 1988, p. 178.

⁹⁸ LACAN, Jacques. 1982, p. 158.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁴ LACAN, Jacques. 1982, p. 150/1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵ Inédito.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁷ Idem, p. 61.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Que montão de bobagens¹¹⁵!

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

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

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

— Ó Padre Amaro! Ó maganão!

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

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

E pondo-se diante, galhofando:

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

O padre Amaro encolheu os ombros:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ela soltou-se a tremer, escarlate.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁹ Idem, p. 260.

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- MARINI, Marcele. *Lacan a trajetória dos seu ensino*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- MAURANO, Denise. *Nau do desejo — o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- . *A face oculta do amor — a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- MELMAN, et alii. *A fobia - estudos clínicos sobre o seminário a relação de objeto de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Revinter, 1994. Col. Freudiana.
- MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I - II*. Buenos Aires: Manantial, 1987. 2 vs.
- _____. *Percurso de Lacan - uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- _____. *Recorrido de Lacan - ocho conferencias*. Buenos Aires: Manantial, 1986.
- _____. *Comentario del seminario inexistente*. Buenos Aires: Manantial, 1992.
- MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- NANCY, Jean-Luc e LABARTHE-LACOUÉ, Philippe. *O título da letra*. São Paulo: 1991.
- NEUTER, PATRICK DE. Do sintoma ao sinthoma. In *Dicionário de Psicanálise — Freud & Lacan*. Pref. Claude Dorgeuille. Bahia: Ágalma, 1997.
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- _____. *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro brasileiro, 1973. 3v.
- _____. *Crestomatia arcaica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970.
- O QUE É UM PAI? Coord. Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997. Col. Clepsidra 2.
- PAIXÃO E REVOLUÇÃO. Coord. Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Col. Clepsidra 1.
- PALACIOS, Susana Amalia. *As formações do inconsciente na direção da cura*. Niterói: Editora da Escola da Causa Analítica, 1992.
- _____. *A ética do desejo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- _____. & DELFINO, Ricardo Eduardo. *As formações do inconsciente na direção da cura*. Rio de Janeiro: Laço Social & Escola da Causa Analítica, 1991.
- PASSOS, Soares de. *Poesias*. Lisboa: Vega, 1983. Col. Mnésis 3.
- PASTOREAU, Michel. *No tempo dos cavaleiros da tábola redonda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

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

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

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

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