

1. O AMOR CORTÊS, OU A MULHER COMO A COISA

Porquê falar do amor cortês [*l'amour courtois*] hoje, numa época de permissividade em que o encontro sexual a maior parte das vezes não é mais do que uma «rapidinha» num recanto escondido de escritório? A impressão de que o amor cortês está fora de moda e foi amplamente suplantado pelos usos modernos é um logro que nos cega ao facto de a sua lógica continuar a definir os parâmetros dentro dos quais os dois sexos entram em relação um com o outro. Esta afirmação não implica, todavia, de maneira alguma um modelo evolucionista, em cujos termos o amor cortês nos proporcionaria a matriz elementar a partir da qual engendraríamos as suas variações mais complexas e recentes. Pelo contrário, a nossa tese é a de que a história deve ser lida retrospectivamente: a anatomia do homem fornece-nos, como disse Marx, a chave da anatomia do macaco. Só com a emergência do masoquismo, do par masoquista, em finais do século XIX, podemos entender hoje a economia libidinal do amor cortês.

O TEATRO MASOQUISTA DO AMOR CORTÊS

A primeira armadilha que devemos evitar quando se trata do amor cortês é a ideia da Dama como objecto sublime: em geral, evoca-se o processo de espiritualização, a passagem da avidez sensual crua ao desejo espiritual elevado. A Dama é, deste modo, percebida como uma espécie de guia espiritual nas altas esferas do êxtase religioso, no sentido da Beatriz de Dante. Opondo-se a tal ideia, Lacan subli-

nha uma série de aspectos que contradizem uma tal espiritualização: é verdade que a Dama, no amor cortês, perde as feições concretas e é evocada como Ideal abstracto, pelo que «muitos autores observaram que todos pareciam dirigir-se à mesma pessoa [...]. Neste campo poético, o objecto feminino é esvaziado de toda a substância real»¹. Todavia, este carácter abstracto da Dama nada tem a ver com a purificação espiritual; antes, assinala a abstracção que compete a um companheiro frio, distante, inumano: a Dama de maneira nenhuma é um semelhante afectuoso, compassivo, compreensivo.

A criação poética consiste, através de um tipo de sublimação característico da arte, em estabelecer um objecto designado como enlouquecedor, um parceiro inumano.

A Dama nunca é qualificada pelas suas virtudes reais e concretas, pela sua sabedoria, pela sua prudência ou sequer pela sua conveniência. Se se lhe chama sábia, é apenas na medida em que participa numa sabedoria imaterial, e na medida em que, mais do que exercer as funções daquela, as representa. Em contrapartida, as exigências da prova que impõe ao seu servidor são o mais arbitrarias possíveis².

A relação entre o cavaleiro e a Dama é, por conseguinte, a relação do súbdito, do vassalo, com o seu senhor feudal, que o submete a ordálias sem sentido, atrozes, impossíveis, arbitrarias, caprichosas. É justamente para sublinhar a natureza não espiritual destas ordálias que Lacan refere um poema acerca de uma Dama que pediu ao seu servo que literalmente lhe lambesse o rabo: o poema compõe-se das queixas do poeta sobre os maus cheiros que por isso o esperam (conhecido que é o deficiente quadro da higiene pessoal na Idade Média), sobre o perigo iminente de a Dama lhe urinar na cabeça enquanto estiver a cumprir o seu dever... A Dama encontra-se, deste modo, o mais longe que se possa imaginar de qualquer espiritualidade purificada: funciona como um parceiro inumano, no sentido de uma Alteridade radical, por completo incomensurável com os nossos desejos e necessidades; o que faz com que seja, ao mesmo tempo, uma espécie de autómato, uma máquina que enuncia exigências sem sentido e ao sabor do acaso.

Esta coincidência da Alteridade absoluta, insondável, e da máquina pura é o que confere à Dama o seu carácter estranhamente inquieto

tante, monstruoso: a Dama é o Outro que não é nosso «semelhante», quer dizer é alguém com quem não é possível qualquer relação de empatia. Esta alteridade traumática é aquilo que Lacan designa pelo termo freudiano *das Ding*, a Coisa — o real que «torna sempre ao seu lugar»³ —, o núcleo duro que resiste à simbolização. A idealização da Dama, a sua elevação a Ideal espiritual e etéreo, deve ser, portanto, concebida como um fenómeno rigorosamente secundário: trata-se de uma projecção narcísica que tem por função tornar invisível a sua dimensão traumática. Neste sentido preciso e definido, Lacan reconhece que, «decerto, foi referido o aspecto de exaltação ideal para que a ideologia do amor cortês aponta explicitamente, ou seja, o seu carácter fundamentalmente narcísico»⁴. Desprovida de toda a substância real, a Dama funciona como um espelho sobre o qual o sujeito projecta o seu ideal narcísico. Por outras palavras — as de Christina Rossetti, cujo soneto «No Estúdio de um Artista» fala da relação de Dante Gabriel Rossetti com Elizabeth Siddal, a sua Dama —, a Dama surge, «não como é, mas tal como o sonho dele a preenche»⁵. Todavia, para Lacan, a tónica decisiva está noutro lugar:

O espelho, sendo caso disso, pode implicar os mecanismos do narcisismo e, principalmente, a diminuição destrutiva, agressiva, que depois voltaremos a encontrar. Mas desempenha um outro papel — um papel de limite.

É aquilo que não pode transpor-se. E a organização da inacessibilidade do objecto é realmente a única em que participa⁶.

Deste modo, em vez de adoptarmos os lugares-comuns segundo os quais a Dama no amor cortês nada tem a ver com a mulher real, representa a projecção narcísica do homem que acarreta a mortificação da mulher de carne e osso, devemos responder à seguinte pergunta: de onde vem essa superfície vazia, esse ecrã frio e neutro que abre o espaço a projecções possíveis? O que quer dizer que, se os homens projectam no espelho o seu narcisismo ideal, a superfície muda do espelho deve estar já presente. Esta superfície funciona como uma espécie de «buraco negro» na realidade, como um limite cujo Além é inacessível.

O traço decisivo seguinte do amor cortês é tratar-se por completo de uma questão de cortesia e etiqueta, nada tendo a ver com a paixão

elementar que excede todas as barreiras, imune a todas as normas sociais. É uma estrita fórmula ficcional, ligada a um jogo social de «como se», em que um homem finge que a sua amada é a Dama inacessível. E é precisamente este aspecto que nos permite estabelecer um nexo entre o amor cortês e um fenómeno que, de início, nada em absoluto parece ter a ver com ele: o masoquismo, enquanto forma específica de perversão enunciada pela primeira vez a meados do século XIX, nas obras literárias e na prática concreta de Sacher-Masoch. No seu celebrado estudo sobre o masoquismo⁷, Gilles Deleuze demonstra que o masoquismo não deve ser concebido como simples inversão simétrica do sadismo. O sádico e a sua vítima nunca constituem um par «sodomasquista» complementar. Entre os aspectos evocados por Deleuze para provar a assimetria entre sadismo e masoquismo, é decisiva a oposição das modalidades de negação. No sadismo, deparamos com a negação directa, a destruição violenta e o tormento, ao passo que, no masoquismo, a negação assume a forma de recusa, isto é, de simulação, de um «como se» que suspende a realidade.

Há, estreitamente dependente desta primeira oposição, uma outra, a que opõe instituição e contrato. O sadismo segue a lógica da instituição, do poder institucional que atormenta a sua vítima e obtém prazer na sua resistência inerte. Mais precisamente, o sadismo funciona como o reverso superegótico obscuro que necessariamente, como uma sombra, duplica e acompanha a Lei «pública». Pelo contrário, o masoquismo é cortado à medida da vítima: é a vítima (o servidor na relação masquista) quem inicia o contrato com o amo (a mulher), consentindo-lhe que o humilhe de qualquer maneira que tenha por adequada (dentro dos termos definidos pelo contrato) e comprometendo-o a agir «de acordo com os caprichos da Dama soberana», segundo declara Sacher-Masoch. É o servidor, pois, quem escreve o guião, ou seja, quem realmente segura as rédeas e dita a actividade da mulher (*dominatrix*): é ele que encena a sua própria servidão⁸. Outro traço distintivo está no facto de o masoquismo, no que difere do sadismo, ser intrinsecamente teatral: a violência é, na maior parte das ocasiões, uma simulação e, até mesmo quando é «real», funciona como elemento de uma cena, como parte de uma representação teatral. De resto, a violência nunca é levada às suas últimas consequências: permanece sempre suspensa, como que na repetição interminável de um gesto interrompido.

É precisamente esta lógica da recusa que nos permite compreender o paradoxo fundamental da atitude masoquista. Perguntemo-nos como é a cena masoquista típica? O homem-servidor estabelece de maneira fria, comercial, os termos do contrato com a mulher-amor: o que ele deverá fazer-lhe, que cena deverá ser interminavelmente ensaiada, que vestido terá de usar, até que ponto irá na tortura física real (a severidade com que deverá açoitá-lo, de que maneira precisa o amarrará, onde cravará as pontas dos seus saltos altos, etc.). Quando por fim entram no jogo masoquista propriamente dito, o masoquista mantém a todo o momento uma espécie de distância reflexiva; nunca chega a dar, de facto, rédea solta aos seus sentimentos, nem se abandona por inteiro ao jogo; a meio deste, poderá adoptar de súbito a atitude do encenador, ditando instruções estritas (faz com mais força aqui ou ali, repete esse movimento...), *sem minimamente «destruir a ilusão»*. Uma vez terminado o jogo, o masoquista assume a pose de um burguês respeitável e passa a conversar com a Dama Soberana em tom casual, impessoal: «Obrigado pelo favor. Vemo-nos no próximo fim-de-semana?» — e assim por diante. O que decisivamente importa é a exteriorização total da paixão mais íntima do masoquista: os desejos mais íntimos tornam-se objecto de contrato e de negociação. Por conseguinte, a natureza do teatro masoquista é completamente «não psicológica»: surrealista e apaixonado, o jogo masoquista suspende a realidade social, mas adapta-se facilmente a essa realidade quotidiana⁹.

É assim que o fenómeno do masoquismo ilustra da forma mais perfeita a tese em que Lacan insistia ao dizer uma e outra vez que a psicanálise não é psicologia. O masoquismo confronta-nos com o paradoxo da ordem simbólica enquanto ordem de «ficções»: há mais verdade na máscara que usamos, no jogo que jogamos, na «ficção» a que obedecemos e que seguimos, do que naquilo que a máscara oculta. O próprio núcleo do ser do masoquista é exteriorizado no jogo posto em cena, em relação ao qual ele mantém uma distância continuada. E o Real da violência explode precisamente quando o masoquista é histerizado — quando o sujeito recusa o papel de um objecto-instrumento de gozo do seu Outro, quando se enche de horror à perspectiva de ser reduzido aos olhos do Outro a um objecto *a* —; para escapar deste beco, recorre à passagem ao acto, à «violência “irracional”» que visa o outro. Até ao final de *A Taste for Death*,