

---

## A REPRESENTAÇÃO DO OBJETO ERÓTICO NUMA CANTIGA DE AMOR

Chico Viana (Francisco José Gomes Correia)\*

### 1. Introdução

A poesia dos trovadores, uma das mais importantes matrizes da lírica moderna, caracteriza-se por uma peculiar representação da mulher. Esta, além de exaltada em suas virtudes físicas e morais nas cantigas de amor, aparece aí como uma entidade inacessível, cuja superioridade se patenteia logo a partir dos vocativos com que é nomeada — dona, senhor etc. Várias teorias têm procurado explicar essa quase veneração do elemento feminino, destacando-se dentre elas, por exemplo, a que refere a influência da poesia árabe; ou a que vê, na idealização da mulher enquanto objeto amoroso, ressonâncias da filosofia de Platão. Há, também, quem faça remontar essa atitude à poesia de Ovídio, no seu *A arte de amar*. Octavio Paz aponta inúmeras afinidades entre o ideário cortês e as idéias da erótica árabe, de inegável inspiração platônica. E destaca vários traços do primeiro que, a seu ver, derivaram da segunda — como por exemplo: "...o culto à beleza física, as escalas do amor, o elogio à castidade — método de purificação do desejo e não um fim em si mesma — e a visão do amor como a revelação de uma realidade transumana..."<sup>1</sup>.

Quanto à influência de Ovídio, reconhecível em alguns textos dos

\* *Professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na UFPB.*

trovadores, ela só vem confirmar o caráter contraditório, e mesmo intrigante, desse tipo de manifestação artística. Ovídio se propõe basicamente, em seu famoso tratado, a sugerir aos homens estratégias para conquistar as mulheres e levá-las à cama. Conforme ele mesmo enuncia, “... (canta) o amor que se desfruta, e não esse amor fino...”, o *fin’amors* que se contenta com o gozo do espírito e que, tanto quanto possível, despreza a conjunção carnal. Além do mais, a opinião do latino sobre a mulher, muito pouco lisonjeira, contrapõe-se radicalmente ao perfil elevado, quase divino, que dela traçam os trovadores. Foi ela, afinal de contas, enquanto criadora de “...um novo sentimento moral, de base aristocrática....”<sup>72</sup>, quem estimulou o aparecimento do modo de vida cortês. Ora, em certa passagem do seu livro, Ovídio exorta o leitor a “... (zombar) apenas das mulheres/ pois é só neste caso/ que a boa fé mais que o logro é vergonhosa.”<sup>73</sup> Mais adiante, concitando o leitor a ser falso para atingir os seus objetivos de conquista, ele assim justifica o conselho: “...se é verdade/ que o perjúrio é punido com o perjúrio/ seja a mulher ferida pelo seu próprio exemplo.”<sup>74</sup> Por tudo isso, Lacan observa com perplexidade: “...o mais espantoso para nós é certamente que alguns dos textos mais ascéticos e mais paradoxais utilizados no registro do amor cortês são extraídos da *Arte de amar* de Ovídio.”<sup>75</sup>

Mas voltemos à representação da mulher feita pelos trovadores. O curioso é que essa forma de tratar o elemento feminino é antes uma convenção, talvez o aspecto mais notório, e relevante, do código em que se resume toda a ética, ou toda a estética, do chamado amor cortês. Sendo uma convenção, esse tratamento não tem, obviamente, qualquer correspondência com o do mundo real. Conforme assevera Segismundo Spina, “... o ‘serviço amoroso’ (...) se era um empréstimo da homenagem feudal, não correspondia a uma realidade social no sul da França.”<sup>76</sup> No plano concreto e pragmático das relações entre homem e mulher, o que se evidenciava era a hegemonia do elemento masculino. E a cortesia não passava de uma forma de compensar, no âmbito da sublimação artística, esse tipo de superioridade. Ela “...tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor.”<sup>77</sup> E nela se invertem, por meio da ficção, as relações entre os dois — de forma que, no espaço metafórico e transgressivo da literatura, o escravo passa a senhor e, reciprocamente, o explorador aparece como vítima.

## 2. Sobre o objeto perdido/proibido

Nosso propósito, no presente trabalho, é refletir sobre a particular configuração que toma o objeto erótico nas cantigas de amor. Utilizando

princípios teóricos da psicanálise pretendemos, a partir da leitura de uma dessas composições, destacar o estatuto fantasioso desse objeto; enquanto construção idealizada, e por isto inacessível, ele corrobora a interdição que permeia o âmbito das relações sociais. Segundo Helena Parente Cunha, “... A mulher idealizada expressa fantasias do imaginário da humanidade, em interminável luta com o *desejo* e a *interdição*...”<sup>8</sup>. A mulher idealizada é, sobretudo, a mulher proibida. Conforme nos ensina a psicanálise, idealizar um objeto é infundir-lhe uma aura, é conceder-lhe perfeição e distância — a partir do reconhecimento, o mais das vezes inconsciente, de que o acesso a tal objeto é impossível; ou melhor, é interditado. Um dos efeitos da idealização é aumentar as exigências do ego em relação ao objeto; confrontado com este, o ego se sente diminuído e distante. Não admira que o trovador venha a denotar, em seus cantares, “...certo masoquismo, certo prazer na humilhação e no sofrimento amoroso.”<sup>9</sup>. E nem sempre reconheça que tal sentimento de pequenez, ou de inferioridade, se deve basicamente à censura, nele introjetada, quanto à possibilidade de se acercar e, sobretudo, de possuir esse objeto.

É nosso propósito demonstrar também que, além de representar-se como proibido, o objeto erótico na lírica dos trovadores é sobretudo uma construção imaginária, substitutiva, que aparece no lugar de “outra coisa” — ou seja: de um bem essencial, miticamente suposto na origem, e para sempre perdido. A psicanálise supõe que essa construção mítica, concebida como objeto fundamental, é que precipita o ser humano na busca sempre adiada, e sempre vã, de alguém ou de algo que o satisfaça ou complemente. Essa busca, obviamente, está condenada ao fracasso. Nada ou ninguém poderá substituir satisfatoriamente o Objeto Absoluto, que desde sempre falta. Na poética dos trovadores, por trás ou além de cada mulher invocada, está a sombra, ou o lume, desse ente absoluto e unitário, cuja inacessibilidade condiz com a idéia da sua própria ausência. Ausência esta evocada, ou traduzida imaginariamente, pela dona a quem o trovador se dirige. Enquanto senhora, *Domnei*, conforme observa Lacan, “...essa Dama é apresentada (...) com caracteres despersonalizados, de tal forma que autores puderam notar que todos (os poetas) parecem dirigir-se *à mesma pessoa* (...). Nesse campo poético, o objeto feminino é esvaziado de toda substância real.”(grifo nosso)<sup>10</sup>.

### 3. Abordagem da cantiga

Vejamos, na cantiga a seguir, como é possível demonstrar o que vimos comentando:

- 1 Hua donzela quig'eu mui gran bem,  
2 meus amigos, assi Deus me perdom,  
3 e ora iá este meu coração  
4 anda perdudo e fóra de sem  
5 por hua dona, se me valha Deus,  
6 que depois uiron estes olhos meus,  
7 que mh-a semelha muy mays d'outra rem.  
8 Porque a donzela nuca verey,  
9 meus amigos, emquãnt'eu iá uiuer,  
10 por esso quer'eu muy grã ben querer  
11 a esta dona, en que vos falei,  
12 que me semelh'a dōzela que uy:  
13 e a dona seuirey des aquy  
14 pola donzela que eu muyt'amey!  
15 Porque da dona sō eu sabedor,  
16 meus amigos, assi ueja prazer,  
17 que a donzela en seu parecer  
18 semelha muyt'e por end'ey sabor  
19 de a seruir, pero que he meu mal:  
20 serui-la-ey e nō seruirei al  
21 por a donzela que foy mha senhor.  
(Joan Soares, Somesso, n. 80 C.B. e 377 C.A.)<sup>11</sup>

Trata-se, como se vê, de uma cantiga de amor, composta de três estrofes de sete versos decassílabos, e cujo esquema rímico obedece à seqüência *abbacca*. Diferentemente da cantiga de amigo, onde se destacam a espontaneidade e a singeleza, a de amor, bem mais sutil, ostenta um maior refinamento. Refletindo com mais rigor a “maneira proençal”, nela o poeta, falando por si e não dando a voz a outrem, procede comumente a uma “...análise minuciosa e reiterativa dos tormentos do amor insatisfeito...”<sup>12</sup>. No poema em foco, o refinamento e a minúcia se aplicam à caracterização do objeto amoroso, cuja ambigüidade salta aos olhos do leitor: a mulher a quem o trovador se dirige é tratada ora como donzela, ora como dona. A oposição entre os dois termos, na primeira estrofe, vincula-se a diferentes estágios temporais: a donzela foi uma experiência do passado, e desde o início se percebe, ou se dá, como ausente; a ela, o “eu lírico” quis “muy gran bem...” (v. 1). Já pela dona, seu coração “*anda* perdudo e fora de sem”. (v. 4, grifo nosso). É de se notar, no verso 3, como a reiteração dos advérbios (ora iá) precisa e intensifica a referência ao presente.

Mas a dicotomia estruturada da cantiga não é apenas o conjunto passado *versus* presente. É sobretudo a antítese platônica ser *versus* parecer, à qual se vinculam, de modo respectivo, a donzela e a dona. Enquanto “gran bem”, ideal e reminescente, a donzela é. Enquanto evidência atual e sensível a dona semelha, isto é, ela *parece*. Esse atributo do semelhar, próprio da dona, enuncia-se no último verso da primeira estrofe (“que mh-a semelha muy mays d’outra rem”) e se repete, paralelamente, nos versos 12 e 18. Ora, é por tal semelhança (com a donzela) que a dona se constitui em objeto de desejo. Sua única virtude é assemelhar-se a esse primeiro bem idealizado e perdido, do qual representa um sucedâneo, ou seja, uma metáfora. Conforme explicita o poeta, uma está no lugar da outra, e por esse papel substitutivo é que faz jus ao seu serviço: “e a dona seruirei des aquy/ pola donzela que eu muit’amey!” (vv. 13, 14). Enquanto substituto, evocação do objeto primeiro, a dona se afigura insatisfatória, insuficiente, um mal: “...ey sabor de a servir/ pero que he meu mal”, vv. 18, 19). Isto porque ela envolve o sujeito, enredado na ilusão de possuí-la mas, conforme assinala Freud, “... deixa (sempre) de proporcionar a satisfação desejada.”<sup>13</sup>

A fim de precisar melhor o estatuto do objeto primeiro, designado na cantiga pelo termo *donzela*, observemos como o “eu lírico” o caracteriza. Já vimos que esse objeto se constitui no comparante, na referência de ordem poética, ideal, com que a dona é comparada. Na último verso da primeira estrofe, diz-se que a dona, no processo de se comparar à donzela, semelha ao lírico “muy mais d’outra rem”, isto é, “bem mais de outra coisa”. Semelhar uma *coisa*, ou mais que uma *coisa* — como entender esse termo, *coisa*, que parece não aludir precisamente a qualquer entidade, objeto ou atributo do mundo real? A linguagem comum designa por *coisa* o que não pode ser entendido ou precisado. No domínio da psicanálise, *a Coisa (das Ding)* é outra maneira de formular a idéia do objeto perdido<sup>14</sup>. Se a dona semelha “outra coisa”, ela se prende por analogia, a partir de vínculos sobretudo inconscientes, à imagem desse objeto primeiro e fundamental. Objeto esse que o homem adivinha na miragem da beleza, fantasia unitária de plenitude, mas que jamais reencontrará — a não ser como saudade.

Sobre a donzela, ainda, o “eu lírico” afirma que nunca a verá enquanto viver (nunca veréy... / ...emquãt’eu iá uiuer, vv. 8 e 9), embora não justifique a impossibilidade de encontrá-la com a informação, por exemplo, de que ela o deixou ou morreu. A despeito de afirmar, em outra passagem, que a viu e amou muito (vv. 12 e 14), não dá nenhuma pista sobre o motivo pelo qual tudo teria se acabado. O papel da donzela, que certamente não

existiu na realidade, é mesmo servir de referência, de matriz analógica para o objeto substituto, cuja grandeza reside em evocá-la. O que interessa ao trovador, o que ele sabe rigorosamente da dona, é que ela semelha a tal donzela: “Porque da dona sō eu sabedor,/ (...) que a donzela em seu parecer/ semelha muyt’e por end ey sabor/ de a servir...” (estr. 3). De tal semelhança, segundo afirmamos, decorre o desejo que a dona provoca nele — o qual, como toda paixão amorosa, envolve tanto o prazer quanto o sofrimento (e por end’ey sabor.../ pero que he meu mal, vv. 18 e 19). Pouco importa, aliás, se o termo “donzela” designa um ser de carne e osso ou não (fora, evidentemente, do seu estatuto ficcional). Mesmo que tenha existido, é fácil perceber que ela só persistiu na memória, ou na imaginação do trovador, pelos resíduos de idealidade e nostalgia associados à sua figura. A donzela é antes um símbolo, uma vaga inspiração; persistiu não pelo que tinha de real e concreto, mas de abstrato e ilusório, e que assim pôde se transferir à dona.

#### 4. Conclusão

Na cantiga de amor, corporifica-se uma particular representação da mulher, que nela aparece como um objeto idealizado e inacessível. Nesse tipo de composição, o trovador não se cansa de louvar a sua dona, diante de quem se confessa um servo humilde cuja grandeza reside, unicamente, em cultivar o amor por ela. Para a psicanálise, tal forma de relacionamento, sobretudo no que diz respeito à idealização do objeto amoroso, mascara a efetiva interdição do contato físico, da vivência erótica — a qual se aplicava ao homem e, fundamentalmente, à mulher. Para a psicanálise, além do mais, a idealização do objeto aponta para um referencial de ordem mítica, o qual se harmoniza com a fantasia de um Objeto Primeiro, desde o princípio perdido, que serviria de aceno, matriz, fundação ao desejo humano. Encontrá-Lo seria não mais desejar — seria morrer.

Em toda busca do outro, em todo desejo de encontro, está implícita a aspiração inconsciente do reencontro com esse Objeto Primeiro. Ao sublimar o desejo, ao idealizar a amada, o que o “eu lírico” procura, fundamentalmente, é conformar o ser real e concreto, por quem está apaixonado, às dimensões desse objeto fundamental. É por isto que toda paixão, em última instância, se abastece na fantasia. “Como é pela fantasia que o objeto se articula com o desejo, ela é a mediação necessária entre a pulsão e o objeto.”<sup>15</sup>

Embora se componha de realidade e de sonho, de concretude e de

ilusão, o objeto amoroso aparece como uma entidade única, uma vez que no inconsciente se funde a imagem do ser real com a do ideal. Trata-se, no comum das vezes, de uma pessoa a quem o amante atribui predicados transcendentais, no propósito de confundi-la — porque já a viu assim e não consegue vê-la de outra forma — com a fantasia do Objeto Primeiro. Na cantiga por nós analisada o trovador, procedendo a uma espécie de prospecção no inconsciente — tão comum nos artistas —, como que decompõe o objeto amoroso em suas duas representações. E refere, distanciadas no tempo mas vinculadas por metáfora, a dona e a donzela. É pela virtude da semelhança com a segunda, efetivamente, que a primeira adquire o fundamental na paixão amorosa: o requisito da ilusão.

## 5. Bibliografia

CARDOSO, Wilton & CUNHA, Celso. *Português através de textos* : estilística e gramática histórica. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

CUNHA, Helena Parente. *Mulheres inventadas*; leitura psicanalítica de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

FREUD, Sigmund. Contribuições à psicologia do amor. In: —. *Obras completas*. Edição Standard Brasileira. São Paulo: Imago, vol. xi, p. 149-57.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988

NUNES, José Joaquim. *Crestomatia arcaica*. 8. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1981

OVÍDIO (Públio Ovídio Nasão). *Arte de amar*. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, /s.d./

PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo:

Siciliano, 1994.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia, crítica, glossário*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Grifo; São Paulo: EDUSP, 1972.

## 6. Notas

1. PAZ (1994) p. 77.
2. SPINA (1972) p. 392.
3. OVÍDIO (1992) p. 83.
4. Idem, *ibidem*.
5. LACAN (1988) p. 190.
6. *Op. cit.*, p. 23.
7. PAZ, *op. cit.*, p. 86.
8. CUNHA (1994) p. 18.
9. SPINA, *op. cit.*, p. 26.
10. LACAN, *op. cit.*, p. 185-6.
11. Transcrita em NUNES (1981) p. 152.
12. CARDOSO & CUNHA (1978) p. 283.
13. FREUD (1980) Vol. XI, p. 153.
14. Cf. LACAN (1988) p. 69: "... é esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar."
15. GARCIA-ROZA (1990) p. 65.