

Roland Barthes

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE
Fragmentos de um discurso amoroso.

801
B294fp
2.ed



21300075419

FRAGMENTOS DE
UM DISCURSO
AMOROSO

Tradução
HORTÊNSIA DOS SANTOS

2ª EDIÇÃO



TOMBO... : 32758



SBD-FFLCH-USP

LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A.

Coleção

MÉSTOR PERLONGHER

Copyright © 1977 by Éditions du Seuil

Título original: *Fragments d'un discours amoureux*

Capa: Jader Marques Filho

Revisão: Salvador Pittaro

Composição e montagem: José Omar Dutra

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

F873 Fragmentos de um discurso amoroso / [compilado por] Roland Barthes;
tradução de Hortênsia dos Santos. — Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. 2- ed.

Tradução de: *Fragments d'un discours amoureux*
Bibliografia

1. Amor na literatura I. Barthes, Roland

CDD - 808.80354

81-0446

CDU - 82-82:392.61

N.E. 905994700

N.S. 80634280

Todos os direitos desta tradução reservados à
LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A.
Rua Sete de Setembro, 177 — Centro
20050 — Rio de Janeiro, RJ

Não é permitida a venda em Portugal e países de língua portuguesa.

Índice

Abismar-se	"ME ABISMO, SUCUMBO..." — 1. A doçura — 2. Isolda — 3. Em gar nenhum — 4. Falso pensamento de morte — 5. Função do Abismo	9
Abraço	"NA DOCE CALMA DOS TEUS BRAÇOS" — 1. Q adormecer — 2. De um abraço a outro — 3. Transbordamento	12
Adorável	"ADORÁVEL!" — 1. Paris numa manhã de outono — 2. Atotal — 3. A especialidade do desejo — 4. A tautologia	13
Afirmação	O INTRATÁVEL — 1. O protesto de amor — 2. Violência e alegria do imaginário — 3. A força não está no Intérprete — 4. Recomeçemos	16
Alteração	UM PONTINHO NO NARIZ — 1. O ponto de corrupção — 2. Ver o outro escravizado — 3. "Tomar no rabo" — 4. O tumulto do ser — 5. O tumulto de ser — 5. "Minhas mulherezinhas"	19
Angústia	AGONY — 1. A angústia como veneno — 2. Primitive Agony	22
Anulação	AMAR O AMOR — 1. Os dois pombos — 2. Lucros e prejuízos	23
Ascese	SER ASCÉTICO — 1. Me punir — 2. Chantagem	24
Atopos	ATOPOS — 1. Inclassificável — 2. Inocência — 3. A relação original	25
Ausência	O AUSENTE — 1. O ausente é o outro — 2. Um discurso feminino? — 3. O esquecimento — 4. Suspirar — 5. Manipulação da ausência — 6. O desejo e a carência — 7. A invocação — 8. Koan da cabeça dentro d'água	27
Carta	A CARTA DE AMOR — 1. "Eu penso em você" — 2. Correspondência e relação — 3. Não responder	32
Catástrofe	A CATÁSTROFE — 1. Dois desesperos — 2. A situação extrema	34
Cena	FAZER UMA CENA — 1. A cena, historicamente — 2. Mecanismo da cena — 3. A cena interminável — 4. A cena insignificante — 5. A última réplica	36
Chorar	ELOGIO DAS LÁGRIMAS — 1. Quando o homem chora — 2. Modos — 3. Função das lágrimas	41
Circunscrever	LAETITIA — 1. Gaudium e Laetitia — 2. O visgo amoroso	44
Ciúme	O CIÚME — 1. Werther e Albert — 2. O pão doce repartido — 3. Recusar o ciúme — 4. Os quatro sofrimentos do ciumento	46
Compaixão	"SOFRO PELO OUTRO" — 1. A unidade de sofrimento — 2. Vivamos! — 3. A delicadeza	48
Compreender	"QUERO COMPREENDER" — 1. Embaixo da lâmpada — 2. Saindo do cinema — 3. Repressão — 4. Interpretação — 5. Visão: o grande sonho claro	50
Conduta	"QUE FAZER?" — 1. Ou/ou — 2. Perguntas fúteis — 3. Preguiça	52
Convivência	A CONVIVÊNCIA — 1. Elogio a dois — 2. Quem é demais? — 3. Odio-somatto	54
Contactos	"QUANDO MEU DEDO SEM QUERER..." — 1. O que se pede à pele — 2. Como os dedos de um cabeleireiro	56

Contingências	ACONTECIMENTOS, ENTRAVES, CONTRARIEDADES - 1. Porque... - 2. O negro véu da Maya - 3. A estrutura, não a causa - 4. O incidente como histeria	58
Coração	O CORAÇÃO - 1. Um órgão erétil - 2. Meu coração contra meu espírito - 3. O coração pesado	60
Corpo	O CORPO DO OUTRO - 1. O corpo dividido - 2. Escutar	62
Declaração	A CONVERSA - 1. Leves toques - 2. O blá-blá-blá generalizado	64
Dedicatória	A DEDICATÓRIA - 1. O presente amoroso - 2. Because I love - 3. Falar daquilo que se dá - 4. Dedicar - 5. Escrever - 6. Inscrever em vez de dar	66
Demônios	"SOMOS NOSSOS PRÓPRIOS DEMÔNIOS" - 1. Em roda livre - 2. Plural - 3. Homeopatia	70
Dependência	DOMNEI - 1. A vassalagem amorosa - 2. A rebelião	72
Despelado	O DESPELADO - 1. Pontos fracos - 2. O susceptível	74
Despertar	A ALVORADA - 1. Dormir muito tempo - 2. Modos de despertar	76
Desrealidade	O MUNDO SIDERADO - 1. A miniatura envernizada - 2. A conversa geral - 3. A viagem à Itália - 4. Um sistema de poder - 5. A vidraça - 6. Irreal e desreal - 7. No bar da estação de Lausanne - 8. O reverso pueril das coisas	77
Drama	ROMANCE/DRAMA - 1. O diário impossível - 2. Uma história que já aconteceu	81
Embaraço	"UM AR EMBARAÇADO" - 1. A situação carregada - 2. Uma fascinação alerta	83
Encontro	"COMO O CÉU ESTAVA AZUL" - 1. O tempo amoroso - 2. Volta do encontro - 3. Deslumbramento	84
Errância	A NAVE FANTASMA - 1. Desaparecimento do amor - 2. Fênix - 3. Um mito - 4. A nuance	86
Esconder	OS ÓCULOS ESCUROS - 1. Deliberação - 2. Dois discursos - 3. Larvatus Prodeo - 4. Os olhos escuros - 5. A divisão dos signos - 6. O "furor"	88
Escrever	AMOR INEXPRIMÍVEL - 1. Amar e criar - 2. Ajustar - 3. Escritura e imaginário - 4. Indivisão - 5. A escritura sem troco	91
Espera	A ESPERA - 1. Erwartung - 2. Cenário - 3. O telefone - 4. A alucinação - 5. Aquele/aquela que espera - 6. O mandarim e a cortezã	94
Eu-te-amor	EU TE AMO - 1. Szeretlek - 2. Uma palavra sem empregos - 3. O proferimento - 4. Não tem resposta - 5. "Eu também" - 6. O clarão único - 7. Uma revolução - 8. <i>Eu-te-amor</i> como afirmação trágica - 9. "Eu te amo também" - 10. Amém	97
Exílio	O EXÍLIO DO IMAGINÁRIO - 1. Exilar-se - 2. O luto da imagem - 3. A tristeza - 4. Luto Duplo - 5. O incêndio	104
Fading	FADING - 1. It, fades and fades - 2. A Mãe severa - 3. A noite do outro - 4. Nekuia - 5. A voz - 6. O cansaço - 7. O telefone - 8. Deixar ou recolher?	107
Faltas	FALTAS - 1. O trem - 2. A segurança como falta - 3. A inocência da dor	111
Festa	"DIAS ELEITOS" - 1. O festim - 2. Uma arte de viver	113
Fofoca	A FOFOCA - 1. Na estrada de Falera - 2. Voz da verdade - 3. Ele/ela	114
Gasto	A EXUBERÂNCIA - 1. Elogio da tensão - 2. Curiosa resposta de Goethe a seus detratores ingleses - 3. A engenhosidade a troco de nada - 4. A bondade	116

Gradiva	A GRADIVA - 1. O delírio - 2. A contra-Gradiva - 3. Ainda a delinquência - 4. Amar/estar apaixonado	118
Identificação	IDENTIFICAÇÕES - 1. O empregado, o louco - 2. Vítima e carrasco - 3. A <i>griboillette</i> - 4. A projeção	121
Imagem	AS IMAGENS - 1. Crueldade das imagens - 2. Clivagem - 3. A imagem triste - 4. O enamorado como artista	124
Importunos	A LARANJA - 1. A vizinha indiscreta - 2. Irritação	126
Indução	"MOSTRE-ME QUEM DEVO DESEJAR" - 1. O centágio afetivo - 2. A interdição como indicação	128
Informante	O INFORMANTE - 1. A intriga - 2. O exterior como segredo	130
Insuportável	"ISSO NÃO PODE CONTINUAR" - 1. A paciência amorosa - 2. A exaltação - 3. A resistência	132
Irreconhecível	O IRRECONHECÍVEL - 1. O enigma - 2. O desconhecimento - 3. Definição pela força	134
Languidez	A LANGUIDEZ DE AMOR - 1. O sátiro - 2. Desejo I - 3. Desejo II - 4. Extenuante	136
Lembrado	LEMBRADO? - 1. A vida continuará - 2. Bate-papo	138
Lembrança	"E LUCEVAN LE STELLE" - 1. A anamnésia - 2. O imperfeito	140
Loquela	A LOQUELA - 1. Twiddling - 2. A volubilidade - 3. O treino	142
Louco	"ESTOU LOUCO" - 1. O louco das flores - 2. A loucura invisível - 3. Eu não é um outro - 4. Isento de todo poder	144
Magia	A ÚLTIMA FOLHA - 1. A mântica - 2. A promessa	146
Monstruoso	"EU SOU ODIOSO" - 1. O enamorado importuno - 2. A coisa monstruosa	148
Mutismo	SEM RESPOSTA - 1. A resposta atrasada - 2. Falar a troco de nada - 3. A muda	150
Noite	"E A NOITE CLAREAVA A NOITE" - 1. As duas noites - 2. Uma noite recolhe a outra	152
Nuvens	NUVENS - 1. Uma mensagem vergonhosa - 2. Nuvens sutis: o furyu	153
Objetos	A FITA - 1. Metonímicas - 2. O kigo	155
Obsceno	O OBSCENO DO AMOR - 1. Exemplos - 2. O intelectual apaixonado - 3. A tolice do enamorado - 4. Anacrônico - 5. A última incoerência - 6. Sentimentalidade/sexualidade - 7. O fundo do obsceno	157
Porque	POR QUE? - 1. Warum? - 2. Amar um pouco - 3. Delírio: "eu sou amado"	161
Querer-possuir	SOMBRIA EBRIETAS - 1. Não-querer-possuir - 2. Retirar-se sem ceder - 3. Um pensamento tático? - 4. Entre o Zen e o Tao - 5. Sombria ebrietas	163
Rapto	O RAPTO - 1. O rapto, a ferida - 2. Hipnose - 3. Deliberar - 4. Inflexões - 5. O enquadramento - 6. Em situação - 7. Depois do caso passado	165
Repercussão	A REPERCUSSÃO - 1. Repercussão/ressentimento - 2. O medo amoroso - 3. O vinha-d'alhos - 4. Uma escuta perfeita	171
Roupa	COSTUME AZUL E COLETE AMARELO - 1. "Fazer a toalete" - 2. Imitação - 3. Travestir	174
Saídas	IDÉIAS SEM SOLUÇÃO - 1. Recinto fechado - 2. Patético - 3. A armadilha	176
Signos	A INCERTEZA DOS SIGNOS - 1. Signos de quê? - 2. Respostas contraditórias do bom senso - 3. A prova através da linguagem	178

Situados	"TUTTI SISTEMATI" - 1. Um jogo cruel - 2. Toda estrutura é habitável - 3. Derrisório e invejável	180
Só	"NEM UM PADRE O ACOMPANHAVA" - 1. Relapso - 2. Todas as portas se fecham - 3. Solidão do enamorado - 4. Inatural - 5. Porque sou só	182
Suicídio	IDÉIAS DE SUICÍDIO - 1. Freqüente, fácil, fútil... - 2. Falar o suicídio - 3. Nobreza e escárnio	185
Tal	TAL - 1. Qualitas - 2. Tal I - 3. Tal II - 4. A linguagem obtusa - 5. Amizades de astros	187
Ternura	TERNURA - 1. Ternura e solicitação - 2. Ternura e desejo	190
Transbordamento	"TODAS AS VOLÚPIAS DA TERRA" - 1. A superabundância - 2. Acreditar no Bem Supremo	192
União	UNIÃO - 1. Paraíso - 2. Impossível figurar - 3. Sem papéis - 4. Mortal e possível	194
Verdade	VERDADE - 1. O saber absoluto - 2. A sensação de verdade - 3. A parte irredutível da fantasia - 4. A roupa de sete kin	197
	<i>Tabula gratulatória</i>	199

A necessidade deste livro se apóia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma *afirmação*. Essa afirmação é em suma o assunto do livro que começa.

Como é feito este livro

Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer ouvir o que existe de inatual na sua voz, quer dizer de intratável. Daí a escolha de um método "dramático", que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem). Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala.

1. Figuras

Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, "démarches", "intrigas". Com efeito, o enamorado não pára de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias infimas, aleatórias.

Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido grego: σχῆμα, não é o "esquema"; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas; aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado. Assim é o enamorado apressado por suas figuras: ele se debate num esporte meio louco, se desgasta como o atleta; fraseia como o orador; é captado, siderado num desempenho, como uma estátua. A figura, é o enamorado em ação.

As figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: "Como isso é verdade!" "Reconheço essa cena de linguagem." Para certas operações de sua arte, os lingüistas se servem de uma coisa vaga: o sentimento lingüístico, para constituir as figuras, não é preciso nada mais nada menos que este guia: o sentimento amoroso.

No fundo, pouco importa que a dispersão do texto seja rica aqui e pobre acolá; há tempos mortos, muitas figuras duram pouco; algumas, sendo hipóstases de todo o discurso amoroso, têm mesmo a raridade — a pobreza — das essências: que dizer da Languidez, da Imagem, da Carta de Amor, se o discurso amoroso é na sua totalidade tecido de desejo, de imaginário e de declarações? Mas aquele que sustenta esse discurso e dele destaca os episódios não sabe que disso se fará um livro; não sabe ainda que como bom sujeito cultural não deve nem se repetir, nem se contradizer, nem tomar o todo pela parte; sabe apenas que o que lhe passa pela cabeça em determinado momento fica marcado, como a impressão de um código (outrora, teria sido o código do amor cortês ou a "carte du Tendre").*

Esse código, cada um pode preenchê-lo conforme sua própria história; minguada ou não, é preciso que a figura esteja lá, que seu espaço (a casa) esteja reservado. É como se houvesse uma Tópica amorosa, da qual a figura fosse um lugar (topos). Ora, o próprio de uma Tópica é de ser um pouco vazia: uma Tópica é de regra meio codificada, meio projetiva (ou projetiva por ser codificada). O que foi possível dizer aqui sobre a espera, a angústia, a lembrança é apenas um modesto suplemento oferecido ao leitor para que dele se aproprie, acrescente, suprima e passe adiante: ao redor da figura, os participantes "passam o anel"; às vezes, num último parêntese o anel é retido um segundo antes de ser transmitido. (O livro, idealmente, seria uma cooperativa: "Leitores e Enamorados Reunidos".)

O que aparece como título de cada figura não é a sua definição, é o seu argumento: Argumentum: "exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada"; acrescento: recurso

* Mapa de um país imaginário concebido por Mlle de Scudéry (séc. XVIII). (N. da T.)

de distanciamento, cartaz, à moda de Brecht. Esse argumento não diz respeito ao que possa ser o sujeito apaixonado (não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor), mas ao que ele diz. Se existe uma figura "Angústia" é porque o sujeito exclama às vezes (sem se preocupar com o sentido clínico da palavra): "Estou angustiado!" "Angoscia!", canta Callas em algum lugar. A figura é, de certa forma, uma ária de ópera; assim como essa ária é identificada, lembrada e manipulada através do seu incipit** ("Je veux vivre ce rêve", "Pleurez, mes yeux", "Lucevan le stelle", "Piangerò la mia sorte"), assim também a figura parte de um relevo de linguagem (espécie de verseto, de refrão, de estribilho) que a articula na sombra.

Diz-se que só as palavras têm emprego, não as frases; mas no fundo de cada figura jaz uma frase, quase sempre desconhecida (inconsciente?), que é empregada na economia significativa do sujeito apaixonado. Essa frase mãe (aquí apenas postulada) não é uma frase completa, não é uma mensagem concluída. Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula: ela é, se considerarmos ao extremo, uma "ária sintática", um "modo de construção". Por exemplo, se o sujeito espera o objeto amado num encontro marcado, uma ária de frase passa repetidamente pela sua cabeça: "Não é lá muito elegante..."; "ele (ela) bem que poderia..."; "ele (ela) sabe bem..."; poder, saber o quê? Pouco importa, a figura "Espera" já está formada. Essas frases são matrizes de figuras, precisamente porque ficam suspensas: elas dizem o sentimento, depois param, cumpriam seu papel. As palavras nunca são loucas (no máximo perversas), é a sintaxe que é louca: não é ao nível da frase que o sujeito procura seu lugar — e não o encontra — ou encontra um lugar falso que lhe é imposto pela língua? No fundo da figura há qualquer coisa de "alucinação verbal" (Freud, Lacan): frase truncada que se limita na maioria das vezes à sua parte sintática: ("Apesar de você ser...", "Se você ainda tivesse que..."). Assim nasce a emoção de cada figura: mesmo a mais doce carrega em si o medo de um suspense: escuto nela o quos ego... netuniano, tempestuoso.

** Incipit: primeiras palavras de um manuscrito de um livro. (N. da T.)

2. Ordem

Ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado sem nenhuma ordem, porque dependem cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (aquele que lhe "cai" sobre a cabeça), o enamorado retira figuras de reserva (do tesouro?), de acordo com as carências, as injunções ou os prazeres do seu imaginário. Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia — ou se repete, até cansar, como motivo de uma música sempre igual. Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contigüidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínias; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um vôo de mosquitos. O dis-cursus amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva (no enamorado, algo de Bouvard et Pécuchet).***

Em termos lingüísticos, dir-se-ia que as figuras são distribucionais, mas não são integrativas; ficam sempre no mesmo nível: o enamorado fala por grupos de frases, mas não integra essas frases a um nível superior, a uma obra; é um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma redenção, nenhum romance (mas muito romanesco). Todo episódio pode ser, certamente, dotado de um sentido; ele nasce, se desenvolve e morre, segue um caminho que é sempre possível interpretar segundo uma causalidade ou uma finalidade, até de moralizar se preciso for ("Eu estava louco, agora estou curado", "O amor é um engano profundo do qual se deve desconfiar daqui por diante", etc.): aí está a história de amor, escrava do Outro narrativo, da opinião geral que deprecia toda força excessiva e quer que o sujeito reduza ele próprio o grande turbilhão imaginário pelo qual é atravessado sem ordem e sem fim, a uma crise dolorosa, mórbida, da qual precisa se curar ("isso nasce, cresce, faz sofrer, passa", exatamente como uma doença hipocrática): a história de amor ("a aventura") é o tributo que o enamorado deve pagar ao mundo para se reconciliar com ele.

Outra coisa é o discurso, o solilóquio, o a parte que acompanha essa história, sem nunca conhecê-la. É próprio mesmo desse discurso que suas figuras não possam se arrumar: se ordenar, fazer

*** "B et P"; Romance de Flaubert. (N. da T.)

um caminho, concorrer para um fim (para uma instituição); não há primeiras nem últimas. Para fazer entender que não se trata aqui de uma história de amor (ou da história de um amor), para desencorajar a tentação do sentido, era necessário escolher uma ordem totalmente insignificante. Submeteu-se assim a sucessão de figuras (inevitável pois o livro é condenado por seu próprio estatuto a fazer um caminho) a dois arbitrários conjugados: o da nomenclatura e o do alfabeto. Cada um desses arbitrários é no entanto atenuado: um pela razão semântica (entre todos os nomes do dicionário, uma figura só pode receber dois ou três), o outro pela convenção milenar que estabelece a ordem do nosso alfabeto. Evitaram-se assim as artimanhas do puro acaso, que bem poderiam ter produzido seqüências lógicas; pois não se deve, diz um matemático, "subestimar a força do acaso para engendrar monstros"; o monstro, no caso, teria sido, em virtude de uma certa ordem das figuras, uma "filosofia do amor", onde não se deve esperar senão sua afirmação.

3. Referências

Para compor este sujeito apaixonado, foram "montados" pedaços de origem diversa. Há o que vem de uma leitura regular, a do Werther de Goethe. Há o que vem de leituras insistentes (o Banquete de Platão, o Zen, a psicanálise, certos místicos, Nietzsche, os *lieder*[†] alemães). Há o que vem de leituras ocasionais. Há o que vem de conversa de amigos. Há enfim o que vem de minha própria vida.

O que vem dos livros e dos amigos aparece às vezes na margem do texto, sob a forma de nomes para os livros e de iniciais para os amigos. As referências dadas assim não são de autoridade, mas de amizade: não invoco garantias, lembro apenas, por uma espécie de saudação dada de passagem, o que seduziu, convenceu, o que deu por um instante a satisfação de compreender (de ser compreendido?). Deixou-se portanto esses lembretes de leituras, de escuta, no estado quase sempre incerto, inacabado, que convém a um discurso cuja instância não é outra senão a memória de lugares (livros, encontros) onde tal coisa foi lida, dita, ouvida. Porque, se o autor empresta aqui ao sujeito apaixonado a sua "cultura", em troca o sujeito apaixonado lhe passa a inocência do seu imaginário, indiferente aos bons costumes do saber.

† "Lieder" — canções populares alemãs. (N. da T.)

*Assim sendo é um
enamorado que
fala e que diz:*

«Me abismo, sucumbo...»

ABISMAR-SE. Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação.

1. Por mágoa ou por felicidade, sinto às vezes vontade de *me abismar*.

Werther

Manhã (no campo) cinzenta e amena. Sofro (desconheço o motivo). Surge uma idéia de suicídio, desprovida de ressentimento (sem chantagem com ninguém); é uma idéia neutra; não rompe nada (não "quebra" nada); combina com a cor (com o silêncio, o abandono) dessa manhã.

Um outro dia, embaixo de chuva, esperamos o barco à beira de um lago; a mesma lufada de aniquilamento me atinge, desta vez por felicidade. Assim, às vezes, a infelicidade ou a alegria desabam sobre mim, sem nenhum tumulto posterior: nenhum outro sofrimento: estou dissolvido, e não em pedaços; caio, escorro, derreto. Este pensamento levemente tocado, experimentado, tateado (como se tateia a água com o pé) pode voltar. Ele nada tem de solene. É exatamente a *doçura*.

2. A lufada de abismo pode vir de uma mágoa, mas também de uma fusão: morremos juntos de tanto amar: morte aberta, por diluição etérea, morte fechada do túmulo comum.

Tristão

Baudelaire

O abismo é um momento de hipnose. Sob o efeito de uma sugges-

WERTHER: "Nesses pensamentos, me abismo, sucumbo, sob a força dessas magníficas visões" (4). "Eu a verei [...] Tudo, sim, tudo desaparece diante dessa perspectiva, como tragado por um abismo" (43).

TRISTÃO: "No precipício abençoado do éter infinito, na tua alma sublime, imensaimensidão, mergulho e me abismo, sem consciência, ó volúpia!" (Morte de Isolda).

BAUDELAIRE: "Uma tarde feita de rosa e de azul místico, trocaremos um lampejo único, como um longo soluço, carregado de adeus" (Morte dos Amantes).

Rusbrock tão recebo ordens de desfalecer sem me matar. Daí, talvez, a doçura do abismo: não tenho nenhuma responsabilidade, o ato (de morrer) não é de minha incumbência: me confio, me transfiro (a quem? a Deus, à Natureza, a tudo, menos ao outro).

3. Quando me acontece de me abismar, é que não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte. A imagem do outro — à qual estava colado, da qual vivia — não existe mais; ora é uma catástrofe (fútil) que parece me afastar para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz recuperá-la; de qualquer modo, separado ou dissolvido, não sou recolhido em lugar nenhum; diante de mim, nem eu, nem você, nem um morto, nada mais a quem falar.

(Estranhamente, é no gesto extremo do Imaginário apaixonado — aniquilar-se para poder ser afastado da imagem ou confundir-se com ela — que se realiza uma queda desse Imaginário: o breve momento de uma vacilação e perco minha estrutura de enamorado: é um luto factício, sem elaboração, algo como um não-lugar).

4. Apaixonado pela morte? É muito para uma metade; *half in love with easeful death* (Keats): a morte liberada do morrer. Tenho então esta fantasia: uma hemorragia doce que não escorreria de nenhum ponto do meu corpo, uma consumpção *quase* imediata, calculada para que eu tenha tempo de des-sofrer antes de desaparecer. Instalo-me fugitivamente num falso pensamento de morte (falso como uma chave falsificada): penso na morte *ao lado*: penso nela segundo uma lógica impensada, derivo fora da dupla fatal que liga vida e morte ao mesmo tempo que as opõe.

Sartre 5. Não será o abismo um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma *emoção*. Disfarço meu

RUSBROCK: "... o repouso do abismo" (40).

SARTRE: sobre o desmaio e a cólera como fugas, *Esboço de uma teoria das emoções*.

luto sob uma fuga; me diluo, desmaio para escapar a esta compacidade, a essa obstrução, que me torna um sujeito *responsável*: saio: é o êxtase.

Rua do Cherche-Midi, depois de uma noite difícil, X... me explicava claramente, com voz precisa, frases formadas, sem qualquer incoerência, que às vezes tinha vontade de desmaiar; lamentava não poder nunca desaparecer quando tivesse vontade. Suas palavras diziam que ele assumia sucumbir a sua fraqueza, não resistir às feridas que o mundo lhe faz; mas ao mesmo tempo, substituía a essa força enfraquecedora, uma outra força, uma outra afirmação: *assumo ao contrário de tudo e contra tudo uma recusa de coragem, uma recusa portanto de moral*: é o que dizia a voz de X...

«Na doce calma dos teus braços»

ABRAÇO. O gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado.

Duparc

1. Além da cópula (pro diabo, então, o Imaginário), há esse outro enlace que é o abraço imóvel: estamos encantados, enfeitiçados: estamos no sono, sem dormir; estamos na volúpia infantil do adormecer: é o momento das histórias contadas, o momento da voz que vem me imobilizar, me siderar, é a volta à mãe ("na doce calma dos teus braços", diz uma poesia musicada por Duparc). Nesse incesto reconduzido, tudo é então suspenso: o tempo, a lei, a proibição: nada cansa, nada se quer: todos os desejos são abolidos, porque parecem definitivamente transbordantes.
2. Entretanto, no meio desse abraço infantil, surge infalivelmente o genital; ele corta a sensualidade difusa do abraço incestuoso; a lógica do desejo se põe em movimento, retorna o querer-possuir, o adulto se sobrepõe à criança. Sou então dois sujeitos ao mesmo tempo: quero a maternidade e a genitalidade (O enamorado poderia ser definido: uma criança com tesão retesando seu arco: como o jovem Eros.)
3. Momento da afirmação; durante um certo tempo, que na verdade acabou, *desarrumou*, alguma coisa deu certo; fiquei transbordando (todos os meus desejos abolidos pela plenitude da sua satisfação): o transbordamento existe e vou querer sempre fazê-lo voltar: através de todos os meandros da história amorosa, teimarei em querer reencontrar, renovar, a contradição — a contração — dos dois abraços.

DUPARC: "Canção Triste", poema de Jean Lahor. A poesia é ruim? Mas a "poesia ruim" toma o sujeito apaixonado no registro de palavra que so pertence a ele: a *expressão*.

«Adorável!»

ADORÁVEL. Não conseguindo nomear a especialidade do seu desejo pelo ser amado, o sujeito apaixonado chega a essa palavra um pouco tola: *adorável*!

Diderot

Balzac

Grego

1. "Num belo dia de outono, saí para fazer compras. Paris estava *adorável* naquela manhã..., etc."

Um mundo de percepções vem bruscamente formar uma impressão ofuscante (ofuscar, é no fundo impedir de ver, de dizer): o tempo, a estação, a luz, a avenida, a caminhada, os parisienses, as compras, tudo isso contido em algo que *já* tem vocação de lembrança: um quadro, em suma, o hieróglifo da benevolência (assim como Greuze* o teria pintado), o desejo bem humorado. Paris inteiro à minha disposição, sem que eu queira alcançá-lo; nem apatia, nem cupidez. Esqueço todo o real que, em Paris, ultrapassa seu charme: a história, o trabalho, o dinheiro, a mercadoria, a dureza das grandes cidades; só vejo nele o objeto de um desejo esteticamente *retido*. Do alto do Père-Lachaise**, Rastignac desafiava a cidade: *Agora, nós dois*; eu digo a Paris: *Adorável!*

A propósito de uma impressão, acordo entregue a um pensamento feliz: "X... estava adorável, ontem à noite." É a lembrança de quê? Do que os gregos chamavam a *charis*: "o brilho dos olhos, a beleza luminosa do corpo, a irradiação do ser desejável"; talvez mesmo, exatamente como na *charis* antiga, eu acrescente a idéia

DIDEROT: sobre a teoria do instante pleno (Lessing, Diderot), *Obras completas* de Diderot, III, 542.

GREGO: Détienne, 168.

* Pintor francês, Séc. XVIII, caracterizado por temas moralizantes. (N. da T.)

** Cemitério parisiense situado numa colina. (N. da T.)

— a esperança — de que o objeto amado se oferecerá ao meu desejo.

2. Por uma lógica singular, o sujeito apaixonado percebe o outro como um Tudo (a exemplo de Paris outonal), e, ao mesmo tempo, esse Tudo parece comportar um resto que não pode ser dito. É o outro tudo que produz nele uma visão estética: ele gaba a sua perfeição, se vangloria de tê-lo escolhido perfeito; imagina que o outro quer ser amado como ele próprio gostaria de sê-lo, mas não por essa ou aquela de suas qualidades, mas por *tudo*, e esse *tudo* lhe é atribuído sob a forma de uma palavra vazia, porque Tudo não poderia ser inventariado sem ser diminuído: *Adorável!* não abriga nenhuma qualidade, a não ser o *tudo* do afeto. Entretanto, ao mesmo tempo que *adorável* diz tudo, diz também o que falta ao tudo; quer designar esse lugar do outro onde meu desejo vem especialmente se fixar, mas esse lugar não é designável; nunca saberei nada; sobre ele minha linguagem vai sempre tatear e gaguejar para tentar dizê-lo, mas nunca poderá produzir nada além de uma palavra vazia, que é como o grau zero de todos os lugares onde se forma o desejo muito especial que tenho desse outro aí (e não de um outro).

3. Encontro pela vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me designa a especialidade do meu desejo.

Lacan
Proust

Esta escolha, tão rigorosa que só retém o Único, estabelece, por assim dizer, a diferença entre a transferência analítica e a transferência amorosa; uma é universal, a outra é específica. Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas procuras), para que eu encontre a Imagem que, entre mil, convém ao meu desejo. Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse? Por que o desejo por

LACAN: "Não é todos os dias que se encontra o que é feito para lhe dar a imagem exata do seu desejo" (*Seminário*, I, 163).

PROUST: cena da especialidade do desejo: encontro de Charlus e Jupien no pátio do "Hôtel de Guermantes" (início de *Sodoma e Gomorra*).

tanto tempo, languidamente? É ele inteiro que desejo (uma silhueta, uma forma, uma aparência)? Ou é apenas uma parte desse corpo? E nesse caso, o que, nesse corpo amado, tem tendência de fetiche em mim? Que porção, talvez incrivelmente pequena; que acidente? O corte de uma unha, um dente um pouquinho quebrado obliquamente, uma mecha, uma maneira de fumar afastando os dedos para falar? De todos esses *relevo*s do corpo tenho vontade de dizer que são *adoráveis*. *Adorável* quer dizer: este é meu desejo, tanto que único: "É isso! É exatamente isso (que amo)! "No entanto, quanto mais experimento a especialidade do meu desejo, menos posso nomeá-la; à precisão do alvo corresponde um estremeamento do nome; o próprio do desejo não pode produzir senão um impróprio do enunciado: Deste fracasso da linguagem, só resta um vestígio: a palavra "adorável" (a boa tradução de "adorável" seria o *ipse* latino: é ele, é ele mesmo em pessoa).

4. *Adorável* é o vestígio fútil de um cansaço, que é o cansaço da linguagem. De palavra em palavra me esforço para dizer de outro modo o mesmo da minha Imagem, impropriamente o próprio de meu desejo: viagem ao término da qual minha última filosofia só pode ser reconhecer — e praticar — a tautologia. É *adorável* o que é *adorável*. Ou ainda: adoro você porque você é adorável, te amo porque te amo. Assim, o que fecha a linguagem amorosa é aquilo mesmo que a instituiu: a fascinação. Pois descrever a fascinação não pode nunca, *no fim das contas*, ultrapassar este enunciado: "estou fascinado". Ao atingir a extremidade da linguagem, lá onde ela não pode senão repetir *sua última palavra*, como um disco arranhado, me embriago de sua afirmação: a tautologia não é esse estado inusitado, onde se acham misturados todos os valores, o fim glorioso da operação lógica, o obscuro da tolice e a explosão do *sim* nietzscheano?

Nietzsche

O Intratável

AFIRMAÇÃO: Ao contrário de tudo e contra tudo, o sujeito afirma o amor como valor.

1. Apesar das dificuldades da minha história, apesar das perturbações, das dúvidas, dos desesperos, apesar da vontade de me livrar disso, não paro de afirmar em mim mesmo o amor como um valor. Todos os argumentos que os sistemas mais diversos empregam para desmistificar, limitar, apagar, enfim, depreciar o amor, eu os escuto, mas me obstino: "Sei bem, mas contudo...". Transfiro as desvalorizações do amor para uma espécie de moral obscurantista, para um realismo-farsa, contra os quais ergo o real do valor: oponho a tudo "o que não vai bem" no amor, a afirmação do que vale nele. Essa teimosia, é o protesto de amor: debaixo do concerto de "boas razões" para amar de outro modo, amar melhor, amar sem estar apaixonado, etc., uma voz teimosa se faz ouvir que dura *um pouco mais de tempo*: voz do Intratável apaixonado.

O mundo submete todo empreendimento a uma alternativa; a do sucesso ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Protesto por uma outra lógica: sou ao mesmo tempo e contraditoriamente feliz e infeliz: "conseguir" ou "fracassar" têm para mim sentidos apenas contingentes, passageiros (o que não impede que minhas dores e meus desejos sejam violentos); o que me anima surda e obstinadamente não é tático: aceito e afirmo fora do verdadeiro e do falso, fora do êxito e do malogro; estou destituído de toda finalidade, vivo conforme o acaso (a prova é que as figuras do meu discurso me vêm como lances de dados). Confrontado com a aventura

Peléas

PELLÉAS: "Que tens? Não me pareces feliz
- Sim, sim, estou feliz, mas estou triste."

A afirmação

Schelling (aquilo que me ocorre), não saio nem vencedor, nem vencido: sou trágico.

(Dizem-me: esse gênero de amor não é viável. Mas como avaliar a viabilidade? Por que o que é viável é um Bem? Por que *durar* é melhor que *inflamar*?)

2. Certa manhã, devo escrever urgentemente uma carta "importante" - da qual depende o sucesso de certo empreendimento; em vez disso escrevo uma carta de amor - que não envio. Abandono alegremente tarefas desinteressantes, escrúpulos razoáveis, condutas reativas, impostas pelo mundo, em benefício de uma tarefa inútil, vinda de um Dever remarcável: o Dever amoroso. Faço discretamente coisas loucas; sou a única testemunha da minha loucura. O que o amor descobre em mim, é a *energia*. Tudo que faço tem um sentido (posso então *viver*, sem me queixar), mas esse sentido é uma finalidade inatingível: é somente o sentido da minha força. As inflexões dolentes, culpadas, tristes, todo o relativo da minha vida cotidiana é revirado. Werther elogia sua própria tensão, que ele afirma diante das mediocridades de Albert. Nascido da literatura, só podendo falar através de seus códigos gastos, estou portanto só com minha força, condenado à *minha própria filosofia*.

Werther

3. No Ocidente cristão, até hoje, toda a força passa pelo Intérprete, como tipo (em termos nietzscheanos, o Padre judeu). Mas a força apaixonada não pode se deslocar, se colocar nas mãos de um Interpretante; ela continua lá, direta na linguagem, encantada, intratável. O tipo, aqui, não é o Padre, é o Enamorado.

J. - L.B.

SCHELLING: "O essencial da tragédia é [...] um conflito real entre a liberdade do sujeito e a necessidade em tanto que objetiva, conflito que termina, não pela derrota de uma ou de outra, mas porque todas duas, ao mesmo tempo vencedoras e vencidas, aparecem na indiferença perfeita" (citado por Szondi, 12).

WERTHER: "Ó meu caro, se tensionar todo o ser é prova de força, por que tão grande tensão seria fraqueza?" (53 s.)

J. - L.B.: conversa.

Afirmação

4. Há duas afirmações do amor. Primeiro, quando o apaixonado encontra o outro, há afirmação imediata (psicologicamente: deslumbramento, entusiasmo, exaltação, projeção louca de um futuro realizado: sou devorado pelo desejo, a impulsão de ser feliz): digo *sim* a tudo (me tornando cego). Segue-se um longo túnel: meu primeiro *sim* é roído pelas dúvidas, o *valor* amoroso é a todo instante ameaçado de depreciação: é o momento da paixão triste, a ascensão do ressentimento e da oblação. Posso sair, porém, desse túnel; posso "sobrelavar", sem liquidar; o que afirmei uma primeira vez, posso novamente afirmar, sem repetir, porque então, o que afirmo, é a afirmação, não sua contingência: afirmo o primeiro encontro na sua diferença, quero sua volta, não sua repetição. Digo ao outro (antigo ou novo): *Recomeçemos*.

Nietzsche

NIETZSCHE: tudo segundo Deleuze, 77 e 218 (sobre a afirmação da afirmação).

Um pontinho do nariz

ALTERAÇÃO: Produção momentânea, no terreno amoroso, de uma contra-imagem do objeto amado. No decorrer de incidentes ínfimos ou de ligeiras características, o sujeito vê a boa Imagem repentinamente se alterar e se inverter.

1. Rusbrock está enterrado há cinco anos; é desenterrado; seu corpo está intacto e puro (pudera! senão não haveria história); Rusbrock mas: "havia apenas um pontinho no nariz que tinha um leve traço de decomposição". Sobre a figura perfeita e como embalsamada do outro (que tanto me fascina), percebo de repente um ponto de decomposição. É um ponto mínimo: um gesto, uma palavra, um objeto, uma roupa, alguma coisa insólita que surge (que aponta) de uma região de que eu nunca havia suspeitado antes, e devolve bruscamente o objeto amado a um mundo medíocre. Seria o outro vulgar, ele cuja elegância e originalidade eu incensava com devoção? Ei-lo que faz um gesto através do qual se revela nele uma outra raça. Fico *alarmado*: ouço um contra-ritmo: algo como uma síncope na linda frase do ser amado, o ruído de um rasgo no invólucro liso da Imagem.
(Como a galinha do jesuíta Kircher, que é tirada da hipnose com um tapinha, estou provisoriamente desfascinado, não sem dor.)
2. Dir-se-ia que a alteração da Imagem se produz quando *fico envergonhado* pelo outro (o medo dessa vergonha, segundo Fedro, conserva os amantes gregos no caminho do Bem, cada um tendo que tomar conta da própria imagem sob o olhar do outro). Ora, a vergonha vem da sujeição: o outro, no decorrer de um inciden-

Rusbrock

Dostotovski

Banquete

DOSTOIEVSKI: morte do starets Zóximo: o odor deletério do cadáver (*Irmãos Karamazov*, II, VII, 1).

te fútil, que apenas minha perspicácia, ou meu delírio captam, aparece bruscamente — se descobre, se rasga, se revela, no sentido fotográfico do termo — como *sujeito* a uma instância que é ela própria da ordem do servil: eu o vejo de repente (questão de *visão*) afobado, atrapalhado, ou simplesmente teimando em agradar, em respeitar, em se curvar aos ritos mundanos graças a que ele espera se fazer reconhecer. Pois a má Imagem não é uma imagem má; é uma imagem *mesquinha*: ela me mostra o outro preso à mediocridade do mundo social. (Ou ainda: o outro se altera se ele mesmo se acomoda às banalidades professadas pelo mundo para depreciar o amor: o outro torna-se gregário.)

Heine

3. Certa vez, o outro me disse, falando de nós: “uma relação de qualidade”, isso não me agradou: vinha bruscamente do exterior, nivelando a especialidade da relação a uma fórmula conformista. Frequentemente, é pela linguagem que o outro se altera; ele diz uma palavra diferente e ouço rugir de um modo ameaçador *todo um outro mundo*, que é o mundo do outro. Quando Albertine deixa escapar a expressão grosseira “tomar no rabo”, o narrador proustiano fica horrorizado, pois é o gueto temido da homossexualidade feminina, da conquista grosseira, que se revela repentinamente: uma cena inteira pelo buraco de fechadura da linguagem. A palavra é de uma leve substância química que opera as mais violentas alterações: o outro, tanto tempo retido no casulo do meu próprio discurso, faz ouvir, por uma palavra que lhe escapa, as linguagens que ele pode *pedir emprestado*, e que por conseguinte outros lhe emprestaram.

Proust

4. Às vezes ainda, vejo o outro submetido a um desejo. Mas o que destoa nele, não é aos meus olhos um desejo formado, nomeado, colocado, bem dirigido — caso em que eu teria simplesmente ciúmes (o que depende de outras circunstâncias); é apenas um desejo nascente, uma pontinha de desejo que detecto no outro sem que ele mesmo esteja bem consciente: eu o vejo, durante a

HEINE: “*Sie sassen und tranken am Teetisch ...*” (*Intermezzo lírico*, 50, 249)

PROUST, *A Prisioneira*, II, 337 s.

conversa, agitado, multiplicado, preocupado, colocado em posição de apelo em relação a um terceiro, como apostado a ele para reduzi-lo. Observe bem tal reunião: você verá nela esse sujeito perturbado (discretamente, mundanamente) por esse outro, levado a estabelecer com ele uma relação mais calorosa, mais apelativa, mais obsequiosa: surpreendo o outro, por assim dizer, em flagrante delito de inflação de si mesmo. Percebo uma *perturbação de ser*, que não está longe do que Sade teria chamado a *efervescência da cabeça* (“Vi o demônio se manifestar pelos seus olhos”); e, por menos que o parceiro solicitado responda do mesmo modo, a cena se torna derrisória: tenho a visão de dois pavões abrindo a cauda, um diante do outro. A Imagem está corrompida, porque aquele que vejo é de repente *um outro* (e não mais o outro), um estranho (um louco?).

Flaubert

Gide

(Assim como, no trem de Biskra, Gide, entrando no jogo de três estudantes argelinos, “ofegante, palpitante”, diante de sua mulher que fingia ler, tinha um ar “de criminoso ou de louco”. Qualquer outro desejo que não o meu, não é *louco*?)

5. O discurso amoroso, ordinariamente, é um invólucro liso que adere à Imagem, uma luva suave envolvendo o ser amado. É um discurso devoto, bem-pensante. Quando a imagem se altera, o invólucro da devoção se rasga; um tremor revira minha própria linguagem. Ferido por uma frase que ele surpreende, Werther vê de repente Charlotte como uma fofqueira, ele a inclui no grupo das amiguinhas com quem ela bate-papo (ela não é mais o outro, mas um outro entre outros), e diz então desdenhosamente “minhas mulherezinhas” (*meine Weibchen*). Uma blasfêmia vem bruscamente aos lábios do sujeito e quebra desrespeitosamente a bênção do enamorado; ele é possuído por um demônio que fala por sua boca, de onde saem, como nos contos de fadas, não flores, mas rãs. Horrível refluxo da Imagem. (O horror de estragar é ainda mais forte que a angústia de perder.)

Werther

FLAUBERT: “Um brusco pé de vento levantou os lençóis, e eles viram dois pavões, um macho e uma fêmea. A fêmea se mantinha imóvel, os jarretes dobrados, o dorso erguido. O macho andava em volta dela, arredondando o leque da cauda, esticando o pescoço, gorgolejando, depois saltou sobre ela, cobrindo-a com as penas, que a envolveram como um berço, e os dois grandes pássaros tremeram num só arrepio”. (*Bouvard e Pécuchet*, 966).

GIDE, *Et nunc manet in te*, 1134.

WERTHER, 99.

Agony

ANGÚSTIA. O sujeito apaixonado, do sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta — sentimento que ele exprime sob o nome de *angústia*.

1. Esta noite voltei sozinho ao hotel; o outro decidiu retornar mais tarde. As angústias já estão lá, como o veneno preparado (o ciúme, o abandono, a inquietude); elas esperam apenas que passe um pouco de tempo para poder decentemente se declarar. Pego um livro e um sonífero, "calmamente". O silêncio deste grande hotel é sonoro, indiferente, idiota (ronrom longínquo das banheiras se esvaziando); os móveis, as lâmpadas são estúpidas, nada de *amigável* onde se aquecer ("Estou com frio, voltemos a Paris). A angústia cresce, observo sua progressão, como Sócrates falando (eu lendo) sentia aumentar o frio da cicuta; eu *a escuto* se nomear, sobressair, como uma figura inexorável, do fundo das coisas que estão lá.
(E se, para que qualquer coisa aconteça, eu fizesse uma promessa?)

2. O psicótico vive sob o temor do aniquilamento (do qual as diversas psicoses seriam apenas defesas). Mas "o temor clínico do aniquilamento é o temor de um aniquilamento que já foi experimentado (*primitive agony*) [...] e há momentos em que um paciente precisa que lhe digam que o aniquilamento cujo temor mina sua vida já ocorreu". O mesmo, parece, se passa com a angústia de amor: ela é o temor de um luto que já ocorreu, desde a origem do amor, desde o momento em que fiquei encantado. Seria preciso que alguém pudesse me dizer: "Não fique mais angustiado, você já o(a) perdeu".

WINNICOTT, "O temor do aniquilamento", 75.

Amar o amor

ANULAÇÃO. Lufada de linguagem durante a qual o sujeito chega a anular o objeto amado sob o volume do amor em si: por uma perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto.

- Werther 1. Charlotte é bem insípida; é a personagem medíocre de uma encenação forte, atormentada, armada pelo sujeito Werther; por uma amável decisão desse sujeito, um objeto grotesco é colocado no centro do palco e lá adorado, incensado, *tomado à parte*, coberto de discursos de louvações (e talvez, em segredo, de ataques); dir-se-ia uma pomba gorda, imóvel, apertada nas suas plumas, em volta da qual roda um macho meio louco. Basta que, num lampejo, eu veja o outro sob a forma de um objeto inerte, como empalhado, para que eu transfira meu desejo, desse objeto anulado, para meu próprio desejo; é meu desejo que desejo, e o ser amado nada mais é que seu agente. Eu me exalto ao pensar numa causa tão grande, que deixa atrás de si a pessoa da qual fiz o pretexto (pelo menos é o que me digo, feliz de me elevar rebaixando o outro); sacrifico a imagem do Imaginário. E se chegar o dia em que eu tiver que decidir renunciar ao outro, o luto violento que toma conta de mim então, é o luto do próprio Imaginário: era uma estrutura querida, e choro a perda do amor, não de fulano ou fulana. (Quero voltar, como a seqüestrada de Poitiers à sua maratona Malempia).
- Gide

- Cortezia 2. Pronto, eis aí o outro anulado sob o amor: dessa anulação tiro um proveito verdadeiro: quando uma ferida acidental me ameaça (uma idéia de ciúme, por exemplo), eu a recupero na magnificência e na abstração do sentimento apaixonado; deixo de desejar aquilo que, estando ausente, não pode mais me ferir. Entretanto, imediatamente, sofro ao ver o outro (que amo) assim diminuído, reduzido e como excluído do sentimento que ele suscitou. Me sinto culpado e me reprovoo de abandoná-lo. Uma reviravolta se opera: procuro desanulá-la, me obrigo a sofrer novamente.

Ser ascético

ASCESE. Seja por se sentir culpado em relação ao ser amado, seja por querer impressioná-lo com sua infelicidade, o sujeito apaixonado esboça uma conduta ascética de autopunição (maneira de viver, de vestir, etc.).

1. Já que sou culpado disso, daquilo (tenho e me dou mil razões de sê-lo), vou me punir, vou arruinar meu corpo: cortar o cabelo curtinho, esconder meu olhar atrás de óculos escuros (maneira de entrar para o convento), me dedicar ao estudo de uma ciência abstrata. Vou me levantar cedo, ainda escuro, para trabalhar, feito um monge. Vou ser muito paciente, um pouco triste, em uma só palavra, *digno*, como convém ao homem do ressentimento. Vou marcar histericamente meu luto (o luto que suponho) na minha roupa, no corte do meu cabelo, na regularidade dos meus hábitos. Será um retiro doce; apenas esse pouco de retiro necessário ao bom funcionamento de um patético discreto.
2. A ascese (a veleidade da ascese) se dirige ao outro: volte-se, olhe-me, veja o que você faz de mim. É uma chantagem: ergo diante do outro a figura do meu próprio desaparecimento, tal como ela certamente se produzirá, se ele não ceder (a quê?).

Atopos

ATOPOS. O ser amado é reconhecido pelo sujeito apaixonado como "atopos" (qualificação dada a Sócrates por seus interlocutores), quer dizer, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista.

1. A *atopia* de Sócrates está ligada a *Eros* (Sócrates é cortejado por Alcibíades) e a *Torpedo* (Sócrates eletriza e paralisa Menon). É *atopos* o outro que amo e que me fascina. Não posso classificá-lo, pois ele é precisamente o Único, a Imagem singular que veio milagrosamente responder à especialidade do meu desejo. É a figura da minha verdade; ele não pode estar contido em nenhum estereótipo (que é a verdade dos outros).

No entanto, amei ou amarei várias vezes na vida. Será então que o meu desejo, que é tão especial, se encaixa num tipo? Meu desejo é então classificável? Existe, entre todos os seres que amei, um traço comum, um só, por mais insignificante que seja (um nariz, uma pele, um jeito) que me permita dizer: eis meu tipo! É exatamente o meu tipo": "Não é nem um pouco meu tipo": assim diz o conquistador: o enamorado não é apenas um conquistador mais complicado, que procura a vida inteira "seu tipo"? Em que canto do corpo adverso devo ler minha verdade?

2. Surpreendo a *atopia* do outro no seu rosto, cada vez que aí leio sua inocência, sua grande inocência: ele nada sabe do mal que me faz — ou, para dizê-lo com menos ênfase, do mal que ele me dá. O inocente, não é ele inclassificável (portanto suspeito em

NIETZSCHE: Sobre a *atopia* de Sócrates, Michel Guérin, *Nietzsche, Sócrates heróico*.

toda sociedade, que só "se acha" onde possa classificar os Erros)? X... bem que tinha uns "traços de caráter" pelos quais não era difícil classificá-lo (ele era "indiscreto", "esperto", "preguiçoso", etc.), mas por duas ou três vezes pude ler nos seus olhos uma expressão de uma tal inocência (não tenho outra palavra) que eu me obstinava, não importa o que acontecesse, a colocar isso, de algum modo, fora dele mesmo, do seu próprio caráter. Neste momento, eu o dispensava de qualquer comentário. Como inocência, a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem que é *maya*, classificação dos nomes (dos Erros). Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar *dele*, *sobre* ele; todo atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso: o outro é inqualificável (seria o verdadeiro sentido de *atopos*).

3. Diante da originalidade brilhante do outro, não me sinto nunca *atopos*, mas sim classificado (como um dossiê muito conhecido). Às vezes, entretanto, consigo sustar o jogo das imagens desiguais ("Posso ser tão original, tão forte quanto o outro!"), adivinho que o verdadeiro lugar da originalidade não é nem o outro nem eu, mas nossa própria relação. É a originalidade da relação que é preciso conquistar. A maior parte das mágoas me vem do estereótipo: sou obrigado a me apaixonar, como todo mundo: ser ciumento, rejeitado, frustrado, como todo mundo. Mas, quando a relação é original, o estereótipo é abalado, ultrapassado, evacuado, e o ciúme, por exemplo, não tem mais espaço nessa relação sem lugar, sem *topos*, sem "topo" — sem discurso.

R. H.

R.H.: conversa.

AUSÊNCIA: Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado — quaisquer que sejam a causa e a duração — e tende a transformar essa ausência em prova de abandono.

Werther

1. Grande quantidade de *lieder*, de melodias, de canções sobre a ausência amorosa. E, no entanto, não se encontra essa figura clássica, no *Werther*. A razão é simples: lá, o objeto amado (Charlotte) não se movimenta; é o sujeito apaixonado (Werther) que, em determinado momento, se afasta. Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, *não resgatado** como um embrulho num canto qualquer da estação. A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica — e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: "Sou menos amado do que amo."

Hugo

2. Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tece-

HUGO: "Mulher, quem choras? — O ausente" (*O ausente*, poema musicado por Fauré).

* No original "en souffrance"; diz-se de uma mercadoria que não foi procurada. Cf. "souffrance" = sofrimento.

lãs, as "chansons de toile"***, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá àqueles *que têm algo feminino*.)

E.B.

3. Às vezes, consigo suportar bem a ausência. Sou então "normal": me igualo à maneira pela qual "todo mundo" suporta a partida de um "ente querido"; obedeço com competência à educação pela qual me ensinaram desde cedo a me separar de minha mãe — o que não deixa, entretanto, na origem, de ser doloroso (para não dizer terrível). Ajo como um sujeito bem desmamado; sei me alimentar, *enquanto espero*, de outras coisas além do seio materno.

Essa ausência bem suportada, não é outra coisa senão o esquecimento. Sou momentaneamente infiel. É a condição da minha sobrevivência; se eu não esquecesse, morreria. O enamorado que não esquece *de vez em quando*, morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther).

Werther

(Criança, eu não esquecia: dias intermináveis, dias de abandono, quando a Mãe trabalhava fora; à noite, eu ia esperar sua volta na parada do ônibus U^{bis}, em Sèvres — Babylone; os ônibus passavam um atrás do outro, ela não estava em nenhum.)

4. Desperto muito rápido desse esquecimento. Apressadamente arranho uma lembrança, uma perturbação. Do corpo vem uma palavra (clássica) que diz a emoção da ausência: *suspirar*: "suspirar depois da presença corporal": as duas metades do andrógono

Rusbrock
Banquete

E.B.: carta.

*** Canções das tecelãs na Idade Média. (N. da T.)

Diderot suspiram uma depois da outra, como se cada sopro, incompleto, quisesse se misturar ao outro: imagem do abraço que funde as duas imagens numa só: na ausência amorosa, sou, tristemente, uma *imagem descolada*, que seca, amarelece, encarquilha.

(Como, o desejo não é sempre o mesmo, esteja o objeto presente ou ausente? O objeto não está *sempre* ausente? — A melancolia não é a mesma: há duas palavras: *Pothos*, para o desejo do ser ausente, e *Himéros*, mais ardente, para o desejo do ser presente.)

Grego

5. Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário.*** Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criado um paradigma). A ausência se torna uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões). Essa encenação lingüística afasta a morte do outro: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança ainda acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte.

Winnicott

DIDEROT: "Inclina teus lábios sobre mim
E que ao sair de minha boca
Minha alma repasse em ti."
(*Canção ao gosto romântico*.)

GREGO: Détienne, 168.

*** Aquele a quem se dirige uma alocução por analogia a destinatário. (N. da T.)

6. A frustração teria por figura a Presença (vejo o outro todo dia, mas isso não me satisfaz: o objeto está lá, na realidade, mas continua a me fazer falta imaginariamente). Quanto à castração, teria por figura a Intermitência (aceito deixar um pouco o outro "sem chorar", assumo o luto da relação, sei *esquecer*). A Ausência é a figura da privação; desejo e preciso ao mesmo tempo. O desejo se abate sobre a carência: aí está o fato obsedante do sentimento amoroso.

Rusbrock ("O desejo aí está, ardente, eterno: mas Deus está acima dele, e os braços erguidos do Desejo não atingem nunca a plenitude adorada." O discurso da Ausência é um texto de dois ideogramas: há os *braços erguidos do Desejo*, e há os *braços estendidos da Carência*. Oscilo, vacilo entre a imagem pálida dos braços erguidos e a imagem acolhedora e infantil dos braços estendidos.)

7. Me instalo sozinho, num café; as pessoas vêm me cumprimentar; me sinto rodeado, solicitado, lisonjeado. Mas o outro está ausente; eu o convoco em mim mesmo para que ele me mantenha à margem dessa amabilidade mundana, que me espia. Apelo para a sua "verdade" (a verdade cuja sensação ele me dá) contra a histeria de sedução onde sinto que escorrego. Torno a ausência do outro responsável pelo meu mundanismo; *invoco* sua proteção, sua volta: que o outro apareça, que me retire, como uma mãe que vem buscar seu filho, do brilho mundano, da fatuidade social, que ele me devolva "a intimidade religiosa, a gravidade" do mundo amoroso.

(X... me dizia que o amor o tinha protegido do mundanismo: associações, ambições, promoções, conspirações, alianças, secessões, funções, poderes: o amor tinha feito dele um detrito social, e ele se regozijava disso.)

8. Um koan budista diz o seguinte: "O mestre conserva a cabeça do discípulo sob a água, por muito, muito tempo; pouco a pouco as bolhas se rarificam; no último instante, o mestre tira o discípulo, o reanima: quando tiveres desejado a verdade como desejaste o ar, então saberás o que ela é."

A ausência do outro me conserva a cabeça sob a água; pouco a pouco sufoco, meu ar se rarefaz: é através dessa asfixia que reconstituo minha "verdade" e preparo o Intratável do amor.

A carta de amor

CARTA. A figura visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo).

Werther 1. Quando Werther (em missão junto ao Embaixador) escreve à Charlotte, sua carta segue o seguinte plano: 1. Que bom pensar em você! 2. Aqui estou eu num meio mundano e, sem você, eu me sinto muito sozinho; 3. Encontrei alguém (a senhorita de B...) que parece com você, e com quem posso falar de você; 4. Faço votos que possamos estar juntos. — Variações de uma mesma informação, como um tema musical: *penso em você*.

Freud O que quer dizer "pensar em alguém"? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento a vida é impossível) e despertar frequentemente desse esquecimento. Por associação, muitas coisas te trazem para o meu discurso. "Pensar em você" não quer dizer nada mais que essa metonímia. Porque, em si, esse pensamento é vazio: eu não te penso; simplesmente te faço voltar (na mesma proporção que te esqueço). É essa forma (esse ritmo) que chamo de "pensamento": *nada tenho para te dizer*, a não ser que esse nada, é para você que digo:

Goethe "Porque recorri novamente à escritura?
Não é preciso, querida, fazer pergunta tão evidente,
Porque, na verdade, nada tenho para te dizer;
Entretanto tuas mãos queridas receberão este papel."

WERTHER, 75.

FREUD: à sua noiva Martha: "Ah! esse jardineiro Bünslow! — Que sorte a dele de poder alojar minha bem amada" (*Correspondência*, 49).

GOETHE: citado por Freud.

Carta

Goethe ("Pensar em Hubert", escreve comicamente na sua agenda o narrador de Paludes, que é o livro do Nada.)

Ligações
Perigosas

A. C.

2. "Veja bem, escreve a marquesa de Mertueil, que, quando você escreve a alguém, é para esse alguém e não para você: deve então procurar lhe dizer menos aquilo que você pensa, que aquilo que mais agrada a ele." A marquesa não está apaixonada; o que ela postula é uma *correspondência*, quer dizer, um empreendimento tático destinado a defender posições, a assegurar conquistas: esse empreendimento deve conhecer os pontos (os subconjuntos) do conjunto adversário, quer dizer detalhar a imagem do outro em vários pontos em que a carta tentará tocar (trata-se na verdade de uma correspondência, no sentido quase matemático do termo). Mas, para o enamorado, a carta não tem valor tático: ela é puramente *expressiva* — para ser exato elogiosa (mas o elogio aqui é desinteressado: é apenas a fala da devoção); o que estabeleço com o outro, é uma *relação*, não uma correspondência: a relação liga duas imagens. Você está em toda a parte, sua imagem é total, é o que escreve Werther à Charlotte de diferentes maneiras.

Etimologia

Freud

3. Como desejo, a carta de amor espera sua resposta; ela impõe implicitamente ao outro de responder, sem o que a imagem dele se altera, se torna outra. É o que explica com autoridade o jovem Freud à sua noiva: "Não quero porém que minhas cartas fiquem sempre sem resposta, e não te escreverei mais se você não me responder. Eternos monólogos sobre um ser amado, que não são nem ratificados nem alimentados pelo ser amado, acabam em idéias falsas sobre as relações mútuas, e nos tornarão estranhos um ao outro quando nos encontrarmos novamente, e acharmos então as coisas diferentes do que, por não termos nos certificado delas, se imaginava."

(Aquele que aceitasse as "injustiças" da comunicação, aquele que continuasse a falar levemente, docemente, sem obter resposta, adquiriria um grande domínio: o da Mãe.)

LIGAÇÕES PERIGOSAS, carta CV.

A.C.: conversa.

FREUD, *Correspondência*, 39.

A catástrofe

CATÁSTROFE. Crise violenta no decorrer da qual o sujeito, sentindo a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo.

Mlle de
Lespinnasse

1. Dois regimes de desespero: o desespero doce, a resignação ativa ("Amo você como se deve amar, desesperadamente"), e o desespero violento: um dia, depois de não sei que incidente, me tranco no quarto e expludo em soluços: sou tomado por uma onda possante, asfixiado de dor; todo meu corpo enrijece e revulsa: vejo, num relâmpago cortante e frio, a destruição à qual estou condenado. Nada a ver com a depressão insidiosa e na verdade civilizada dos amores difíceis; nada a ver com o enrijecimento do sujeito abandonado: não é nem como ficar na fossa. É claro como uma catástrofe: "*Estou desgraçado!*"

(Causa? Nunca solene — jamais por declaração de ruptura; vem sem prevenir, seja pelo efeito de uma imagem insuportável; seja por brusca rejeição sexual: o infantil — se ver abandonado pela Mãe — passa brutalmente ao genital.)

Bruno
Bettelheim

2. A catástrofe amorosa está talvez mais próxima daquilo que se chamou no âmbito psicótico, de uma *situação extrema*, que é "uma situação vivida pelo sujeito como tendo irremediavelmente que destruí-lo"; a imagem foi tirada do que se passou em Dachau. Não será indecente comparar a situação de um sujeito que sofre de amor à de um prisioneiro de Dachau? Pode uma das ofensas, mais incríveis da História, se repetir num incidente fútil, infantil,

BETTELHEIM, *Fortaleza Vazia*, introd. e 95.

Catástrofe

Etimologia

F.W.

sofisticado, obscuro, que aconteceu a um sujeito confortável, que é apenas presa do seu Imaginário? Essas duas situações têm no entanto isso em comum: são, ao pé da letra, de pânico: são situações sem resto, sem troco: me projetei no outro com tal força que, quando ele me falta, não posso me retomar, me recuperar: estou perdido para sempre.

ETIMOLOGIA: "pânico" está ligado ao deus Pan; mas pode-se jogar com as etimologias como com as palavras (sempre se fez isso), e fingir que "pânico" vem do adjetivo grego que quer dizer "tudo".
F.W.: conversa.

Fazer uma cena

CENA. A figura visa toda "cena" (no sentido doméstico do termo) como troca de contestações recíprocas.

1. Quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a "última palavra", esses dois sujeitos já estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual eles são co-proprietários; *um de cada vez*, diz a cena, o que equivale a dizer *nunca você, sem mim*, e vice-versa. Esse é o sentido do que se chama eufemisticamente de *diálogo*: não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala. Os parceiros sabem que o confronto ao qual se entregam e que não os separará é tão inseqüente quanto um gozo perverso (a cena seria uma maneira de se ter prazer sem o risco de fazer filhos).

Nietzsche

Com a primeira cena, a linguagem começa sua longa carreira de coisa agitada e inútil. Pois foi o diálogo (a justa entre dois atores) que corrompeu a Tragédia, antes mesmo da aparição de Sócrates. O monólogo foi dessa forma relegado aos próprios limites da humanidade: na tragédia arcaica, em certas formas de esquizofrenia, no solilóquio amoroso (pelo menos por tanto tempo quanto eu "sustente" meu delírio e não ceda à vontade de atrair o outro para uma contestação ordenada de linguagem). É como se o

Jakobson

NIETZSCHE: "Já existia algo de semelhante na troca de palavras entre o herói e o corifeu, mas, como um estava subordinado ao outro, o *combate dialético* era impossível. Mas a partir do momento em que dois personagens principais se encontraram frente a frente, presenciou-se o nascimento, conforme um instinto profundamente helênico, da justa de palavras e de argumentos: o diálogo amoroso (compreenda-se: a cena) sempre foi desconhecido da tragédia grega" ("Sócrates e a tragédia", *Escritos póstumos*, 42).
JAKOBSON, "Conversa", 466.

Cena

proto-ator, o louco e o enamorado recusassem a se colocar como heróis da fala e a se submeter à linguagem adulta, à linguagem social insuflada pela Discórdia: deusa da neurose universal.

2. *Werther* é puro discurso do sujeito apaixonado: o monólogo (idílico, angustiado) só é rompido uma vez, no final, pouco antes do suicídio: Werther visita Charlotte, que lhe pede para não tornar a vê-la antes do dia de Natal, querendo através disso significar a ele que é preciso espaçar suas visitas e que a partir de então sua paixão não será mais aceita: segue-se uma cena.

Werther

A cena começa com uma diferença: Charlotte está aborrecida, Werther está excitado, e o aborrecimento de Charlotte o excita mais ainda: a cena tem portanto um só sujeito, dividido por um diferencial de energia (a cena é *elétrica*). Para que esse desequilíbrio *se ponha em movimento* (como um motor), para que a cena ganhe velocidade, é preciso um engano, que cada um dos parceiros se esforça em atrair para o seu campo; esse engano é geralmente um fato (que um afirma e o outro nega) ou uma decisão (que um impõe e o outro recusa: no Werther é espaçar deliberadamente as visitas). O acordo é logicamente impossível na medida em que o que é discutido não é o fato ou a decisão, quer dizer, alguma coisa que está fora da linguagem, mas apenas aquilo que a precede: a cena não tem objeto ou pelo menos ela o perde muito depressa: ela é essa linguagem cujo objeto foi perdido. É próprio da réplica não ter nenhuma finalidade demonstrativa, persuasiva, mas apenas uma origem, e que essa origem seja sempre apenas imediata: na cena, eu colo ao que acaba de ser dito. O sujeito (dividido mas comum) da cena enuncia através de dísticos: é a *esticômitis*,* modelo arcaico de todas as cenas do mundo (quando estamos em estado de cena falamos por "filas" de palavras). Entretanto, qualquer que seja a regularidade dessa mecânica, é preciso que haja um diferencial em cada dístico: assim,

Etimologia

WERTHER, 123 s.

ETIMOLOGIA: *στήχος* (*stichos*): fila, fileira.

* *Esticômitis*: poema, diálogo de Tragédia onde os interlocutores se respondem verso por verso. (N. da T.)

Charlotte empurra sempre sua parte para proposições gerais ("Você me deseja porque isso é impossível) e Werther conduz a sua para a contingência, deusa das feridas amorosas ("Sua decisão deve vir de Albert"). Cada argumento (cada verso do dístico) é escolhido de tal modo que seja simétrico e por assim dizer igual a seu irmão, e no entanto acrescido de um suplemento de protesto: enfim, de uma super-oferta. Essa super-oferta não é outra coisa senão o grito do Narciso: *E eu! E eu!*

3. A cena é como a Frase: estruturalmente não há nada que obrigue a pará-la; nenhuma imposição interna a desgasta, porque, como na Frase, uma vez dado o núcleo (fato, a decisão), as expansões são infinitamente conduzíveis. Só pode interromper a cena alguma circunstância exterior à estrutura: o cansaço dos dois parceiros (não bastaria o cansaço de um só), a chegada de alguém (no Werther, é Albert que chega) ou ainda a substituição brusca do desejo pela agressão. A não ser que se aproveite desses incidentes, nenhum parceiro tem poder para bloquear a cena. De que meios eu poderia dispor? O silêncio? Ele só realçaria o *querer* da cena; sou portanto levado a responder para absorver, abrandar. O raciocínio? Nenhum é de tão puro metal que deixe o outro sem voz. A análise da cena em si? Passar da cena para a metacena não é mais do que abrir uma outra cena. A fuga? É o signo de uma deserção adquirida: o casal *já* se desfez: como o amor, a cena é sempre recíproca. A cena é, pois, interminável, como a linguagem: ela é a própria linguagem, apreendida no seu infinito, essa "adoração perpétua" que faz com que, desde que o homem existe, *isso não pare de falar*.

(X... tinha de bom o fato de não explorar a frase que lhe era dada; por uma espécie de ascese rara, *ele não se aproveitava da linguagem*.)

4. Cena nenhuma tem um sentido, nenhuma avança para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é nem prática ou dialética; ela é luxuosa, ociosa: tão inconseqüente quanto um orgasmo perverso: ela não marca, não suja. Paradoxo: em Sade a violência também não marca: o corpo é restaurado instantaneamente — para novos gastos: constantemente maltratada, alterada, dilacerada, Justine está sempre fresca, íntegra, repousada: assim

é o parceiro da cena: ele renasce da cena passada como se nada houvesse acontecido. Pela insignificância do seu tumulto, a cena lembra um vômito à moda romana: ponho o dedo na garganta (me excito até a contestação), vomito (um jorro de argumentos ferinos) e depois, tranquilamente, continuo a comer.

5. Insignificante, a cena luta no entanto contra a insignificância. Todo parceiro de uma cena sonha com a "última palavra". Falar por último, "concluir", é dar um destino a tudo que se disse, é dominar, possuir, dar, atribuir o sentido: no espaço da fala, aquele que vem por último ocupa um lugar soberano, ocupado, segundo um privilégio regulamentado, pelos professores, os presidentes, os juizes, os confessores: todo combate de linguagem (*makhé* dos antigos Sofistas, *disputatio* dos Escolásticos) visa à posse desse lugar; pela última palavra, eu vou desorganizar, "liquidar" o adversário, infligir-lhe uma ferida (narcísica) mortal, vou reduzi-lo ao silêncio, castrá-lo de toda fala. A cena se desenrola tendo em vista esse triunfo: não se trata absolutamente de que cada réplica concorra para a vitória de uma verdade e construa essa verdade pouco a pouco, mas sim de que a última réplica seja a ótima: o que conta é o último lance de dados. A cena não se parece em nada com um jogo de xadrez, se parece mais com a brincadeira do anel: todavia, esse jogo é no caso invertido, pois ganha aquele que consegue reter o anel na mão no exato momento em que o jogo termina: o anel circula ao longo da cena, a vitória é de quem o capturar, daquele cuja posse garantirá o todo-poder: a última réplica.

No Werther, a cena é coroada por uma chantagem: "Se você me deixar descansar ainda um pouquinho, tudo se arranjará", diz Werther a Charlotte, num tom queixoso e ameaçador: quer dizer: "Breve você se livrará de mim": frase impregnada de gozo, pois ela é fantasiada como uma última réplica. Para que o sujeito da cena se arme de uma última palavra verdadeiramente peremptória, só mesmo o suicídio: pelo anúncio do suicídio, Werther se torna *o mais forte dos dois*: daí se percebe mais uma vez que só a morte pode interromper a Frase, a Cena.

Werther

O que é um herói? Aquele que tem a última réplica. Já se viu um herói que não tivesse falado antes de morrer? Renunciar à última réplica (recusar a cena) é próprio de uma moral anti-heróica: como a de Abraão: ele não fala até o fim do sacrifício que lhe foi pedido. Ou melhor ainda, resposta rápida mas subversiva, por ser menos coberta (o silêncio é sempre uma boa cobertura), é substituir a última réplica por uma pirueta inconveniente: é o que fez aquele mestre zen que, como única resposta à solene pergunta: "O que é Buda?", tirou a sandália, colocou-a na cabeça e se foi: impecável dissolução da última réplica, domínio do não-domínio.

Elogio das lágrimas

CHORAR. Propensão particular do sujeito apaixonado a chorar: modos de aparição e função das lágrimas nesse sujeito.

1. A menor emoção amorosa, de felicidade ou de aborrecimento, faz Werther chorar. Werther chora com frequência, muita frequência e abundantemente. Em Werther é o enamorado que chora ou é o romântico?

Será talvez uma disposição própria do tipo apaixonado se deixar levar pelo choro? Submetido ao Imaginário, ele faz pouco caso da censura que mantém hoje o adulto longe das lágrimas e pela qual o homem pensa afirmar sua virilidade (satisfação e maternal enternecimento de Piaf: "Mas está chorando, meu senhor!"). Liberando suas lágrimas, ele segue as ordens do corpo apaixonado, que é um corpo encharcado, em expansão líquida: chorar juntos, escorrer juntos: deliciosas lágrimas terminam a leitura de Klopstock que Charlotte e Werther fazem em comum. De onde o enamorado tira o direito de chorar, senão de uma inversão de valores da qual o corpo é o primeiro alvo? Ele aceita reencontrar o corpo criança. Além disso, o corpo apaixonado é aqui o duplo de um corpo histórico. Quem fará a história das lágrimas? Em que sociedades, em que tempos se chorou? Desde quando os homens (e não as mulheres) não choram mais? Por que a "sensibilidade" se transformou em dado momento em "pieguice"? As imagens da virilidade se modificam; os gregos, as pessoas do século XVII choravam muito no teatro. Segundo Michelet, São Luis se lamentava por não ter recebido o dom das lágrimas; certa vez, tendo sentido as lágrimas

lhe escorrerem docemente pelo rosto, "elas lhe pareceram tão saborosas e tão doces, não só ao coração mas à boca".

(Do mesmo modo: em 1199, um jovem monge pega a estrada para uma das abadias de Cisterciennes, no Brabant,* para obter através de preces o dom das lágrimas.)

(Problema nietzscheano: como se combinam História e Tipo? Não é ao tipo que cabe formular – formar – o inatual da História? É nessas lágrimas do enamorado que nossa sociedade reprime seu próprio inatual, fazendo assim do enamorado que chora um objeto perdido cuja repressão é necessária à "saúde". No filme *A Marquesa d'O*, se chora e as pessoas riem.

2. Talvez chorar seja muito geral; talvez não se deva dar a todos os choros a mesma significação; talvez haja no mesmo enamorado vários sujeitos que se empregam em modos vizinhos, mas diferentes de "chorar". Qual é esse "eu" que tem "lágrimas nos olhos"? Qual é esse outro que um dia desses estava "à beira das lágrimas"? Quem sou eu que choro "todas as lágrimas do meu corpo"? ou derramo ao acordar "uma torrente de lágrimas"? Se tenho tantas maneiras de chorar, é porque, talvez, quando choro, me dirijo sempre a alguém, e o destinatário das minhas lágrimas não é sempre o mesmo: adapto minhas maneiras de chorar ao tipo de chantagem que pretendo exercer ao meu redor através das lágrimas.

3. Ao chorar, quero impressionar alguém, pressioná-lo ("Veja o que você faz de mim"). Talvez seja – e geralmente é – o outro que se quer obrigar desse modo a assumir abertamente sua comisseração ou sua insensibilidade; mas talvez seja também eu mesmo: me faço chorar para me provar que minha dor não é uma ilusão: as lágrimas são signos e não expressões. Através das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor, e a partir de então me acomodo: posso viver com ela, porque, ao chorar,

* Brabant: região da Bélgica. (N. da T.)

Schubert

me ofereço um interlocutor empático que recolhe a mais "verdadeira" das mensagens, a do meu corpo e não a da minha língua: "Que são as palavras? Uma lágrima diz muito mais."

Laetitia

CIRCUNSCREVER: Para reduzir sua infelicidade, o sujeito coloca sua esperança num método de controle que permitiria circunscrever os prazeres que lhe dá a relação amorosa: de um lado guardar esses prazeres, aproveitá-los plenamente, e, de outro, colocar num parêntese sem pensamento as largas zonas depressivas que separam esses prazeres: "esquecer" o ser amado fora dos prazeres que ele lhe dá.

Leibniz

1. Cícero, depois de Leibniz, opõe *gaudium* e *laetitia*. *Gaudium* é o "prazer que a alma experimenta quando considera a posse de um bem presente ou futuro como assegurada; e possuímos tal bem quando ele está de tal forma em nosso poder que podemos usufruir dele quando queremos". *Laetitia* é um prazer entusiasta, "um estado onde o prazer predomina em nós" (em meio a outras sensações, às vezes contraditórias).

Gaudium é aquilo com que sonho: usufruir de um bem vitalício. Mas não tendo acesso a *Gaudium* do qual estou separado por mil entraves, penso em me projetar sobre *Laetitia*; e se eu pudesse conseguir de mim mesmo me restringir aos prazeres entusiastas que o outro me dá, sem contaminá-los, sem mortificá-los com a angústia que lhes serve de elo? E se eu pudesse ter uma visão antológica da relação amorosa? E se eu compreendesse, num primeiro tempo, que uma grande preocupação não exclui momentos de puro prazer (como o Capelão de *Mãe Coragem* explicando que "a guerra não exclui a paz") e se eu conseguisse, num segundo tempo, esquecer sistematicamente as zonas de alarme que separam esses momentos de prazer? E se eu pudesse ser distraído, inconsequente?

Brecht

LEIBNIZ, *Novos Ensaios sobre a compreensão humana*, II, XX, 141.
BRECHT: *Mãe Coragem*, quadro VI.

Circunscrever

2. Esse projeto é louco, pois o Imaginário é *precisamente* definido por sua coalescência (sua cola), ou ainda seu poder de manchar: nada da imagem pode ser esquecido; uma memória extenuante impede de se sair à *vontade* do amor, enfim de morar nele comportadamente, razoavelmente. Posso até imaginar alguns procedimentos para obter a circunscrição dos meus prazeres (converter a raridade da frequência no luxo da relação, à moda epicuriana; ou ainda, considerar o outro como perdido, e a partir de então saborear, cada vez que ele volta, o alívio de uma ressurreição), é trabalho jogado fora: o *grude* amoroso é indissolúvel; ou se agüenta ou se sai: *dar um jeito* é impossível (o amor não é nem dialético nem reformista).
(Versão triste da circunscrição dos prazeres: minha vida é uma ruína: algumas coisas ficam no lugar, outras se dissolvem, se desfazem: é a degradação.)

O ciúme

CIÚME. "Sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo medo de que a pessoa amada prefira um outro" (Littré).

Werther 1. O ciumento do romance não é Werther; é M. Schmidt, o noivo de Frédérique, o homem do mau humor. O ciúme de Werther vem pelas imagens (ver Albert passar o braço pela cintura de Charlotte), não pelo pensamento. É que se trata (é uma das belezas do livro) de uma disposição trágica e não psicológica. Werther não odeia Albert; Albert ocupa simplesmente um lugar desejado; é um adversário (um concorrente, no sentido próprio), não um inimigo: ele não é "odioso". Em suas cartas a Wilhelm, Werther se mostra pouco ciumento. É apenas quando a confiança é abandonada para passar à narração final que a rivalidade se torna aguda, áspera, como se o ciúme acontecesse pela simples passagem do *eu* ao *ele*, de um discurso imaginário (saturado do outro) a um discurso do Outro — do qual a Narrativa é a voz estatutária.

Proust O narrador proustiano tem um pouco a ver com Werther. Ele está ao menos apaixonado? Ele só está com ciúmes: não há nada nele de "lunático" — a não ser quando se ama, apaixonadamente, Tallemant a Mãe (a avó).

2. Werther é capturado pela seguinte imagem: Charlotte corta uns paçinhos-doces e os distribui a seus irmãos e irmãs. Charlotte é um doce, e esse doce se reparte: cada um tem seu pedaço: eu não sou o único — em nada sou o único, tenho irmãos, irmãs, tenho

TALLEMENT DES RÉAUX; Luis XIII: "Seus amores eram amores estranhos: ele não tinha nada de apaixonado, a não ser o ciúme" (*Historietas*, I, 338).

Ciúme

que repartir, tenho que me curvar diante da repartição: as deusas do Destino não são por acaso elas também as deusas da Repartição, as Moiras — das quais a última é a Muda, a Morte? Além disso, se eu não aceitar a repartição do ser amado, nego sua perfeição, pois é próprio da perfeição ser repartida: Méliete se reparte porque ela é perfeita, e Hypérion sofre por isso: "Minha tristeza era verdadeiramente sem limites. Precisei me afastar." Sofro assim duas vezes: pela repartição em si e pela minha impotência de suportar sua nobreza.

Hölderlin

Freud

Djedidi

etimologia

3. "Quando amo, sou exclusivista", diz Freud (que tomaremos como o modelo da normalidade). Ser ciumento é o comum. Recusar o ciúme ("ser perfeito") é, portanto, transgredir uma lei. Zulayha tentou seduzir José e o marido não se indignou; é preciso uma explicação para esse escândalo: a cena se passa no Egito, e o Egito está sob um signo zodiacal que exclui o ciúme: Gêmeos. (Conformismo invertido: não se tem mais ciúmes, condena-se os exclusivos, vive-se em grupos, etc. — Vamos ver! —, vamos ver no que dá: e se eu me forçasse a não ser mais ciumento por vergonha de sê-lo? O ciúme é frio, é burguês: é uma agitação indigna, um zelo — (e é esse zelo que recusamos).

4. Como ciumento sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovoo de sê-lo, porque temo que meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.

HÖLDERLIN, *Hypérion*, 127 (assinalado por J. — L.B.).

FREUD, *Correspondência*, 19.

DJEDIDI, 27. Zulayha conseguiu "um pouquinho". José cedeu "um tantinho como uma asa de mosquito" para que a lenda não pudesse pôr em dúvida sua virilidade.

ETIMOLOGIA: *jaloux* (ciumento), palavra francesa tomada dos trovadores. Do grego ζήλος (*zelos*) — *zelosus* — *jaloux*. Em português, a forma plural *zelos* também quer dizer ciúme (Aurélio). (N. da T.)

«Sofro pelo outro»

COMPAIXÃO: O sujeito experimenta um sentimento de violenta compaixão em relação ao objeto amado, cada vez que o vê, o sente ou o sabe infeliz ou ameaçado, por esta ou aquela razão, exterior à relação amorosa ela mesma.

- Nietzsche 1. "Suponho que ressentimos o outro como ele mesmo se ressentido — o que Schopenhauer chama de *compaixão* e que se poderia mais exatamente chamar de união pelo sofrimento, unidade de sofrimento — deveríamos odiá-lo quando ele mesmo, como Pascal, se acha odiável." Se o outro sofre de alucinações, se teme enlouquecer, eu mesmo deveria alucinar, eu mesmo deveria ficar louco. Ora, qualquer que seja a força do amor, isso não se produz: eu fico emocionado, angustiado, porque é horrível ver sofrer as pessoas que se ama, mas, ao mesmo tempo, continuo seco, impermeável. Minha identificação é imperfeita. Sou uma Mãe (o outro me preocupa), mas uma Mãe insuficiente; me agito demais, proporcionalmente à profunda reserva onde de fato me apóio. Pois, ao mesmo tempo que me identifico "sinceramente" à infelicidade do outro, o que leio nessa infelicidade é que ela tem lugar *sem mim*, e que ao estar infeliz por si mesmo, o outro me abandona: se ele sofre sem que eu seja a causa disso, é que não conto para ele: seu sofrimento me anula na medida que ele se constitui fora de mim.
- Michelet 2. A partir de então, reviravolta: já que o outro sofre sem mim, por que sofrer no lugar dele? Sua infelicidade o leva para longe de mim, se eu ficar correndo atrás dele só vou perder o fôlego, sem

NIETZSCHE, *Aurora*, I, aforismo 63, 73.
MICHELET: ao dizer: "Sofro pela França".

nunca poder esperar alcançá-lo, coincidir com ele. Afastemo-nos então um pouco, façamos o aprendizado de uma certa distância. Que surja a palavra reprimida que vem aos lábios de todo sujeito que sobrevive à morte de alguém: *Vivamos!*

3. Sofrerei portanto com o outro, mas *sem me apoiar*, sem me perder. A essa conduta, ao mesmo tempo muito afetiva e muito vigiada, muito amorosa e muito policiada, pode-se dar um nome: é a *delicadeza*: ela é como a forma "sa" (civilizada, artística) da compaixão. (Atê é a deusa da perdição, mas Platão fala da delicadeza de Atê: seu pé é alado, toca levemente.)

Barquete

«Quero compreender»

COMPREENDER. Ao perceber repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: "Quero compreender (o que me acontece)!"

1. Que é que eu penso do amor? — Em suma, não penso nada. Bem que eu gostaria de saber *o que é*, mas estando do lado de dentro, eu o vejo em existência, não em essência. O que quero conhecer (o amor) é exatamente a matéria que uso para falar (o discurso amoroso). A reflexão me é certamente permitida, mas como essa reflexão é logo incluída na sucessão das imagens, ela não se torna nunca reflexividade: excluído da lógica (que supõe linguagens exteriores umas às outras), não posso pretender *pensar bem*. Do mesmo modo, mesmo que eu discorresse sobre o amor durante um ano, só poderia esperar pegar o conceito "pelo rabo": por flashes, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do Imaginário; estou no *mau lugar* do amor, que é seu lugar iluminado: "O lugar mais sombrio, diz um provérbio chinês, é sempre embaixo da lâmpada."

Reik

2. Ao sair do cinema, sozinho, remoendo meu problema amoroso, que o filme não pudera me fazer esquecer, solto esse grito estranho: não: *que isso termine!* mas: *Quero compreender* (o que me acontece)!
3. Repressão: quero analisar, saber, enunciar numa outra linguagem que não a minha; quero compreender meu delírio para mim mesmo, quero "ver de frente" o que me divide, me corta. *Compreendam sua loucura*: era a ordem de Zeus, quando impôs a Apolo

REIK: provérbio citado por Reik, 184.

Banquete

de girar o rosto dos Andrógenos divididos (como um ovo, uma sorva) em direção ao corte (o ventre) "para que a visão do seu seccionamento os tornasse menos ousados". Compreender, não é cindir a imagem, desfazer o *eu*, órgão formidável do desconhecimento?

A.C.

4. Interpretação: não é isso que quer dizer seu grito. Esse grito, na verdade, ainda é um grito de amor: "Quero me compreender, me fazer compreender, me fazer conhecer, me fazer beijar, quero que alguém me leve com ele". É isso que significa o seu grito.

Etimologia

5. Quero mudar de procedimento: não mais desmascarar, não mais interpretar, mas fazer da própria consciência uma droga, e através dela ter acesso à visão sem resto do real, ao grande sonho nítido, ao amor profético.

(E se a consciência — uma consciência como essa — fosse nosso futuro humano? Se, por uma volta suplementar da espiral, um dia, resplandecendo no meio de todos, desaparecida toda ideologia reativa, a consciência se tornasse finalmente isso: a abolição do manifesto e do latente, da aparência e do oculto? Se fosse pedido à análise não de destruir a força (nem mesmo de corrigi-la ou de dirigi-la), mas apenas de *decorá-la* artisticamente? Imaginemos que a ciência dos lapsos descubra um dia seu próprio lapso, e que esse lapso seja: uma nova forma, desconhecida, da consciência?)

BANQUETE, 81.

A.C.: carta.

ETIMOLOGIA: os Gregos opunham *δναρ* (*onar*), o sonho vulgar e *ὑπαρ* (*hypar*), a visão profética (sempre desacreditada). Assinalado por J.—L.B.

«Que fazer?»

CONDUTA. Figura deliberativa: o sujeito apaixonado se coloca, angustiadamente, problemas de conduta, geralmente fúteis: diante de tal alternativa, que fazer? Como agir?

Werther 1. Será que se deve continuar? Wilhelm, o amigo de Werther, é o homem da Moral, ciência exata das condutas. Essa moral é de fato uma lógica: ou bem isso, ou bem aquilo; e assim por diante, até que surja finalmente, dessa cascata de alternativas, um ato puro — isento de qualquer remorso, de qualquer hesitação. Você ama Charlotte: *ou bem você tem uma esperança e então age; ou bem você não tem nenhuma, e então renuncia.* Assim é o discurso do sujeito “são”: *ou bem, ou bem.* Mas o sujeito apaixonado responde (é o que faz Werther): tento me esgueirar entre os dois membros da alternativa: quer dizer: *não tenho nenhuma esperança, mas contudo...* Ou ainda: obstinadamente escolho não escolher; escolho a deriva: *eu continuo.*

2. Minhas angústias de conduta são fúteis, cada vez mais fúteis, infinitamente fúteis. Se o outro, ocasionalmente ou negligentemente me dá o número do telefone de um lugar onde posso encontrá-lo a tantas horas, fico logo afobado: devo ou não devo lhe telefonar? (De nada serviria me dizer que posso lhe telefonar — esse é o sentido objetivo, razoável da mensagem —, pois é precisamente dessa permissão que não sei o que fazer.)

É fútil aquilo que aparentemente não tem e não terá conseqüências. Mas para mim, sujeito apaixonado, tudo que é novo, tudo que incomoda, é recebido, não como um fato, mas como um signo que é preciso interpretar. Do ponto de vista amoroso, o fato

se torna conseqüente porque se transforma imediatamente em signo: é o signo e não o fato que é conseqüente (pela sua repercussão). Se o outro me deu esse novo número de telefone, isso era signo de quê? Seria um convite discreto para fazer uso *imediatamente*, por prazer, ou apenas *caso fosse preciso*, por necessidade? Minha resposta será ela própria um signo, que o outro fatalmente interpretará, desencadeando assim entre ele e eu um tumultuado entrecruzamento de imagens. *Tudo significa: por essa proposição, fico preso, ligado ao cálculo, me impeço de gozar.*

Às vezes me canso de tanto deliberar sobre “nada” (como diria o mundo); tento então, num sobressalto, como um afogado que toca com o calcanhar o solo marinho, voltar a uma decisão espontânea (a espontaneidade: grande sonho: paraíso, poder, gozo): *pois bem; telefone-lhe, já que você está com vontade!* Mas o recurso é vão: o tempo amoroso não permite alinhar a impulsão e o ato, fazê-los coincidir, não sou homem de pequenos “acting-out”; minha loucura é equilibrada, ela não é vista; é *imediatamente* que tenho medo das conseqüências, de qualquer conseqüência: é o meu medo — minha deliberação — que é “espontâneo”.

3. O karma é o encadeamento (desastroso) das ações (de suas causas e efeitos). O budista quer se retirar do karma, quer suspender o jogo da causalidade; quer ausentar os signos, ignorar a questão prática: que fazer? Quanto a mim não paro de me colocá-la ao mesmo tempo que suspiro por essa suspensão do karma que é o *nirvâna*. Do mesmo modo, as situações que, por sorte, não me impõem nenhuma responsabilidade de conduta, por mais dolorosas que sejam, são recebidas numa espécie de paz; sofro, mas pelo menos nada tenho que decidir: nesse caso, a máquina amorosa (imaginária) anda sozinha, sem mim; como um operário da idade eletrônica, ou como o péssimo aluno do fundo da sala, só tenho que *estar lá*: o karma (a máquina, a aula) faz barulho diante de mim, mas sem mim. Na própria infelicidade, posso, por um rápido instante, me arranjar um *cantinho de preguiça*.

A convivência

CONIVÊNCIA. O sujeito se imagina falando do ser amado com uma pessoa rival, e essa imagem desenvolve estranhamente nele um acordo de cumplicidade.

1. Aquele/aquela com quem posso falar do ser amado, é aquele/aquela que o ama tanto quanto eu, como eu: meu simétrico, meu rival, meu concorrente (a rivalidade é uma questão de posição). Posso então, finalmente, comentar o outro *com quem entende do assunto*; produz-se uma igualdade de saber, um gozo de inclusão; nesse comentário o objeto não é nem afastado nem rasgado; permanece interior ao discurso dual, protegido por ele. Coincido ao mesmo tempo com a Imagem e com esse segundo espelho que reflete o que eu sou (no rosto rival é meu medo, meu ciúme que leio). Bate-papo animado, suspenso todo ciúme, em torno desse ausente do qual dois olhares convergentes reforçam a natureza objetiva: entregamo-nos a uma experiência rigorosa, bem-sucedida, pois há dois observadores, e as duas observações se fazem nas mesmas condições: o objeto é testado: descubro que *eu tenho razão* (de ser feliz, de ficar magoado, de ficar inquieto).

Etimologia (Convivência: *convivere*: quer dizer ao mesmo tempo: pisco o olho, dou uma piscadela, fecho os olhos.)

2. Daí se chega a esse paradoxo: é o próprio ser amado que, na relação *trial*, é quase *demais*. Isso pode ser lido em certos *embarços*. Quando o objeto amado ele mesmo se queixa do meu rival, o deprecia, não sei como replicar essa queixa: de um lado é "nobre"

não me aproveitar de uma confiança que me serve — que parece "reforçar" meu lugar; e, por outro lado, sou prudente: sei que ocupo o mesmo ponto que meu concorrente e que, a partir daí, abolidos toda psicologia, todo valor, nada pode impedir que um dia eu também seja objeto de depreciação. Às vezes ainda, sou eu mesmo que faço ao outro um certo elogio do rival (para ser "liberal"?), contra o que o outro, estranhamente (para me lisonjear?), protesta.

3. O ciúme é uma equação de três termos permutáveis (indecidíveis): tem-se sempre ciúmes de duas pessoas ao mesmo tempo; tenho ciúmes de quem eu amo e de quem o ama. *L'odiosomatto* (assim se diz "rival" em italiano) é *também* amado por mim: ele me interessa, me intriga, me atrai (ver *O Eterno Marido*, de Dostoievski).

«Quando meu dedo sem querer...»

CONTACTOS. A figura se refere a todo discurso interior suscitado por um contacto furtivo com o corpo (mais precisamente a pele) do ser desejado.

Werther

1. Sem querer, o dedo de Werther toca o dedo de Charlotte, seus pés, sob a mesa, se encontram. Werther poderia se abstrair do sentido desses acasos; poderia se concentrar corporalmente sobre essas fracas zonas de contacto, e gozar esse pedaço de dedo ou de pé inerte, de um modo fetichista, *sem se preocupar com a resposta* (como Deus — é sua etimologia — o Fetiche não responde). Mas precisamente: Werther é perverso, ele está apaixonado: cria sentido, sempre, em toda a parte, de coisa alguma, e é o sentido que o faz ficar arrepiado: ele está no braseiro do sentido. Todo contacto, para o enamorado, coloca a questão da resposta: pede-se à pele que responda.

(Pressão de mãos — imenso dossiê romanesco —, gesto delicado no interior da palma, joelho que não se afasta, braço estendido, como por acaso, no encosto de um sofá e sobre o qual a cabeça do outro vem pouco a pouco repousar, é a região paradisíaca dos signos sutis e clandestinos: como uma festa, não dos sentidos, mas do sentido.)

Proust

2. Charles pega o queixo do narrador e deixa subir seus dedos magnetizados até as orelhas, “como os dedos de um cabeleireiro”. Esse gesto insignificante, que começo, é continuado por uma outra parte de mim; sem que nada, fisicamente, o interrompa, ele bifurca, passa da simples função ao sentido resplandecente, aque-

le do pedido de amor. O sentido (o destino) eletriza minha mão; vou rasgar o corpo opaco do outro, obrigá-lo (quer ele responda, quer se retire ou deixe ficar) a entrar no jogo do sentido: *eu vou fazê-lo falar*. No terreno amoroso não há *acting-out*: nenhuma pulsão, talvez mesmo nenhum prazer, nada a não ser signos, uma atividade tumultuada de fala: instalar, a cada ocasião furtiva, o sistema (o paradigma) da pergunta e da resposta.

WERTHER, 41.
PROUST, *O Caminho de Guermantes*, II, 562.

Acontecimentos, entraves
contrariedades

CONTINGÊNCIAS. Mínimos acontecimentos, incidentes, entraves, bagatelas, mesquinhas, futilidades, rugas da existência amorosa; todo miolo fatual de um acontecimento que vem dificultar a ambição de felicidade do sujeito apaixonado, como se o acaso intrigasse contra ele.

1. "Porque, esta manhã, X... estava de bom humor, porque recebi um presente dele, porque o próximo encontro já está combinado, — mas, porque, inopinadamente, esta noite, encontrei X... acompanhado de Y..., porque tive a impressão de que eles cochicharam quando me viram, porque esse encontro manifestou a ambigüidade da situação e talvez mesmo a duplicidade de X... —, a euforia terminou."
2. O incidente é fútil (é sempre fútil), mas atrai para ele toda a minha linguagem. Eu o transformo imediatamente num acontecimento importante, *pensado* por alguma coisa que se assemelha ao destino. É uma capa que cai sobre mim, arrastando tudo. Inúmeras e mínimas circunstâncias tecem assim o negro véu da Maya, a tapeçaria das ilusões, dos sentidos, das palavras. Começo a *classificar* o que me acontece. O incidente agora vai enrugar como o caroço embaixo dos vinte colchões da princesa; como um pensamento diurno que se espalha pelo sonho, ele será o empresário do discurso amoroso; que vai frutificar graças ao capital do Imaginário.

Andersen

Freud

Contingências

3. No incidente, não é a causa que me detém e repercute em mim, é a estrutura. Toda a estrutura da relação vem a mim como se puxa uma toalha: seus dentilhados, suas armadilhas, seus impasses (assim como eu podia ver Paris e a Torre Eiffel na minúscula lente que enfeitava o porta-caneta de nacre). Não recrimino, não suspeito, não procuro as causas; vejo com temor a *extensão* da situação na qual estou envolvido; não sou o homem do ressentimento, mas o da fatalidade.

(O incidente é para mim um signo, não um indício: o elemento de um sistema, não a floração de uma causalidade.)

4. Às vezes, histericamente, meu próprio corpo produz o incidente: uma noite que seria como uma festa, uma declaração solene da qual eu esperava um efeito benfazejo, eu as bloqueio por uma dor de barriga, uma gripe: todos os substitutos possíveis da afonia histérica.

O coração

CORAÇÃO. Essa palavra vale por todas as espécies de movimentos e de desejos, mas o que é constante, é - que o coração se constitui em objeto de dom - seja ignorado, seja rejeitado.

1. O coração é o órgão do desejo (o coração se dilata, falha, etc., como o sexo), tal como ele é retido, encantado, no campo do Imaginário. O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo? Essa é a inquietude que reúne todos os movimentos do coração, todos os "problemas" do coração.

Werther

2. Werther se queixa do príncipe de XX: "Ela aprecia mais meu espírito e meus talentos que esse coração, que entretanto é meu único orgulho [...] Ah, o que eu sei, qualquer um pode saber - meu coração só eu o tenho."

Você me espera aí onde não quero ir: você me ama aí onde não estou. Ou ainda: o mundo e eu não nos interessamos pela mesma coisa: e, para minha infelicidade, essa coisa dividida, sou eu; não me interessa (diz Werther) pelo meu espírito; você não se interessa pelo meu coração.

3. O coração é o que creio dar. Cada vez que esse dom me é devolvido, é pouco dizer, como Werther, que o coração é o que resta de mim, uma vez tirado todo o espírito que me atribuem e que não quero; o coração é o que *me* resta, e esse coração que me resta no coração, é o coração pesado: pesado pelo refluxo que o encheu dele mesmo (só o enamorado e a criança têm o coração pesado).

WERTHER, 67.

(X... deve partir por algumas semanas, talvez mais; no último instante ele quer comprar um relógio para a viagem; a balconista lhe diz gracinhas: "Quer o meu? O senhor deveria ser bem jovem quando eles custavam esse preço, etc."; ela não sabe que tenho o coração pesado.)

O corpo do outro

CORPO. Todo pensamento, toda emoção, todo interesse suscitado no sujeito apaixonado pelo corpo amado.

1. Seu corpo estava dividido: de um lado, seu corpo propriamente — sua pele, seus olhos — doce, caloroso, e, de outro, sua voz, breve, contida, sujeita a acessos de afastamento, sua voz que não dava o que seu corpo dava. Ou ainda: de um lado, seu corpo molengo, morno, na maciez exata, fofinho, se fazendo de desajeitado, e, de outro, sua voz — a voz, sempre a voz —, sonora, bem formada, mundana, etc.

Proust

2. Às vezes uma idéia toma conta de mim: começo a escrutar longamente o corpo amado (como o narrador diante do sono de Albertine). *Escrutar* quer dizer *vasculhar*: vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que tem dentro, como se a causa mecânica do meu desejo estivesse no corpo adverso (me pareço com esses garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo). Essa operação é conduzida de uma maneira fria e atônita; estou calmo, atento, como se estivesse diante de um inseto estranho, do qual bruscamente não tenho *mais medo*. Algumas partes do corpo são particularmente favoráveis a essa *observação*: os cílios, as unhas, a raiz dos cabelos, objetos muito parciais. É evidente que estou então fetichizando um morto. A prova disso é que, se o corpo que escruto sai da sua inércia, se ele começa a *fazer qualquer coisa*, meu desejo muda; se, por exemplo, vejo o outro pensar, meu desejo cessa de ser perverso, torna-se de novo imaginário, retorno a uma Imagem, a um Todo: amo novamente.

(Eu via, friamente, tudo de seu rosto, de seu corpo: seus cílios, a unha do dedão do pé, a finura das sobranceiras, dos lábios, o brilho dos olhos, certo grão de beleza, uma maneira de esticar os dedos ao fumar; eu estava fascinado — a fascinação não é outra

Corpo

coisa senão a extremidade do distanciamento — por essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada onde eu podia ler, sem nada entender, a *causa do meu desejo*.)

A conversa

DECLARAÇÃO. Propensão do sujeito apaixonado a alimentar o ser amado, fartamente, com contida emoção, do seu amor, dele, de si, deles: a declaração não diz respeito à confissão do amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa.

1. A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é "eu te desejo", e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação.

(Falar amorosamente é gastar interminavelmente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo. Existe talvez uma forma literária desse *coïtus reservatus*: é o marivaudage.)*

2. A pulsão do comentário se desloca, toma o caminho das substituições. De início é para o outro que eu discorro sobre a relação; mas pode ser também diante do confidente: de *você* passo a *ele*. E depois, de *ele* passo a *nós*; elaboro um discurso abstrato sobre o amor, uma filosofia da coisa, que seria apenas, em suma, um blá-blá-blá generalizado. Refazendo a partir daí o caminho inverso, poder-se-ia dizer que todo dito que tem por objeto o amor (seja

* Afetação, rebuscamento na linguagem e no estilo atribuídos a Marivaux, escritor francês, sec. XVIII. (N. da T.)

Declaração

o que for que se queira destacar) comporta fatalmente uma alocução secreta (me dirijo a alguém, que vocês não sabem, mas que está lá na extremidade das minhas máximas). No *Banquete*, essa alocução talvez exista: seria Ágaton que Alcibíades interpelaria e desejaria sob a escuta de um analista, Sócrates.

(A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele a não ser *segundo uma estrita determinação alocutória*; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige, mesmo que essa pessoa tivesse passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for *para* alguém.)

A dedicatória

DEDICATÓRIA. Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, ainda, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado.

1. O presente amoroso é procurado, escolhido e comprado na maior excitação — excitação tal que parece ser da ordem do gozo. Calculo ativamente se esse objeto agradará, se não decepcionará, ou se, ao contrário, parecendo importante demais, não acabará denunciando o delírio — ou o engano onde estou. O presente amoroso é solene; arrastado pela metonímia devoradora que regula a vida imaginária, me transporto nele por inteiro. Através desse objeto, te dou meu Todo, te toco com meu falo; é por isso que estou louco de excitação, que percorro as lojas, que teimo em encontrar o bom fetiche, o fetiche brilhante, exato, que se adaptará *perfeitamente* ao teu desejo.

O presente é carícia, sensualidade: você vai tocar o que eu toquei, uma terceira pele nos une. Dou a X... um lenço de seda e ele o usa: X... me dá o fato de usá-lo; aliás, é assim que, ingenuamente, ele o concebe e o diz. *A contrario*: toda moral da pureza pede que se afaste o presente, da mão que o dá ou o recebe: na ordenação budista, os objetos pessoais, os três hábitos, são oferecidos ao bonzo sobre uma lona; o bonzo os aceita tocando-os com um bastão, não com a mão; assim, no futuro, tudo que lhe será dado — e do que ele viverá — será colocado sobre uma mesa, no chão ou sobre um leque.

ZEN: Percheron, 99.

Dedicatória

2. Tenho o seguinte medo: que o objeto dado não funcione bem, por causa de um defeito malicioso: se for um cofre (como foi difícil encontrá-lo), por exemplo, a fechadura não funciona (a loja era mantida por damas da alta sociedade; e ainda por cima se chamava: "*Because I love*": será que é *porque eu amo*, que isso não funciona?). O gozo do presente então se apaga, e o sujeito fica sabendo que aquilo que ele dá, ele não o tem.

PH. S.

(Não é só um objeto que se dá: X... faz análise, Y... também quer ser analisado: a análise como dom de amor?)

O presente não é forçosamente um lixo, mas contudo tem vocação para o detrito: não sei o que fazer do presente que recebo, ele não se ajusta ao meu espaço, ele atrapalha, ele é demais: "Que é que eu faço do teu dom!" "*Teu-dom*" torna-se o nome-farsa do presente amoroso.

3. É um argumento típico da "cena", representar para o outro o que lhe é dado (tempo, energia, dinheiro, engenhosidade, outras relações, etc.); pois é chamar a réplica que faz andar toda cena: *E eu! e eu! O que é que eu não te dou!* O dom revela a prova de força da qual é instrumento: "Te darei mais do que me dás, e assim te dominarei" (nos grandes potlatchs ameríndios, chegava-se até a queimar vilarejos, a matar escravos).

Declarar o que dou, é seguir o modelo familiar: *olha os sacrifícios que fazemos por você*; ou ainda: *demos a vida a você* (— *Dane-se a vida!* etc.). Falar o dom é colocá-lo numa economia de troca (de sacrifício, de super-oferta, etc.); ao que se opõe o gasto silencioso.

Banquete

4. "A esse deus, ó Fedro, dedico esse discurso..." Não se pode dar linguagem (como fazê-lo passar de uma mão a outra?), mas pode-se dedicá-la — já que o outro é um pequeno deus. O objeto dado se

R. H.

PH.S.: conversa.
BANQUETE: discurso de Agáton, 101.
R.H.: conversa.

reabsorve no dito suntuoso, solene, da consagração, no gesto poético da dedicatória; o dom se exalta na voz única que o diz, se essa voz é *medida* (métrica); ou ainda *cantada* (lírica); esse é o princípio do *Hino*. Nada podendo dar, dedico a própria dedicatória, que absorve tudo que tenho a dizer:

Baudelaire

"A muito querida, à bela sem igual
Que ilumina meu coração
Ao anjo, ao ídolo imortal..."

O canto é o precioso suplemento de uma mensagem vazia, inteliramente contido naquilo a que se endereça, pois o que eu dou quando canto, é ao mesmo tempo meu corpo (através da minha voz) e o mutismo que você provoca nele. (O amor é mudo, diz Novalis; só a poesia o faz falar.) *O canto não quer dizer nada*: é nisso que você compreenderá finalmente que eu o dou a você; tão inútil quanto o pedacinho de lã, a pedrinha que a criança dá à sua mãe.

Noces de Fígaro

5. Impotente para se enunciar, para enunciar, o amor quer no entanto se gritar, se exclamar, se escrever por toda parte: "*all'acqua, all'ombra, ai monti, ai fiori, all'erbe, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti...*" Por pouco que o sujeito apaixonado crie ou ajeite uma obra qualquer, ele está tomado por uma pulsão de dedicatória. O que ele faz, ele quer dar imediatamente, e até com antecedência a quem ele ama, por quem ele trabalhou ou trabalhará. Sobre-criar o nome virá dizer o dom.

Entretanto, exceto no caso do *Hino*, que confunde a deixa e o próprio texto, aquilo que se segue à dedicatória (ou seja a obra propriamente dita) pouco tem a ver com essa dedicatória. O objeto que dou não é mais tautológico (te dou o que te dou), é *interpretável*; tem um sentido (vários sentidos) que extrapola seu endereço; por mais que eu tenha escrito teu nome na minha obra, é para "eles" que ela foi escrita (os outros, os leitores). É portanto por uma fatalidade da própria escritura que não se pode dizer de um texto que ele é amoroso, mas apenas, a rigor, que ele foi escrito "amorosamente", como um bolo ou um chinelo bordado.

NOCES DE FÍGARO, ária de Querubim, (ato I).

É até: menos ainda que um chinelo! Porque o chinelo foi feito para o teu pé (teu número e teu prazer); o bolo foi feito ou escolhido para o teu gosto: há uma certa adequação entre esses objetos e a tua pessoa. Mas a escritura não dispõe dessa complacência. A escritura é seca, obtusa; é uma espécie de rolo compressor; ela segue, indiferente, indelicada; ela mataria "pai, mãe, amante", mas não se desviaria da sua fatalidade (de resto enigmática). Quando escrevo, devo me render a essa evidência (que, segundo meu Imaginário, me magoa): não há nenhuma benevolência na escritura, o que há é um terror: ela sufoca o outro, que longe de perceber nela o dom, lê uma afirmação de domínio, de poder, de gozo, de solidão. De onde o paradoxo cruel da dedicatória: quero te dar custe o que custar aquilo que te sufoca.

(Verificamos com freqüência que um sujeito que escreve não tem de modo algum a escritura da sua imagem privada: quem me ama "por mim mesmo" não me ama pela minha escritura (e sofro por isso). Sem dúvida amar ao mesmo tempo dois significantes diferentes no mesmo corpo, é demais! Não se encontra por aí. E se excepcionalmente isso se produzir, é a Coincidência, o Bem Supremo.)

6. Não posso portanto te dar o que acreditei escrever para você, tenho que me render a esse fato: a dedicatória amorosa é impossível (eu não me contentaria com uma subscrição mundana, fingindo te dedicar uma obra que escapa a nós dois). A operação na qual o outro está envolvido não é uma subscrição. É, mais profundamente, uma inscrição: o outro está inscrito, ele se inscreveu no texto, deixou aí seu rastro múltiplo. Se você fosse apenas aquele(a) a quem foi dedicado esse livro, você não sairia da dura condição de *objeto* (amado) — de deus; mas tua presença no texto, pelo próprio fato de que você é irreconhecível nele, não é a de uma figura analógica, de um fetiche, é a de uma força, que passa, a partir daí, a preocupar. Pouco importa, então, que você se sinta continuamente reduzido ao silêncio, que teu próprio discurso te pareça sufocado pelo discurso, monstruoso, do sujeito apaixonado: em *Teorema*, o "outro" não fala, mas ele inscreve alguma coisa em cada um daqueles que o desejam — opera o que os matemáticos chamam de catástrofe (a desorganização de um sistema por um outro): é verdade que esse mudo é um anjo.

Pasolini

«Somos nossos próprios demônios»

DEMÔNIOS. O sujeito apaixonado tem às vezes a impressão de estar possuído por um demônio de linguagem que faz com que ele se fira e se expulse — como diz Goethe — do paraíso que, em outros momentos, a relação amorosa constitui para ele.

1. Uma força precisa arrasta minha linguagem para o mal que posso fazer a mim mesmo: o regime motor do meu discurso é a roda livre: minha linguagem aumenta de volume, sem nenhum pensamento tático da realidade. Procuro me fazer mal, expulso a mim mesmo do meu paraíso, me empenhando em procurar em mim imagens (de ciúme, de abandono, de humilhação) que me podem ferir; e, aberta a ferida, eu a sustento, e a alimento com outras imagens, até que uma outra ferida venha desviar a atenção.

Goethe

2. O demônio é plural (“Meu nome é Legião”, *Lucas 7-30*). Quando o demônio é repellido, quando finalmente lhe impus silêncio (por acaso ou lutando), um outro levanta a cabeça ao lado e começa a falar. A vida demoníaca de um enamorado parece com a superfície de uma solfatara; bolhas enormes (quentes e pastosas) estouram uma atrás da outra; quando uma se desfaz e se acalma, retorna à massa, uma outra, mais longe, se forma, cresce. As bolhas “Desespero”, “Ciúme”, “Exclusão”, “Desejo”, “Conduta Indecisa”, “Medo de perder o rosto” (o mais malvado dos demônios) fazem “ploc” uma atrás da outra, numa ordem indeterminada: a própria *desordem* da Natureza.

GOETHE: “Nós somos nossos próprios demônios, nós nos expulsamos do nosso paraíso” (*Werther*, nota 93).

3. Como repelir um demônio (velho problema)? Os demônios, sobretudo se são de linguagem (e poderiam ser de outra coisa?), são combatidos pela linguagem. Posso portanto ter esperança de exorcizar a palavra demoníaca que me é soprada (por mim mesmo) substituindo-a (se tenho o talento da linguagem) por uma outra palavra, mais calma (caminho para a eufemia). Assim: eu acreditava ter finalmente saído da crise, quando uma loqüela — favorecida por uma longa viagem de carro — toma conta de mim, agito constantemente no pensamento o desejo, a saudade, a agressão do outro; e acrescento a essa ferida o desânimo de ter que constatar que *recaio*; mas o vocabulário é uma verdadeira farmacopeia (veneno de um lado, remédio do outro): não, não é uma recaída, é só um último *sobressalto* do demônio anterior.

Domnei

DEPENDÊNCIA. Figura na qual a opinião vê a verdadeira condição do sujeito apaixonado, escravo do objeto amado.

- Cortezia
Banquete
1. A mecânica da vassalagem amorosa exige uma futilidade sem fundamento. Pois, para que a dependência se manifeste na sua pureza, é preciso que ela surja nas circunstâncias mais derrisórias, e se torne inconfessável à força da pusilanimidade: esperar um telefone é de certa forma uma dependência grosseira; preciso afiná-la, sem limites: ficarei pois impaciente com a falação das comadres que, na farmácia, retarda minha volta ao aparelho do qual sou escravo; e, como esse telefone que não quero perder, me trará alguma nova ocasião de me sujeitar, dir-se-ia que ajo energicamente para preservar o espaço da dependência, e permitir a essa dependência de se exercer: estou ansioso de dependência, mas, além disso — outro dente da engrenagem —, essa ânsia me humilha.

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

2. O outro está destinado a um habitat superior, um Olimpo, onde tudo se decide e de onde tudo desce sobre mim. Essas decisões que descem são às vezes escalonadas, estando o outro ele próprio subordinado a uma instância superior, de forma que sou sujeito

CORTEZIA: o amor cortês é fundado sobre a vassalagem amorosa (*Domnei* ou *Donnoi*).
BANQUETE, 59.

Dependência

duas vezes: de quem eu amo e de quem ele depende. É aí que começo a reclamar; pois a decisão superior, da qual sou o objeto último e sem importância, me parece dessa vez completamente injusta: não estou mais na Fatalidade que como bom sujeito trágico tinha escolhido para mim. Sou daí devolvido a esse estado histórico, onde o poder aristocrático começa a sofrer os primeiros golpes da reivindicação democrática: “*Não há razão para que seja eu que, etc.*”

(A escolha das férias, com seu complicado calendário, nesse ou naquele roteiro no qual de repente me acho fazendo parte, favorece maravilhosamente essas primeiras reivindicações.)

O despelado

DESPELADO. Sensibilidade especial do sujeito apaixonado, que o torna vulnerável, à mercê das mais leves feridas.

- Freud
1. Sou "uma bola de substância irritável". Não tenho pele (a não ser para as carfias). Parodiando o Sócrates do *Fedro*, é o Despelado, e não o Emplumado, que se deveria dizer ao se falar do amor.

R.H.

A resistência da madeira não é a mesma segundo o lugar onde enfio o prego: a madeira não é isotrópica. Nem eu; tenho meus "pontos fracos". Só eu conheço o mapa desses pontos, e é por ele que me guio, evitando, procurando isso ou aquilo, segundo condutas exteriormente enigmáticas; eu gostaria que esse mapa de acupuntura moral fosse distribuído aos meus novos conhecidos (que, de resto, poderiam utilizá-lo *também* para me fazer sofrer mais ainda).

- Winnicott
2. Para encontrar o fio da madeira (quando não se é marceneiro), basta bater um prego e ver se ele penetra bem. Para localizar meus pontos fracos, existe um instrumento que se assemelha a um prego: é a brincadeira: eu a suporte mal. O Imaginário é com efeito uma matéria séria (nada a ver com o "espírito de seriedade": o enamorado não é 'homem da boa consciência): a criança que está no mundo da lua (o *lunático*) não está brincando; do mesmo modo, não estou para brincadeira: não só a brincadeira corre incessantemente o risco de tocar um dos meus pon-

FREUD, *Ensaio de psicanálise*, 32.

R.H.: conversa.

WINNICOTT, *Fragmento de uma análise* (comentado por J.-L.B.).

Despelado

tos fracos, mas também tudo com o que o mundo se diverte me parece sinistro; não se pode mexer comigo sem riscos: sujeito a vexame, susceptível? — Mais precisamente mole, desmanchável, como a fibra de certas madeiras.

(O sujeito que está sob o domínio do Imaginário "não cabe" no jogo do significante: ele sonha pouco, não pratica o trocadilho. Se ele escreve, sua escritura é lisa como uma Imagem, ela quer sempre restaurar uma superfície lisível das palavras: anacrônica, em suma, em relação ao texto moderno — que, *a contrario*, se definiria a si mesmo pela supressão do Imaginário: nada de romance, nada de Imagem simulada: pois a Imitação, a Representação, a Analogia são formas da coalescência: fora de moda.)

A alvorada

DESPERTAR. Modos diversos pelos quais o sujeito apaixonado se acha reinvestido na preocupação da sua paixão, ao despertar.

Werther 1. Werther fala do seu cansaço ("Deixa que eu sofra até o fim: apesar de todo meu cansaço, ainda tenho forças para chegar até lá"). A preocupação amorosa implica num desgaste que força o corpo tanto quanto um trabalho físico. "Eu sofria tanto, diz alguém, eu lutava tanto o dia todo com a imagem do ser amado, que, de noite, eu dormia muito bem." E Werther, pouco antes de se suicidar, se deitou e dormiu por muito tempo.

S.S.
Werther 2. Triste despertar, despertar emocionado (de ternura), branco despertar, despertar inocente, despertar em pânico (Otávio desperta de um desmaio: "De repente todas as suas infelicidades lhe vieram ao pensamento: se dor matasse ele teria morrido naquele instante").

Stendhal

WERTHER, 103.
S.S.: relatado por S.S.
WERTHER, 140.
STENDHAL, *Armance*, 115.

O mundo siderado

DESREALIDADE. Sentimento de ausência, fuga da realidade experimentada pelo sujeito apaixonado, diante do mundo.

I. I. "Espero um telefonema, e essa esperança me angustia mais do que de costume. Tento fazer qualquer coisa e não consigo. Passeio pelo quarto: todos os objetos — cuja familiaridade habitualmente me reconforta —, os telhados cinzentos, os ruídos da cidade, tudo me parece inerte, separado, siderado como um astro deserto, como uma Natureza nunca habitada pelo homem.

II. "Folheio o álbum de um pintor de que gosto; só posso fazê-lo com indiferença. Aprovo essa pintura, mas as imagens são frias e isso me aborrece."

III. "Num restaurante repleto, em companhia de amigos, sofro (palavra incompreensível para quem não está apaixonado). O sofrimento me vem da multidão, do barulho, da decoração (kitsch). Uma capa de irreal me cai dos lustres, dos tetos de vidro.

IV. "Estou sozinho num café. É domingo, hora do almoço. Do outro lado da vidraça, um cartaz mural, Coluche* faz caretas e banca o imbecil. Sinto frio."

Sartre

(O mundo está cheio sem mim, como na *Náusea*; ele brinca de viver atrás de uma vidraça; o mundo está num aquário; vejo-o de perto e entretanto separado, feito de uma outra substância; me abandono continuamente fora de mim mesmo, sem vertigem, sem névoa, na *exatidão*, como se estivesse drogado. "Oh, quando essa magnífica Natureza, aí exposta diante de mim, me parece tão fria quanto uma miniatura envernizada...")

Werther

WERTHER, 102.

* Coluche, cômico francês. (N. da T.)

2. Toda conversa geral que sou obrigado a assistir (senão a participar) me arrepiá, me gela. Me parece que a linguagem dos outros, da qual estou excluído, esses outros a investem derrisoriamente: eles afirmam, contestam, discutem, expõem: que é que eu tenho a ver com Portugal, o amor entre os cachorros ou o último número do *Petit Rapporteur*?** Eu vivo o mundo — o outro mundo — como uma histeria generalizada.
3. Para me salvar da desrealidade — para retardar sua vinda — tento me religar ao mundo pelo mau humor. *Discurso* contra qualquer coisa: “Ao desembarcar em Roma toda a Itália se deprecia aos meus olhos; nenhuma mercadoria, na vitrine, me atrai; na via dei Condotti, onde eu tinha comprado, há dez anos, uma camisa de seda e meias finas de verão, só encontro objetos de Uniprix.*** No aeroporto, o táxi me pediu catorze mil liras (em vez de sete) porque era “Corpus Christi”. Esse país perde dos dois lados: suprime a diferença de gostos, mas não a divisão de classes, etc.” Aliás, basta que eu force um pouco mais, para que essa agressividade, que me mantinha vivo, religado ao mundo, vire abandono: entro nas águas tristes da desrealidade. “Piazza del Popolo (é feriado), todo mundo fala, se mostra (não é isso a linguagem: um estado de mostra?), famílias, famílias, *maschi* se exibindo, povo triste e agitado, etc.” Sou demais, mas, duplo luto, aquilo do que estou excluído não me atrai. Essa maneira de dizer, por um último fio de linguagem (o da boa frase), ainda me retém à beira da realidade que se afasta e se esfria pouco a pouco, como a miniatura envernizada do jovem Werther (a Natureza, hoje, é a Cidade).
4. A realidade me subjugava como um sistema de poder. Coluche, o restaurante, o pintor, Roma num feriado, todos me impõem seu sistema de ser; eles são *mal-educados*. A falta de educação não será apenas: uma plenitude? O mundo está cheio, a plenitude é seu sistema, e, por uma última ofensa, esse sistema é apresentado como uma “natureza” com a qual devo me relacionar bem: para ser “normal” (isento de amor), deveria achar Coluche engraçado,

** *Petit Rapporteur*: antigo jornal. (N. da T.)

*** *Uniprix*: cadeia de lojas populares. (N. da T.)

o restaurante J. bom, a pintura de T. bela, e a festa de “Corpus Christi” animada: não só me submeter ao poder mas ainda entrar em simpatia com ele: “amar” a realidade? Que desgosto para o enamorado (para a *virtude* do enamorado)! É como Justine no convento de Sainte-Marie-des-Bois.

Enquanto eu perceber o mundo como hostil, continuo ligado a ele: *não estou louco*. Mas, às vezes, esgotado o mau humor, não tenho mais nenhuma linguagem: o mundo não é “irreal” (senão eu poderia dizê-lo: existem artes do irreal, e das grandes), mas desreal: o real fugiu, para parte alguma, de modo que não tenho mais nenhum sentido (nenhum paradigma) à minha disposição: *não chego* a definir minhas relações com Coluche, o restaurante, o pintor, a Piazza del Popolo. Que relação posso ter com um poder, se dele não sou nem escravo, nem cúmplice, nem testemunha?

5. Do meu lugar, no café, vejo, do outro lado da vidraça, Coluche que lá está, imóvel, laboriosamente meio doido. Eu o acho idiota em segundo grau: idiota de bancar o idiota. Meu olhar é implacável, como o de um morto; não acho graça de nenhum teatro, mesmo que fosse bem bolado, não aceito nenhuma piscadela; estou fora de todo “tráfico associativo”: Coluche, no seu cartaz, não consegue me associar: minha consciência está dividida em dois pela vidraça do café.

6. Ora o mundo é *irreal* (ou o digo de outro modo), ora ele é *desreal* (eu o digo com dificuldade). Não é (conforme se diz) a mesma fuga da realidade. No primeiro caso, a recusa que oponho à realidade se pronuncia através de uma *fantasia*: tudo ao meu redor muda de valor em relação a uma função, que é o Imaginário; o enamorado se separa então do mundo, ele irrealiza porque fantasia de um outro lado as peripécias ou as utopias do seu amor; ele se entrega à Imagem, e em relação a ela todo “real” o incomoda. No segundo caso, perco também o real, mas nenhuma substituição imaginária vem compensar essa perda: sentado diante do

FREUD. “trafic associatif”, Freud a propósito da histeria e da hipnose — ou Chertok, a propósito da hipnose?

LACAN, *Seminário*, I, 134.

cartaz de Coluche, não "sonho" (nem mesmo com o outro); não estou nem mesmo mais no Imaginário. Tudo está imóvel, petrificado, imutável, quer dizer *insubstituível*: o Imaginário está (passageiramente) excluído. No primeiro momento, sou neurótico, irrealizo; no segundo momento sou louco, desrealizo.

(Entretanto, se, por um certo domínio da escritura, consigo *dizer* essa morte, começo a reviver; posso colocar antíteses, libertar exclamações, posso cantar: "Como era azul o céu, e grande a esperança! — a esperança se foi, vencida, para o negro céu", etc.)

Verlaine

7. O irreal se diz, abundantemente (mil romances, mil formas). Mas o desreal não pode ser dito; pois se eu o digo (se eu o anoto, mesmo numa frase desajeitada ou literária demais) é que saio dele. Aqui estou eu no bar da estação de trem de Lausanne; na mesa vizinha dois valdenses conversam; bruscamente, para mim, queda livre no buraco da desrealidade; mas posso dar a essa queda muito rápida sua insígnia: me digo que a desrealidade é isso: "um grande estereótipo dito por uma voz suíça no bar da estação de Lausanne". No lugar desse buraco, acaba de surgir um real muito vivo: o da Frase (o louco que escreve nunca é totalmente louco; é um trapaceiro: impossível qualquer Elogio da Loucura).

8. Às vezes, num relâmpago, desperto e inverte minha queda. De tanto esperar angustiadamente no quarto de um grande hotel desconhecido, no estrangeiro, longe de todo meu pequeno mundo habitual, sobe de repente em mim uma frase poderosa: "*Que diabo estou fazendo aqui?*". Então é o amor que me parece *desreal*.

(Onde estão "as coisas"? No espaço amoroso ou no espaço mundano? Onde está o "reverso pueril das coisas"? O que é que é pueril? Será "cantar o aborrecimento, as dores, as tristezas, as melancolias, a morte, a sombra, o sombrio", etc. — aquilo que o enamorado faz, conforme se diz? Ou será ao contrário, falar, bater papo, conversar, esmiuçar o mundo, suas violências, seus conflitos, suas jogadas, sua *generalidade* — aquilo que os outros fazem?)

VERLAINE, "Colóquio Sentimental", *Festas Galantes*, 121.

DRAMA. O sujeito apaixonado não pode ele mesmo escrever seu romance de amor. Só uma forma muito arcaica poderia recolher o acontecimento que ele declama sem poder contar.

Werther 1. Nas cartas que envia a seu amigo, Werther conta ao mesmo tempo os acontecimentos da sua vida e os efeitos da sua paixão; mas é a literatura que provoca essa mistura. Porque, se eu tenho um diário, pode-se duvidar que esse diário relate os *acontecimentos* propriamente ditos. Os acontecimentos da vida amorosa são tão fúteis que só têm acesso à escritura através de um esforço imenso: não se tem coragem de escrever aquilo que, *ao ser escrito*, denuncia a própria mediocridade: "Encontrei X... em companhia de Y..." "Hoje, X... não me telefonou", "X... estava de mau humor", etc: quem reconheceria aí uma história? O acontecimento, ínfimo, só existe através da sua repercussão, enorme: *Diário das minhas repercussões* (minhas mágoas, minhas alegrias, minhas interpretações, minhas razões, minhas veleidades): quem compreenderia alguma coisa? Só o Outro poderia escrever meu romance.

2. Como Narrativa (Romance, Paixão), o amor é uma história que se realiza no sentido sagrado: é um *programa*, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história *já teve lugar*; pois aquilo que é acontecimento, é o único rapto do qual fui objeto e do qual repito o que vem depois (e falho). O enamorado é um drama, se quisermos devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: "O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar *antes* ou

Nietzsche

NIETZSCHE, *Caso Wagner*, 38.

atrás da cena)." O rapto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar *antes* do discurso e *atrás* do proscênio da consciência: o "acontecimento" amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso.

«Um ar embaraçado»

EMBARAÇO. Cena de muitos participantes, na qual o implícito da relação amorosa age como uma imposição e suscita um embaraço coletivo que não é dito.

Werther

1. Werther está fazendo uma cena para Charlotte (pouco antes do seu suicídio), mas a cena muda rapidamente com a chegada de Albert. Todos se calam e passeiam pelo quarto de um lado para o outro, um ar embaraçado: Tentam conversar sobre assuntos insignificantes que se esgotam um atrás do outro. A situação fica carregada. De quê? De que cada um é percebido pelos dois outros no seu papel (de marido, de amante, de objeto em jogo), sem que esse papel possa ser levado em conta na conversa. O que é pesado é o saber silencioso: eu sei que você sabe que eu sei: essa é a fórmula geral do embaraço, pudor branco, gelado, que toma como insígnia a insignificância (das frases). Paradoxo: o não-dito como sintoma... do *consciente*.
2. O acaso reúne de repente alguns amigos neste café: todo um conjunto de emoções. A situação está carregada; apesar de estar engajado nela e sofrer por isso, eu a vivo como uma cena, um quadro bem desenhado, bem composto (algo como um Greuze um pouco perverso); há uma porção de sentidos que eu leio, que eu sigo em toda a sua finura; observo, decifro, gozo de um texto que explode de lisibilidade *pelo próprio fato de não dizer*. Só faço *ver* o que se fala, como no cinema mudo. Produz-se em mim (contradição nos termos) uma espécie de *fascinação alerta*: estou imobilizado e no entanto muito desperto: minha atenção faz parte do que é representado, a cena não tem exterior e entretanto eu a leio: não há poço, é um teatro extremo. Daí o mal-estar – ou para alguns, perversos, o gozo.

WERTHER, 125.

«Como o céu estava azul»

ENCONTRO. A figura se refere ao tempo feliz que se seguiu imediatamente ao primeiro rapto, antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso.

1. Se bem que o discurso amoroso seja apenas uma poeira de figuras que se agitam segundo uma ordem imprevisível como uma mosca voando num quarto, posso atribuir ao amor, pelo menos retrospectivamente, imaginariamente, um movimento organizado: é por essa fantasia *histórica* que às vezes faço do amor: uma aventura. O trajeto amoroso parece então seguir três etapas (ou três atos): a primeira é instantânea, a captura (sou raptado por uma imagem); em seguida vem uma série de encontros (encontros pessoais, telefonemas, cartas, pequenas viagens), no decorrer dos quais “exploro”, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio. Esse tempo feliz adquire sua identidade (sua limitação) pelo fato de se opor (pelo menos na lembrança) à “continuação”: “a continuação” é o longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa, vivendo então sem trégua sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro.

Ronsard

2. Há enamorados que não se suicidam: é possível que eu saia desse “túnel” que se segue ao encontro amoroso: revejo a luz do dia, seja conseguindo dar ao amor infeliz uma saída dialética (conser-

RONsARD: “Quando fui preso ao doce começo
De uma doçura tão docemente doce...”
(*Suave foi a flechada.*)

vando o amor, mas me livrando da hipnose), seja abandonando esse amor, e retomando o caminho, procurando reiterar, com outros, o encontro do qual guardo o deslumbramento: porque ele é da ordem do “primeiro prazer” e não sossego enquanto ele não volta: afirmo a afirmação, recomeço, sem repetir.

(O encontro irradia; mais tarde, o sujeito fará dos três momentos do trajeto amoroso um só momento; ele falará do “deslumbrante túnel do amor”.)

3. No encontro, fico maravilhado de ter achado alguém que, por sucessivos e sempre bem-sucedidos toques, sem fraquejar, acaba o quadro da minha fantasia; sou como um jogador cuja sorte se confirma fazendo com que ele pegue na primeira tentativa o pedacinho que vem completar o quebra-cabeça do seu desejo. É uma descoberta progressiva (e como uma verificação) das afinidades, cumplicidades e intimidades que vou poder manter eternamente (penso nisso) com um outro, prestes a se tornar, desde então, “meu outro”: estou todo voltado para essa descoberta (tremo só em pensar), ao ponto de transformar em amor toda curiosidade intensa sobre um ser encontrado (é certamente amor o que sente por Chateaubriand um jovem moreota que observa avidamente seus mínimos gestos e que o segue até a sua partida). A cada instante do encontro, descubro no outro um outro eu-mesmo: *Você gosta disso? Ah, eu também! Você não gosta disso? Nem eu!* Quando Bouvard e Pécuchet se encontram, não param de fazer, maravilhados, o balanço de seus gostos comuns: é, supõe-se, uma verdadeira cena de amor. O Encontro faz com que o sujeito apaixonado (já capturado) sinta a vertigem de um acaso sobrenatural: o amor pertence à ordem (dionísica) do Lance de dados.

Chateaubriand

Bouvard e Pécuchet

(Nem um nem outro se conhecem ainda. Precisam então se contar: “Eis o que eu sou”. É o gozo narrativo, aquele que ao mesmo tempo completa e atrasa o saber, numa palavra, *relança*. No encontro amoroso, pulo sem parar, sou *leve*.)

CHATEAUBRIAND, *Itinerário de Paris a Jerusalém*, 832.
R.H.: conversa.

A nave fantasma

ERRÂNCIA. Apesar de que todo amor é vivido como único e que o sujeito rejeite a idéia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, às vezes ele surpreende em si mesmo uma espécie de difusão do desejo amoroso; ele compreende então que está destinado a errar até a morte, de amor em amor.

1. Como termina um amor? — O quê? Termina? Em suma ninguém — exceto os outros — nunca sabe disso; uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna. O que quer que se torne objeto amado, quer ele desapareça ou passe à região da Amizade, de qualquer maneira, eu não o vejo nem mesmo se dissipar: o amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixa de piscar: o ser amado ressoava como um clamor, de repente ei-lo *sem brilho* (o outro nunca desaparece quando e como se esperava). Esse fenômeno resulta de uma imposição do discurso amoroso: eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor: sou o poeta (o recitante) apenas do começo; o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevam o romance, narrativa exterior, mítica.

2. Ajo sempre — teimo em agir, não importa o que me digam nem quais sejam meus próprios desencorajamentos, como se o amor pudesse um dia me fazer transbordar, como se o Bem Supremo fosse possível. Daí essa curiosa dialética que permite que o amor absoluto suceda sem embaraço ao amor absoluto, como se, através do amor, eu tivesse acesso a uma outra lógica (o absoluto não sendo obrigatoriamente o único), a um outro tempo (de amor em amor vivo instantes verticais), a uma outra música (esse som sem memória, sem construção, esquecido daquilo que o precede e o segue, esse som é em si mesmo musical). Procuro, começo, tento, vou mais longe, corro, mas nunca sei que acabo: não se diz da

Fênix que ela morre, mas apenas que renasce (posso então renascer sem morrer?).

Desde que não estou transbordante e que no entanto *não me mato*, é fatal a errância amorosa. O próprio Werther conheceu este estado — ao passar da “pobre Léonore” à Charlotte; na verdade o movimento não progrediu, mas, se Werther tivesse sobrevivido, teria reescrito as mesmas cartas para uma outra mulher.

Werther

H. S. D.

Wagner

3. A errância amorosa tem seus lados cômicos: parece um balé, mais ou menos rápido conforme a velocidade do sujeito infiel; mas é também uma grande ópera. O Holandês maldito é condenado a errar sobre o mar até encontrar uma mulher de uma fidelidade eterna. Sou esse Holandês Voador; não posso parar de errar (de amar) por causa de uma antiga marca que me destinou, nos tempos remotos da minha infância profunda, ao deus Imaginário, que me afligiu de uma compulsão de fala que me leva a dizer “Eu te amo”, de escala em escala, até que qualquer outro escolha essa fala e a devolva a mim; mas ninguém pode assumir a resposta impossível (que completa de uma forma insustentável), e a errância continua.

4. Ao longo de uma vida, todos os “fracassos” de amor se parecem (pudera: procedem todos da mesma falha). X... e Y... não souberam (puderam, quiseram) responder ao meu “pedido”, aderir à minha “verdade”; não mexeram uma vírgula do seu sistema; para mim, um não fez senão repetir o outro. E, entretanto, X... e Y... são incomparáveis; é da diferença entre eles, modelo de uma diferença infinitamente reconduzida, que retiro a energia para recomeçar. A “mutabilidade perpétua” (*in inconstantia constans*) que me anima, longe de esmagar todos aqueles que encontro sob um mesmo tipo funcional (não responder ao meu pedido), desloca com violência seu falso ponto em comum: a errância não iguala, faz mudar de cor: o que volta é a nuance. É assim que vou até o fim da tapeçaria, de uma nuance a outra (a nuance é esse último estado da cor que não pode ser nomeado; a nuance é o Intratável).

Benjamin Constant

R.S.B.: conversa.

Os óculos escuros

ESCONDER. Figura deliberativa: o sujeito apaixonado se pergunta, não se deve declarar ao ser amado que o ama (não é uma figura de confissão), mas até que ponto deve esconder dele suas "perturbações" (as turbulências) da sua paixão: seus desejos, suas aflições, enfim, seus excessos (na linguagem raciniana*: *seu furor*).

Mme de
Sevigné

1. X... saiu de férias sem mim, e não me deu nenhum sinal de vida desde a sua partida: acidente? greve dos Correios? indiferença? tática da distância? exercício de um querer-viver passageiro ("sua juventude é gritante, ele não ouve")? ou simples inocência? Cada vez mais me angustio, passo por todos os atos do roteiro da espera. Mas, assim que X... reaparecer de uma maneira ou de outra, pois não pode deixar de fazê-lo (pensamento que deveria imediatamente tornar vã toda angústia), que lhe direi? Devo esconder dele minha perturbação? — que já passou ("como vai você?")? Fazê-la explodir agressivamente ("Não está certo, você bem que poderia...") ou dramaticamente ("Que preocupação você me deu")? Ou ainda, deixar passar delicadamente essa perturbação, ligeiramente, para torná-la conhecida sem afligir o outro ("Eu estava um pouco preocupado...")? Uma segunda angústia toma conta de mim, que é de ter que decidir sobre o grau de publicidade que darei a minha angústia primeira.
2. Estou preso num discurso duplo do qual não posso sair. De um lado, me digo: e se o outro, por alguma disposição de sua própria estrutura, precisasse do meu chamado? Eu não ficaria, então, justificado de me abandonar à expressão literal, ao dizer lírico de minha "paixão"? O excesso, a loucura, não são eles minha verdade, minha força? E se essa verdade, essa força, acabassem por

* De Racine. (N. da T.)

impressionar? Mas, por outro lado, me digo: os signos dessa paixão podem sufocar o outro. Não seria então preciso, *precisamente porque o amo*, esconder dele o quanto o amo? Vejo o outro duplamente: ora o vejo como objeto, ora como sujeito; hesito entre a tirania e a oblação. Envolve a mim mesmo numa chantagem: se amo o outro, sou obrigado a querer o seu bem; mas com isso só posso me fazer mal: armadilha: sou condenado a ser ou santo ou monstro; santo não posso, monstro não quero; então tergiverso: mostro *um pouco* minha paixão.

Balzac

Homer

3. Impor a máscara da discrição (da impassibilidade) à minha paixão: eis aí um valor propriamente heróico: "É indigno das grandes almas espalhar ao seu redor a perturbação que sentem" (Clotilde de Vaux)**; o capitão Paz, herói de Balzac, inventa para si mesmo uma amante falsa, para ter certeza de esconder hermeticamente da mulher do seu melhor amigo que morre de amor por ela. Entretanto, esconder totalmente uma paixão (ou mesmo simplesmente seu excesso) não é conveniente: não porque a pessoa humana seja muito fraca, mas porque a paixão é, por essência, feita para ser vista: é preciso que se veja o esconder: *saiba que estou lhe escondendo alguma coisa*, esse é o paradoxo ativo que tenho que resolver: é preciso *ao mesmo tempo* que isso se saiba e que não se saiba: que se saiba que eu não quero mostrá-lo: eis a mensagem que dirijo ao outro. *Larvatus prodeat*: avanço mostrando minha máscara com o dedo: ponho uma máscara sobre a minha paixão, mas designo essa máscara com um dedo discreto (e insinuante). Toda paixão tem finalmente seu espectador: na hora de morrer, o capitão Paz não pode se impedir de escrever à mulher que ele amou em silêncio: não existe oblação amorosa sem teatro final: o signo é sempre vencedor.
4. Imaginemos que eu tenha chorado, por causa de algum incidente do qual o outro nem mesmo se deu conta (chorar faz parte da

BALZAC, *Falsa Amante*.

** Grande paixão de Auguste Comte. (N. da T.)

atividade normal do corpo apaixonado), e que, *para que não se veja*, ponho óculos escuros nos meus olhos embaçados (belo exemplo de denegação: escurecer a vista para não ser visto). A intenção do gesto é calculada: quero guardar o benefício moral do estoicismo, da "dignidade" (me tomo por Clotilde de Vaux), e ao mesmo tempo, contraditoriamente provocar a doce pergunta ("Mas o que é que você tem?"); quero ser ao mesmo tempo lamentável e admirável, quero ser no mesmo instante criança e adulto. Agindo desse modo, jogo, arrisco: pois é sempre possível que o outro não pergunte nada sobre esses óculos inusitados, e que, na verdade, não veja neles nenhum signo.

5. Para fazer compreender ligeiramente que sofro, para esconder sem mentir, vou utilizar uma hábil preterição: vou dividir a economia dos meus signos.

Os signos verbais ficarão encarregados de calar, de mascarar, de tapear: não demonstrarei nunca, verbalmente, os excessos do meu sentimento. Nada tendo dito sobre os estragos dessa angústia, poderei sempre, quando ela tiver passado, ter certeza de que ninguém terá sabido dela. Força da linguagem: com minha linguagem posso fazer tudo: até e principalmente *não dizer nada*.

Posso fazer tudo com minha linguagem, *mas não com meu corpo*. O que escondo pela linguagem, meu corpo o diz. Posso modelar à vontade minha linguagem, não minha voz. Não importa o que diga minha voz, o outro reconhecerá que "eu tenho qualquer coisa". Sou mentiroso (por preterição), não comediante. Meu corpo é uma criança cabeçuda, minha linguagem é um adulto muito civilizado...

6. ... de modo que uma longa seqüência de contenções verbais (minhas "civilidades") poderão de repente explodir em alguma revulsão generalizada: uma crise de choro (por exemplo), diante dos olhos espantados do outro, virá arruinar bruscamente os esforços (e os efeitos) de uma linguagem tanto tempo fiscalizada. Expludo: *conhece então Fedra e todo seu furor*.

Racine

Amor inexprimível

ESCREVER. Enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de "exprimir" o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escrita).

- Banquete 1. Dois mitos poderosos nos fizeram acreditar que o amor podia, *devia* se sublimar em criação estética: o mito socrático (amar serve para "engendrar uma multidão de belos e magníficos discursos") e o mito romântico (produzirei uma obra imortal escrevendo minha paixão).

Entretanto, Werther, que outrossa desenhava bem e muito, não consegue fazer o retrato de Charlotte (mal pode esboçar sua silhueta que é, precisamente, aquilo que o atraiu nela). "Perdi... a força sagrada, vivificante, com a qual criava mundos em volta de mim."

Werther

- Haiku 2. "Na lua cheia de outono
Ao longo da noite
Fiz os cem passos em volta do lago."

Não existe indireta mais eficaz, para dizer a tristeza, que esse "ao longo da noite". Se eu tentasse também?

"Nesta manhã de verão, estava lindo no golfo,
Saí
Fui colher uma glicínia."

ou:

BANQUETE, 144 (e também 133).
WERTHER, 102.
HAÏKU: de Bashô.

"Nesta manhã de verão, estava lindo no golfo,
Fiquei muito tempo à minha mesa
Sem fazer nada."

ou ainda:

"Nesta manhã de verão, estava lindo no golfo,
Fiquei imóvel
Pensando no ausente."

De um lado, é não dizer nada, de outro é dizer demais: impossível *ajustar*. Minhas vontades de expressão oscilam entre o haiku sem realce, que resume uma enorme situação, e uma enxurrada de banalidades. Sou ao mesmo tempo muito grande e muito fraco para a escritura: estou *ao lado dela*, que está sempre fechada, violenta, indiferente ao eu infantil que a solicita. O amor tem certamente alguma coisa a ver com minha linguagem (que o allmenta), mas ele não pode se instalar na minha escritura.

3. Não posso *me escrever*. Qual é esse eu que se escreveria? À medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vão: produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria também pouco a pouco arrastada (escrever *sobre* alguma coisa é destruí-la), um desgosto cuja conclusão só poderia ser: *para quê?* O que bloqueia a escritura amorosa é a ilusão de expressividade: escritor, ou me acreditando como tal, continuo a me enganar sobre os *efeitos* da linguagem: não sei que a palavra "sofrimento" não exprime sofrimento algum e, por conseguinte, empregá-la, não somente não comunica nada, como também irrita logo (sem falar do ridículo). Seria preciso que alguém me ensinasse que não se pode escrever sem elaborar o luto da sua "sinceridade" (sempre o mito de Orfeu: não olhar para trás). O que a escritura pede e que todo enamorado não lhe pode dar sem dilaceramento, é para sacrificar *um pouco* do seu Imaginário, e assegurar assim através da língua a assunção de um

François
Wahl

FRANÇOIS WAHL: "Ninguém tem acesso a "sua" alíngua* sem sacrificar um pouco do seu imaginário, e é nisso que, na língua, alguma coisa age asseguradamente a partir do real." ("Queda", 7).

* *Alíngua*: termo lacaniano que corresponde ao que Heidegger chama de linguagem em oposição à língua (código).

pouco de real. Tudo que eu poderia produzir seria, no máximo, uma escritura do Imaginário; e, para isso, precisaria renunciar ao Imaginário da escritura — me deixar trabalhar pela minha língua, suportar as injustiças (as injúrias) que ela não deixará de infligir à dupla Imagem do enamorado e de seu outro.

A linguagem do Imaginário não seria outra coisa senão a utopia da linguagem; linguagem totalmente original, paradisíaca, linguagem de Adão, linguagem "natural, isenta de deformação ou de ilusão, espelho límpido de nossos sentidos, linguagem sensual (*die sensualische Sprache*)": "Na linguagem sensual, todos os espíritos conversam entre si, não precisam de nenhuma outra linguagem, porque é a linguagem da natureza."

Jacob
Boehme

4. Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela). Diante da morte do filho ainda criança, para escrever (mesmo que sejam apenas farrapos de escritura), Mallarmé se submete à divisão parental:

Boucoul-
rechliev

Mãe, chora
Quanto a mim, eu penso

Mas a relação amorosa fez de mim um sujeito atópico, indivisível: sou meu próprio filho: sou ao mesmo tempo pai e mãe (meu, do outro): como eu dividiria o trabalho?

5. Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* — é o começo da escritura.

JACOB BOEHME: citado por N. Brown, 95.
BOUCOURECHLIEV, *Thrène*, sobre um texto de Mallarmé (*Título para Anatole*, publicado por J.-P. Richard).

A espera

ESPERA. Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, no decorrer de mínimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, voltas).

Schönberg 1. Espero uma chegada, uma volta, um sinal prometido. Pode ser fútil ou imensamente patético: em *Erwartung (Espera)*, uma mulher espera seu amante, de noite, na floresta; quanto a mim, só espero um telefonema, mas é a mesma angústia. Tudo é solene: não tenho noção das *proporções*.

Winnicott 2. Há uma cenografia da espera: eu a organizo, a manipulo, destaco um pedaço de tempo onde vou representar a perda do objeto amado e provocar todos os efeitos de um pequeno luto. Tudo se passa como numa peça de teatro. O cenário representa o interior de um café; temos um encontro, eu espero. No Prólogo, único ator da peça (pudera), constato, registro o atraso do outro; esse atraso, por enquanto, é apenas uma entidade matemática computável (olho o relógio várias vezes); o Prólogo termina numa declinação precipitada: decido "derramar minha bile", solto minha angústia de espera. Começa então o primeiro ato; ele é ocupado por estimativas: e se houvesse um mal-entendido sobre a hora, sobre o lugar? Procuo me lembrar o momento em que o encontro foi marcado, os detalhes que foram combinados. Que fazer (angústia de conduta)? Trocar de café? Telefonar? E se o outro chegar durante essas ausências. Não me vendo, ele pode ir embora, etc. O segundo ato é a cólera; dirijo acusações violentas ao ausente: "Puxa vida, bem que ele(ela) poderia...", "Ele(ela) bem que sabe...", Ah! se ela(ele) estivesse lá, para que eu pudesse reclamar de ela(ele) não estar lá! No terceiro ato, alcanço (obtenho?) a mais pura angústia: a do abandono; acabo de pensar, num segundo, da ausência à morte; é como se o outro estivesse morto: explosão de

WINNICOTT, *Jogo e Realidade*, 34.

Espera

Pelléas luto: fico inteiramente *lívido*. Assim é a peça; ela pode ser encurtada pela chegada do outro; se ele chega no primeiro ato, a acolhida é calma; se ele chega no segundo ato, há "cena", se ele chega no terceiro ato, é o reconhecimento, a ação de graças: respiro profundamente, como Pelléas saindo do subterrâneo e reencontrando a vida, o aroma das rosas.

(A angústia de espera não é sempre violenta; tem seus momentos de calma; espero, e tudo que está em volta da minha espera é atingido de irrealdade: nesse café, observo os outros que entram, batem papo, se divertem, lêem tranquilamente: esses não esperam.)

3. A espera é um encantamento: recebi *ordem de não me mexer*. Assim, a espera de um telefonema se tece de interdições mínimas, *ao infinito*, até o inconfessável; me impeço de sair da sala, de ir ao banheiro, até de telefonar (para não ocupar o aparelho); tenho medo que me telefonem (pela mesma razão); me desespero só de pensar que a tantas horas teré de sair, correndo assim o risco de perder a chamada benfazeja, a volta da Mãe. Todas essas distrações que me solicitam seriam momentos perdidos de espera, impurezas da angústia. Porque a angústia da espera, na sua pureza, quer que eu fique sentado numa poltrona, o telefone ao meu alcance, sem fazer nada.

Winnicott 4. O ser que espero não é real. Assim como o seio da mãe para o bebê, "eu o crio e o recrio sem parar a partir da minha capacidade de amar, a partir da carência que tenho dele": o outro chega onde eu o espero, onde eu já o criei. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio.

Ainda o telefone: a cada toque, atendo apressadamente, penso que é o ser amado que me chama (pois ele tem que me chamar); mais um esforço e "reconheço" sua voz, estabeleço o diálogo, pronto a me voltar colérico contra o importuno que me despertar do meu delírio. Do mesmo modo, no café, toda pessoa que entra, pela mínima semelhança da silhueta, é, num primeiro movimento, *reconhecida*.

WINNICOTT, *Jogo e Realidade*, 21.

Mesmo muito tempo depois que a relação amorosa foi pacificada, conservo o hábito de alucinar o ser que amei; às vezes ainda me angustio com um telefonema que demora, e, em cada importuno, creio reconhecer a voz que eu amava: sou um mutilado que continua a sentir dor na perna amputada.

5. "Estou apaixonado? — Sim, pois espero." O outro não espera nunca. Às vezes quero representar aquele que não espera; tento me ocupar em outro lugar, chegar atrasado; mas nesse jogo perco sempre: o que quer que eu faça, acabo sempre sem ter o que fazer, pontual, até mesmo adiantado. A identidade fatal do enamorado não é outra senão: *sou aquele que espera*.

(Na transferência, espera-se sempre — o médico, o professor, o analista. Mais ainda: se espero num guichê de banco, no embarque de um avião, estabeleço imediatamente uma relação agressiva com o empregado, a recepcionista, cuja indiferença revela e irrita minha dependência: de modo que se pode dizer que, em todo lugar onde houver espera, há transferência: dependo de uma presença que se divide, e custa a aparecer — como se fosse para derrubar meu desejo, desencorajar minha carência. *Fazer esperar*: prerrogativa constante de todo poder, "passatempo milenar da humanidade.")

E.B.

6. Um mandarim estava apaixonado por uma cortesã. "Serei sua, disse ela, quando tiver passado cem noites a me esperar sentado num banquinho, no meu jardim, embaixo da minha janela." Mas, na nonagésima nona noite, o mandarim se levantou, pôs o banquinho embaixo do braço e se foi.

E.B.: carta.

EU-TE-AMO. A figura não se refere à declaração de amor, à confissão, mas ao repetido proferimento do grito de amor.

1. Passada a primeira confissão, "eu te amo" não quer dizer mais nada; apenas retoma de um modo enigmático, de tanto que ela parece vazia, a antiga mensagem (que talvez não tenha passado por essas palavras). Eu o repito fora de toda pertinência; ele sai da linguagem, divaga, onde?
Eu não poderia decompor a expressão sem rir. Qual! haveria "eu" de um lado, "você" do outro, e no meio um elo de afeição racional (visto que lexical). Quem não sente quanto uma tal decomposição, de acordo no entanto como a teoria lingüística, desfiguraria o que é *lançado* fora num só movimento? *Amar* não existe no infinitivo (a não ser por artifício metalingüístico): o sujeito e o objeto chegam à palavra ao mesmo tempo em que ela é proferida, e *eu-te-amo* deve ser entendido (e aqui lido) à húngara, por exemplo, que diz numa só palavra, *szeretlek*, como se o francês* — renegando sua bela virtude analítica, fosse uma língua aglutinadora (e no caso é de aglutinação que se trata). A mínima alteração sintática desfaz esse bloco; ele está por assim dizer fora da sintaxe e não se presta a nenhuma transformação estrutural; ele não equivale em nada aos seus substitutos, cuja combinação poderia no entanto produzir o mesmo sentido; posso passar dias seguidos dizendo *eu-te-amo* sem poder talvez nunca passar a *eu o amo*: resisto a fazer passar o outro por uma sintaxe, uma predicação, uma

II

R.H.: conversa.

* E também o português. (N. da T.)

Nietzsche linguagem (a única assunção do *eu-te-amo* seria apostrofá-lo, dar a ele a expansão de um nome: Ariane, *eu te amo*, diz Dionísio).

2. *Eu-te-amo* não tem empregos. Essa palavra, tanto quanto a de uma criança, não está submetida a nenhuma imposição social; pode ser uma palavra sublime, solene, frívola, pode ser uma palavra erótica, pornográfica. É uma palavra que se desloca socialmente.

Eu-te-amo não tem nuances. Dispensa as explicações, as organizações, os graus, os escrúpulos. De uma certa forma — paradoxo exorbitante da linguagem —, dizer *eu-te-amo* é fazer como se não existisse nenhum teatro da fala, e é uma palavra sempre *verdadeira* (não tem outro referente a não ser seu proferimento: é um performativo).

Eu-te-amo não tem distanciamento. É a palavra da díade (maternal, apaixonada); nela, nenhuma distância, nenhuma deformação vem clivar o signo; não é metáfora de nada.

Lacan *Eu-te-amo* não é uma frase: não transmite um sentido, mas se prende a uma situação limite: “aquela em que o sujeito está suspenso numa ligação especular com o outro.” É uma holofrase.

(Embora seja dito milhões de vezes, *eu-te-amo* não está no dicionário; é uma figura cuja definição não pode exceder o título.)

3. A palavra (a palavra-frase) só tem sentido no momento em que eu a pronuncio: não há nela outra informação a não ser seu dizer imediato: nenhuma reserva, nenhum depósito do sentido. Tudo está no *lançamento*: é uma “fórmula”, mas essa fórmula não corresponde a nenhum ritual; as situações em que eu digo *eu-te-amo* não podem ser classificadas: *eu-te-amo* é irreprímível e imprevisível.

LACAN: sobre a situação limite e a holofrase: *Seminário*, I, 250.

A que ordem lingüística pertence então esse ser estranho, essa fenda de linguagem, muito fraseada para ser da ordem da pulsão, muito gritada para ser da ordem da frase? Não é nem exatamente um enunciado (não há nela nenhuma mensagem congelada, conservada, mumificada, pronta para a dissecação) nem exatamente enunciação (o sujeito não se deixa intimidar pelo jogo dos lugares interlocutórios). Poderia ser chamado de *proferimento*. O proferimento não tem lugar científico: *eu-te-amo* não é da ordem nem da lingüística nem da semiologia. Sua instância (aquilo a partir de que o podemos falar) seria mais exatamente a Música. A exemplo do que acontece com o canto, no proferimento do *eu-te-amo* o desejo não é nem reprimido (como no enunciado) nem reconhecido (lá onde não era esperado: como na enunciação), mas simplesmente: gozado. O gozo não se diz; mas ele fala e diz: *eu-te-amo*.

4. Diferentes respostas mundanas para o *eu-te-amo*: “eu não”, “não acredito”, “por que dizer isso?”, etc. Mas a verdadeira rejeição é “não tem resposta”: fico certamente mais anulado se sou rejeitado não apenas como pedinte, mas também como sujeito falante (como tal tenho pelo menos o domínio das fórmulas); é minha linguagem, último reduto da minha existência, que é negado, e não meu pedido; quanto ao pedido, posso esperar, reconduzi-lo, representá-lo outra vez; mas cassado meu poder de questionar, fico como morto, para sempre. “Não tem resposta”, manda dizer a Mãe, por Françoise, ao jovem narrador proustiano que se identifica então justamente como a “moça” despachada pelo criado do amante: a Mãe não é proibida, ela é excluída e eu enlouqueço.

Proust

5. *Eu te amo — Eu também*.

Eu também não é uma resposta perfeita, porque o que é perfeito tem que ser formal, e a forma aqui é defeituosa, porque ela não retoma literalmente o proferimento — e é próprio do proferimento ser literal. Entretanto, essa resposta, pelo modo como ela é fantasiada, é suficiente para pôr em movimento todo um discurso do júbilo: júbilo ainda mais forte quando surge de uma reviravolta:

Rousseau

PROUST, *No Caminho de Swann*, I, 31.

Saint-Preux descobre de repente, depois de algumas orgulhosas negativas, que Julie o ama. É a louca verdade, que não vem pelo raciocínio, lenta preparação, mas pela surpresa, pelo despertar (*satori*), pela conversão. O menino proustiano — ao pedir que sua mãe venha dormir no seu quarto — quer obter o *eu também*: ele o quer *loucamente*, como um louco; é também ele o obtém por inversão, pela decisão caprichosa do Pai, que lhe concede a Mãe (“Vai, diz à Françoise para te preparar a cama de casal e dorme por esta noite ao lado dele”).

Proust

6. Eu fantasio aquilo que é *empiricamente* impossível: que nossos dois proferimentos sejam ditos *ao mesmo tempo*: que um não suceda ao outro, como se dependesse dele. O proferimento não deveria ser duplo (desdobrado): só lhe convém o *clarão único*, onde duas forças se reúnem (separadas, desencontradas, elas não passariam de um comum acordo). O *clarão único* realiza, pois, essa coisa rara: a abolição de toda contabilidade. A troca, o dom, o roubo (únicas formas conhecidas da economia) implicam, cada um a seu modo, objetos heterogêneos e um tempo desencontrado: meu desejo em troca de outra coisa — e o tempo de que se precisa para a transmissão. O proferimento simultâneo funda um movimento cujo modelo é socialmente desconhecido, impensável: nosso proferimento, que não é troca, nem dom, nem roubo, surge de fogos cruzados, designa um gasto que não recai em lugar nenhum e do qual todo pensamento de reserva é abolido pela própria comunidade: entramos um pelo outro no materialismo absoluto.

Baudelaire

Klossowski

7. *Eu também* inaugura uma mutação: caem as regras antigas, tudo é possível — até mesmo isso: que eu desista de te possuir. Uma revolução, em suma, que não está longe, talvez, da revolução política: porque, num caso e no outro, o que fantasio é o Novo absoluto: o reformismo (amoroso) não me atrai. E, pelo cúmulo do paradoxo, esse Novo puríssimo está na extremidade do mais batido dos estereótipos (ainda ontem à noite, eu o ouvi dizer numa peça de Sagan: uma noite em cada duas, na TV, se diz: *eu te amo*).

BAUDELAIRE, *A morte dos amantes*”.

8. — E se eu não interpretar *eu-te-amo*? Se eu mantivesse o proferimento aquém do sintoma?

— Os riscos ficam por sua conta: você não disse cem vezes o insuportável da infelicidade amorosa, a necessidade de acabar com isso? Se você quer “se curar”, tem que acreditar nos sintomas, e acreditar que *eu-te-amo* é um deles; tem que interpretar bem, quer dizer, no fim das contas, *depreciar*.

— Que devemos pensar finalmente do sofrimento? Como devemos pensá-lo? avaliá-lo? O sofrimento está forçosamente do lado do mal? O sofrimento de amor não será da ordem de um tratamento reativo, depreciativo (será preciso se submeter à proibição)? Será que se pode, invertendo a avaliação, imaginar uma visão trágica do sofrimento de amor, uma afirmação trágica do *eu-te-amo*? E se o amor (apaixonado) fosse colocado (recolocado) sob o signo do Ativo?

Hietzsche

9. Daí, nova visão do *eu-te-amo*. Não é um sintoma, é uma ação. Eu pronuncio, para que você responda, e a forma escrupulosa (a letra) da resposta terá um valor efetivo, como se fosse uma fórmula. Não é portanto suficiente que o outro me responda por um simples significado, mesmo que seja positivo (“eu também”): é preciso que o sujeito interpelado assumia formular, proferir o *eu-te-amo* que lhe estendo: *Eu te amo*, diz Pelléas. — *Eu te amo também*, diz Mélisande.

Pelléas

A solicitação imperiosa de Pelléas (supondo-se que a resposta de Mélisande tenha sido *exatamente* aquela que ele esperava, o que é provável, pois ele morre logo depois) vem da necessidade, da parte do sujeito apaixonado, não apenas de ser amado de volta, de sabê-lo, de ter plena certeza, etc. (operações essas que não excedem o plano do significado), mas também de *ouvi-lo dizer para si mesmo*, sob a forma tão afirmativa, tão completa, tão articulada, quanto a sua própria; o que quero é receber a fórmula, o arquétipo da palavra de amor, como uma chicotada em cheio, inteiramente, literalmente sem fuga: ponto de escapatória sintática, ponto de variação: que as duas palavras se respondam em bloco, coincidindo significante por significante (*Eu também* seria exatamente o contrário de uma holofrase); o que importa, é o proferimento

PELLÉAS, *Pelléas e Mélisande*, ato III.

Ravel

Nave
fantasma

físico, corporal, labial da palavra: abre teus lábios e que isso sala daí (sê obsceno). O que eu quero, desesperadamente, é *obter a palavra*. Mágica? Mítica? A Fera — que foi encontrada na sua felúra — ama a Bela; a Bela, evidentemente, não ama a Fera, mas, no final, vencida (pouco importa por quê; digamos: pelas *conversas* que tem com a Fera), lhe diz a palavra mágica: “Eu te amo, Fera”; e imediatamente, através do rasgo suntuoso de um acorde de harpa, aparece um novo sujeito. Essa história é arcaica? Ela uma outra: um cara sofre porque sua mulher o abandonou: ele quer que ela volte, ele quer — precisamente — que ela lhe diga *eu te amo*, e ele corre, por sua vez, atrás da palavra; para terminar, ela o diz: e então ele desmaia: é um filme de 1975. E ainda o mito, de novo: o Holandês Voador erra à procura da palavra; se ele a obtiver (por juramento de fidelidade), ele não errará mais (o que importa no mito, não é o domínio da fidelidade, é seu proferimento, seu canto).

10. Encontro singular (através da língua alemã): uma mesma palavra (*Bejahung*) para duas afirmações: uma, tomada pela psicanálise, é destinada à depreciação (a afirmação primeira da criança deve ser negada para que haja acesso ao inconsciente); a outra, colocada por Nietzsche, é modo da vontade de poder (nada de psicológico, muito menos de social), produção da diferença; o *sim* dessa última afirmação se torna inocente (engloba o reativo): é o *amém*.

Eu-te-amo é ativo. Se afirma como força — contra outras forças. Quais? Mil forças do mundo que são todas forças depreciativas (a ciência, a doxa, a realidade, a razão, etc.) Ou ainda: contra a língua. Assim como o *amém* está no limite da língua, sem ligação com seu sistema, tirando dela sua “capa reativa”, também o proferimento de amor (*eu-te-amo*) está no limite da sintaxe, aceita a tautologia (*eu-te-amo* quer dizer *eu-te-amo*), afasta a servidão da Frase (é apenas uma holofrase). Como proferimento, *eu-te-amo* não é um signo, mas luta contra os signos. Aquele que não diz *eu-te-amo* (entre cujos lábios o *eu-te-amo* não quer passar) está condenado a emitir signos múltiplos, incertos, duvidosos, avaros, do amor, seus indícios, suas “provas”: gestos, olhares, suspiros, alusões, elipses; ele tem que se deixar *interpretar*; ela fica dominado pela instância reativa dos signos de amor, alienado no mundo servil da linguagem *porque ele não diz tudo* (o

RAVEL, “As conversas da Bela e da Fera”, *Fadas*.

escravo é aquele que tem a língua cortada, que só pode falar por trejeitos, expressões, caretas).

Os “signos” de amor alimentam uma imensa literatura reativa: o amor é *representado*, recolocado numa estética das aparências (*no fim das contas*, é Apolo que escreve os romances de amor.) Como contra-signo, *eu-te-amo* está do lado de Dionísio: o sofrimento não é negado (nem mesmo a queixa, o desgosto, o ressentimento), mas ele não fica interiorizado por causa do proferimento: dizer *eu-te-amo* (repeti-lo) é expulsar o reativo, lançá-lo no mundo surdo e dolente dos signos — dos atalhos da fala (que no entanto não paro de atravessar).

Como proferimento, *eu-te-amo* está do lado do gasto. Aqueles que querem o proferimento da palavra (líricos, mentirosos, errantes) são sujeitos do Gasto; eles gastam a palavra como se fosse impertinente (vil) que ela fosse recuperada em algum lugar; eles estão no limite extremo da linguagem, lá onde a própria linguagem (e quem no seu lugar o faria?) reconhece que não tem proteção, trabalha sem rede.

NIETZSCHE: todo esse fragmento, evidentemente, segundo Nietzsche-Deleuze, principalmente 60, 75.

O exílio do imaginário

EXÍLIO. Ao decidir renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê com tristeza exilado do seu Imaginário.

- Werther 1. Tomo Werther nesse momento fictício (na própria ficção) em que ele teria renunciado a se suicidar. Só lhe resta então o exílio: não seria se afastar de Charlotte (ele já o fizera uma vez sem resultado), mas se exilar da sua imagem, ou pior ainda: interromper essa energia delirante que se chama Imaginário. Começa então "uma espécie de longa insônia". Esse é o preço a pagar: a morte da Imagem contra minha própria vida.
- Hugo
Freud

(A paixão amorosa é um delírio; mas o delírio não é estranho; todo mundo fala dele, ele fica então domesticado. O que é enigmático é a perda de delírio: se entra em quê?)

2. No luto real, é a "prova de realidade" que me mostra que o objeto amado não existe mais. No luto amoroso o objeto não está nem morto, nem distante. Sou eu quem decido que a sua imagem deve morrer (e ele talvez nem saberá disso). Durante todo o tempo de duração desse estranho luto, terei que suportar duas infelicidades contrárias: sofrer com a presença do outro (continuando a me ferir à sua revelia) e ficar triste com a sua morte (pelo menos tal como eu o amava). Assim me angustio (velho hábito) por causa de um telefone que não toca, mas ao mesmo tempo devo me dizer que esse silêncio é de qualquer jeito

HUGO. "O exílio é uma espécie de longa insônia" (*Pedras*, 62).
FREUD. "O luto incita o eu a renunciar ao objeto declarando que esse último morreu e oferecendo ao eu a gratificação de continuar vivo" (*Meta-psicologia*, 219).

Exílio

Inconseqüente, porque decidi elaborar o luto dessa preocupação: é a imagem amorosa que deve me telefonar; desaparecida essa imagem, o telefone, toque ou não, retoma sua existência fútil.

(O ponto mais sensível desse luto não será que devo perder uma linguagem — a linguagem amorosa? Acabaram os "Eu te amo".)

3. Quanto mais eu fracasso no luto da imagem, mais fico angustiado; mas, quanto mais eu o consigo, mais me entristeço. Se o exílio do Imaginário é o caminho necessário para a "cura", convenhamos que o progresso é triste. Essa tristeza não é uma melancolia — ou pelo menos é uma melancolia completa (de forma alguma clínica), pois não me acuso de nada e não fico prostrado. Minha tristeza pertence a essa faixa de melancolia onde a perda do ser amado fica abstrata. Falta redobrada: não posso nem mesmo investir minha infelicidade, como no tempo em que eu sofria por estar apaixonado. Nesse tempo, eu desejava, eu sonhava, eu lutava; diante de mim havia um bem, apenas retardado, atravessado por contratempos. Agora, não há mais repercussão; tudo está calmo e é pior. Embora justificado por uma economia — a imagem morre para que eu viva — o luto amoroso tem sempre um resto: uma palavra volta sem parar: "Que pena!"

4. Prova de amor: te sacrifiquei meu Imaginário — como se dedicava o corte de uma cabeleira. Assim talvez (pelo menos é o que dizem) terei acesso ao "verdadeiro amor". Se há alguma semelhança entre a crise amorosa e a cura analítica, elaboro então o luto de quem eu amo, como o paciente elabora o luto do seu analista: liquido minha transferência, e parece que, assim, a cura e a crise terminam. Entretanto, como já foi dito, essa teoria esquece que o analista também deve elaborar o luto do seu paciente (sem o que a análise corre o risco de não terminar nunca); do mesmo modo, o ser amado — se eu lhe sacrifiquei um Imaginário que estava entretanto grudado nele —, o ser amado deve entrar na melancolia de sua própria decadência. É preciso prever e assumir essa melan-

Antoine
Compagnon

FREUD. "Em certas circunstâncias, pode-se reconhecer que a perda é de natureza menos concreta. O objeto, por exemplo, não está verdadeiramente morto, mas apenas perdido em tanto quanto objeto de amor..." (*Meta-psicologia*, 194).

ANTOINE COMPAGNON, "A análise órfã".

colia do outro ao mesmo tempo do meu próprio luto, e sofro, pois ainda o amo.

O ato verdadeiro do luto não é sofrer a perda do objeto amado; é constatar um dia o aparecimento de uma manchinha na pele da relação, sintoma de morte certa: pela primeira vez faço mal a quem amo, sem querer é claro, mas *sem me desesperar*.

5. Tento me soltar do Imaginário amoroso: mas o Imaginário queima por baixo, como um fogo mal apagado; cria brasa novamente; ressurgue aquilo a que se renunciou; um longo grito irrompe bruscamente do túmulo mal fechado.

Freud

(Ciúmes, angústias, posses, discursos, apetites, signos, o desejo amoroso queimava de novo por todo lado. Era como se eu quisesse abraçar pela última vez, até a loucura, alguém que fosse morrer — para quem eu fosse morrer: eu procedia a uma recusa de separação.)

Winnicott

FREUD. "Essa revolta é, às vezes, tão intensa que o sujeito pode chegar a sair da realidade e a se agarrar ao objeto perdido graças a uma psicose alucinatória do desejo" (*Metapsicologia*, 193).

WINNICOTT. "Exatamente antes que a perda seja ressentida, pode-se perceber na criança, através da utilização excessiva do objeto transacional, a recusa do medo que esse objeto perca sua significação (*Jogo e Realidade*, 265).

FADING. Experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contacto, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício seja do mundo, seja de um rival.

1. No texto, o fading das vozes é uma coisa boa; as vozes da narrativa vão, vêm, se apagam, se sobrepõem; não se sabe quem fala; aquilo fala, é só; a imagem desaparece, fica só a linguagem. Mas o outro não é um texto, é uma imagem, una e coalescente; se a voz se perde, é a imagem toda que se enfraquece (o amor é monológico, maníaco; o texto é heterológico, perverso).

Quando o fading do outro se produz, fico angustiado porque ele parece sem causa e sem fim. O outro se afasta como uma miragem triste, se desloca até o infinito e me desgasto para alcançá-lo.

(Na época em que essa roupa estava no auge da moda, uma firma americana gabava o azul desbotado dos seus *jeans*: *it fades, fades and fades*. O ser amado também é assim, não pára de desmaiar, de desbotar: sentimento de loucura, mais puro que se essa loucura fosse violenta.

PROUST

(Fading doloroso: pouco antes de morrer, a avó do narrador, por alguns instantes, não enxerga mais, não ouve mais, não reconhece mais o menino e olha "com um ar espantado, desconfiado, escandalizado".)

2. Há pesadelos em que a Mãe aparece, o rosto marcado por um ar severo e frio. O fading do objeto amado é o retorno aterrador da Mãe Má, a retirada inexplicável do amor, o abandono tão conhecido dos Místicos: Deus existe, a Mãe está presente, mas eles *não amam mais*. Não sou destruído, mas sou *largado* como um detrito.

PROUST, *O Caminho de Guermantes*, 334.

Juan de
la Cruz

3. O ciúme faz sofrer menos, pois o outro está vivo nele. No fading, o outro parece perder todo o desejo, a Noite o leva. Sou abandonado pelo outro, mas esse abandono se duplica com o abandono que ele próprio sofre; desse modo sua imagem fica lavada, liquidada; não posso mais me apoiar em nada, nem mesmo no desejo que o outro leva para outro lugar: fico de luto por um objeto que está ele mesmo enlutado (daí, compreender até que ponto precisamos do desejo do outro, mesmo que esse desejo não se dirija a nós).

Odisséia

4. Quando o outro é tomado pelo fading, quando ele se afasta, a troco de nada, a não ser de uma angústia que ele só pode dizer através dessas pobres palavras: "não estou me sentindo bem", parece que ele se move ao longe numa névoa; não está morto, mas *vivo-flo*, na região das Sombras; Ulisses as visitava, as evocava (*Nekuia*); entre elas estava a sombra de sua mãe; assim chamo, evoco o outro, a Mãe, mas o que vem é apenas uma sombra.

5. O fading do outro está na voz. A voz suporta, permite a leitura e realiza por assim dizer o desfalecimento do ser amado, pois cabe a voz de morrer. O que faz a voz é aquilo que nela me fere à força de ter que morrer, como se ela fosse imediatamente apenas uma lembrança, e não pudesse nunca deixar de ser outra coisa. Esse ser fantasmagórico da voz é a inflexão. A inflexão, pela qual se define toda voz, é aquilo que está se calando, é aquele grão sonoro que se desagrega e desfalece. Só conheço a voz do ser amado morta, rememorada, lembrada no interior da minha cabeça, bem além dos ouvidos; voz muito fraca e no entanto monumental, pois ela é um desses objetos que só existem quando desaparecem.

(Voz adormecida, voz desabitada, voz da constatação, do fato longínquo, da branca fatalidade.)

JUAN DE LA CRUZ: "Chamamos de *Noite* a privação do gosto no apete de todas as coisas" (citado por Baruzi, 408).
ODISSÉIA, canto XI.

6. Nada mais doloroso do que uma voz amada e cansada: voz extenuada, rarefeita, exangue, poder-se-ia dizer, voz do fim do mundo, que vai ser tragada muito longe pelas águas frias: ela está *no ponto* de desaparecer, como o ser amado está *no ponto* de morrer: o cansaço é o próprio infinito: o que não acaba de acabar. Essa voz breve, curta, quase sem graça pela raridade, esse *quase nada* da voz amada e distante torna-se em mim uma rolha monstruosa, como se um cirurgião me enfiasse um tampão bem grosso de algodão na cabeça.

Freud

7. Parece que Freud não gostava de telefone, ele que, entretanto, gostava de escutar. Será que ele sentia, previa, que o telefone é sempre uma *cacofonia*, e que o que ele deixa passar é a *voz má*, a comunicação falsa? Pelo telefone, sem dúvida, tento negar a separação — como a criança que, relutando em perder sua mãe, brinca de manipular sem descanso um barbante; mas o fio do telefone não é um bom objeto transicional, não é um barbante inerte; ele tem um sentido, que não é o da junção, mas o da distância: voz amada, cansada, ouvida ao telefone: é o fading em toda sua angústia. Para começar, quando essa voz chega até mim; quando está lá, quando dura (com grande sacrifício), nunca a reconheço completamente; dir-se-ia que ela sai de baixo de uma máscara (assim como, é o que se diz, as máscaras da tragédia grega tinham uma função mágica: dar à voz uma origem telúrica, deformá-la, desterrá-la, fazê-la vir das profundezas subterrâneas). E depois, o outro está sempre prestes a partir: ele se vai duas vezes, pela sua voz e pelo seu silêncio: de quem é a vez de falar? Nós nos calamos juntos: acumulação de dois vazios. *Vou te deixar*, diz a cada segundo a voz do telefone.

Froust

(Episódio de angústia vivido pelo narrador proustiano, quando ele telefona à sua avó: angustiar-se com o telefone: verdadeira confirmação de amor.)

FREUD: Martin Freud, *Freud, meu pai*, 45.

WINNICOTT: "Expliquei à mãe que seu filho temia a separação e que ele tentava negá-la por meio do jogo do barbante, assim como se nega a separação de um amigo recorrendo ao telefone" (*Jogo e Realidade*, 29).

PROUST, *O Caminho de Guermantes*, 134.

8. Me assusto com tudo que vem alterar a Imagem. Me assusto portanto com o cansaço do outro: ele é o mais cruel dos objetos rivais. Como lutar contra o cansaço? Vejo bem que o outro tira desse cansaço, única ligação que me resta, um pedaço *para me dar*. Mas que fazer desse embrulho de cansaço colocado diante de mim? Que quer dizer esse dom? *Deixe-me? Recolha-me?* Ninguém responde, pois o que é dado, é exatamente *aquilo que não responde*.

Blanchot

(Não li em nenhum romance de amor que um personagem estivesse cansado. Precisei esperar Blanchot para que alguém me falasse do Cansaço.)

FALTAS. Em certas pequenas ocasiões da vida cotidiana, o sujeito acredita ter ofendido o ser amado e experimenta por isso um sentimento de culpa.

1. "Mal eles chegaram à estação de ***, ele olhou num quadro, sem dizer nada, a localização dos vagões de segunda e do vagão-restaurante; mas tudo parecia tão longe, lá na frente, lá no final da plataforma curva, que ele não ousou tomar a precaução, afinal de contas maníaca, de conduzir X... até lá para esperar o trem; teria sido, pensava ele, uma pusilanimidade, uma submissão obsequiosa ao código da SNCF*: a obediência às indicações, o medo de se atrasar, o fato de se afobar numa estação, não seriam manias de velhos, de aposentados? E se ele estivesse enganado? Que ridículo correr pela plataforma, como essas pessoas que se arrastam carregadas de embrulhos! — Pois foi o que aconteceu: o trem passou pela estação e foi parar muito longe. X.. beijou-o rapidamente e correu lá para a frente; a mesma coisa fizeram alguns jovens de roupa de banho, em férias. A partir de então ele não viu mais nada, a não ser a placa traseira, obtusa, do último vagão, lá na frente, ao longe. Nenhum sinal (não era possível), nenhum adeus. O trem não partia. Entretanto, ele não ousava se mexer, deixar a plataforma, se bem que fosse absolutamente inútil continuar lá. Uma espécie de imposição simbólica (a forte imposição de um pequeno simbolismo) o obrigava a continuar lá, enquanto o trem também lá estivesse (com X... dentro). Por isso ele não se mexia, estúpido, sem ver nada, a não ser o trem distante, não sendo visto por ninguém, sobre a plataforma deserta — finalmente impaciente de que o trem partisse. Mas, partir primeiro teria sido uma falta que talvez o incomodasse por muito tempo."

* SNCF: sigla da rede ferroviária francesa Société Nationale des Chemins de Fer. (N. da T.)

Faltas

2. Toda fissura na Devoção é uma falta: é uma regra da *Cortezia*.
Cortezia Essa falta se produz quando esboço um simples gesto de independência em relação ao objeto amado; cada vez que, para romper a servidão, tento "asumir" (é o conselho unânime do mundo), me sinto culpado. Me sinto então culpado, paradoxalmente, de aliviar o peso, de reduzir a carga exorbitante da minha devoção, enfim de "conseguir" (segundo o mundo); em suma, é de ser forte que tenho medo, é a insegurança (ou seu simples gesto) que me torna culpado.
3. Toda dor, toda infelicidade, observa Nietzsche, foram falsificadas por uma idéia de erro, de falta: "A dor foi frustrada de sua inocência." O amor-paixão (o discurso amoroso) sucumbe sem cessar a essa falsificação. Haveria no entanto nesse amor a possibilidade de uma dor inocente, de uma infelicidade inocente (se eu fosse fiel ao Imaginário puro, e só reproduzisse em mim a d'ade infantil, o sofrimento da criança separada da mãe); eu não colocaria então em questão aquilo que me machuca, eu poderia até *afirmar* o sofrimento. Assim seria a inocência da paixão: não uma pureza, absolutamente, mas simplesmente a rejeição da Falta. O enamorado seria tão inocente quanto os heróis de Sade. Infelizmente, o sofrimento dele é geralmente alfinetado pelo seu duplo, o Erro: tenho medo do outro "mais que de meu pai".
Nietzsche
- Banquete

BANQUETE: Fedro: "Se um homem ama e comete uma má ação [...] ele sofre muito mais se for surpreendido por seu amigo que por seu pai" (43).

«Dias eleitos»

FESTA. O sujeito apaixonado vive cada encontro com o ser amado como uma festa.

1. A Festa é aquilo que se espera. O que espero da presença prometida é um enorme somatório de prazeres, um festim; me rejubilo como a criança que ri ao ver aquela cuja simples presença anuncia e significa uma plenitude de satisfações: vou ter, diante de mim, a "fonte de todos os bens".
Lacan

"Vivo dias tão felizes quanto aqueles que Deus reserva a seus eleitos; e aconteça o que acontecer não poderei dizer que não provei das mais puras alegrias da vida."
Werther

2. "Esta noite — tremo ao dizê-lo —, eu a tinha nos braços, apertada contra o meu peito, eu cobria de beijos intermináveis seus lábios que murmuravam palavras de amor, e meus olhos se afo-gavam na embriaguez dos seus! Deus! serei castigado, se ainda agora experimento uma celeste felicidade ao me lembrar dessas ardentes alegrias, ao revivê-las no mais profundo do meu ser!"
A festa para o Enamorado, o Lunático, é um júbilo e não uma explosão: gozo do jantar, da conversa, da ternura, da promessa certa do prazer: "uma arte de viver acima do abismo."
Werther
- Jean-Louis
Bouttes

(Então, não significa nada para você ser a festa de alguém?)

WERTHER, 28.

WERTHER, 121.

JEAN-LOUIS BOUTTES, *Destruidor de intensidade*.

A fofoca

FOFOCA. O sujeito apaixonado se sente ferido quando constata que o seu amado é citado numa "fofoca", e ouve falar dele em comum.

- Banquete 1. Um homem segue aborrecido a estrada de Falera; ele vê um outro andando à frente, o alcança e lhe pede para narrar o banquete oferecido por Agáton. Assim nasce a teoria do amor: de um caso, de um aborrecimento, de uma vontade de falar, ou, se preferirmos, de uma *fofoca* de três quilômetros de comprimento. Aristodemo compareceu ao famoso Banquete; ele o contou a Apolodoro que, na estrada de Falera, o conta a Glaucon (homem que diziam não ter cultura filosófica), e, ao fazê-lo, pela mediação do livro, o conta a nós mesmos que ainda falamos dele. O *Banquete* não é então apenas uma "conversa" (falamos de uma questão), e sim mais uma fofoca (falamos dos outros entre nós).

Banquete Essa obra está então ligada a duas lingüísticas, comumente reprimidas — já que a lingüística oficial só se ocupa da mensagem. A primeira postularia que nenhuma questão (*quaestio*) pode ser colocada sem a trama de uma interlocução; para falar do amor, os convivas não só falam entre si, *de imagem em imagem*, *de lugar em lugar* (no *Banquete*, a disposição dos assentos tem grande importância), mas implicam também nesse discurso geral as ligações amorosas nas quais estão envolvidos (ou imaginam que os outros estejam): assim seria a lingüística da "conversa". A segunda lingüística diria que falar é sempre dizer alguma coisa de alguém; ao falar do Banquete, do Amor, Glaucon e Apolodoro falam é de Sócrates, de Alcibíades e de seus amigos: a fofoca

BANQUETE: começo.

BANQUETE: Agáton: "Vem cá, Sócrates, te estende aqui perto de mim, para que eu possa usufruir, em contacto contigo, dos sábios pensamentos que tiveste no vestíbulo aqui perto..." (31) e a entrada de Alcibíades (153-154).

Fofoca

esclarece o "sujeito".* A filologia ativa (a das forças da linguagem) compreenderia então duas lingüísticas obrigatórias: a da interlocução (falar a um outro) e a da delocução (falar de alguém).

Werther

2. Werther ainda não conheceu Charlotte; mas na carruagem que o leva ao baile campestre (vão pegar Charlotte no caminho), uma amiga — voz da Fofoca — comenta com Werther sobre aquela cuja imagem vai encantá-lo dentro de alguns instantes: ela já está prometida, não deve se apaixonar por ela, etc. Desse modo, a fofoca resume e anuncia a história que está por vir. A fofoca é a voz da verdade (Werther vai se apaixonar por um objeto que já tem dono) e essa voz é mágica: a amiga é uma fada má, que sob a aparência de dissuadir, prediz e chama.

Quando a amiga fala, seu discurso é insensível (uma fada não fica penalizada); a fofoca é frívola, fria, e assim ela adquire o estatuto de uma espécie de objetividade; em suma, sua voz parece dobrar a voz da ciência. Essas duas vozes são redutoras. Quando a ciência fala, chego às vezes a ouvir seu discurso como o ruído de uma fofoca que detalha e denegre frívola, fria e objetivamente aquilo que amo: que fala disso *segundo a verdade*.

3. A fofoca reduz o outro a *ele/ela*, e essa redução me é insuportável. O outro não é para mim nem *ele* nem *ela*; ele tem apenas seu próprio nome, seu nome próprio. O terceiro pronome é um pronome mau: é o pronome da não-pessoa, ele anula. Quando eu constato que o discurso em comum se apossa do meu outro e o devolve a mim sob a forma exangue de um substituído universal, aplicado a todas as coisas que não estão lá, é como se eu o visse morto, reduzido, guardado numa urna na parede do grande mausoléu da linguagem. Para mim, o outro não poderia ser um *referente*: você é sempre você, não quero que o Outro fale de você.

WERTHER, 18.

* *Sujet*, em francês, tem pelo menos dois significados: sujeito e assunto.

A exuberância

GASTO. Figura pela qual o sujeito apaixonado visa e hesita ao mesmo tempo colocar o amor numa economia de gasto puro, de perda "a troco de nada".

- Werther 1. Albert, personagem insípido, moralista, conforme, decreta (depois de muitas outras coisas) que o suicídio é uma covardia. Para Werther, ao contrário, o suicídio não é uma fraqueza, já que ele resulta de uma tensão: "O meu caro, se tensionar todo o ser é prova de força, por que tamanha tensão seria fraqueza?" O amor-paixão é portanto uma força ("essa violência, essa tenaz, essa indomável paixão"), algo que pode lembrar a velha noção de $\omega\chi\upsilon\varsigma$ (*ischus*: energia, tensão, força de caráter, e, mais próximo de nós, a de Gasto.

(Devemos nos lembrar disso se quisermos entrever a força transgressiva do amor-paixão: a assunção da sentimentalidade como $\omega\chi\upsilon\varsigma$ (*ischus*: energia, tensão, força de caráter), e, mais próximo de nós, a de Gasto.

- Werther 2. No Werther, em dado momento, duas economias se opõem. De um lado, há o jovem apaixonado que prodigaliza, sem fazer conta disso, seu tempo, suas faculdades, sua fortuna; de outro há o filisteu (o funcionário) que lhe ensina a lição: "Distribua seu

WERTHER, 53 e 124.

GREGO: noção estóica (*Os Estóicos*).

WERTHER, 121, retomado a propósito de Werther e de Albert, 113.

tempo... Calcule bem sua fortuna, etc." De um lado, há o enamorado Werther que gasta seu amor todo o dia, sem espírito de reserva e de compensação, e, do outro, há o marido Albert, que poupa bem sua felicidade. De um lado, uma economia burguesa da fartura, de outro, uma economia perversa da dispersão, do desperdício, do *furor* (*furor wertherinus*).

Werther

(Um lorde, depois um bispo inglês, culpam Goethe pela epidemia de suicídios provocada pelo *Werther*. Ao que Goethe respondeu em termos propriamente *econômicos*: "Vosso sistema comercial bem que fez milhares de vítimas, por que não tolerar algumas ao *Werther*?")

3. O discurso amoroso não é desprovido de cálculos: eu raciocino, faço contas às vezes, seja para obter determinada satisfação, para evitar determinada mágoa, seja para representar interiormente ao outro, num movimento de humor, o tesouro de engenhosidades que esbanjo *a troco de nada* em seu favor (ceder, esconder, não magoar, divertir, convencer, etc.). Mas esses cálculos são apenas impaciências: não há pensamento de um lucro final: o Gasto está aberto, ao infinito, a força deriva, sem finalidade (o objeto amado não é uma finalidade: é um objeto-coisa, não um objeto-fim).

Blake

4. Quando o Gasto amoroso é afirmado continuamente, sem freio, sem reparo, produz-se essa coisa brilhante e rara, que se chama exuberância, e que é igual à Beleza: "A exuberância é a Beleza. A cisterna contém, a fonte transborda." A exuberância amorosa é a exuberância da criança na qual nada vem (ainda) conter a exibição narcísica, o gozo múltiplo. Essa exuberância pode ser entrecortada de tristezas, de depressões, de movimentos suicidas, pois o discurso amoroso não é uma *média* de estados; mas tal desequilíbrio faz parte dessa economia negra que me marca pela sua aberração, e por assim dizer pelo seu luxo intolerável.

WERTHER: "*furor wertherinus*", Introd., XIX. — Resposta de Goethe: Introd., XXXII.

BLAKE: citado por N. Brown, 68.

A gradiva

GRADIVA. Esse nome, tirado do livro de Jensen analisado por Freud, designa a imagem do ser amado durante o tempo em que ele aceita entrar um pouco no delírio do sujeito apaixonado a fim de ajudá-lo a sair dele.

- Freud
1. O herói da *Gradiva* é um enamorado excessivo; ele alucina aquilo que outros apenas evocariam. A antiga Gradiva, figura daquela que ele ama sem saber, é percebida como uma pessoa real: esse é seu delírio. Para tirá-lo docemente daí, ela se conforma primeiramente a esse delírio; ela entra um pouco nele, consente em representar o papel da Gradiva, em não quebrar imediatamente a ilusão, e em não acordar bruscamente o sonhador, em aproximar insensivelmente o mito e a realidade, através do que a experiência amorosa passa a ter um pouco a mesma função de uma cura analítica.
 2. A Gradiva é uma figura de salvação, de final feliz, uma Eumênida, uma Benfazeja. Mas assim como as Eumênidas são apenas antigas Erínias, deusas da perseguição, existe, do mesmo modo, no terreno amoroso, uma Gradiva má. O ser amado, talvez inconscientemente e por motivos que podem proceder de seu próprio interesse neurótico, parece se empenhar profundamente em me enterrar no meu delírio, em conservar e irritar a ferida amorosa: assim como esses pais de esquizofrênicos que, segundo se diz, não param de provocar ou agravar a loucura do filho pelas mínimas intervenções conflituais, o outra tenta *me enlouquecer*. Por exemplo, o outro se esforça em me pôr em contradição comigo mesmo (o que tem como efeito paralisar em mim toda a linguagem); ou ainda, ele alterna atos de sedução e de frustração (isso é comum na relação

FREUD: "Não se deve subestimar a força de cura do amor no delírio" (*Delírio e Sonhos na "Gradiva" de Jensen*, 146).

Gradiva

amorosa); ele passa sem avisar de um regime a outro, da doçura íntima, cúmplice, ao frio, ao silêncio, ao afastamento; ou enfim de um modo ainda mais sutil, mas não menos ferino, ele usa todo o seu talento para "quebrar" a conversa, seja impondo de passar bruscamente de um assunto sério (que me interessa) a um assunto fútil, seja se interessando visivelmente enquanto falo, por outra coisa diferente do que digo. Enfim, o outro não pára de me reconduzir ao meu impasse: não posso nem sair desse impasse nem descansar nele, como o famoso cardeal Balue* fechado numa jaula onde não podia nem ficar em pé nem deitar.

Freud

3. De que modo o ser que me capturou, me pegou na sua rede, poderá me descapturar, afastar as malhas? Pela delicadeza. O pequeno Martin Freud foi humilhado numa aula de patinação, seu pai então o escuta, fala com ele e o desprende, como se libertasse um animal preso na rede de um caçador: "Muito docemente, ele ia tirando uma a uma as malhas que prendiam o animalzinho, sem manifestar nenhuma pressa e resistindo pacientemente aos movimentos que o animal fazia para se libertar, até que todas estivessem desfeitas e que o animal pudesse fugir esquecendo toda essa aventura."
4. Diremos ao enamorado — ou a Freud: era fácil para a falsa Gradiva entrar um pouco no delírio do ser amado, porque ela também o amava. Ou melhor, explique-nos essa contradição: de um lado, Zoé quer Norbert (quer se unir a ele), está apaixonada por ele: e, de outro lado, coisa exorbitante para um sujeito apaixonado, ela conserva o domínio do seu sentimento, ela não delira, pois ela é capaz de fingir. Como então Zoé pode ao mesmo tempo "amar" e "estar apaixonada"? Esses dois projetos não são considerados diferentes, um nobre, o outro mórbido?

FREUD: Martin Freud, *Freud, meu pai*, 50-51.

* O Cardeal Balue foi secretário de estado de Luis XI.

Amar e estar apaixonado se relacionam dificilmente: pois, se é verdade que *estar apaixonado* não se parece com nada (uma gota de *estar apaixonado* diluída numa vaga relação amigável colore essa relação vivamente, torna-a incomparável; sei *imediatamente* que na minha ligação à X..., Y..., por mais que eu me controle prudentemente, há de *estar apaixonado*), também é verdade que em *estar apaixonado* há *amar*: quero possuir, de qualquer maneira, mas também quero dar, ativamente. Quem poderá vencer esta dialética? Quem, senão a mulher, aquela que não está voltada para nenhum objeto — somente para... o dom? Se então tal apaixonado chega a “amar”, é na medida em que se feminiza, alcança a categoria das grandes Apaixonadas, das Suficientemente Boas. Eis porque — talvez — é Norbert que delira — e é Zoé que ama.

F.W.

Winnicott

F.W.: conversa.
WINNICOTT: a Mãe.

Identificações

IDENTIFICAÇÃO. O sujeito se identifica dolorosamente a qualquer pessoa (ou qualquer personagem) que ocupe a mesma posição dele na estrutura amorosa.

1. Werther se identifica a todo enamorado perdido; ele é o louco que amou Charlotte e vai colher flores em pleno inverno; ele é o jovem empregado de uma viúva, que acaba de matar seu rival, pelo qual ele quer interceder, mas que ele não pode salvar da prisão: “Nada pode te salvar, infeliz! Vejo bem que nada pode nos salvar.” A identificação não tem significado psicológico; é uma pura operação estrutural: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu.
2. Devoro com o olhar toda rede amorosa e nela localizo o lugar que seria meu se dela fizesse parte. Percebo homologias e não analogias: constato, por exemplo, que sou para X... o que Y... é para Z...; tudo que me dizem de Y... me atinge diretamente; mesmo que a pessoa me seja indiferente, até desconhecida; estou preso num espelho que se desloca e que me capta em toda a parte onde houver uma estrutura dual. Pior ainda: pode acontecer que por outro lado eu seja amado por quem não amo; ora, essa situação, longe de me ajudar (pela gratificação que ela implica ou pelo derivativo que ela poderia constituir) me é dolorosa: me vejo no outro que ama sem ser amado, encontro nele até os gestos de minha infelicidade: me sinto ao mesmo tempo vítima e carrasco. (Por essa homologia, sobrevive — se vende — o romance de amor.)

Werther

WERTHER: Louco das flores: 160s. — Valete: 115-117.

3. X... é mais ou menos desejado, elogiado, por outros além de mim.
- Werther Entro então no lugar deles, Werther fica no mesmo lugar de Heinrich, o louco das flores, que amou Charlotte até a loucura. Ora, consigo imaginar rapidamente essa relação de estrutura (alguns pontos estão dispostos numa certa ordem em volta de um ponto) em termos de personalidade: visto que Heinrich e eu ocupamos o mesmo espaço, não me identifico mais apenas ao lugar de Heinrich, mas também a sua imagem. Um delírio toma conta de mim: *sou Heinrich!* Essa identificação generalizada, estendida a todos aqueles que cercam o outro e se beneficiam dele como eu, me é duas vezes dolorosa: ela me desvaloriza a meus próprios olhos (me acho *reduzido* a tal personalidade), mas desvaloriza também meu outro, que se torna o objeto inerte, sacudido num círculo de concorrentes. Cada um, idêntico aos outros, parece gritar: *é meu! é meu!* Como se fosse um bando de crianças disputando a bola, o pedaço de pano, ou outro objeto qualquer, enfim o fetiche que lhes foi lançado, *para quem pegar primeiro* (esse jogo se chamava "gribouillette").*
- Litré

A estrutura não leva em contas as pessoas; ela é portanto terrível (como uma burocracia). De nada adianta suplicar-lhe, dizer-lhe "Veja como sou melhor que H...". Inexoravelmente, ela responde: "você está no mesmo lugar; logo você é H..." Ninguém pode reclamar contra a estrutura.

4. Werther se identifica com o louco, com o empregado. Eu, leitor, posso me identificar com Werther. Historicamente, mil sujeitos o fizeram, sofrendo, se suicidando, se vestindo, se perfumando, escrevendo como se fossem Werther (pequenas árias, cantilenas, caixas de bombons, fivelas, leques, águas-de-colônia a Werther).
- Werther

WERTHER, introdução histórica.

* Littré, s.v. "gribouillette": jogo infantil. Jogar uma coisa na "gribouillette", jogá-la no meio de crianças que disputam para ver quem ficará com ela. (N. da T.)

Uma longa corrente de equivalências liga os enamorados do mundo. Hoje, na teoria da literatura, a "projeção" (do leitor no personagem) não ocorre mais: ela é no entanto o próprio registro das leituras imaginárias: ao ler um romance de amor, é pouco dizer que me projeto; eu colo na imagem do enamorado (da enamorada), trancado com essa imagem no espaço fechado do livro (cada um sabe que esses romances são lidos em estado de separação, de reclusão, de ausência e de volúpia: nos cantos).

PROUST: (o gabinete dos perfumes de íris, em Combray) "Destinado a um uso mais especial e mais vulgar, esse cômodo [...] serviu muito tempo de refúgio para mim, sem dúvida porque era o único que eu podia fechar à chave, para todas aquelas minhas ocupações que pediam uma irresistível solidão: a leitura, o sonho, as lágrimas e a volúpia."

As imagens

IMAGEM. No terreno amoroso, as feridas mais profundas são provocadas mais pelo que se vê que pelo que se sabe.

1. ("De repente, quando voltava do vestiário, ele os vê conversando carinhosamente, inclinados um para o outro.")

A imagem se destaca; ela é pura e clara como uma letra; é a letra daquilo que me faz mal. Precisa, completa, caprichada, definitiva, ela não deixa lugar para mim: sou excluído como o sou da cena primitiva, que talvez só exista durante o tempo em que ficou destacada pelo contorno da fechadura. Eis então, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído. Ao contrário desses desenhos-charada, onde o caçador está secretamente desenhado na confusão do arvoredo, eu não estou na cena: a imagem não tem enigma.

2. A imagem é peremptória, ela tem sempre a última palavra; nenhum conhecimento pode contradizê-la, ajeitá-la, torná-la sutil.

Werther

Werther sabe muito bem que Charlotte está prometida a Albert, e, no entanto, ele sofre apenas vagamente; mas "quando Albert a abraça pela cintura esbelta um arrepio lhe corre por todo o corpo". Sei bem que Charlotte não me pertence, diz a razão de Werther, mas contudo, Albert a rouba de mim, diz a imagem que

Werther

ele tem diante dos olhos.

WERTHER, 89.

Imagem

3. As imagens das quais sou excluído me são cruéis: mas às vezes também (reviravolta) fico preso na imagem. Ao me afastar da calçada de um café onde tenho que deixar o outro acompanhado, eu me vejo indo embora sozinho, andando, meio abatido, pela rua deserta. Converti minha exclusão em imagem. Essa imagem, onde minha ausência está presa como num espelho, é uma imagem triste.

Capa
David
Friedrich

Uma pintura romântica mostra, sob uma luz polarizada, um amontoado de destroços frios: nenhum homem, nenhum objeto nesse espaço desolado; mas, por isso mesmo, por pouco que eu esteja tomado pela tristeza amorosa, esse vazio pede que eu me projete nele; me vejo como um boneco, sentado sobre um dos blocos, abandonado para sempre. "Estou com frio, diz o enamorado, voltemos", mas não há nenhuma estrada, o barco está quebrado. Existe um *frio* especial do enamorado: friozinho do bebê (seja do homem, ou do animal) que precisa de calor materno.

4. O que me fere são as *formas* da relação, suas imagens; ou melhor, aquilo que os outros chamam de *forma*, eu o sinto como força. A imagem — assim como o exemplo para o obsessivo — é a *própria coisa*. O enamorado é, portanto, artista, e seu mundo é um mundo invertido, pois nele toda imagem é seu próprio fim (nada além da imagem).

FRIEDRICH, *Resto de Esperança tirado dos espelhos*.

A laranja

IMPORTUNOS. Pequenos ciúmes que tomam conta do sujeito apaixonado quando ele vê o interesse do ser amado captado e desviado por outras pessoas, objetos ou tarefas que se tornam aos seus olhos rivais secundários.

- Werther 1. Werther: "As laranjas que eu tinha guardado, as únicas que ainda havia, fizeram um excelente efeito, só que, a cada fatia que, por educação, ela oferecia a uma vizinha indiscreta, eu sentia o coração como que traspassado." O mundo está cheio de vizinhos indiscretos com os quais temos que compartilhar o outro. O mundo é exatamente isso: *uma imposição de partilha*. O mundo (o mundano) é meu rival. Os Importunos me atrapalham a toda hora: um conhecido encontrado por acaso e que forçosamente se senta à nossa mesa; vizinhos de restaurante cuja vulgaridade fascina visivelmente o outro, a ponto de ele nem prestar mais atenção se fale ou não; até um objeto, um livro, por exemplo, no qual o outro está mergulhado (tenho ciúmes do livro). Tudo que abala ligeiramente a relação dual, altera a cumplicidade e desfaz o sentimento de posse, é importuno. "Você também me pertence", diz o mundo.
2. Charlotte partilha sua laranja por educação, ou se quisermos, por bondade; mas esses motivos não acalmam o enamorado: "Não valeu a pena guardar essas laranjas para ela, já que ela as está dando", se diz provavelmente Werther. Toda obediência aos ritos mundanos é vista como uma complacência do ser amado, e essa complacência altera sua imagem. Contradição insolúvel: por um lado é preciso que Charlotte seja "boa", pois ela é um objeto perfeito; mas por outro, essa bondade não deve ter como efeito

WERTHER, 24.

Importunos

abolir o privilégio que me constitui. Essa contradição se transforma em vago ressentimento; meu ciúme é indistinto: ele se dirige tanto ao importuno quanto ao ser amado que acolhe a solicitação dele sem ficar aparentemente aborrecido: fico *irritado* com os outros, com o outro, comigo (daí pode começar uma "cena").

«Mostre-me quem devo desejar»

INDUÇÃO. O ser amado é desejado porque um outro ou outros mostraram ao sujeito que ele é desejável: por mais especial que seja, o desejo amoroso é descoberto por indução.

1. Pouco antes de se apaixonar, Werther encontra um jovem empregado que lhe conta sua paixão por uma viúva: "A imagem dessa fidelidade, dessa ternura, me persegue por toda parte, é como se eu mesmo estivesse ardendo nesse fogo, fico lânguido, me consumo." Depois disso nada mais resta a Werther senão por sua vez se apaixonar por Charlotte. E a própria Charlotte lhe será designada antes que ele a veja; na carruagem que os conduz ao baile, uma amiga gentil lhe diz o quanto Lotte é bonita. O corpo que *val ser amado* é manejado com antecedência pela objetiva, submetido a uma espécie de efeito zoom que se aproxima, aumenta, e leva o sujeito a colar o nariz nele: não é ele o objeto *cintilante* que uma hábil mão faz brilhar diante de mim e que vai me hipnotizar, me capturar? Esse "contágio afetivo", essa indução, parte dos outros, da linguagem, dos livros, dos amigos: nenhum amor é original (a cultura de massa é uma máquina que mostra o desejo: eis o que deve lhe interessar, diz ela, como se adivinhasse que os homens são incapazes de encontrar sozinhos quem desejar.)

Freud

La Roche-
foucauld

Stendhal

A dificuldade da aventura amorosa consiste no seguinte: "Que me mostrem quem devo desejar, mas em seguida deixem o terreno livre!"; inúmeros episódios em que me apaixono por quem é amado pelo meu melhor amigo: todo rival foi primeiramente mestre, guia, indicador, mediador.

FREUD, *Ensaio de psicanálise*, 89.

LA ROCHEFOUCAULD: "Há pessoas que nunca se apaixonariam se nunca tivessem ouvido falar de amor" (máxima 36).

STENDHAL: "Antes do nascimento do amor, a beleza é necessária como emblema, ela predispõe a essa paixão pelos elogios que ouvimos sobre aquele que amaremos" (*Do Amor*, 41).

2. Para te mostrar onde está teu desejo, basta te proibi-lo *um pouco* (se é verdade que não existe desejo sem proibição). X... quer que eu esteja lá, ao seu lado, contanto que eu o deixe *um pouco* livre: maleável, me ausentando às vezes, mas ficando *não longe*; de um lado é preciso que eu esteja presente como proibição (sem o que não haveria bom desejo), mas é também preciso que eu me afaste no momento em que corresse o risco de atrapalhar o desejo formado: é preciso que eu seja a Mãe suficientemente boa (protetora e liberal), em volta da qual a criança brinca, enquanto ela cose calmamente. Essa seria a estrutura do casal "bem-sucedido"; um pouco de proibição, muito jogo; designar o desejo, e depois deixá-lo, como esses nativos amáveis, que mostram bem o caminho a você, sem no entanto se oferecerem para acompanhá-lo.

Winnicott

O informante

INFORMANTE. Figura amigável que no entanto parece ter como papel constante ferir o sujeito apaixonado dando a ele, como se não fosse nada, informações sem importância sobre o ser amado, mas cujo efeito é atrapalhar a imagem que o sujeito tem desse ser.

Buñuel

Tudo que vem do exterior é uma ameaça; seja sob forma de aborrecimento (sou obrigado a viver num mundo do qual o outro está ausente), seja sob a forma de ferimento (se esse mundo me faz um discurso indiscreto sobre esse assunto).

Ao me dar uma informação insignificante sobre quem amo, o Informante me revela um segredo. Esse segredo não é profundo; ele vem do exterior; é o exterior do outro que me estava escondido. A cortina se abre ao contrário, não sobre uma cena íntima, mas sobre uma sala pública. A informação me é dolorosa, não importa o que ele diga: um pedaço fosco, ingrato, da realidade me cai sobre a cabeça. Para a delicadeza amorosa, todo fato tem qualquer coisa de agressivo: irrompe no Imaginário um pingo de "sabedoria", mesmo que seja vulgar.

Gide

Proust

1. Gustave, Léon e Richard formam um clã; Urbain, Claudius, Étienne e Ursule, um outro; Abel, Gontran, Angèle e Hubert, um outro ainda (tiro esses nomes de *Paludes*, que é o livro dos Nomes). Entretanto, um dia Léon conhece Urbain, que conhece Angèle, que de resto conhecia um pouco Léon, etc. Forma-se assim uma constelação: cada sujeito é chamado para entrar em contacto um dia com o astro mais afastado e conversar com ele sobre todos os outros: tudo acaba por coincidir (é o próprio movimento da *Procura do tempo perdido*, que é uma imensa fofoca, uma rede de intrigas). A amizade mundana é epidémica: todo mundo pega, como uma doença. Suponha agora que eu lance nessa rede um sujeito sensível, ávido de manter com seu outro um espaço impermeável, puro (não tocado), consagrado; as atividades da rede, seu tráfico de informações, suas obstruções, suas iniciativas serão recebidos como tantos perigos. E, no meio dessa pequena sociedade, ao mesmo tempo aldeia etnológica e comédia de teatro de revista, estrutura parental e trapalhada cômica, está o Informante, que se agita e diz *tudo a todo mundo*. O Informante, ingênuo ou perverso, tem um papel negativo. Por mais inocente que seja a mensagem que ele me transmite (como uma doença), ele reduz meu outro a nada mais que um outro. Sou obrigado a escutá-lo (mundanamente não posso deixar que vejam minha excitação), mas me esforço em tornar minha escuta fosca, indiferente, como que tapada.

2. O que quero é um pequeno cosmo (com seu tempo, sua lógica), habitado por "nós dois" (título de uma revista sentimental).

BUÑUEL, *O discreto charme da burguesia*.

«Isso não pode continuar»

INSUपोर्टÁVEL. O sentimento de um acúmulo de sofrimentos amorosos explode neste grito: "Isso não pode continuar".

Werther

1. No final do romance, numa palavra que precipitará o suicídio de Werther, Charlotte (que também tem seus problemas) acaba por constatar que "isso não pode continuar assim". O próprio Werther poderia ter dito isso, e muito cedo, pois é próprio da situação amorosa ser imediatamente intolerável, passado o deslumbramento do encontro. Um demônio nega o tempo, o amadurecimento, a dialética e diz a cada instante: *isso não pode durar!* Entretanto, isso dura, senão para sempre, pelo menos durante muito tempo. A paciência amorosa tem pois como ponto de partida sua própria denegação: ela não se origina nem de uma espera, nem de um domínio, nem de um artifício, nem de uma coragem; é uma infelicidade que não fica gasta, na proporção da sua acuidade; uma série de investidas, a repetição (cômica?) do gesto pelo qual eu me significo que decidi — corajosamente! — acabar com a repetição; a paciência de uma impaciência.
(Sentimento *razoável*: tudo tem jeito — mas nada dura. Sentimento *amoroso*: nada tem jeito — e no entanto dura.)

2. Constatar o Insuportável: esse grito serve para alguma coisa: ao me significar que é preciso sair disso, de qualquer maneira, instalo em mim o teatro marcial da Decisão, da Ação, da Saída. A *exaltação* é como o lucro secundário da minha impaciência; me alimento dela, nela me afundo. Sempre "artista" faço da forma um conteúdo. Ao imaginar uma solução dolorosa (renunciar, partir, etc.), faço vibrar em mim a exaltada fantasia da saída; uma glória

WERTHER, 124.

de abnegação me invade (renunciar ao amor, não à amizade, etc.) e esqueço logo aquilo que seria preciso então sacrificar: simplesmente minha loucura — que, por estatuto, não pode se constituir em objeto de sacrifício: já se viu um louco "sacrificando" sua loucura por alguém? Por enquanto só vejo na abnegação uma forma nobre, teatral, o que ainda equivale a retê-la no abrigo do seu Imaginário.

3. Quando passa a exaltação, fico reduzido à mais simples filosofia: a da resistência (dimensão natural dos verdadeiros cansaços). Suporto sem me acomodar, persisto sem me endurecer: sempre perturbado, nunca desencorajado; sou uma boneca Daruma, um poussah sem pernas em que se dão vários petelecos, mas que *finalmente* retoma seu prumo, graças a uma quilha interior (mas qual é minha quilha? A *força* do amor?) É o que diz um poema popular que acompanha essas bonecas japonesas:

"Assim é a vida
Cair sete vezes
E se levantar oito."

O irreconhecível

IRRECONHECÍVEL. Esforços do sujeito apaixonado para compreender e definir o ser amado "em si", como um determinado tipo característico, psicológico ou neurótico, independente dos dados particulares da ligação amorosa.

1. Estou preso nesta contradição: de um lado, creio conhecer o outro melhor do que ninguém e afirmo isso triunfalmente a ele ("Eu te conheço. Só eu te conheço bem!"); e, por outro lado sou freqüentemente assaltado por essa evidência: o outro é impenetrável, raro, intratável; não posso abri-lo, chegar até sua origem, desfazer o enigma. De onde ele vem? Quem é ele? Por mais que eu me esforce não o saberei nunca.

(De todos aqueles que eu conhecera, X... era certamente o mais impenetrável. Isso porque não se sabia nada sobre o seu desejo; conhecer alguém, não é apenas isso: conhecer seu desejo? Eu sabia tudo, imediatamente, sobre os desejos de Y...: ele era como "um gato escondido com o rabo de fora", e eu ficava inclinado a amá-lo não mais com terror, mas com indulgência, como uma mãe ama seu filho.)

Reviravolta: "Não consigo te conhecer" quer dizer: "Nunca saberei o que você pensa verdadeiramente de mim." Não posso declarar você, porque não sei como você me decifra.

2. Se desgastar, se esforçar por um objeto impenetrável é pura religião. Fazer do outro um enigma insolúvel do qual depende minha vida, é consagrá-lo como deus; não decifrarei nunca a pergunta que ele me faz, o enamorado não é Édipo. Só me resta então con-

Gide

GIDE: falando de sua mulher: "E como é sempre preciso amor para compreender o que difere de você..." (*Et nunc manet in te*, 1151).

Irreconhecível

verter minha ignorância em verdade. Não é verdade que quanto mais se ama, mais se compreende; o que a ação amorosa consegue de mim, é apenas uma sabedoria: não tenho que conhecer o outro; sua opacidade não é de modo algum a tela de um segredo, mas sim uma espécie de evidência, na qual fica abolido o jogo da aparência e do ser. Experimento então essa exaltação de amar profundamente *um desconhecido*, que o será sempre: movimento místico: tenho acesso ao conhecimento do desconhecido.

3. Ou ainda: ao invés de querer definir o outro ("O que é que ele é?"), me volto para mim mesmo: "O que é que eu quero, eu que quero te conhecer?" O que aconteceria se eu quisesse te definir como uma força, e não como uma pessoa? E se eu me situasse como uma outra força diante da tua força? Aconteceria o seguinte: meu outro se definiria apenas pelo sofrimento ou pelo prazer que ele me dá.

A languidez de amor

LANGUIDEZ. Estado sutil do desejo amoroso, experiência da sua falta, fora de qualquer querer-possuir.

1. O Sátiro diz: quero que meu desejo seja *imediatamente* satisfeito. Se vejo um rosto adormecido, uma boca entreaberta, u'a mão que se arrasta, quero poder *me atirar sobre*. Esse Sátiro — figura do Imediato — é exatamente o oposto do Lânguido. Na languidez, só faço esperar: "Eu não parava de te desejar." (O desejo está em toda parte; mas no estado amoroso, ele se torna algo de muito especial: a languidez.)

Sollers

2. "e você vai diz meu outro você vai finalmente me responder eu sofro a tua ausência te quero sonho com você para você contra você me responde teu nome é um perfume espalhado tua cor brilha entre os espinhos faz reviver meu coração com vinho fresco me faz uma colcha de manhãs sufoco sob essa máscara pela drenada arrasada nada existe além do desejo."

Safo

3. "... pois desde que te vejo por um instante, não me é mais possível articular uma palavra: mas minha língua se quebra e um fogo sutil desliza de repente sob a minha pele: meus olhos não têm olhar, meus ouvidos zumbem, o suor escorre pelo meu corpo, um arrepio toma conta de mim; fico mais verde do que o capim, e por pouco me sinto morrer."

SOLLERS: "Paraíso".

Banquete

Werther

Rusbrock

Freud

Cortezia

4. "Quando eu beijava Agáton, minha alma me vinha aos lábios, como se a infeliz tivesse que ir embora." Na languidez amorosa, algo se vai, sem fim; é como se o desejo não fosse outra coisa senão essa hemorragia. Eis o cansaço amoroso: uma fonte que não é saciada, um amor escancarado. Ou ainda: todo meu eu é puxado, transferido para o objeto amado que toma o lugar dele: a languidez seria essa passagem extenuante da libido narcísica à libido objetual. (Desejo do ser ausente e desejo do ser presente: a languidez suprime os dois desejos, ela coloca a ausência na presença. Surge daí um estado de contradição: é a "queimadura suave.")

BANQUETE: dístico de Platão e Agáton, 21-22.

WERTHER: "O infeliz cuja vida termina pouco a pouco numa lânguida doença que nada poderá sustar" (48).

RUSBROCK: "Quando a criatura se elevou, oferecendo o que pode, sem atingir o que ela quer, então nasce a languidez espiritual" (16).

FREUD: "É só na plenitude dos estados amorosos que a maior parte da libido se transfere para o objeto e esse último toma, de certa forma, o lugar do eu" (*Breviário de Psicanálise*, 10).

CORTEZIA: citado por Rougemont, 135.

Lembrado?

LEMBRADO. O sujeito apaixonado se imagina morto e vê a vida do ser amado continuar como se não houvesse acontecido nada.

Werther

1. Werther surpreende Lotte e uma de suas amigas batendo papo; elas falam com indiferença de alguém que está morrendo: "E no entanto [...] se você partisse hoje, se você se afastasse do círculo deles? [...] Seus amigos sentiriam, quanto eles sentiriam o vazio que a tua perda causaria no destino deles? Por quanto tempo?..." Não é que eu imagine que vou desaparecer sem deixar saudades: a necrologia é certa: é porque eu *vejo*, através do próprio luto, que eu não nego, a vida dos outros continuar, sem mudança; eu os vejo perseverar em suas ocupações, seus passatempos, seus problemas, freqüentar os mesmos lugares, os mesmos amigos; o que lhes enche a existência em nada mudaria. Do amor, absurda assunção da Dependência (preciso *demais* do outro), surge cruelmente a posição adversa: ninguém precisa mesmo de mim.

J.-L.B.

(Só a Mãe pode sentir saudades: diz-se que ficar deprimido é carregar a figura da Mãe tal como imagino que ela sentirá saudades de mim para sempre: imagem imóvel, morta, saída da *Nekula*; mas os outros não são a Mãe; para eles o luto, para mim a depressão.)

2. O que aumenta o pânico de Werther, é que o moribundo (em quem ele se projeta) é citado num bate-papo: Charlotte e suas amigas são as "mulherzinhas" que falam futilmente da morte.

WERTHER, 99.
J.-L.B.: conversa.

Lembrado

Etimologia

Me vejo assim comido na ponta dos lábios pela fala dos outros, dissolvido no éter da Fofoca. E a fofoca continuará sem que dela eu já não seja, há muito tempo, o objeto: uma energia lingüística, fútil e incasável, triunfará sobre minha própria lembrança.

ETIMOLOGIA: "bater-papo" (fr.: *papoter*): *pappa*, mingau, *pappare*, comer com a ponta dos lábios, balbuciar e comer.

«E lucevan le stelle»

LEMBRANÇA. Reminiscência feliz e/ou dolorosa de um objeto, de um gesto, de uma cena, ligados ao ser amado, e marcada pela inclusão do imperfeito na gramática do discurso amoroso.

- Werther 1. “Tivemos um verão magnífico e estou sempre no pomar de Lotte, trepado nas árvores, a vara de colher as frutas na mão, para pegar as pêras dos galhos mais altos. Ela as recebe, embaixo, à medida em que eu as jogo.” Werther conta, fala no presente, mas seu quadro já tem vocação para lembrança; o imperfeito murmura em voz baixa atrás desse presente. Um dia, me lembrarei da cena, me perderei nela *no passado*. O quadro amoroso, assim como o primeiro rapto, é feito de lembranças posteriores: é a *anamnésia*, que só reconstitui detalhes insignificantes, não dramáticos, como se eu me lembrasse apenas do próprio tempo e nada mais; é um perfume sem suporte, um grão de memória, uma simples fragrância; alguma coisa como um gasto puro, como só o haiku japonês o soube dizer, que não é recuperado em nenhum destino.

(Para pegar os figos mais altos do jardim de B., havia uma vara de bambu a qual tinha sido amarrado um recipiente de ferro branco cinzelado de flores. Essa lembrança de infância funciona como uma lembrança amorosa.)

- Tosca 2. “As estrelas brilhavam”. Nunca mais essa felicidade voltará *tal qual*. A *anamnésia* me faz transbordar e me magoa.

O imperfeito é o tempo da fascinação: parece vivo e no entanto não se mexe: presença imperfeita, morte imperfeita; nem esquecimento nem ressurreição; simplesmente o cansativo engano da memória. Desde o princípio as cenas tomam posição de lembrança, ávidas de representar um papel: frequentemente eu o sinto, eu o prevejo, no exato momento em que elas se formam. — Esse teatro do tempo é exatamente o oposto da procura do tempo perdido; porque me lembro pateticamente, pontualmente, e não filosoficamente, discursivamente: me lembro para ser infeliz/feliz — não para compreender. Não escrevo, não me fecho para escrever o enorme romance do tempo reencontrado.

A loqüela

LOQUÊLA. Essa palavra, tirada de Inácio de Loyola, designa o fluxo de palavras através do qual o sujeito argumenta sem cansar, na sua cabeça, sobre os efeitos de uma ferida ou as conseqüências de uma conduta: forma enfática do "discorrer" amoroso.

- Canção 1. "Os amores me fazem pensar demais". Por alguns instantes, em decorrência de uma picada ínfima, começa na minha cabeça uma febre de linguagem, um desfile de razões, de interpelações, de alocações. Não tenho mais consciência do que uma máquina automática, do que um realejo cuja manivela um tocador anônimo gira, titubeando, e que não se cala nunca. Na loqüela nada impede a repetição. A partir do momento em que, por acaso, produzo em mim uma frase "bem-sucedida" (na qual acredito ter descoberto a justa expressão de uma verdade), essa frase se torna fórmula que repito proporcionalmente à calma que ela me dá (é eufórico encontrar a palavra certa); eu a mastigo novamente, me alimento dela; engulo sem parar minha ferida e regurgito, como as crianças ou os doentes mentais atingidos de mericismo. Enrolo e desenrolo, tramo o dossiê amoroso e recomeço (esses são os sentidos do verbo *μπύουαι*, *menuomaí*: enrolar, desenrolar, tramar).
Grego
Bruno Bettelheim
Ou ainda: freqüentemente a criança autista olha seus próprios dedos que mexem nos objetos (mas ela não olha os objetos): é o *twiddling*. O *twiddling* não é um jogo, é uma manipulação ritual, marcada por traços estereotipados e compulsivos. Assim é o enamorado tomado pela loqüela: ele fica mexendo na ferida.

CANÇÃO: do século XV.

SCHUBERT: "Os pés descalços sobre o gelo, ele titubeia e a latinha de esmolas se esvazia. Ninguém o escuta, ninguém o olha e os cachorros latem em volta do velho. Mas ele não se importa com nada: ele segue girando sua manivela e seu realejo não se cala nunca..." ("Der Leiermann", *Viagem de inverno*, poemas de Muller).

BETTELHEIM, *Fortaleza vazia*, 99, nota.

2. Humboldt chama a liberdade do signo de *volubilidade*. Eu sou (interiormente) volúvel, porque não posso ancorar meu discurso: os signos giram em "roda livre". Se eu pudesse pressionar o signo, submetê-lo a uma sanção, poderia finalmente ter sossego. Que pena que não se pode engessar as cabeças como se faz com as pernas! Mas não posso me impedir de pensar, de falar; não há nenhum diretor para interromper o cinema interior que filmo para mim mesmo, e dizer: *Corta!* A volubilidade seria uma espécie de infelicidade propriamente humana: estou louco de linguagem: ninguém me ouve, ninguém me vê, mas (como o velhote de Schubert) eu continuo a falar, a girar meu realejo.

3. Vou fazer um papel: sou *aquele que vai chorar*; represento esse papel diante de mim e *ele me faz chorar*: sou para mim mesmo meu próprio teatro. E ao me ver chorar assim, choro mais ainda; e se os choros diminuem, torno a me dizer bem depressa a palavra cruel que vai relançá-los. Tenho em mim dois interlocutores, empenhados em *mostrar o tom*, de réplica em réplica como nas antigas esticômities: há um gozo na fala desdobrada, redobrada, levada até a confusão final (cena de palhaços).

Werther

Hugo

(I. Werther tem uma tirada contra o mau humor: "Seus olhos se enchem de lágrimas." II. Ele conta uma cena fúnebre de adeus diante de Charlotte; essa narrativa o deixa abatido pela violência e ele enxuga os olhos com um lenço. III. Werther escreve à Charlotte e representa para ela a imagem de seu futuro túmulo: "E ao me descrever isso tão vivamente, choro como uma criança." IV. "Aos vinte anos, diz Mme Desbordes-Valmore, dores profundas me fizeram renunciar ao canto, porque minha voz me fazia chorar.")

WERTHER, 35, 36, 125.

HUGO, Pedras, 150.

«Estou louco»

LOUCO. O sujeito apaixonado é atravessado pela idéia de que ele está ou está ficando louco.

1. Estou louco de amor, não estou louco de poder dizê-lo, eu desdobro minha imagem: sou demente aos meus próprios olhos (conheço meu delírio), perdi simplesmente a razão aos olhos dos outros, a quem conto comportadamente minha loucura: consciente dessa loucura, discurso sobre ela.

Werther

Werther encontra um louco na montanha: em pleno inverno, ele quer colher flores para Charlotte, que ele amou. Esse homem era feliz quando morava numa cabana: ele não sabia mais nada de si mesmo. Werther se reconhece *pela metade* no louco das flores: louco de paixão, como ele, mas privado de todo acesso à felicidade (suposta) do inconsciente: sofrendo até mesmo por não ter sucesso na sua loucura.

2. Achamos que todo enamorado é louco. Mas podemos imaginar um louco enamorado? De modo algum. Eu só tenho direito a uma loucura pobre, incompleta, *metafórica*: o amor me deixa *como* louco, mas não comunico com a sobrenatureza, não há em mim nada de sagrado: minha loucura, simples perda da razão, é insignificante e até invisível; de resto totalmente recuperada pela cultura: ela não mete medo. (É entretanto no estado amoroso que certos sujeitos razoáveis adivinham de repente que a loucura existe, é possível, está bem próxima: uma loucura na qual o próprio amor naufragaria.)

WERTHER, 106-110.

Louco

3. Há cem anos considera-se que a loucura (literária) consiste nisso: “*Eu é um outro*”: a loucura é uma experiência de despersonalização. Para mim, sujeito apaixonado, é exatamente o contrário: o que me deixa louco é tornar-me um *sujeito*, não poder me impedir de sê-lo. “*Eu não sou um outro*”: é o que constato assustado.

(História Zen: em pleno calor, um velho monge está ocupado, secando cogumelos. “Por que não fazeis com que outros o façam? – Um outro não é eu, e eu não sou um outro. Um outro não pode ter a experiência da minha ação. Eu devo ter minha experiência de secar os cogumelos.”)

Eu sou evidentemente eu mesmo, e é nisso que sou louco: sou louco porque *consisto*.

4. É louco aquele que está isento de todo poder — O quê, o enamorado não fica excitado pelo poder? No entanto, meu problema é a escravidão: estou sujeito, querendo sujeitar, experimento ao meu jeito a vontade de poder, a *libido dominandi*: será que eu não disponho, a exemplo dos sistemas políticos, de um discurso bem feito, quer dizer, forte, sutil, *articulado*? Entretanto, essa é a minha singularidade, minha libido está absolutamente limitada: não ocupo nenhum outro espaço a não ser o dual amoroso: nem um átomo de fora, portanto nenhum átomo de gregaridade: *estou louco*: não que eu seja original (artifício grosseiro da conformidade), mas porque estou fora de tudo que é social. Se os outros homens são sempre, em diversos graus, militantes de qualquer coisa, eu não sou soldado de nada, nem mesmo da minha própria loucura: *não socializo* (como se diz de um outro que ele não simboliza).

(Reconhecer talvez aqui o corte muito singular que dissocia no Enamorado, a vontade de possuir — que marca a qualidade da sua força — da vontade de poder — da qual ela é isenta?)

SANTO AGOSTINHO: *libido sentiendi, libido sciendi, libido excellendi (dominandi)* (citado por Sainte-Beuve, II, 160).

A última folha

MAGIA. Consultas mágicas, pequenos ritos secretos e ações de graças não estão ausentes da vida do sujeito apaixonado, qualquer que seja sua cultura.

- Schubert
1. "Subsistem folhas nas árvores, aqui e ali. E fico frequentemente diante delas, pensativo. Contemplo uma folha e fixo nela minha esperança. Quando o vento brinca com ela, todo meu ser treme. E se ela cai, que se pode fazer, minha esperança cai com ela."
Para poder interrogar a sorte, é preciso uma pergunta alternativa (*Mal me quer/Bem me quer*), um objeto susceptível de uma variação simples (*Vai cair/Não vai cair*) e uma força exterior (divindade, acaso, vento) que marque um dos pólos da variação. Faço sempre a mesma pergunta (serei amado?), e essa pergunta é alternativa: *tudo ou nada*; não concebo que as coisas amadureçam, escapem às conveniências do desejo. Não sou dialético. A dialética diria: a folha não cairá, e *depois* ela cairá; mas enquanto isso você terá mudado e não fará mais a pergunta.
(Ao consultar quem quer que seja, espero que me digam: "a pessoa que você ama também o ama e vai lhe dizer isso essa noite".)

2. Às vezes, a angústia é tão forte, tão apertada (pois essa é a etimologia da palavra) — uma angústia de espera, por exemplo —, que é preciso *fazer alguma coisa*. Essa "alguma coisa" é naturalmente (ancestralmente) uma promessa: *se (você voltar...) então cumprirei minha promessa*.
Confidência de X...: "A primeira vez, ele acendeu uma vela numa igreja italiana. Foi surpreendido pela beleza da chama e o gesto lhe pareceu menos idiota. Por que então se privar do prazer de criar uma luz? E ele recomeçou, acrescentando a esse delicado

SCHUBERT, "Letze Hoffnung", *Viagem de inverno*.

Magia

gesto (inclinar a vela nova sobre a vela já acesa, esfregar docemente as mechas, ter prazer em ver o fogo pegar, encher os olhos dessa luz íntima e forte) promessas cada vez mais vagas, que abrangiam — por medo de escolher — "tudo que não vai bem no mundo".

«Eu sou odioso»

MONSTRUOSO. O sujeito se dá conta bruscamente que ele envolve o objeto amado numa rede de tiranias: ele se sente passar de miserável a monstruoso.

Platão

1. No *Fedro* de Platão, o discurso do sofista Lísias e o primeiro discurso de Sócrates (antes que esse faça sua palinódia) repousam todos dois sobre este princípio: que o amante é insuportável (pelo peso) ao amado. Segue-se a lista dos traços importunos: o amante não pode suportar que alguém lhe seja superior ou igual aos olhos de seu amado, e trabalha para rebaixar todo rival; ele conserva o amado afastado de uma multidão de relações; ele se emprega, por mil astúcias indelicadas, em mantê-lo na ignorância, de modo que o amado só saiba o que lhe chega através do seu apaixonado; ele deseja secretamente que o amado perca aquilo que tem de mais caro: pai, mãe, parentes, amigos; ele não quer para o amado nem filhos nem lar; sua assiduidade diária é cansativa; ele não aceita ser abandonado nem de dia nem de noite; apesar de velho (o que em si já é inoportuno), ele age como tirano policial e submete o amado o tempo todo a espionagens maldosamente desconfiadas, enquanto que ele mesmo não se impede absolutamente de ser mais tarde infiel e ingrato. O coração do enamorado fica, pois, cheio de maus sentimentos, o que quer que seja que ele pense: seu amor não é generoso.
2. O discurso amoroso sufoca o outro, que não encontra lugar algum para sua própria fala nesse dizer maciço. Não é que eu o impeça de falar, mas sei como *fazer deslizar os pronomes*: “Eu falo e você me ouve, logo nós somos” (Ponge). Às vezes, com terror, me conscientizo dessa inversão: eu que me acreditava puro sujeito (sujeito submisso: frágil, delicado, miserável), me vejo transformado em coisa obtusa, que avança cegamente, que esmaga tudo sob seu discurso: eu que amo, sou indesejável, faço parte do rol dos

importunos: aqueles que pesam, atrapalham, abusam, complicam, pedem, intimidam (ou apenas simplesmente: aqueles que falam). Me enganei, monumentalmente.

(O outro fica desfigurado pelo seu mutismo, como nesses sonhos terríveis onde certa pessoa amada aparece com a parte inferior do rosto inteiramente apagada, sem boca; e eu que falo, também fico desfigurado: o solilóquio faz de mim um monstro, uma língua enorme.)

Sem resposta

MUTISMO. O sujeito apaixonado fica angustiado porque o objeto amado responde parcimoniosamente, ou não responde, às palavras (discursos ou cartas) que ele lhe dirige.

1. "Quando se falava com ele, discursando para ele sobre qualquer que fosse o assunto, X... parecia freqüentemente olhar e escutar ao longe, espiando alguma coisa nas redondezas: parava-se, desencorajado; no fim de um longo silêncio, X... dizia: "Continua, eu estou escutando"; então se retomava meio sem jeito o fio de uma história na qual já não se acreditava mais."

(O espaço afetivo, como uma péssima sala de concerto, comporta recantos mortos, onde o som não circula. — O interlocutor perfeito, o amigo, não será aquele que constrói ao redor de você a maior ressonância possível? A amizade não poderia ser definida como um espaço de uma sonoridade total?)

2. Essa escuta fugidia, que só posso capturar depois de algum tempo, me envolve num pensamento sórdido: empenhado com ardor em seduzir, em distrair, eu acreditava exhibir, ao falar, tesouros de engenhosidade, mas esses tesouros são apreciados com indiferença; gasto minhas qualidades à toa: toda uma excitação de afetos, de doutrinas, de saber, de delicadeza, todo o esplendor do meu eu vem se enfraquecer, se amortecer num espaço inerte, como se — pensamento culpado — minha qualidade excedesse a do objeto amado, como se eu estivesse *mais adiantado* do que ele. Ora, a relação afetiva é uma máquina exata; a coincidência, a *justiça*, no sentido musical, são fundamentais; o que não está no mesmo nível é imediatamente *demais*: minha fala não é propriamente um detrito mas um "não vendido": aquilo que não se consome no momento (no movimento) e é destruído.

Mutismo

(Da escuta distante nasce uma angústia de decisão: devo continuar, pregar "no deserto"? Seria preciso uma segurança que a sensibilidade amorosa precisamente não permite. Devo parar, desistir? Seria parecer me vexar, colocar o outro em questão, e daí começar uma "cena". Mais uma vez a armadilha.)

François
Wahl

Freud

3. "A morte é sobretudo isso: tudo que foi visto, terá sido visto para nada. É o luto daquilo que percebemos." Nesses breves instantes em que falo à toa, é como se eu morresse. Porque o ser amado se torna um personagem de chumbo, uma figura de sonho *que não fala*, e o mutismo, em sonho, é a morte. Ou ainda: a Mãe gratificante me mostra o Espelho, a Imagem, e me fala: "É você". Mas a Mãe muda não me diz o que sou: não tenho mais base, flutuo dolorosamente, sem existência.

FRANÇOIS WAHL: "Queda".
FREUD, "Os três cofrezinhas", *Ensaio de psicanálise*, 93.

NOITE. Todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se acalma.

Juan de la Cruz

1. Experimento duas noites uma de cada vez, uma boa, outra má. Para dizê-lo me sirvo de uma distinção mística: *estar a oscuras* (estar às escuras) pode ser produzido sem que haja erro, porque estou privado da luz das causas e das finalidades; *estar em tinieblas* (estar nas trevas) me acontece quando a ligação às coisas e a desordem que daí provém me deixam cego.

Mais freqüentemente, estou na obscuridade total do meu desejo; não sei o que ele quer, o próprio bem é um mal, tudo repercute, vivo golpe atrás de golpe: *estoy en tinieblas*. Mas também, às vezes, a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me atribuo?), penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; entro na noite do sem-sentido; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir; é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: *estoy a oscuras*: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor.

Rusbrock

2. A segunda noite envolve a primeira, o Obscuro ilumina a Treva: "E a noite estava escura e clareava a noite." Não procuro sair do impasse amoroso pela Decisão, pelo Empreendimento, pela Separação, pela Oblação, etc., enfim *pelo gesto*. Apenas substituo uma noite pela outra: "Escurecer essa obscuridade, eis a porta de toda maravilha."

JUAN DE LA CRUZ: Baruzi, 308.

RUSBROCK (a noite transluminosa), XXVI.

JEAN DE LA CROIX: "Admirable cosa que siendo tenebrosa alumbrase la noche" (Baruzi, 327).

TAO: "Não-Ser e Ser saídos de um fundo único só se diferenciam pelos nomes. Esse fundo único se chama Obscuridade. — Escurecer essa obscuridade, eis a porta de toda maravilha" (Tao Te King).

NUVENS. Sentido e uso do mau humor que toma conta do sujeito apaixonado no decorrer de circunstâncias variadas.

Werther

1. Werther é amigável com Frédérique, a filha do pastor de St****, que ele e Charlotte vão visitar. O rosto de M. Schmidt, o noivo de Frédérique, vai se cobrindo de sombras; ele recusa participar da conversa. Werther ataca então o mau humor; ele vem do nosso ciúme, da nossa vaidade, é um descontentamento conosco mesmo cujo peso colocamos sobre os outros, etc. "Diga-me, diz Werther, o nome do homem, que, estando de mau humor, é bastante honesto para dissimulá-lo, suportá-lo sozinho, sem destruir a alegria à sua volta!" Esse homem evidentemente não existe, pois o mau humor não é outra coisa senão uma mensagem. Não podendo ser manifestamente ciumento sem vários inconvenientes, entre os quais o ridículo, eu desloco meu ciúme, dele só mostro um efeito derivado, moderado, e como que inacabado, cujo verdadeiro motivo não é dito abertamente: incapaz de esconder a ferida e não ousando dela declarar a causa, eu transijo; faço abortar o conteúdo sem renunciar à forma; o resultado dessa transação é o *humor*, que se oferece à leitura como o indicador de um signo; *aqui, você deve ler* (que algo está errado): coloco simplesmente meu pathos sobre a mesa, me reservando o direito de abrir o embrulho mais tarde segundo as circunstâncias: seja me descobrindo (no decorrer de uma "explicação"), seja me cobrindo. (O humor é um curto-circuito entre o estado e o signo.)

I - L.B.

(Desconhecimento: Werther acusa o mau humor, porque ele pesa sobre os que cercam você; entretanto, mais tarde, ele próprio se suicidará, o que terá outro peso. O suicídio de amor seria um humor um pouco exagerado?)

WERTHER, 31 s.

J. - L.B.: conversa.

Nuvens

2. Assim é o mau humor: um signo grosseiro, uma chantagem vergonhosa. Há no entanto nuvens mais sutis; todas as sombras ligeiras, de causa rápida, incerta, que passam sobre a relação, mudam a luz, o relevo; é de repente uma outra paisagem, uma leve embriaguez negra. A nuvem é então apenas isto: *alguma coisa me falta*. Percorro fugitivamente os estados de falta, pelos quais o Zen soube codificar a sensibilidade humana (*furyu*): a solidão (*sabi*), a tristeza que me vem da "inacreditável naturalidade das coisas" (*wabi*), a nostalgia (*aware*), o sentimento do estranho (*yugen*). "Estou feliz mas estou triste": essa era a "nuvem" de Mélisande.

Zen

Péleas

A fita

OBJETOS. Todo objeto tocado pelo corpo do ser amado torna-se parte desse corpo e o sujeito se liga a ele apaixonadamente.

1. Werther multiplica os gestos de fetichismo: ele beija o laço da fita que Charlotte lhe deu de aniversário, o bilhete que ela lhe manda (se arriscando a encher os lábios de terra), as pistolas que ela tocou. Do ser amado sai uma força que nada pode deter e que vem impregnar tudo o que ele toca, até que seja com o olhar: se Werther não pode ir ver Charlotte e lhe manda seu empregado, é esse empregado sobre o qual ela colocou seu olhar que se torna para Werther uma parte de Charlotte ("Eu bem que teria lhe tomado a cabeça entre as mãos para lhe dar um beijo, não fosse o respeito humano"). Cada objeto assim consagrado (colocado no espaço fechado do deus) se torna semelhante à pedra de Bolonha, que irradia, de noite, os raios que guardou durante o dia. (Ela coloca o Falo no lugar da Mãe — se identifica a ele. Werther quer ser enterrado com a fita que Charlotte lhe deu; ele se deita no túmulo ao lado da Mãe — precisamente então evocada.) Ora o objeto metonímico é presença (gerando a alegria); ora ele é ausência (gerando a tristeza). De que depende então minha leitura? Se penso estar a ponto de transbordar, o objeto será favorável; se me vejo abandonado, ele será sinistro.

Werther

Lacan

2. Fora esses fetiches, não há nenhum outro objeto no mundo amoroso. É um mundo sensualmente pobre, abstrato, seco, desinvestido; meu olhar atravessa as coisas sem reconhecer sua sedução; estou morto para qualquer sensualidade a não ser aquela do "corpo encantado". Do mundo exterior a única coisa que posso associar ao meu estado é a cor do dia, como se "o tempo que está fazendo" fosse uma dimensão do Imaginário (a Imagem não é colorida nem profunda; mas tem todas as nuances da luz e do calor, que se comunicam com o corpo apaixonado que se sente mal ou bem, globalmente, unificadamente). No haïku japonês, o código exige que haja sempre uma palavra que indique o momento do dia e do ano; e o *kigo*, a palavra-estação. Do haïku, a notação amorosa guarda o *kigo*, essa leve alusão à chuva, à tarde, à luz, a tudo que banha, espalha.

Haïku

O obsceno do amor

OBSCENO. Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito apaixonado como uma forte transgressão, que o deixa sozinho e exposto; por uma inversão de valores, é pois essa sentimentalidade que faz hoje o obsceno do amor.

Lacan

1. Exemplo de obscenidade: cada vez que aqui mesmo se emprega a palavra "amor" (a obscenidade cessaria se, debochadamente, se dissesse: "ãmor").

Ou ainda: "Noite de ópera: um péssimo tenor aparece no palco; para dizer seu amor à mulher que ele ama e que está a seu lado, ele se planta diante do público. Sou esse tenor: como um grande animal, obsceno e estúpido, fortemente iluminado por uma luz de vitrine, declamo uma *ária* muito codificada, sem olhar quem amo e a quem supostamente me dirijo."

Ou ainda: sonho: dou um curso "sobre" o amor; o auditório é feminino, meio maduro: sou Paul Géraldy.*

Thomas Mann

Ou ainda: "...não lhe parecia que essa palavra [amor] lucrasses em ser tão freqüentemente repetida. Ao contrário, essas duas sílabas acabariam por lhe parecer muito repugnantes, elas estavam associadas a uma imagem como leite molhado, alguma coisa branca, azulada, adocicada..."

Ou finalmente: meu amor é "um órgão sexual de uma rara sensibilidade, que [vibraria] me fazendo dar gritos atrozes, os gritos de uma ejaculação grandiosa mas malcheirosa, [preso ao] dom extasiado que o ser fazia em si mesmo como vítima nua, obscena [...] diante das gargalhadas das prostitutas."

Bataille

THOMAS MANN, *A Montanha Mágica*, 143.

BATAILLE, *O Olho pineal*, II, 19, 25.

* P. Géraldy: poeta de alcance bem popular que escreveu "sobre" o amor (*Eu e Você*). (N. da T.).

(Eu tomara para mim os desprezos lançados sobre todo pathos antigamente, em nome da razão ("Para que uma produção tão ardente, diz Lessing sobre o *Werther*, não faça mais mal do que bem, vocês não acham que ela precisaria de um pequeno epílogo bem frio?"), hoje, em nome do "modernismo" que se interessa por um assunto, contanto que ele seja "generalizado" ("a verdadeira música popular, a música das massas, a música plebéia, está aberta a todas as manifestações de "subjetividade de grupo", não à subjetividade única, à bela subjetividade sentimental do sujeito isolado...", Daniel Charles, "Musique et Oubli").

Nietzsche

2. Encontrei um intelectual apaixonado: para ele, "assumir" (não reprimir) a extrema bobagem, a bobagem nua do seu discurso, é a mesma coisa que para o sujeito de Bataille se desnudar num lugar público: é a forma necessária do impossível e do supremo: um tal aviltamento que nenhum discurso de transgressão pode recuperar e que se expõe sem proteção ao moralismo da anti-moral. A partir daí ele julga seus contemporâneos como sendo todos *inocentes*: são inocentes aqueles que censuram a sentimentalidade amorosa em nome de uma nova moralidade: "A marca distintiva das almas modernas, não é a mentira, é a *inocência* encarnada no moralismo mentiroso. Descobrir em toda parte essa *inocência* — é talvez a parte menos atraente do nosso trabalho."

(Inversão histórica: não é o sexual que é indecente, é o *sentimental* — censurado em nome do que no fundo é apenas uma *outra moral*.)

3. O enamorado delira (ele "desloca o sentimento dos valores"), mas seu delírio é tolo. O que pode ser mais tolo que um enamorado? Tão tolos que nenhum deles ousa sustentar publicamente seu discurso sem uma mediação séria: romance, teatro ou análise (cheios de dedos). O *daïmôn* de Sócrates (aquele que falava primeiro nele) lhe sopra: *não*. Meu *daïmôn* é, ao contrá-

NIETZSCHE, *Genealogia da moral*, 208.

rio, minha tolice: assim como o burro de Nietzsche, digo sim a tudo, no terreno do meu amor. Teimo, recuso o aprendizado, repito as mesmas condutas; não posso ser educado — nem posso me educar; meu discurso é continuamente irrefletido; não sei modificá-lo, escaloná-lo, colocar nele pontos de vista, aspas; falo sempre no primeiro grau; me limito a um delírio bem comportado, conforme, discreto, refreado, banalizado pela literatura.

(É tolice ficar *surpreso*. O enamorado fica sempre; ele não tem tempo de transformar, de modificar, de proteger. Talvez ele conheça sua tolice, mas *não a censura*. Ou ainda: sua tolice age como uma clivagem, uma perversão: é *tolice*, ele diz, *mas... é verdade*.)

4. Tudo que é anacrônico é obsceno. Como divindade (moderna), a História é repressiva, a História nos impede de ser inatuais. Do passado só suportamos a ruína, o monumento, o kitsch ou o nostálgico, que é *divertido*; reduzimos esse passado a apenas sua marca. O sentimento amoroso está fora de moda, mas esse fora de moda não pode nem mesmo ser recuperado como espetáculo: o amor fica fora do tempo *interessante*; não lhe pode ser dado nenhum sentido histórico, polêmico; é nisso que ele é obsceno.

Sade

5. Na vida amorosa, a rede dos incidentes é de uma incrível futilidade, e essa futilidade, aliada a maior das seriedades é até inconveniente. Quando penso seriamente em me suicidar por causa de um telefonema que não acontece, se produz uma obscenidade tão grande como quando em Sade, o papa sodomiza um peru. Mas a obscenidade sentimental é menos estranha, e é isso que a torna mais abjeta; nada pode suplantá-la a inconveniência de um sujeito que se desmancha porque seu outro parece distante, "enquanto há ainda no mundo tantos homens que morrem de fome, e tantos povos que lutam duramente pela sua libertação, etc."

6. O imposto moral aplicado pela sociedade sobre todas as transgressões atinge hoje mais ainda a paixão do que o sexo. Todo mundo compreenderá que X... tenha "grandes problemas" com sua sexualidade; mas ninguém se interessará pelos que Y... possa ter

com sua sentimentalidade: o amor é obsceno precisamente por colocar o sentimental no lugar do sexual. Um certo "bebezão sentimental inveterado" (Fourier) que morresse bruscamente apaixonado, pareceria tão obsceno quanto um presidente da república atacado de congestão ao lado de sua amante. (*Nous Deux** — a revista — é mais obscena que Sade.)

7. A obscenidade amorosa é extrema: nada pode recolhê-la, dar a ela o valor forte de uma transgressão; a solidão do sujeito é tímida, privada de cenário: nenhum Bataille daria uma escritura a esse obsceno.

O texto amoroso (apenas um texto) é feito de pequenos narcisismos, de mesquinhas psicológicas; ele não tem grandeza: ou sua grandeza (mas quem é que *socialmente* está aí para reconhecê-la?) é de não poder atingir nenhuma grandeza, nem mesmo a do "baixo materialismo". É então o momento *impossível* onde o obsceno pode coincidir verdadeiramente com a afirmação, o *amém*, o limite da língua (todo obsceno dizível como tal não pode mais ser o último grau do obsceno: eu mesmo ao dizê-lo, mesmo que fosse através do piscar de uma figura, já estou recuperado).

Por quê?

PORQUÊ. Ao mesmo tempo em que se pergunta obsessivamente por que não é amado, o sujeito apaixonado vive na crença de que na verdade o objeto amado o ama, mas não o diz.

Nietzsche 1. Existe para mim um "valor superior": meu amor. Não me digo nunca: "Para quê?" Não sou niilista. Não me coloco a questão dos fins. Meu discurso monótono não tem "por quê", a não ser um só, sempre o mesmo: *mas por que você não me ama?* Como se pode deixar de amar esse *eu* que o amor torna perfeito (que tanto dá, que faz feliz, etc.)? Pergunta cuja insistência sobrevive à aventura amorosa: "Por que você não me amou?"; ou ainda "Oh! diga-me, amor do meu coração, por que você me abandonou? *"O sprich, mein herzallerliebstes liebs, warum verliessest du mich?"*

Heine

2. Logo em seguida (ou ao mesmo tempo) a pergunta já não é: "por que você não me ama?", mas: "por que você só me ama um pouco?" Como é que você faz para amar um pouco? Que quer dizer isso, amar "um pouco"? Vivo sob o regime do *demais* ou do *não chega*; ávido de coincidência, tudo que não é total me parece parcimonioso; o que procuro é ocupar um lugar *de onde não se perceba mais as quantidades* e de onde tenha sido banido o cômputo final. Ou então — pois sou nominalista — por que *você não me diz* que me ama?

NIETZSCHE: "Que significa o niilismo? *Que os valores superiores são depreciados.* Faltam os objetivos, e não há resposta para essa pergunta "para quê?" "

HEINE, *Lyrisches Intermezzo*, 23.

**Nous Deux*: Revista de fotonovelas. (N. da T.)

3. A verdade é que — paradoxo exorbitante — não paro de acreditar que sou amado. Alucino aquilo que desejo. Cada ferida vem menos de uma dúvida que de uma traição; porque só pode traí-lo aquele que ama, só pode ter ciúmes aquele que se crê amado; o outro, casualmente, falha em relação ao seu ser, que é de me amar, eis a origem das minhas infelicidades. Entretanto, um delírio só existe se dele se desperta (só há delírios retrospectivos): um dia, compreendo o que me aconteceu: eu pensava que sofria por não ser amado, mas é porque eu acreditava sê-lo que eu sofria, eu vivia na complicação de me acreditar ao mesmo tempo amado e abandonado. Quem quer que tivesse ouvido minha linguagem íntima só teria podido exclamar como se faz com uma criança difícil: *mas afinal, o que é que ele quer?*
(*Eu te amo vira você me ama.* Um dia, X... recebeu orquídeas anônimas: imediatamente ela alucinou a origem delas: só poderiam vir de quem o amava; e quem o amava só poderia ser quem ele amava. Foi preciso um longo tempo de controle para que ele conseguisse dissociar as duas deduções: quem o amava não era forçosamente quem ele amava.)

FREUD: "Temos que nos dar conta de que a psicose alucinatória do desejo [...] só traz à consciência desejos escondidos ou reprimidos, mas, de boa fé, ela os representa em exagero como realizados" (*Metapsicologia*, 178).

- QUERER-POSSUIR: Ao compreender que as dificuldades da relação amorosa vêm do fato de que ele está sempre querendo se apropriar de um modo ou de outro do ser amado, o sujeito decide abandonar a partir de então todo "querer-possuir" a respeito dele.
1. Pensamento constante do enamorado: *o outro me deve aquilo de que preciso.*
Wagner Entretanto, pela primeira vez, tenho realmente medo. Me jogo na cama, rumino e decido: de hoje em diante, não quero possuir mais nada do outro.
O N.Q.P. (o *não-querer-possuir*, expressão imitada do Oriente) é o avesso do suicídio. Não se matar (de amor) quer dizer: tomar a decisão de não querer possuir o outro. E aquele momento em que Werther se mata e em que teria podido renunciar a possuir Charlotte: é isso ou a morte (momento, portanto, solene).
2. É preciso que o *querer-possuir* acabe — mas é também preciso que o *não-querer-possuir* não seja visto: não há oblação. Não quero substituir o caloroso enlevo da paixão pela "vida empobrecida, o querer-morrer, o grande desânimo".
Nietzsche O N.Q.P. não está do lado da bondade, o N.Q.P. é vivo, seco: de um lado, não me oponho ao mundo sensorial, deixo o desejo circular em mim; de outro lado eu o apóio na "minha verdade":
Tao minha verdade é amar absolutamente: sem o que me retiro, me disperso, como um grupo que desiste de "investir".

WAGNER: "O mundo me deve tudo de que preciso. Preciso da beleza, do brilho, da luz, etc." (lido num programa da *Tetralogia*, em Beirute).
TAO: "Ele não se exhibe e brilhará. Ele não se afirma e se imporá. Realizada sua obra, ele não fica ligado a ela e como ele não se liga a ela, sua obra ficará." (*Tao Te King*, XXII).

Querer-possuir

3. E se o N.Q.P. fosse um pensamento tático (finalmente um!) E se eu continuasse a querer (embora secretamente) conquistar o outro fingindo renunciar a ele? Se eu me afastasse para possuí-lo mais seguramente? O reversis (jogo onde ganha aquele que perde) se baseia num artifício bem conhecido dos sábios ("Minha força está na minha fraqueza"). Esse pensamento é um logro, porque ele se instala bem no interior da paixão, e deixa intactas suas obsessões e angústias.

Tao
Rilke

Última armadilha: ao renunciar a todo *querer-possuir*, fico exaltado e encantado com a "boa imagem" que vou mostrar. Não saio do sistema: "Armance, exaltada [...] por um certo entusiasmo de virtude que ainda era uma maneira de amar Otávio..."

Stendhal

4. Para que o pensamento do N.Q.P. possa romper com o sistema do imaginário, é preciso que eu consiga (por determinação de que obscuro cansaço?) me deixar cair em alguns lugares fora da linguagem, no inerte, e, de certo modo, apenas: *me sentar* ("Sento tranquilamente sem fazer nada, a primavera chega e o capim cresce sozinho"). E de novo o Oriente: não querer possuir o não-querer-possuir; deixar vir (do outro) o que vier, deixar passar (do outro) o que se vai; nada reter, nada recusar: receber, não conservar, produzir sem se apropriar, etc. Ou ainda: "O perfeito Tao não apresenta dificuldade, a não ser que ele evita a escolha".

Zen

Tao

5. Que o Não-querer-possuir fique pois intrigado de desejo por esse movimento arriscado; na cabeça tenho *eu te amo*, mas eu o prendo atrás dos lábios. Não profiro. Digo silenciosamente a quem não é mais ou não é ainda o outro: *me impeço de amar você*.

Nietzsche

Rusbrock

Modo de Nietzsche: "Nunca mais suplicar, abençoar". Modo místico: "Vinho delicioso, saboroso, e também o mais inebriante [...] que deixa ébria a alma enfraquecida que não o bebe, alma livre e embriagada! alma que esquece, esquecida, embriagada com aquilo que não bebe e não beberá nunca!"

RILKE: "Weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest" ("Porque não te retenho nunca, te tenho firmemente"): verso de duas melodias de Webern, 1911-1912.

STENDHAL, *Armance*, 60.

ZEN: Watts, 153.

TAO: Watts, 107 e *Tao Tō King*. Também: Watts, 37.

RUSBROCK: citado por R. Laporte em "Além do horror vacui".

O rapto

RAPTO. Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é "raptado" (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *gamação*; nome científico: *enamoramento*).

1. A língua (o vocabulário) estabeleceu há muito tempo a equivalência entre o amor e a guerra: nos dois casos, trata-se de *conquistar*, de *raptar*, de *capturar*, etc. Cada vez que um sujeito "cai" de amores por alguém, ele faz voltar um pouco do tempo arcaico onde os homens deviam raptar as mulheres (para assegurar a exogamia): todo enamorado que fica gamado tem alguma coisa de uma Sabina (ou de qualquer uma das Raptadas célebres). Curioso entrecruzamento, entretanto: no mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto é uma mulher, como todos sabem, sempre passiva); no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário; o raptor não quer nada, não faz nada; ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o *objeto* da captura se torna o *sujeito* do amor; e o *sujeito* da conquista passa ao posto de *objeto* amado.

(Subsiste, entretanto, um vestígio público do modelo arcaico: o enamorado — aquele que foi raptado — é sempre implicitamente feminizado.)

Essa singular reviravolta vem do seguinte: o "sujeito" é para nós (desde o cristianismo?) *aquele que sofre*: onde há ferida, há sujeito: *die Wunde! die Wunde!* diz Parsifal se tornando por isso "ele mesmo"; e quanto mais a ferida está aberta, no centro do corpo (no "coração"), mais o sujeito se torna o sujeito: pois o

Djedidi

Parsifal

DJEDIDI: em árabe, por exemplo, *fitna* diz respeito à guerra material (ou ideológica) e ao ato de sedução sexual.

Rusbrock sujeito é a *intimidade* ("A ferida [...] é de uma intimidade extraordinária"). Assim é a ferida de amor: uma abertura radical (nas "raízes" do ser), que não chega a se fechar, e de onde o sujeito escorre, se constituindo como sujeito nesse próprio movimento. Bastaria imaginar nossa Sabina ferida para fazer disso o tema (o *sujeito*) de uma história de amor.

2. A gamação é uma hipnose: estou fascinado por uma imagem: primeiro sou sacudido, eletrizado, mudado, revirado, "torpedeado", como o foi Menon por Sócrates, modelo dos objetos amados, das imagens cativantes, ou então sou convertido por uma aparição; nada distingue a via do enamoramento do caminho de Damasco; em seguida sou preso no visco, achatado, imobilizado, o nariz colado na imagem (no espelho). Nesse momento em que a imagem do outro vem pela primeira vez me raptar, não sou outra coisa senão a Galinha maravilhosa do jesuíta Athanasius Kircher (1646): com as patas amarradas ela adormecia fixando os olhos na linha de giz, que passava perto do seu bico, como uma corda; quando era desamarrada, ela ficava imóvel, fascinada, "submetendo-se ao seu vencedor", diz o jesuíta; entretanto, para despertá-la do seu encantamento, para romper a violência do seu Imaginário (*vehemens animalis imaginatio*), bastava lhe dar um tapinha na asa; ela ia se mexendo e recomeçava a bicar.

3. Diz-se que o episódio hipnótico é geralmente precedido de um estado crepuscular: o sujeito está de certa forma vazio, disponível, propício sem o saber ao rapto que vai surpreendê-lo. Assim Werther nos descreve bem longamente a vida insignificante que ele leva em Wahlheim antes de encontrar Charlotte: nenhum contacto mundano, nenhum divertimento, só a leitura de Homero, uma

RUSBROCK: "A medula dos ossos onde estão as raízes da via é o centro da ferida" (16); e "a coisa aberta que está no fundo do homem não se fecha facilmente" (14).

ATHANASIVS KIRCHER: história da Galinha maravilhosa. (*Experimentum mirabile de imaginatione gallinae*), em Chertok, 71. - Sobre a hipnose, Gérard Miller, em *Ornicar*, 4.

WERTHER, 3 e 29-43.

espécie de embalo quotidiano um pouco vazio, prosaico (ele cozinha ervilhas). Essa "maravilhosa serenidade" nada mais é que uma espera — um desejo: nunca fico apaixonado sem que o tenha desejado; a vaga que abro em mim (e da qual me orgulho inocentemente, como Werther) nada mais é que esse tempo, mais ou menos longo, em que meus olhos procuram ao redor, disfarçadamente, *quem amar*. Certamente é preciso algo que dê partida ao amor, como ao rapto animal; o engano é ocasional mas a estrutura é profunda, regular, assim como é cíclico o acasalamento entre os animais. Entretanto, o mito da "gamação" é tão forte (isso cai sobre mim, sem que eu espere, sem que eu queira, sem minha interferência), que se fica estupefato quando se ouve alguém *decidir* se apaixonar: como Amadour vendo Florida na corte do vice-rei da Catalunha: "Depois de tê-la olhado por muito tempo, *decidiu-se a amá-la*". O quê? Vou deliberar se devo ficar louco (o amor seria essa loucura *que eu quero*)?

Heptameron

4. No Mundo Animal, o que dá partida à mecânica sexual não é um indivíduo em todos os detalhes, mas apenas uma forma, um fetiche colorido (é assim que engrena o Imaginário). Não é a soma dos detalhes da imagem fascinante que me impressiona (como se eu fosse um papel sensível), é uma ou outra inflexão. Do outro, o que me toca bruscamente (me rapta) é a voz, a queda dos ombros, a silhueta esbelta, a quentura da mão, o jeito de sorrir, etc. A partir daí, que me importa a estética da imagem? Alguma coisa se ajusta exatamente ao meu desejo (do qual ignoro tudo); não levarei em conta o estilo. Tanto pode ser, no outro, a semelhança de um grande modelo cultural que virá me exaltar (creio ver o outro retratado por um artista do passado), como, ao contrário, pode ser uma certa desenvoltura da aparição que abrirá em mim a ferida: posso me sentir atraído por uma pose ligeiramente vulgar (feita para provocar): há trivialidades sutis, móveis, que passam rapidamente pelo corpo do outro: um jeito

Flaubert

HEPTAMERON: citado por L. Febvre.

FLAUBERT: "E parece que você está lá, quando leio passagens de amor nos livros. — Tudo que aí é acusado de exagero, você me fez sentir, diz Frédéric. Compreendo Werther que gostava dos pfezinhos de Charlotte". (*Educação Sentimental*).

rápido (mas excessivo) de afastar os dedos, de abrir as pernas, de mexer os lábios carnudos ao comer, de se ocupar de algo muito prosaico, de tornar o corpo idiota, por um segundo, para se conter (o que fascina na "trivialidade" do outro, é que, talvez, por um breve momento, surpreendo nele, como um gesto de prostituição). O traço que me fisga (ainda um termo de caça) se refere a uma parcela de prática, ao momento fugitivo de uma postura, enfim a um *esquema* (*σχῆμα schêma*, é o corpo em movimento, em situação, em vida).

Etimologia

Werther

Lacan

5. Ao descer da carruagem, Werther vê Charlotte (de quem ele se enamora) pela primeira vez, emoldurada pela porta de sua casa (ela corta paçezinhos para as crianças: cena célebre, muito comentada): amamos primeiro um quadro. Porque a gamação precisa do signo do repente (que me torna irresponsável, submetido à fatalidade, levado, raptado): e, de todos os arranjos de objetos, é o quadro que parece se ver melhor pela primeira vez: uma cortina se rasga: o que nunca tinha sido visto antes é descoberto por inteiro, e desde então devorado pelos olhos: o imediato vale pelo pleno: sou iniciado: o quadro *consagra* o objeto que vou amar. Tudo que pode me acontecer através de um contorno, de um rasgo, é bom para me raptar: "A primeira vez, vi X... através do vidro de um carro: o vidro se deslocava, como uma objetiva que procurasse na multidão *quem amar*; e depois, imobilizado por que *justeza* do meu desejo? eu fixava essa aparição, que eu seguiria, a partir daí, durante meses; mas o outro, em seguida, como se quisesse resistir a essa pintura, na qual se perdia como sujeito, cada vez que tinha de aparecer no meu campo (entrando no café onde eu o esperava, por exemplo), o fazia cautelosamente, *a mínimo*, impregnando seu corpo de discrição e como que de indiferença, custando a me perceber, etc.: enfim, tentando se desenquadrar".

ETIMOLOGIA: *trivialis*: que pode ser encontrado pelos cruzamentos, pelas esquinas.

WERTHER, 19.

LACAN, *Seminário*, I, 163.

O quadro é sempre visual? Ele pode ser sonoro, o âmagô pode ser lingüístico: posso me apaixonar por *uma frase que me é dita*; e não apenas porque ela me diz alguma coisa que vem tocar meu desejo, mas por causa da sua construção (seu âmagô) sintática, que vai morar em mim *como uma lembrança*.

Freud

Racine

6. Quando Werther "descobre" Charlotte (quando a cortina se rasga e o quadro aparece), ela está cortando pão. Hanold se apaixonou por uma mulher que está andando (*Gradiva*: aquela que avança), e ainda por cima enquadrada num baixo-relevo. O que me fascina, me rapta, é a imagem de um corpo *em situação*. O que me excita é uma silhueta trabalhando *que não presta atenção em mim*: Groucha, a jovem empregada, causa uma profunda impressão no Homem dos lobos: de joelhos, ela esfrega o chão. É porque a postura do trabalho me garante de alguma forma a "inocência da imagem": quanto mais o outro me proporciona os signos da sua ocupação, da sua indiferença (da minha ausência), mais tenho certeza de surpreendê-lo, como se, para me apaixonar, fosse preciso cumprir a formalidade ancestral do rapto, a saber a surpresa (surpreendo o outro, e por isso mesmo ele me surpreende: eu não esperava surpreendê-lo).
7. Há um engano do tempo amoroso (esse engano se chama: romance de amor). Creio (e todo mundo crê) que o fato amoroso é um "episódio", dotado de um começo (a gamação) e de um fim (suicídio, abandono, desafeição, retirada, convento, viagem, etc.). Vivo, entretanto, reconstituindo a cena inicial no decorrer da qual fui raptado: é um *depois do fato acontecido*. Construo uma imagem traumática, que vivo no presente, mas que conjugo (que falo) no passado: "Eu o vi, enrubesci ao vê-lo. Uma perturbação surgiu na minha alma perdida": a gamação é sempre dita no passado simples: pois é ao mesmo tempo passado (reconstruído) e simples (pontual): é, se assim se pode dizer, um imediato anterior. A imagem concorda perfeitamente com esse engano temporal: clara,

FREUD, "O homem dos lobos", *Cinco Psicandises*.
RACINE, *Fedro*, I, 2.

Rapto

surpresa, enquadrada, ela já é (ainda, sempre) uma lembrança (o próprio da fotografia não é representar, mas rememorar): quando “revejo” a cena do rapto, crio retrospectivamente um acaso: essa cena tem essa magnificência: não paro de me espantar de ter tido essa sorte: encontrar o que vai de encontro ao meu desejo; ou de ter corrido esse risco enorme: me submeter num lampejo a uma imagem desconhecida (e toda a cena reconstruída opera como a suntuosa montagem de uma ignorância).

J. - L.B.

J. - L.B.: conversa.

* O “passé simple” é, por excelência, o “passado” literário, usando-se na língua corrente o passado composto (“passé composé”).

A repercussão

REPERCUSSÃO. Modo fundamental da subjetividade amorosa: uma palavra, uma imagem repercutem dolorosamente na consciência afetiva do sujeito.

1. Aquilo que repercute em mim, é o que aprendo com meu corpo: alguma coisa fina e aguda acorda bruscamente este corpo que, nesse intervalo de tempo, estava adormecido no conhecimento racional de uma situação geral: a palavra, a imagem, o pensamento agem como um chicote. Meu corpo interior começa a vibrar como se sacudido por trompetes que se respondem e se sobrepõem: a incitação provoca um rastro, o rastro se espalha e tudo fica (mais ou menos rapidamente) arrasado. No imaginário amoroso, nada distingue a provocação mais fútil de um fato realmente conseqüente; o tempo é sacudido para a frente (me sobem à cabeça predições catastróficas) e para trás (me lembro atemorizado dos “precedentes”): a partir de um nada, todo um discurso da lembrança e da morte se eleva e toma conta de mim: é o reino da memória, arma de repercussão – do “ressentimento”.

Nietzsche

Diderot

(A repercussão provém de um “incidente imprevisível que [...] muda subitamente o estado dos personagens”: é um *climax teatral*, o “momento favorável” de uma pintura: quadro patético do sujeito arrasado, prostrado, etc.)

NIETZSCHE: Deleuze, 142.

DIDEROT: *Obras Completas*, III.

2. O espaço da repercussão é o corpo — esse corpo imaginário, tão “coerente” (coalescente) que só pode vivê-lo sob a forma de uma emoção generalizada. Essa emoção (análoga a uma vermelhidão que enrubesce o rosto, de vergonha ou de emoção) é um medo. É o medo tão comum — ao enfrentar determinada situação — quando me vejo futuramente em estado de fracasso, de impostura, de escândalo. Na situação amorosa tenho medo de minha própria destruição, que entrevejo bruscamente, inevitável, bem constituída no clarão da palavra, da imagem.

Diderot

3. Quando as frases lhe faltavam, Flaubert se jogava no sofá: ficava em “vinha-d’olhos”. Se a coisa repercute com muita força, ela provoca uma tal confusão no meu corpo que sou obrigado a parar tudo o que estou fazendo; me deito na cama, e deixo passar a “tempestade interior” sem lutar; ao contrário do monge zen, que se esvazia de imagens, deixo que elas me encham, sinto seu amargor até o fim. A depressão tem, portanto, seu gesto — codificado —, é isso sem dúvida o que a limita; pois basta que em determinado momento eu possa substituir esse gesto por outro (mesmo vazio: me levantar, ir até a mesa sem ter que forçosamente começar a trabalhar) para que a repercussão amortença e deixe o lugar para a fossa. A cama (diurna) é o espaço do Imaginário; a mesa é novamente, o que quer que se faça nela, a realidade.

Rusbrock

4. X... me conta um boato desagradável que me diz respeito. Esse incidente repercute em mim de duas maneiras: de um lado, recebo em cheio o objeto da mensagem, fico indignado com sua falsidade, quero desmenti-lo, etc.; por outro lado, bem que percebo o pequeno movimento de agressividade que levou X... — sem que ele mesmo o saiba — a me transmitir uma informação que magoa. A lingüística tradicional só analisaria a mensagem: inversamente a Filologia ativa procuraria antes de mais nada interpretar, avaliar a força (no caso reativa) que a dirige (ou a atrai). E eu, que é que

DIDEROT: “A palavra não é a coisa, mas um clarão à luz do qual a percebemos.”

RUSBROCK, 16.

eu faço? Conjugo as duas lingüísticas, amplifico-as uma pela outra: me instalo dolorosamente na própria substância da mensagem (quer dizer, o conteúdo do boato), enquanto esmiúço com desconfiança e amargor a força que a fundamenta: perco dos dois lados, me machuco de qualquer jeito. Assim é a repercussão: a prática cuidadosa de uma escuta perfeita: ao contrário do analista (é claro), longe de “flutuar” enquanto o outro fala, eu escuto *completamente*, em estado de total consciência: não posso me impedir de ouvir tudo, e é a pureza dessa escuta que me é dolorosa: quem poderia suportar, sem sofrer, um sentido múltiplo e no entanto isento de qualquer “ruído”? A repercussão transforma a escuta numa confusão inteligível, e o enamorado num ouvinte monstruoso, reduzido a um imenso órgão auditivo — como se a própria escuta fizesse parte da enunciação: em mim é o ouvido que fala.

Costume azul e colete amarelo

ROUPA. Toda emoção suscitada ou conservada pela roupa que o sujeito usava no encontro amoroso, ou usa com intenção de seduzir o objeto amado.

1. Tendo em vista um encontro que me exalta, "faço cuidadosamente minha toaleta".* Essa palavra não tem só sentidos gráficos; sem falar no uso escatológico, ela designa também "os preparativos aos quais é submetido o condenado à morte antes de ser conduzido ao cadafalso"; ou ainda "membrana gordurosa e clara que cobre certas peças de carnes e lingüiças" É como se, no final de cada toaleta, inscrito na exaltação que ela suscita, houvesse sempre o corpo morto, embalsamado, envernizado, embelezado como uma vítima. Ao me vestir, enfeito aquilo que, do desejo, não vai dar certo.

Littré

Banquete

2. Sócrates: "Então me enfeitei a fim de ficar bonito para ir ao encontro de um rapaz bonito." Devo parecer com quem amo. Postulo (é isso que me faz gozar) uma conformidade de essência entre o outro e eu. Imagem, imitação; faço o máximo de coisas possíveis como o outro. Quero ser o outro, quero que ele seja eu, como se estivéssemos unidos, fechados no mesmo invólucro de pele, a roupa sendo apenas o envelope liso dessa matéria coalescente da qual é feita meu Imaginário amoroso.

Roupa

Werther

3. Werther: "Custei muito a decidir finalmente não mais colocar o simples costume azul que eu usava quando dancei com Lotte pela primeira vez: mas ele acabara ficando velho. Aliás, mandei fazer um absolutamente igual..." É com essa roupa (costume azul e colete amarelo) que Werther quer ser enterrado e com ela é encontrado morrendo no seu quarto.

Cada vez que veste essa roupa (com a qual morrerá), Werther se fantasia. De quê? De namorado encantado: ele recria magicamente o episódio do encantamento, aquele momento em que ele foi siderado pela Imagem. Essa roupa azul o envolve tão firmemente que o mundo em volta fica abolido: *nada além de nós dois*: Werther forma para si mesmo um corpo de criança, onde falo e mãe estão reunidos, sem mais nada. Essa roupa perversa foi usada em toda a Europa pelos fãs do romance, sob o nome de "costume à Werther."

Lacan

Idéias de solução

SAÍDAS. Soluções enganosas, quaisquer que sejam, que dão ao sujeito apaixonado um repouso passageiro, apesar de seu caráter quase sempre catatônico; manipulação fantasiosa das saídas possíveis da crise amorosa.

1. Idéia de suicídio; idéia de separação; idéia de retirada; idéia de viagem; idéia de oblação, etc.; posso imaginar várias soluções para a crise amorosa e é o que estou sempre fazendo. Entretanto, por mais alienado que eu esteja, não me é difícil perceber, através dessas idéias recorrentes, uma figura única, vazia, que não é outra senão a da saída; aquilo com que eu vivo complacentemente é o fantasma de um *outro papel*: o papel de alguém que "se sai bem". Assim se revela, mais uma vez, a natureza lingüística do sentimento amoroso: toda solução é impiedosamente devolvida à sua idéia única — quer dizer a um ser verbal; de modo que sendo finalmente linguagem, a idéia de saída vem se ajustar à privação de toda saída: o discurso amoroso é de certa forma um recinto fechado de Saídas.

2. A Idéia é sempre uma cena patética que imagino e que me emociona; enfim, um teatro. E é da natureza teatral da Idéia que tiro proveito: esse teatro, do gênero estóico, me engrandece, me aumenta a estatura. Ao *imaginar* uma situação extrema (quer dizer definitiva, ou ainda, definida) produzo uma ficção, me torno artista, faço um quadro, pinto minha saída; a Idéia é *vista*, como o instante pleno (dotado de um sentimento forte, escolhido) do drama burguês: ora é uma cena de adeus, ora é uma carta solene, ora, para bem mais tarde, um rever cheio de dignidade. A *arte* da catástrofe me pacifica.

3. Todas as soluções que imagino são interiores ao sistema amoro-

Double bind

so: retirada, viagem, suicídio, é sempre o enamorado que se enclausura, vai embora ou morre; se ele se vê enclausurado, indo embora ou morto, é sempre um enamorado que ele vê: ordeno a mim mesmo estar sempre apaixonado e de não estar mais. Essa espécie de identidade entre o problema e a solução define precisamente a *armadilha*: caio na armadilha porque não está ao meu alcance mudar de sistema: sou "feito" duas vezes: no interior do meu próprio sistema e porque não posso substituí-lo por outro. Esse nó duplo define, parece, um certo tipo de loucura (a armadilha se fecha quando a infelicidade não tem contrário: "Para que haja infelicidade, é preciso que o próprio bem faça mal"). Quebra-cabeça: para "me sair bem", seria preciso que eu sáisse do sistema — do qual quero sair, etc. Se não fosse da "natureza" do delírio amoroso passar, acabar sozinho, ninguém poderia nunca terminar com isso (não é porque morreu que Werther deixou de estar apaixonado, muito pelo contrário).

Schiller

DOUBLE BIND: "Situação na qual o sujeito não pode ganhar, faça o que fizer: coroa eu ganho, cara você perde" (Bettelheim, 85).
SCHILLER, citado por Szondi, 28.

A incerteza dos signos

SIGNOS. Seja para querer provar seu amor, seja para se esforçar em decifrar se o outro o ama, o sujeito apaixonado não tem à sua disposição nenhum sistema de signos seguros.

Balzac

1. Eu procuro signos, mas de quê? Qual é o objeto da minha leitura? Será: eu sou amado (não sou mais, ainda sou)? Será o meu futuro que tento ler, decifrando no que está inscrito o anúncio do que vai me acontecer, por um procedimento ao mesmo tempo de natureza paleográfica e mântica? Não ficarei, talvez, afinal de contas, suspenso nessa pergunta cuja resposta procuro incansavelmente no rosto do outro: *o que é que eu valho?*

Stendhal

2. A eficácia do Imaginário é imediata: não procuro a imagem, ela me vem bruscamente. É em seguida que eu retorno a ela e começo a alternar interminavelmente o signo bom e o signo mau: "Que querem dizer essas palavras tão breves: você tem toda minha estima? Já se viu algo mais frio? Será um perfeito retorno à antiga intimidade? Será uma maneira educada de interromper bruscamente uma explicação desagradável?" Como o Otávio de Stendhal, nunca sei o que é *normal*; privado (eu sei) de toda razão, quero retomá-la para decidir sobre uma interpretação, no sentido comum; mas o sentido comum só me fornece evidências contraditórias: "O que é que você quer, não é normal sair no meio

BALZAC: "Ela era experiente e sabia que o caráter amoroso é assinalado de alguma forma nas pequenas coisas. Uma mulher instruída pode ler seu futuro num simples gesto, assim como Cuvier sabia dizer ao ver o fragmento de uma pata: isso pertence a um animal de tal dimensão, etc. (*Os Segredos da princesa de Cardigan*).
STENDHAL, *Armance*, 57.

Signos

da noite e voltar quatro horas depois!", "Claro que é normal dar uma volta quando se tem uma insônia", etc. Aquele que quer a verdade, só tem por resposta imagens fortes e vivas, mas que se tornam ambíguas, flutuantes, desde que ele tenta transformá-las em signos: como em toda mântica, o consultante amoroso deve ele mesmo fazer sua verdade.

Freud

3. Freud à sua noiva: "A única coisa que me faz sofrer, é estar impossibilitado de te provar meu amor." E Gide: "No comportamento dela tudo parecia dizer: já que ele não me ama, nada me importa. Ora, eu a amava ainda e até mais do que nunca; mas não me era mais possível prová-lo. E isso era o mais terrível de tudo."

Gide

Os signos não são provas, pois qualquer um pode produzir signos falsos ou ambíguos. Volta-se então, paradoxalmente, à onipotência da linguagem: já que nada assegura a linguagem, sustentarei a linguagem pela última e única certeza: *não acreditarei mais na interpretação*. Receberei toda palavra do meu outro como um signo de verdade; e quando eu falar, não terei dúvidas de que ele receberá como verdadeiro aquilo que direi. Daí a importância das *declarações*; quero constantemente arrancar do outro a fórmula do seu sentimento, e de minha parte digo a ele constantemente que o amo: nada fica para ser sugerido, adivinhado: para que se saiba uma coisa é preciso que ela seja dita; mas também, desde que ela é dita, ela é provisoriamente verdadeira.

FREUD, *Correspondência*, 36.
GIDE, *Jornal*, 1939, 11.

«Tutti Sistemati»

SITUADOS. O sujeito apaixonado vê todos os que o cercam "situados", cada um lhe parecendo provido de um pequeno sistema prático e afetivo de ligações contratuais, do qual ele se sente excluído; ele experimenta um sentimento ambíguo de interesse e de desdém.

- Werther 1. Werther quer *se situar*: "Eu... seu marido! Ó meu Deus que me criastes, se tivesses me reservado essa felicidade, toda minha vida não seria senão perpétua ação de graças, etc.": Werther quer um lugar já ocupado, o de Albert. Ele quer entrar no sistema ("situado", em italiano, se diz *sistemato*). Porque o sistema é um conjunto onde todo mundo tem seu lugar (mesmo se não for muito bom); os esposos, os amantes, os trios, até os marginais (droga, transa), bem instalados na sua marginalidade: todo mundo menos eu. (Brincadeira: havia um certo número de crianças e de cadeiras, menos uma; enquanto as crianças dançavam em volta, uma senhora tocava piano; quando ela parava, cada um se precipitava sobre uma cadeira e se sentava, menos o mais tolo, o menos brutal, ou o mais azarado, que continuava de pé, bobo, *sobrando*: o enamorado.)
- D.F. 2. Em que os *sistemati* que me cercam podem me interessar? De que sou excluído, ao vê-los? Não pode ser de um "sonho", de um "ídolo", de uma "união": há muitas queixas dos "situados" em relação ao seu sistema, e o sonho de união forma uma outra figura. Não, o que alucino no sistema é muito modesto (fantasia mais paradoxal ainda, pois não brilha): quero, desejo, simplesmente, uma *estrutura* (essa palavra, outrora, fazia ranger os dentes: via-se nela o cúmulo da abstração). Claro, não existe uma felicidade da

D.F.: conversa.

Situados

estrutura; mas toda estrutura é *habitável*, talvez aí esteja sua melhor definição. Posso muito bem habitar o que não me faz feliz; posso ao mesmo tempo me queixar e ficar; posso recusar o sentido da estrutura que suporto e atravessar sem descontentamento alguns de seus pedaços cotidianos (hábitos, pequenos prazeres, pequenas seguranças, coisas suportáveis, tensões passageiras); e posso mesmo gostar perversamente dessa maneira de ser do sistema: Daniel, o Estilita, vivia muito bem na sua coluna: ele tinha feito dela (coisa porém difícil) uma estrutura.

Querer se situar é querer adquirir em vida um guardião dócil. Como arcabouço, a estrutura está separada do desejo: o que eu quero, simplesmente é ser "sustentado", como um(a) prostituído(a) superior.

3. A estrutura do outro (porque o outro tem sempre sua estrutura de vida, da qual não faço parte) tem qualquer coisa de derrisório: vejo o outro teimar em viver segundo as mesmas rotinas: retido em outro lugar, ele me parece fixo, *eterno* (pode-se conceber a eternidade como ridícula). Cada vez que, inopinadamente, eu via o outro na sua "estrutura" (*sistemato*), eu ficava fascinado: acreditava contemplar uma *essência*: a da conjugalidade. Quando o trem atravessa pelo alto, as grandes cidades da Holanda, o olhar do viajante mergulha em interiores sem cortinas, bem iluminados, onde cada um parece se ocupar de sua intimidade como se não fosse visto por milhares de viajantes; o que é dado ver é então uma essência de Família; e, quando, em Hamburgo, se passeia ao longo de vidraças atrás das quais mulheres fumam e esperam, é a essência da Prostituição que se vê.
(Força das estruturas: eis talvez o que se deseja nelas.)

«Nem um padre o acompanhava»

SÓ. A figura diz respeito, não ao que pode ser solidão humana do sujeito apaixonado, mas à solidão "filosófica", já que o amor-paixão hoje em dia não está sob a responsabilidade de nenhum sistema maior de pensamento (de discurso).

1. Como se chama esse sujeito que insiste num "erro", ao contrário de todos e contra todos, como se tivesse diante dele a eternidade para "se enganar"? — Chama-se um *relapso*. Seja de um amor ao outro ou no interior de um mesmo amor, não paro de "recair" numa doutrina interior que ninguém divide comigo. Quando o corpo de Werther é levado de noite para um canto do cemitério, perto de duas tílias (a árvore do perfume simples, da lembrança e do adormecimento), "nem um padre o acompanhava" (é a última frase do romance). A religião não condena apenas o Werther suicida, mas também, talvez, o enamorado, o utópico, o desclassificado, aquele que não está "ligado" a mais ninguém a não ser ele mesmo.

Werther

Etimologia

2. No *Banquete*, Erixímaco constata com ironia que leu em algum lugar um panegírico do sal, mas nunca leu nada sobre Eros; e é porque Eros é censurado como assunto de conversa, que a pequena sociedade do *Banquete* decide fazer dele o tema da sua mesa-redonda: seria como intelectuais de hoje aceitando discutir contrariamente à moda, precisamente sobre o Amor e não sobre Política, sobre o Desejo (amoroso) e não sobre a Carência (So-

Banquete

WERTHER, 151.
ETIMOLOGIA: *religare*, ligar.
BANQUETE, 37.

cial). A excentricidade da conversa vem do fato dessa conversa ser sistemática: o que os convivas tentam reproduzir não são proposições testadas, narrativas de experiências, é uma doutrina: Eros é para cada um deles um sistema. Hoje em dia, entretanto, não há nenhum sistema de amor: e os poucos sistemas que cercam o enamorado contemporâneo não lhe dão nenhum lugar (a não ser desvalorizado): por mais que ele se volte para uma ou outra linguagem recebidas, nenhuma lhe responde a não ser para desviá-lo daquilo que ele ama. O discurso cristão, se ainda existe, o exorta a reprimir e a sublimar. O discurso psicanalítico (que, pelo menos, descreve seu estado) o faz elaborar o luto do seu Imaginário. Quanto ao discurso marxista, não diz nada. Se eu tiver vontade de bater a essas portas para fazer reconhecer *em algum lugar* (onde quer que seja) minha "loucura" (minha "verdade"), essas portas se fecham uma atrás da outra; e quando estão todas fechadas, isso ergue ao meu redor um muro de linguagem que me enterra, me oprime, me reprime — a menos que eu chegue à *resipiscência* e que aceite "me livrar de X..."

("Tive um pesadelo com uma pessoa amada que passava mal na rua e pedia angustiadamente um remédio; mas todo mundo passava e o recusava severamente, apesar das minhas agitadas indas e vindas; a angústia dessa pessoa caminhava para a histeria e eu reprovava. Um pouco mais tarde compreendi que essa pessoa era eu — claro; com quem mais poderia sonhar?: eu apelava para todas as linguagens (ou sistemas) que passavam, era recusado por eles e reclamava a altos brados insistentemente, *indecentemente*, uma filosofia que "me compreenda" — "me recolha".)

3. A solidão do enamorado não é uma solidão da pessoa (o amor se confia, se fala, se conta), é uma solidão de sistema: sou o único a fazer disso um sistema (talvez porque sou incessantemente rebatido sobre o solipsismo do meu discurso). Paradoxo difícil: todo mundo me ouve (o amor vem dos livros, seu dialeto é corrente), mas só me escutam (recebem "profeticamente") os sujeitos que têm *exatamente e presentemente* a mesma linguagem que eu. Os enamorados, diz Alcibíades, se parecem com aqueles que

BANQUETE, 167.

Rusbrock foram mordidos por uma cobra: "Diz-se que eles não querem falar do que lhes aconteceu com ninguém, a não ser com aqueles que também foram vítimas da mesma coisa, como se fossem os únicos aptos a conceber e a desculpar tudo que eles ousaram dizer e fazer durante a crise das suas dores". Pequeno grupo dos "Mortos de Fome", dos Suicidas de amor (quantas vezes um mesmo enamorado não se suicida?) aos quais nenhuma grande linguagem (a não ser, fragmentariamente, a do Romance passado) emprestou sua voz.

4. Tal como um antigo místico, mal tolerado pela sociedade eclesiástica na qual vivia, como sujeito apaixonado eu não afronto nem contesto: simplesmente não dialogo: com os aparelhos de poder, de pensamento, de ciência, de gestão, etc.; não estou forçosamente "despolitizado": meu desvio é de não estar "excitado". Em troca, a sociedade me submete, às claras, a uma estranha repressão: nenhuma censura, nenhuma interdição: estou apenas suspenso *a humanis*, longe das coisas humanas, por um decreto tácito de insignificância: não faço parte de nenhum repertório, de nenhum asilo.

5. Porque sou só:

"Todo mundo tem sua riqueza,
só eu pareço desprovido.
Meu espírito é o de um ignorante
porque é muito lento.
Todo mundo é clarividente
só eu estou na obscuridade.
Todo mundo tem o espírito perspicaz
só o meu é confuso
e flutua como o mar, e sopra como o vento.
Todo mundo tem seu objetivo
só eu tenho o espírito obtuso como um camponês.
Só eu sou diferente dos outros homens,
porque insisto em sugar o seio de minha Mãe."

Tao

TAO: *Tao Te King*, XX, 85.

Idéias de suicídio

SUICÍDIO. É freqüente a vontade de se suicidar no terreno amoroso: uma coisa à toa a provoca.

1. A mínima mágoa me dá vontade de me suicidar: pensando bem, o suicídio amoroso não tem motivo. A idéia é frívola: é uma idéia fácil, simples, espécie de álgebra rápida de que preciso nesse momento do meu discurso; não lhe dou nenhuma consistência substancial, não prevejo o cenário pesado, as conseqüências triviais da morte: mal sei *como* me suicidarei. É uma frase, apenas uma frase que acaricio sombriamente, mas da qual vou me afastar por uma coisa também à toa: "E o homem que tinha passado quarenta e cinco minutos pensando em pôr fim à sua vida, subia naquele instante numa cadeira para procurar na estante o catálogo dos espelhos de Saint-Gobain."

Stendhal

2. Às vezes, vivamente atingido por alguma circunstância fútil e envolvido pela repercussão que ela provoca, me vejo de repente numa armadilha, imobilizado numa situação (num sítio) impossível: só há duas saídas (*ou... ou então...*) e as duas estão igualmente trancadas: dos dois lados só tenho que me calar. Então a idéia de suicídio me salva, pois *pode ser falada* (e não me privo disso): renasço e pinto essa idéia com as cores da vida, seja para dirigi-la agressivamente contra o objeto amado (chantagem bem conhecida), seja para me unir a ele fantasiosamente na morte ("descei rei ao túmulo para me abraçar com você").

Heine

STENDHAL, *Armance*, 25.
HEINE, *Lyrisches Intermezzo*, 52, 231.

Suicídio

Werther 3. Depois de discutir sobre o fato, os cientistas chegaram à conclusão de que os animais não se suicidam; mas pelo menos alguns — cavalos, cachorros — têm vontade de se mutilar. É, no entanto, a propósito de cavalos que Werther enaltece a *nobreza* que marca todo suicídio: “Fala-se de uma raça nobre de cavalos que, quando estão terrivelmente cansados, têm o instinto de se abrir eles próprios uma veia, com uma dentada, para respirar mais livremente. Assim se passa comigo freqüentemente: tenho vontade de abrir uma veia, para me assegurar a liberdade eterna.”

Gide Tolice de Gide: “Acabo de reler *Werther* não sem irritação. Tinha esquecido que ele levava tanto tempo para morrer (o que é totalmente falso). Não acaba nunca e dá vontade de empurrá-lo pelos ombros. Por quatro ou cinco vezes, aquilo que se esperava ser seu último suspiro, é seguido de um outro mais último ainda [...] as partidas muito enfeitadas me irritam”. Gide não sabe que no romance de amor, o herói é *real* (porque é feito de uma substância completamente projetiva na qual todo sujeito apaixonado é recolhido) e que aquilo que ele aí deseja é a morte de um homem, é a *minha* morte.

WERTHER, 83.
GIDE, *Jornal*, 1940, 66.

Tal

TAL. Constantemente solicitado a definir o objeto amado, e sofrendo as incertezas dessa definição, o sujeito apaixonado sonha com uma sabedoria que o faria considerar o outro tal qual ele é, dispensado de todo adjetivo.

1. Limitação do espírito: de fato, não suponho nada sobre o outro, não compreendo nada. Tudo que do outro não me concerne, me parece estranho, hostil; sinto então em relação a ele uma mistura de temor e severidade: tenho medo e reprovo o ser amado, desde que ele não “cola” mais à sua imagem. Sou apenas “liberal”: de certa forma, um dogmático dolente.

(Industriosa, incansável, a máquina de linguagem ressoa em mim — pois ela funciona bem — fabrica sua cadeia de adjetivos: cubro o outro de adjetivos, enumero suas qualidades, sua *qualitas*.)

2. Através desses julgamentos brilhantes, versáteis, subsiste uma impressão dolorosa: vejo que o outro persevera nele mesmo; ele é ele próprio essa perseverança, com a qual esbarro. Me desespero ao constatar que não posso deslocá-lo; o que quer que eu faça, o que quer que eu despenda por ele, ele não renuncia nunca ao seu próprio sistema. Ressinto o outro contraditoriamente como uma divindade caprichosa que varia constantemente de humor a meu respeito, e como uma coisa pesada, *inveterada* (essa coisa envelhecerá tal qual é, e é por isso que sofro). Ou ainda vejo o outro *nos seus limites*. Ou, finalmente, me pergunto: haverá um ponto, um só no qual o outro poderá *me surpreender*? Assim, curiosamente, ressinto a “liberdade” do outro ser “ele mesmo” como

Etimologia

ETIMOLOGIA: *inveterare*, envelhecer.

uma teimosia pusilânime. Vejo bem o outro como *tal* — vejo o tal do outro — mas no terreno do sentimento amoroso esse *tal* me é doloroso, porque nos separa e porque, mais uma vez, me recuso a reconhecer a divisão da nossa imagem, a alteridade do outro.

3. Esse primeiro *tal* não é bom porque eu o deixo em segredo, como um ponto interno de corrupção, um adjetivo: o outro é *teimoso*: ainda diz respeito à *qualitas*. Preciso me livrar de toda a vontade de fazer um balanço; é preciso que o outro se torne aos meus olhos isento de toda atribuição; quanto mais eu o designar, menos o falarei: serei como o *infans* que se contenta com uma palavra vazia para mostrar alguma coisa. *Ta, Da, Tat* (diz o sânscrito). *Tal*, dirá o enamorado: *você é assim, exatamente assim*.

Zen

Ao te designar como *tal*, te faço escapar da morte da classificação, te tiro do Outro, da linguagem, te quero imortal. *Tal qual ele é*, o ser amado não recebe mais nenhum sentido, nem de mim mesmo, nem do sistema ao qual está preso; ele não é mais que um texto sem contexto; não preciso mais, nem tenho mais vontade de decifrá-lo; ele é de certa forma o *suplemento do seu próprio lugar*. Se ele fosse apenas um lugar, eu bem que poderia, um dia, substituí-lo, mas o suplemento do seu lugar, seu *tal*, nada pode substituir. (Nos restaurantes, assim que termina o serviço, as mesas são de novo preparadas para o dia seguinte: mesma toalha branca, mesmos pratos, mesmos talheres, mesmo saleiro: é o mundo do lugar, da recolocação, não há *tal*.)

J. — L.B.

4. Tenho então acesso (fugidamente) a uma linguagem sem adjetivos. Amo o outro não pelas suas qualidades (contabilizadas), mas pela sua existência; por um movimento que pode até ser chamado de místico, eu amo não aquilo que ele é, mas: *que ele é*. A linguagem que o sujeito apaixonado então defende (contra todas as linguagens sutis do mundo) é uma linguagem *obtusa*: todo julgamento é suspenso, é abolido o terror do sentido. O que eu liquido, nesse momento, é a própria categoria do mérito:

ZEN, Watts, 205 e 85.
J. — L.B.: conversa.

assim como o místico fica indiferente à sanidade (que ainda seria um atributo), assim também, ao ter acesso ao *tal* do outro, não mais oponho a oblação ao desejo: me parece que posso conseguir desejar menos o outro e gozá-lo mais.

(O negro inimigo do *tal* é a Fofoca, fábrica imunda de adjetivos. E o que mais se pareceria com o ser amado *tal qual ele é*, seria o Texto, ao qual não posso acrescentar nenhum adjetivo: que gozo sem ter que decifrar.)

Nietzsche

5. Ou ainda: *tal*, não é o amigo? Aquele que pode se afastar um instante sem que sua imagem se destrua? “Éramos amigos e nos tornamos estranhos um ao outro. Mas é bom que seja assim, e não o procuraremos dissimular nem disfarçar, como se devêssemos ter vergonha disso. Como dois navios que seguem cada um seu rumo e seu próprio objetivo: assim sem dúvida poderemos nos encontrar e celebrar festas entre nós como já o fizemos antes — e então os bons navios repousavam lado a lado no mesmo porto, sob o sol, tão tranqüilos que se poderia dizer que já tinham chegado ao seu objetivo e tivessem tido a mesma destinação. Mas em seguida o apelo irresistível da nossa missão nos levaria de novo um para longe do outro, cada um sobre mares, rumo a paragens, sob sóis diferentes — talvez para nunca mais nos revermos, talvez para nos revermos uma vez mais, mas sem nos reconhecermos: mares e sóis diferentes provavelmente nos fizeram mudar!”

NIETZSCHE, “Amizade de astros”, *Alegre Saber*, aforismo, 279.

Ternura

TERNURA. Gozo, mas também avaliação inquietante dos gestos ternos do objeto amado, na medida em que o sujeito compreende que esse privilégio não é para ele.

- Musil
1. Não se tem apenas carência de ternura, mas também de ser terno com o outro: estamos encerrados numa bondade mútua, somos reciprocamente maternais: voltamos à raiz de toda relação, lá onde de juntam carência e desejo. O gesto terno diz: me pede qualquer coisa que possa adormecer teu corpo, mas não esquece que te desejo um pouco, ligeiramente, sem querer possuir nada *imediatamente*.

Zen

O prazer sexual não é metonímico: uma vez alcançado, é cortado: era a Festa, sempre restrita, pela suspensão temporária, vigiada, da interdição. A ternura ao contrário é somente uma metonímia infinita, insaciável; o gesto, o episódio de ternura (a deliciosa concórdia de uma noite) só pode ser interrompido dolorosamente: tudo parece começar novamente: retorno do ritmo — *vritti* —, afastamento do *nirvâna*.

2. Se eu recebo o gesto terno no campo da solicitação, estou plenamente satisfeito: não é esse gesto uma espécie de milagroso condensado da presença? Mas se eu o recebo (e pode ser simultâneo) no campo do desejo, fico inquieto: a ternura, de direito, não é

MUSIL: "O corpo do irmão estava dão docemente, com tanta bondade, apertado contra ela, que ela se sentia descansar nele como ele nela; nada mais se mexia, nem mesmo seu belo desejo" (*Homem sem qualidades*, II, 772).

ZEN: *vritti*, para o budista, é o movimento das ondas, o processo cíclico. *Vritti* é doloroso, só o *nirvâna* pode acabar com ele.

Ternura

exclusiva, preciso admitir que aquilo que eu recebo outros também o recebem (às vezes me é dado ver o espetáculo). Af onde você é terno, você diz seu plural.

("Estupefato, L... via A... dirigir à empregada do restaurante bávaro, para encomendar seu schnitzel, os mesmos olhos ternos, o mesmo olhar angelical que o emocionavam quando eram dirigidos a ele.")

«Todas as volúpias da terra»

TRANSBORDAMENTO. O sujeito coloca, obstinadamente, o voto e a possibilidade de uma satisfação plena do desejo implicado na relação amorosa e de um sucesso sem falhas e como eterno dessa relação: imagem paradisíaca do Bem Supremo, a dar e a receber.

- Rusbrock 1. "Ora, tome todas as volúpias da terra, funda-as numa só volúpia e precipite-a toda num só homem, tudo isso não será nada perto do gozo de que falo." O transbordamento é pois uma precipitação: algo se condensa, cai sobre mim, me fulmina. O que me enche assim? Uma totalidade? Não. Algo que, partindo da totalidade, vem a excedê-la: uma totalidade sem complemento, um total sem restrição, um lugar sem nada ao lado ("minha alma não está apenas preenchida, extravasa"). Transbordo (estou transbordante), acumulo, mas não me restrinjo a completar o que falta até a beirada; produzo um *demaís*, e é nesse *demaís* que acontece o transbordamento (o *demaís* é o regime do Imaginário: a partir do momento em que já não estou no *demaís*, me sinto frustrado; para mim, *justo* quer dizer *não suficiente*): conheço finalmente esse estado onde "o gozo ultrapassa todas as possibilidades entrevistadas pelo desejo". Milagre: deixando atrás de mim toda "satisfação", nem farto nem saturado, ultrapasso os limites da saciedade, e, em vez de encontrar o desgosto, a náusea, ou mesmo a embriaguez, descubro... a *Coincidência*. A desmedida me conduziu à medida; colo na Imagem, nossas medidas são as mesmas: exatidão, justeza, música; acabei com o *não chega*. Vivo então a assunção definitiva do Imaginário, seu triunfo.

RUSBROCK, 9, 10, 20.

ETIMOLOGIA: *satis* (bastante), ao mesmo tempo em "satisfação" e "saturado" (*satullus*).

Transbordamentos: não são ditos — de forma que, falsamente, a relação amorosa parece se reduzir a uma longa queixa. É que, se é inconseqüente maldizer a infelicidade, por outro lado, no que diz respeito à felicidade, pareceria culpado estragar sua expressão: o eu só discorre ferido; quando estou transbordante ou me lembro de tê-lo estado, a linguagem me parece pusilânime: sou *levado* para fora da linguagem, isto é fora do medíocre, fora do geral: "Realiza-se um encontro que é intolerável por causa da alegria, e daí, algumas vezes, o homem é reduzido a nada; é o que chamo de enlevo. O enlevo é a alegria da qual não se pode falar."

Rusbrock

2. Na verdade, pouco me importam minhas chances de ficar *realmente* transbordante (quero mesmo que sejam nulas). Brilha apenas, indestrutível, a vontade de transbordamento. Através dessa vontade, eu derivo: formo em mim a utopia de um sujeito isento de repressão: *já* sou esse sujeito. Esse sujeito é libertário: acreditar no Bem Supremo é tão louco quanto acreditar no Mal Supremo: Heinrich von Ofterdingen é filosoficamente do mesmo tecido que a Julieta de Sade.

Novalis

(*Transbordamento* quer dizer abolição das heranças: "... a Alegria não precisa nem um pouco de herdeiros ou de filhos — A Alegria se quer ela mesma, ela quer a eternidade, a repetição das mesmas coisas, ela quer que tudo continue eternamente igual." — O enamorado transbordante não precisa escrever, transmitir, reproduzir.)

Nietzsche

União

UNIÃO. Sonho de total união com o ser amado.

1. Nominação da total união: é o "prazer simples e único", "a alegria sem mácula e sem mistura, a perfeição dos sonhos, a realização de todas as esperanças", "a magnificência divina", é: o repouço comum. Ou ainda a plena satisfação da propriedade; eu sonho que gozamos um do outro segundo uma apropriação absoluta; é a união frutiva, a *fruição* do amor (palavra pedante? com sua fricção inicial e seu burburinho de vogais, o gozo falado assim fica acrescido de uma volúpia oral; ao dizer, gozo essa união *na boca*).
2. "Na sua metade, colo minha metade". Saio de um filme (que nem era muito bom). Um personagem desse filme evoca Platão e o Andrógeno. Parece que todo mundo conhece esse negócio de duas metades que procuram se colar — ao que vem juntar agora a história do ovo, da pelúcula que parte e da homelete (o desejo é precisar daquilo que se tem — e dar aquilo que não se tem: questão de suplemento, não de complemento).

ARISTÓTELES: "Deus goza sempre de um prazer simples e único" (Brown, 122).

IBN HAZM: "a alegria sem mácula, etc." (Perret, 77).

NOVALIS: "a magnificência divina" (*ibid*, 177).

MUSIL: "E, nesse repouso, eles eram um e inseparáveis, inseparáveis mesmo dentro de si, a tal ponto que a inteligência deles parecia perdida, a memória vazia, a vontade inútil, ela se mantinha de pé nesse repouso como diante de um nascer do sol e se perdia toda nele, ela e suas particularidades terrestres" (*Homem sem qualidades*, II, 772).

LITTRÉ: Montaigne fala da fruição da vida.

E Corneille: "E sem se imolar todo dia

Não se pode conservar a união frutiva dada pelo perfeito amor."

RONSARD, *Amores*, CXXVII.

LACAN, *Seminário*, XI, 178-187. E: "A psicanálise procura o órgão que falta (a libido) e não a metade que falta" (Que pena!).

União

(Passei uma tarde inteira querendo desenhar, figurar o andrógono de Aristófanes: tem aparência arredondada, quatro mãos, quatro pernas, quatro orelhas, uma só cabeça, um só pescoço. As metades estão frente a frente ou dorso a dorso? Ventre a ventre, sem dúvida, pois é lá que Apolo vai costurar, franzindo a pele para fazer um umbigo: os rostos no entanto se opõem, já que Apolo deverá virá-los para o lado do corte: e os órgãos genitais são atrás. Insisto mas não consigo nada por ser mau desenhista ou utopista medíocre. Impossível me figurar o Andrógono, figura dessa "antiga unidade cujo desejo e busca constituem o que chamamos de amor"; ou apenas consigo desenhar um corpo monstruoso, grotesco, improvável. Uma figura-farsa sai do sonho: do casal *louco* nasce assim o obsceno da *vida doméstica* (um cozinha para o outro a vida toda).

Banquete

3. Pedro procura a imagem perfeita do casal: Orfeu e Eurídice? Não há muita diferença: Orfeu, um fraco, não era senão uma mulher, e os deuses fizeram com que fosse morto pelas mulheres. Admeto e Alceste? A amante se substitui aos pais que falham, tira do filho o nome que o ligava a eles e lhe dá um outro: fica sempre pois um homem na transação. O casal perfeito é Aquiles e Pátroclo: não há por que tomar o partido da homossexualidade, mas porque a diferença continua inscrita no interior de um mesmo sexo: um (Pátroclo) era o amante, o outro (Aquiles) era o amado. Assim — dizem a Natureza, a sabedoria, o mito — se não for na divisão dos sexos não procurem a união (a anfimixia) fora da divisão dos papéis: é a *razão* do casal.

Freud

No sonho, excêntrico (escandaloso), a imagem é contrária. Na forma dual que fantasio, quero que haja um ponto sem *vizinhança*, eu suspiro (não é lá muito moderno) por uma estrutura *centrada*, equilibrada pela consistência do Mesmo: se *tudo* não está em *dois*, para que lutar? Seria o mesmo que voltar a procurar o múltiplo. Para realizar esse *tudo* que eu desejo (o sonho insiste), basta que um e outro não tenhamos lugar: que possamos magicamente nos substituir um ao outro: que venha o reino do "um pelo outro" ("Juntos, um pensará pelo outro") como se fôssemos

Banquete

BANQUETE, 77 s. Citação: 87.

BANQUETE, discurso de Fedro, 46s.

FREUD, *Ensaio de psicanálise*, 61 (anfímixia: mistura das substâncias de dois indivíduos).

BANQUETE, 28. Citação da *Ilíada*, X, 224.

vocábulo de uma língua nova e estranha, na qual seria absolutamente lícito empregar uma palavra pela outra. Essa união seria sem limites, não pela amplitude da sua expansão, mas pela indiferença das suas permutações.

(Que posso fazer com uma relação limitada? Ela me faz sofrer. Sem dúvida, se me perguntarem: "Como você vai com X...?", devo responder: presentemente, eu exploro nossos limites; como Gribouille,* tomo a dianteira, circunscrevo nosso território comum. Mas meu verdadeiro sonho é todos os outros num só porque se eu reunisse X..., Y... e Z..., eu formaria uma figura perfeita desses pontos atualmente afastados: meu outro nasceria.)

François
Wahl

4. Sonho de total união: todo mundo diz que esse sonho é impossível e no entanto ele insiste. Não desisto. "Nas lápides das sepulturas de Atenas, em vez de transformar o morto em herói, há cenas de adeus onde um dos esposos se despede do outro, as mãos apertadas, no fim de um contacto que só uma terceira força pode romper, é o luto que surge assim na expressão [...] Eu não sou mais eu sem você". A prova do meu sonho está no luto *representado*; posso acreditar nele, pois ele é mortal (só a imortalidade é impossível).

FRANÇOIS WAHL, "Queda", 13.

* Gribouille, personagem da Condessa de Ségur. (N. da T.)

VERDADE. Todo episódio de linguagem ligado à "sensação de verdade" que o sujeito apaixonado experimenta quando pensa em seu amor, seja porque ele acredita ser o único a ver o objeto amado "na sua verdade", seja porque ele define a especialidade de sua própria exigência como uma verdade sobre a qual não pode fazer concessão.

Werther

Freud

1. O outro é meu bem e meu saber: só eu o conheço, faço com que ele exista na sua verdade. Ninguém além de mim o conhece. "Não consigo compreender como um outro *pode* amá-la, *tem o direito* de amá-la quando meu amor por ela é tão exclusivo, tão profundo, tão completo, quando eu não conheço, não sei, não tenho ninguém mais a não ser ela." Por outro lado, o outro me serve de base para a minha verdade: só com o outro me sinto "eu-mesmo". Sei mais sobre mim que todos aqueles que ignoram apenas isto de mim: que estou apaixonado.

(O amor é cego: esse provérbio é falso. O amor arregala os olhos, ele faz ficar clarividente: "Tenho de você, sobre você, o saber absoluto". Relação entre o patrão e o chefe de departamento pessoal: *você tem todo o poder sobre mim, mas eu tenho todo o saber sobre você*.)

2. Sempre a mesma inversão: aquilo que o mundo considera "objetivo", eu considero factício, aquilo que ele considera loucura, ilusão, erro, eu considero como verdadeiro. Estranhamente é nas profundezas do engano que vem se instalar a sensação de verdade. O engano se livra do seu cenário, se torna tão puro que,

WERTHER, 90.

FREUD: "Um homem que duvida de seu próprio amor, pode, ou melhor, *deve* duvidar de qualquer coisa menos importante" (citado por M. Klein, 320).

Verdade

Werther

tal qual um metal primitivo, nada mais pode alterá-lo: fica indestrutível. Werther decidiu morrer: "Eu te escrevo isso tranquilamente, sem exaltação romanesca". Deslocamento: não é a verdade que é verdadeira, é a ligação com o engano que se torna verdadeira. Basta que eu teime, para estar na verdade: um "engano" afirmado infinitamente, ao contrário de tudo e contra tudo, torna-se uma verdade. (Afinal de contas, talvez exista no amor-paixão um pedacinho de verdade... verdadeira.)

3. A verdade seria aquilo que ao ser descoberto deixaria aparecer a morte (como se costuma dizer: não valeria mais a pena viver). É assim com o nome do Golem: ele se chama *Emeth*, *Verdade*; tirando-se uma letra fica *Meth* (está morto). Ou ainda: a verdade seria aquilo que, na fantasia, deve ser retardado, mas não renegado, reprimido, traído: ou seja, sua parte irreduzível, aquilo que estou sempre querendo saber uma vez antes de morrer (outra formulação: "Morrerei então sem ter sabido, etc.").

Jacob
Grimm

(O enamorado perde sua castração? Dessa perda ele se obstina em fazer um *valor*.)

4. A verdade: o que está ao *lado*. Um monge perguntava a Tchao-Tcheou: "Qual é a única e última palavra da verdade?" (...) O mestre respondeu: "*Sim*". Não vejo nessa resposta a idéia banal segundo a qual o segredo filosófico da verdade seria tomar vagamente o partido de uma aquiescência geral. Entendo que o mestre, ao opor estranhamente um advérbio a um pronome, *sim* a *qual*, responde *ao lado*; dá uma resposta de surdo, como aquela que deu a um outro monge que lhe perguntava: "Diz-se que todas as coisas são redutíveis ao Um; mas e o Um, é redutível a quê?" E Tchao-Tcheou respondeu: "Quando eu estava no distrito de Tching, mandei fazer uma roupa que pesava sete *kin*."

Zen

WERTHER, 126.

GRIMM: "Journal pour les Ermites": O Golem é um boneco feito de barro e cola. Ele não fala. É empregado da casa. Não deve nunca sair. Na sua testa está escrito *Emeth* (*Verdade*). Cada dia que passa ele cresce e fica mais forte. De medo, a primeira letra é apagada da sua testa, para que fique apenas *Meth* (*está morto*); ele então se desfaz e volta a ser barro. (G. B. Scholem, *A Cabala e o seu simbolismo*, Payot).

Tabula gratulatória*

1. Évelyne Bachellier, Jean-Louis Bouttes, Antoine Compagnon, Denis Ferraris, Roland Havas, Severo Sarduy, Philippe Sollers, Romaric Sulger Büel, François Wahl.
2. GOETHE, *les Souffrances du jeune Werther* (Aubier-Montaigne).
3. BALZAC, *la Fausse Maîtresse* (Pléiade, II); *les Secrets de la princesse de Cadignan* (Pléiade, VI). JEAN BARUZI, *Saint Jean de la Croix* (Alcan). BATAILLE, *l'Œil pinéal* (*Œuvres complètes*, II, Gallimard). BAUDELAIRE, *les Fleurs du mal* (Pléiade). BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I (Gallimard). BRUNO BETTELHEIM, *la Forteresse vide* (Gallimard). JEAN-LOUIS BOUTTES, *le Destructeur d'intensité* (manuscrito comunicado). BRECHT, *Mère Courage et ses enfants* (l'Arche). N. O. BROWN, *Eros et Thanatos* (Julliard). DANIEL CHARLES, "La musique et l'oubli" (*Traverses*, 4). CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (Pléiade). L. CHERTOK, *l'Hypnose* (Payot). ANTOINE COMPAGNON, "L'analyse orpheline" (*Tel Quel*, 65). CHRISTIAN DAVID, *l'État amoureux* (Payot). DELEUZE, *Nietzsche et la Philosophie* (PUF). MARCEL DÉTIENNE, *les Jardins d'Adonis* (Gallimard). DIDEROT, *Œuvres complètes*, III (Club français du livre). T. L. DJEDIDI, *la Poésie amoureuse des Arabes* (Alger, SNED). DOSTOIEVSKI, *l'Éternel Mari* (Pléiade); *les Frères Karamazov* (Pléiade). FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet* (Pléiade). FOUCAULT, "Entretien" (*les Nouvelles Littéraires*, 17 de março de 1975). FREUD, *Abrégé de psychanalyse* (PUF); *Correspondance, 1873-1939* (Gallimard); *Délires et Rêves dans "la Gradiva" de Jensen* (Gallimard, "Idées"); *Essais de psychanalyse* (Payot); "L'Homme aux loups" (*Cinq psychanalyses*, PUF); *l'Interprétation des rêves* (PUF); *Métapsychologie* (Gallimard); *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse* (Gallimard). MARTIN FREUD, *Freud, mon père* (Denoel). PIERRE FURLON, "Réflexions sur l'utilisation thérapeutique de la double contrainte" (*Psychanalyse à l'université*, I, 2); GIDE, *Et nunc manet in te* (Pléiade); *Journal, 1939-1949*

* Traduzimos os títulos das obras e artigos, à medida que apareciam no texto; porém, nesta *Tabula* estamos mantendo os títulos em francês, com as respectivas editoras, devido às referências aos números das páginas, no texto. (N. do E.)

(Pléiade). MICHEL GUÉRIN, *Nietzsche, Socrate héroïque* (Grasset). HEINE, *Lyrisches Intermezzo* (Aubier-Montaigne). HOLDERLIN, *Hypérion* (Pléiade). HUGO, *Pierres* (Genève, éd. du Milieu du Monde). JAKOBSON, "Entretien" (*Critique*, 348). KIERKEGAARD, *Crainte et Tremblement* (Aubier-Montaigne). MÉLANIE KLEIN, *Essais de Psychanalyse* (Payot). KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le Cercle vicieux* (Mercure de France). JULIA KRISTEVA, *la Révolution du langage poétique* (éd. du Seuil). LACAN, *le Séminaire*, I e XI (éd. du Seuil). LAPLANCHE, "Symbolisations" (*Psychanalyse à l'université*, I, 1 e 2). ROGER LAPORTE, *Quinze Variations sur un thème biographique* (Flammarion). LA ROUCHEFOUCAULD, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (Club français du livre). LECLAIRE, *Psychanalyser* (éd. du Seuil). LEIBNIZ, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (*Œuvres philosophiques*, I, Librairie philosophique de Lorange). MALDELBROT, *les Objets fractals* (Flammarion). THOMAS MANN, *la Montagne magique* (Fayard). MUSIL, *l'Homme sans qualités* (éd. du Seuil, 2 vol.). NIETZSCHE, *Aurore* (Gallimard, "Idées"); *Ecce homo* (Gallimard); *Œuvres posthumes, 1870-1873* (Gallimard); *le Gai Savoir* UGE, "10 X 18"); *la Généalogie de la morale* (Gallimard, "Idées"); *Socrate et la Tragédie* (*Œuvres posthumes*, Gallimard). NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen* (Mercure de France). ORNICAR, 4 (bulletin périodique du "Champ freudien"). MAURICE PERCHERON, *le Bouddha et le Bouddhisme* (éd. du Seuil). BENJAMIN PERRET, *Anthologie de l'amour sublime* (Albin Michel). PLATON, *le Banquet ou De l'amour* (trad. de Mario Meunier, Payot); *Phèdre* (les Belles Lettres). PROUST, *Du côté de chez Swann* (Pléiade); *le Côté de Guermantes* (Pléiade); *Sodome et Gomorrhe* (Pléiade); *la Prisonnière* (Pléiade). THEODOR REIK, *Fragment d'une grande confession* (Denoël). RONSARD, *les Amours* (Garnier); *Ronsard lyrique et amoureux* (éd. de la Sirène). ROUGEMONT, *l'Amour et l'Occident* (UGE, "10 X 18"). RUSBROCK, *Œuvres choisies* (trad. de Ernest Hello, Poussiègues frères). SAFOUAN, *Études sur l'Œdipe* (éd. du Seuil); "Le structuralisme en psychanalyse" (*Qu'est-ce que le structuralisme?*, éd. du Seuil). SAINTE-BEUVE, *Port-Royal* (Hachette, 6 vol.). SEVERO SARDUY, "Les travestis" (*Art Press*, 20). SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions* (Gallimard). SEARLES, "The effort to drive the other person crazy" (*Nouvelle Revue de psychanalyse*, 12). SOLLERS, "Paradis" (*Tel Quel*, 62). SPINOZA, *Pensées métaphysiques* (Pléiade). STENDHAL, *Armance* (*Œuvres complètes*, Michel Lévy); *De l'Amour* (Gallimard). LES STOÏCIENS (Pléiade). SZONDI, *Poésie et Poétique* (éd. de Minuit). TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes* (Pléiade, I). TAO TÔ KING (Gallimard, "Idées"). FRANÇOIS WAHL, "Chute" (*Tel Quel*, 63). WATTS, *le Bouddhisme zen* (Payot). WINNICOTT, *Fragment d'une analyse* (Payot); *Jeu et Réalité* (Gallimard); "La crainte de l'effondrement" (*Nouvelle Revue de psychanalyse*, 11).

BOUCOURECHLIEV, *Thène*. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*. DUPARC, "Chanson triste". MOZART, *les Noces de Figaro*. RAVEL, *Ma mère l'Oye*. SCHUBERT, *Éloge des larmes; Voyage d'hiver*. WAGNER, *la Tétralogie; le Vaisseau fantôme*. — FRIEDRICH, *l'Épave de l'espoir prise dans les glaces*. — BUÑUEL, *le Charme discret de la bourgeoisie*.

Atendemos também pelo Reembolso Postal
LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A.
Rua Sete de Setembro, 177 - Centro
20.050 - Rio de Janeiro - RJ.