

O Amor em Psicanálise: Considerações sobre o filme *Tristana*, de Luis Buñuel

Love in Psychoanalysis: Considerations about the movie *Tristana*, by Luis Buñuel

Renato de Oliveira Silva¹

Resumo

Neste artigo, discute-se sobre o conceito de amor em psicanálise. Desde Freud (1914/1996), sabe-se que foi identificada em pacientes do sexo feminino uma necessidade maior de ser amada do que de amar. Em seu Seminário sobre a Transferência, Lacan (1960-1961/2010) desconstrói a ideia de encontro afetivo como uma experiência de completude. Com base em seu estudo feito sobre *O Banquete* de Platão, discute-se sobre temas presentes, tais como: as posições de amante (*érastès*) e amado (*érôménos*), a metáfora do amor e o agalma. Esses conceitos são ilustrados e comentados por meio da análise do filme *Tristana* (1970) de Luis Buñuel, em que se apresenta a experiência de uma jovem enlaçada nas questões do amor.

Palavras-chave: AMOR; CINEMA; PSICANÁLISE.

Abstract

In this article we discuss the concept of love in psychoanalysis. Since Freud (1914/1996) it is known that in female patients it was identified a bigger necessity to love than be loved. In his Seminary about transference, Lacan (1960-1961/2010) deconstructs the idea the affective encounter as one of a completeness experience. Based in his study done upon Plato's *The Banquet*, we discuss about the themes of the book, such as: the lover (*érastès*) and loved (*érôménos*) positions, the love metaphor and the agalma. The concepts are illustrated and commented through the analysis of the movie *Tristana* (1970) by Luis Buñuel, which exhibits the experience of a young girl involved in love matters.

Keywords: LOVE, CINEMA, PSYCHOANALYSIS.

¹ Silva, R.O. Psicólogo graduado pela Universidade Nove de Julho-SP. Pesquisador na área de cinema e psicanálise. Criador e editor do blog *Cine Freud*. Endereço: R. Tucano, 484 Caieiras/SP. Cep 07745-085. Tel. 4441-2835. E-mail: renatho@live.com.

Introdução



Cena do filme Tristana de Luís Buñuel (1970)

O que se pode falar sobre o amor senão alguma coisa a partir de uma referência discursiva pautada na noção de falta? Ora, por meio do amor, o sujeito anuncia sua demanda por uma completude no encontro com o outro, supondo que este deteria um objeto valioso capaz de suprir-lhe a falta. Freud, no estudo sobre o enigmático campo da vida

sexual de mulheres, constatou a existência de uma demanda de amor propriamente feminina e, mesmo nos anos finais de sua produção técnica, ele não obteve um esclarecimento para sua tese de que, nelas, seria maior o desejo de amar em detrimento do de serem amadas (Freud, 1914/1996; Freud, 1931/1996; Freud, 1932/1996).

A discussão a respeito dessa demanda afetiva foi retomada por Lacan. No Seminário sobre a Transferência (Lacan, 1960-1961/2010), ele toma para análise o “Banquete” de Platão e discute sobre as posições de amante (*érastès*) e de amado (*érôménos*), bem como realiza uma interpretação dos discursos das personagens envolvidas. O “Banquete” baseou-se em uma reunião em que cada participante era convidado a expressar um depoimento acerca de uma possível compreensão sobre o amor. Para Lacan, o amor é concebido a partir da noção de falta. Aquilo que está em jogo no amor é uma falta que poderá ser suprida no encontro com o sujeito eleito e amado (Lacan, 1960/2010). Em seu ensino, ele desconstrói a ideia de encontro com o outro como uma relação de completude, e fundamenta essa tese por meio do seguinte esclarecimento: “o que falta a um não é o que existe, escondido, no outro. Aí está todo o problema do amor” (Lacan, 1960/2010, p. 56).

Assim, com este trabalho, tem-se por objetivo discutir a questão do amor em psicanálise a partir das elaborações realizadas por Lacan no Seminário oito – A Transferência (Lacan, 1960-1961/2010). Para tanto, será dada ênfase à discussão em torno dos seguintes temas: as posições

de amante (*érastès*) e de amado (*érôménos*), a metáfora do amor e, por fim, o objeto precioso, o agalma. Essas principais proposições serão articuladas com o filme *Tristana*.

Dita obra consiste em uma adaptação para o cinema do romance homônimo escrito por Benito Pérez Galdós em 1892. No roteiro feito por Luis Buñuel e Julio Alejandro (1970), encontra-se uma jovem destinada aos cuidados de seu tutor após a morte da mãe. Inicialmente, ela ocupa o lugar de filha na residência dele, até que lhe cabe a tarefa de atender aos interesses afetivos e sexuais do mesmo. A história apresenta as suas queixas acerca do estilo de vida que lhe é imposto pelo tutor e pela sociedade local. Ela anuncia o desejo de viver um romance bem como o de ter uma profissão. No encontro com um jovem artista plástico, ela descobre uma alternativa para fuga.

De Platão à Lacan – o Amor como Metáfora

Pela análise da temática do amor na produção técnica de Freud, observa-se que em diferentes momentos de seu percurso, foi dada ênfase a esse tema. Trata-se de um assunto que recebeu uma precisão teórica conforme se enlaçava em diferentes contextos. Ressaltam-se para fins didáticos três vertentes principais: o amor edípico, a relação entre amor e histeria (casos clínicos) e, por fim, o impasse do amor na transferência (Freud, 1895/1996; Freud, 1915/2010; Freud, 1925/1976). Com a abordagem destes três tópicos, notou-se que o amor relativo ao feminino surge, na obra freudiana, associado à ideia de algum conflito e, para além disso, ele detém a marca de algo impossível de ser realizado (Freud, 1919/1996; Freud, 1925/1976). A justificativa para tanto se encontra nos rumos destinados a esse problemático sentimento.

O amor pelos genitores culmina em uma interdição, a criança esta designada a descobrir que não lhe será possível colocar-se como objeto da falta dos pais (Freud, 1925/1976). Nos casos de histeria, identifica-se a ausência de uma reciprocidade amorosa, as mulheres analisadas jogavam com a dimensão da impossibilidade e não obtinham acesso ao campo do desejo do outro amado (Freud, 1895/1996; Freud, 1905/1996; Freud, 1920/1996). No amor de transferência, a mesma situação é colocada: o analista é orientado a não sucumbir ao sentimento afetivo a ele destinado, devendo, assim, prosseguir com o tratamento analítico e buscar uma compreensão para o afeto suscitado naquela relação transferencial. Entre outras possibilidades, o amor pode ser uma manifestação da resistência da paciente (Freud, 1915/2010). A abordagem dessas vertentes ilustra

e fundamenta a tese freudiana acerca da necessidade das mulheres de amar. Para discutir essa proposição, serão apresentadas a seguir algumas considerações feitas por Jacques Lacan no tocante ao assunto.

No ano posterior à realização do Seminário sobre a Ética da Psicanálise, Lacan (1960/2010) dedicou-se a abordagem de um tema crucial de causa analítica: a transferência (p. 54). A discussão em torno dessa questão foi pautada na análise literária de um clássico e significativo texto da filosofia: o “Banquete”, de Platão. No início de seu discurso, Lacan faz alusão àquilo que existia nos primórdios da experiência freudiana com o saber da psicanálise: “no começo da experiência analítica, vamos lembrar, foi o amor” (Lacan, 1960/2010, p. 13). Ele menciona o encontro de Joseph Breuer e Anna O. como aquilo que se encontrava antes mesmo de Freud demarcar a psicanálise como uma experiência discursiva e uma ética pautada na concepção de escuta do sujeito. O encontro do detentor de um saber médico, Breuer, com uma mulher desviante em relação à norma produziu essa primordial tese de que no princípio estava posto o amor (Lacan, 1960/2010, p. 17). Dissemina-se desse modo a concepção de que não apenas uma mulher apaixonou-se pelo médico, mas este também se sentiu afetuosamente atraído por ela, de maneira que o compromisso social levara-o a destinar a paciente a outro médico. O distanciamento que Breuer tomou com respeito a Anna O. constituiu-se como resposta à demanda de amor da paciente por ele. Em anos posteriores, contudo, o mesmo Eros, a saber, o amor, encontraria um novo senhor: Freud. Em outras palavras, mesmo com a troca de médicos, o amor permanece em sua posição de senhor da própria situação estabelecida.

De acordo com a perspectiva expressa por André (1987), o amor, no cenário analítico, orienta-se por uma dupla denotação, que pode ser entendida a partir da seguinte abordagem:

enquanto fenômeno, o amor é ao mesmo tempo alguma coisa de evidente e alguma coisa de inapreensível. Ele comporta uma certeza indiscutível, tanto quanto uma dúvida infinita. Além disso, no próprio seio do campo da psicanálise, ele se revela, igualmente, ser a condição sem a qual a experiência não é possível, e a resistência fundamental que ameaça torná-la impossível (André, 1987, p. 259).

O estabelecimento de uma dupla significação do amor na teoria psicanalítica, a partir da concepção expressa acima, pode tornar-se apreensível se pensado numa referência a Lacan (1960-1961/2010) e a Freud (1915/2010), respectivamente. Para o primeiro, o amor é condição

para o estabelecimento da transferência analítica, a qual ocorre a partir da suposição do analisante de que o analista possuiria um saber sobre o seu próprio inconsciente como analisante. Põe-se este a falar e situa-se, inicialmente, na posição de amar o suposto saber do analista para que possa descobrir algo de seu desejo. Essa é, portanto, a “coisa inapreensível”, mas sobre a qual se pode produzir um entendimento.

Para Freud, o amor é a “coisa evidente”, posta, colocada em cena pela paciente que se enamora do médico. No artigo “Observações sobre o amor de transferência” (Freud, 1915/2010), pode-se observar que esse afeto não é concebido senão como um impasse, como resultante de uma repetição do sujeito. Além disso, é “a resistência fundamental” que pode tornar a experiência analítica impossível, e, por essa razão, ele orienta os que praticam a psicanálise a se manterem em uma posição de abstinência.

Em sua busca por teorizar sobre o amor, Lacan alude à presença de uma falta presente nos encontros sentimentais. Desde então, deve-se ressaltar que aquilo que o sujeito não possui, ou seja, a sua falta, é o que pode ser ofertado ao outro amado. No amor, anuncia-se, portanto, que não se é completo. Afinal, se algo se pede, é porque algo falta. O endereçamento àquele que se ama é um retrato de uma ausência no ser. Em outras palavras, o que se procura encontrar no outro não é um outro sujeito, mas sim o objeto amado, este é vislumbrado na relação amorosa, o seu alcance pode ser pensado em termos de uma conquista para o sujeito (Lacan, 1960/2010, p. 71).

As duas posições supracitadas que constituem o par amoroso devem ser definidas. O amante (*érastès*) é tido como o sujeito do desejo, e o amado (*érôménos*), neste par, é o que supostamente possui alguma coisa, é aquele que tem (Lacan, 1960/2010, p. 50). Entende-se assim que:

o que caracteriza o *érastès*, o amante, para todos os que dele se aproximam, não será essencialmente aquilo que lhe falta? Quanto a nós, podemos acrescentar desde logo que ele não sabe o que é que lhe falta, com aquele tom particular de “insciência”(verificar o original!) que é do inconsciente” (Lacan, 1960/2010, p. 56).

O *érastès*, portanto, espera encontrar no *érôménos* algo que lhe seja dado. Nesse par, sua posição é descrita nos seguintes termos:

o *érômenos*, o objeto amado, não se situou sempre como aquele que não sabe o que tem, o que tem de oculto, o que constitui sua atração? O que ele tem não é aquilo que, na relação de amor, é convocado não apenas a se revelar, mas a tornar-se, a ser atualizado, quando era, até então, apenas possível? (...) O amado, ele também, não sabe. Mas é de outra coisa que se trata – ele não sabe o que tem (Lacan, 1960/2010, p. 56).

Concebe-se assim que a experiência de não saber está presente em ambas as posições. No entanto, enquanto o *érasôs* não sabe traduzir em palavras o que lhe falta, o *érômenos* não consegue nomear o que existe em si próprio, e que fora identificado pelo amante como resposta à falta.

Foi levantada uma importante indagação formulada nos seguintes termos: “a questão é de saber se aquilo que ele possui tem relação, diria mesmo uma relação qualquer, com aquilo que ao outro, o sujeito do desejo, falta” (Lacan, 1960/2010, p. 50). Esse inquérito consiste no questionamento de se o que falta no *érasôs* pode ser encontrado no *érômenos*. Um convite à reflexão é feito por Lacan (1960/2010) ao formular a seguinte pergunta:

será que nunca lhes chamou a atenção que num dado momento, naquilo que vocês deram aos que lhe são mais próximos, alguma coisa faltou? E não apenas alguma coisa faltou, mas algo que os deixa, esses ditos mais próximos, irremediavelmente em falta por vocês? E o quê? (p. 53).

Observa-se assim a existência de uma possível incompletude no que diz respeito aos encontros humanos, especialmente, os afetivos.

Entende-se que a formação de alianças sentimentais reflete uma tentativa de fracassar a lei cujo princípio é a incompletude, a não complementaridade entre os sexos (André, 1987). Nesse raciocínio, o amado não detém aquilo que lhe é suposto pelo amante. Esse encontro, mesmo quando bem sucedido, será sempre marcado pela dimensão da falta. Não se trata de um encontro de completude, afinal “o que falta a um não é o que existe, escondido, no outro. Aí está todo o problema do amor” (Lacan, 1960/2010, p. 56).

A partir da tese de que o amante não sabe o que lhe falta e o amado não reconhece o que há em si para cobrir a falta do outro, pode-se referir a concepção de Lacan (1960/2010) sobre o

amor, que consiste em dar o que não se tem. Quando se ama, entrega-se ao outro um signo deste amor, dá-se a falta àquele que não poderá fazer nada além de mostrar-se também como faltante.

Para que se possa ainda teorizar, por outra conjetura, a respeito do que é o amor, Lacan (1960/2010) expõe que nada mais é do que uma metáfora. Sabe-se que a metáfora é uma figura de linguagem firmada por relações de similaridade e substituição, a qual consiste em designar alguma coisa por meio de outro nome. É substituição significante, em termos lacanianos (Dor, 1989, p. 43). A definição da metáfora do amor fora expressa por Lacan nos termos: “é na medida em que a função do *éras-tès*, do amante, na medida em que ele é o sujeito da falta, vem no lugar, substitui a função do *é-rô-mé-nos*, o objeto amado, que se produz a significação do amor” (Lacan, 1960/2010, p. 57). Acerca do que é produzido com esta metáfora, é necessário ressaltar que se trata de uma mudança de posição, em que o sujeito ama para ser amado a fim de atrair para si o desejo do Outro. Esta noção pode ser apreendida a partir do que ocorre na transferência analítica, em que, para descobrir algo de seu desejo, o sujeito coloca-se em uma posição de amar o suposto saber do analista.

Na relação com o outro amado, o sujeito visa encontrar não o outro como um objeto que o completaria, mas sim o desejo do Outro, ou seja, amar aquele que não é completo, que possui uma falta, a qual pode ser entregue como um signo do amor. Conclui-se, portanto, que “o sujeito ama como artimanha para se sentir amado, numa busca de recuperação narcísica” (Pisetta, 2008, p. 154). Em outras palavras, ao dirigir-se ao outro, o sujeito oferta-se, primeiramente, como amante, para descobrir-se *a posteriori* como amado desse outro. Sendo assim, ocorre uma troca de lugares, pois aquele que se encontrava escondido, como alvo do desejo do outro, revela-se também como desejante e, por essa razão, retira-se de seu lugar de *é-rô-mé-nos* para transformar-se em *é-ras-tès*.

Conforme abordado, selecionou-se outro tema debatido no Seminário para a presente discussão. Trata-se do agalma – o objeto precioso suposto no outro. Este termo foi expresso a partir do momento em que, no “Banquete”, Alcibíades entra na reunião e muda as regras do jogo. Ele anuncia aos demais que não continuariam a fazer um elogio ao amor, mas sim ao outro. Eles deveriam dirigir-se, portanto, ao vizinho da esquerda e manifestar-lhe um elogio.

Alcibíades anunciou em seu discurso que Sócrates seria desmascarado na condição de um ser desejante. Ele sabia que Sócrates o desejava em segredo, e queria, portanto, um sinal que comprovasse a sua hipótese. A inserção de Alcibíades demarca uma transformação na estrutura

do discurso, tal como comenta Gutman (2009), ao ressaltar que ele apresenta não apenas mais uma narrativa sobre o amor, mas sim um relato de experiências amorosas relacionadas a Sócrates.

Com exatidão, *agalma* refere-se àquilo que é interno. Na paixão de Sócrates por belos rapazes, considera-se, conforme o discurso de Alcibiades, que ele não procurava os bens exteriores, mas ao fazer-se de ingênuo se comportava feito uma criança para obter o que se encontrava por dentro. Aí residia seu principal interesse. A esse respeito, Lacan (1961/2010) esclarece que em tal entendimento se encontra a linguagem da paixão, relacionada à capacidade de poder ver para além do belo e do sileno (encanto suscitado pelo exterior), ou seja, de vislumbrar o que se acredita estar escondido no outro amado, oculto e revestido por sua aparência.

O *agalma* detém a marca de um encanto, de um objeto extraordinário e “algo em torno do qual pode-se, em suma, atrair a atenção divina” (Lacan, 1961/2010, p.183). Após um breve rastreo em torno de possíveis entendimentos do termo, Lacan conclui ao declarar que outras significações podem ser encontradas, mas que, para a circunstância, bastava-lhes a ideia de *agalma* como brilhante.

A partir dessa compreensão, pode-se apresentar um possível entendimento a demanda de amor de Alcibiades por Sócrates. De acordo com Gutman (2009):

o amor de Alcibiades não é de um para um, mas, ao contrário, envolve necessariamente um terceiro; e mais: talvez o seu amor nem seja dirigido propriamente a Sócrates, mas a algo que ele possuiria – *agalma* – sem que, necessariamente, Sócrates saiba exatamente de que é feito este objeto que é a causa do desejo de Alcibiades (p. 549).

O que ele amava, assim, estava para além de Sócrates como sujeito. Amava-se, na realidade, aquilo que se supunha o amado possuir, o *agalma*. Confirma-se também, por meio da observação acima, o que fora discutido anteriormente sobre a característica de “insciência” presente no *érômenos*. Afinal, em um primeiro momento, Sócrates nada sabia acerca do que havia em si mesmo e que despertara e tornara-se causa do desejo do outro. Caso ele se colocasse nessa relação como a causa em si, estaria destinado à fatídica descoberta de que não se tratava de uma correspondência entre dois egos, logo, o que era visado encontrava-se dentro dele como objeto amado. Pode-se assim formular a concepção de que o sujeito ama aquilo que desconhece,

o que está escondido no outro. Esse amor poderá ser mantido enquanto o amado não desvelar a condição de vazio exatamente onde é suposto residir o objeto brilhante.

Observou-se que Alcibíades se oferta a Sócrates como amante e supõe que este outro, amado, detém consigo uma preciosidade interna à sua beleza física. Sócrates, no entanto, recusou-se a responder à demanda e revelar o agalma que Alcibíades supunha que ele detivesse. Tal como retrata André (1987):

Sócrates se contenta, quanto a si, em fazer-se o vazio, isto é, não substantificar o objeto de amor (...). O amor tem por função preencher um vazio; é por isso que ele, Sócrates, se recusa a ser objeto amável, tapa-buraco – o que não implica, aliás, em que ele se recuse a amar (p. 267).

Levanta-se assim a seguinte questão: em que consiste a recusa de Sócrates? Ora, ele revela àquele que o colocara na condição de amado que nada possuiria, e que o encontro entre ambos, caso se efetivasse, produziria nada além de uma falta. Afinal, o agalma é uma elaboração do amante, algo que ganha contorno a partir de uma suposição. Conforme anteriormente discutido, o *érômenos* não sabe o que tem – e nem mesmo o que foi identificado nele pelo *érasês* – por esta razão formula-se que Sócrates tão somente revelara a veracidade desta condição.

Nota-se que Sócrates operacionalizou o seu próprio saber, afinal, ao formular um entendimento para o endereçamento de Alcibíades a ele, foi possível encontrar uma saída para este impasse: o vazio. Sócrates apresentou sua falta e, portanto revelou que em lugar do suposto *agalma-fetichê*, ele simplesmente poderia ofertar o nada, o que produziu assim a falta no outro. O seu discurso consiste em um convite à reflexão, ao exame da condição do desejo do amante: “ditoso amigo, examina melhor; não te passe despercebido que nada sou” (Platão, 1972, p. 55). Este “nada sou” assemelha-se a uma descoberta do analisante em relação a sua demanda inicial ao analista. Ele ama o suposto saber até que, no decorrer de um processo analítico, se deparará com este “nada sou” do analista, de maneira a poder supor um saber em seu próprio inconsciente. Ao fazer-se, portanto, ausente, Sócrates fora capaz de oferecer uma ressonância do desejo daquele que se dirigiu a ele (André, 1987, p. 267).

Nesse encontro com o outro da falta, é possível descobrir o que faz o sujeito desejar – e, por que não, amar? Se este, em um primeiro momento, anseia e busca o agalma no outro amado na suposição de que a preciosidade brilhante está para além da beleza física, é por meio da

imposição do “nada sou” deste outro que se descobrirá a alienação da procura. Para além disso, o sujeito descobre-se, porém, como desejante e pode assim amar o vazio do outro, o qual é absolutamente a verdadeira causa do amor.

Considera-se que o entendimento sobre as posições de *érasstès* e *érôménos* é crucial para a visualização e análise das suposições imaginárias do sujeito em relação ao outro visado na condição de excelência. Nota-se, ainda, que a ilusão de que ambas as posições se complementam é tida como um discurso comum. Em toda essa dinâmica é aquilo que não se tem e que se supõe ter que está em jogo, a saber, a falta e o agalma. O agalma é o ponto principal da experiência analítica, bem como das relações afetivas. Ora, no estabelecimento da transferência bem como na paixão, esse objeto é suposto existir dentro do outro, exatamente onde não há. Mas a suposição é necessária para que a relação se produza. A seguir, discutir-se-á sobre esses temas referentes ao amor em articulação com o roteiro do filme *Tristana*.

Tristana – “não me dê aquilo que te peço”

No filme “Tristana”, encontram-se elementos válidos para a realização de uma análise sobre o amor a partir da relação da personagem-título com homens. Deve-se ressaltar que a narrativa do filme é cindida em dois períodos principais. No primeiro, a protagonista é entregue aos cuidados de seu tutor e vivencia junto a ele uma fase de silenciamento e submissão em uma vida reclusa às dependências do lar. Tristana (Catherine Deneuve) aceita a condição que lhe foi ofertada, mas aos poucos questiona esse lugar imposto. Suas saídas sem autorização refletem uma atitude reivindicatória. No segundo momento, ela retorna à casa de Don Lope (Fernando Rey) após ter estado ausente, por um período, com o amante Horacio (Franco Nero). Ela encontrava-se enferma, de maneira que uma perna lhe foi amputada. A jovem passa a satirizar o antigo tutor.

Inicialmente, foi a ausência da mãe que serviu de ocasião para que Tristana fosse destinada aos cuidados e proteção de um homem próximo à família, que se responsabilizou por conceder a ela um lugar social. A iniciativa em exercer cuidados e proteção configura-se como um cenário para a emergência das questões relativas ao amor e desejo. Tristana, desde o início, fora concebida como um ser a quem algo faltava. A transição da condição de menina órfã para a de uma mulher desejante somente se efetuará com o enlace nas questões do amor. Em um primeiro momento, os favores do tutor eram tudo o que ela poderia gozar naquela circunstância.

Logo, deste lugar em que foi colocada, Tristana é convidada a ser resposta aos interesses afetivos de Don Lope, a demonstrar não somente correspondência, mas mostrar-se também como submissa às suas ordens.

Ao protegê-la, portanto, e ao proibi-la de realizar tarefas domésticas e de sair sozinha, Don Lope anunciava o seu amor por esse objeto, bem como o medo de perdê-lo. Desde então se deve ressaltar que ele buscava uma resposta a seu amor endereçado a ela. Era preciso que Tristana se retirasse da condição de *érômenos* para também amar, ou seja, para tornar-se *érastès* de Don Lope. No entanto, ela não pretendia corresponder a esse ideal esperado.

A metáfora do amor é um tema que se enlaça no roteiro a partir do encontro da personagem-título com um artista plástico. Aos poucos, ela encontrou maneiras de burlar as regras impostas pelo tutor que a impediam de sair de casa. Suas constantes fugas refletem uma intencionalidade em conhecer a cidade bem como buscar, no campo do Outro, uma resposta para sua condição de incompletude. O amor, portanto, é a via encontrada. Nesse par amoroso, deve-se ressaltar que Horacio é inicialmente o *erômenos* de Tristana, eleito como o escolhido dela, a resposta a seu desejo de ter um esposo. Aos poucos, ele é convidado a mostrar-se também como disposto a amá-la, ou seja, revelar-se como um homem faltante, aquiescente às leis do matrimônio.

Há uma cena em que Tristana vai ao seu ateliê e anuncia que sua visita seria breve. Nesta ocasião, esclarece acerca de seu relacionamento com Don Lope ao dizer que ele não era seu tutor, mas sim seu esposo, e que apesar de não estar casada com ele sentia-se desonrada por relacionar-se com outro homem. O interesse da jovem, por meio desta revelação, era obter uma garantia de que mesmo sob estas condições, Horacio continuaria a desejá-la. Observa-se que não houve um casamento oficializado pela lei civil, entretanto Tristana nomeia o tutor por “marido”. Supõe-se assim que fora estabelecido um casamento não por ordem jurídica, mas simbólico, pela consumação de ato sexual. Com o discurso sobre seu assujeitamento às ordens do marido e apresentação de justificativas, ela destina a Horacio o dever de estabelecer um decreto: amá-la ou rejeitá-la. O artista plástico opta pela primeira alternativa. Ele a beija e a cena se encerra com essa imagem-resposta.

Identifica-se na declaração de que Don Lope não era apenas seu tutor, mas sim seu marido, uma estratégia da jovem para fazer entrever a falta do outro. Em outras palavras, entende-se que ela buscava obter uma confirmação de que o *érômenos* também poderia amá-la.

Ao calcular que Horacio não a abandonaria após receber a fatídica notícia, ela encontrou uma saída para promover a metáfora do amor: ele decidiria permanecer junto a ela, deixaria entrever a sua falta ao colocar-se como *érastès* da falta dela como sujeito e mulher. Ao suportar a notícia recebida, Horacio entregou à Tristana um signo de seu amor. Neste momento em que ele se mostrou também faltante e identificado com a hostilidade que ela mostrava por Don Lope, nota-se uma mudança de posições, condição para a ocorrência da metáfora do amor.

Destaca-se, portanto, o “trabalho da metáfora” (Lacan, 1960), o qual “permite-nos ir mais além e captar o momento de báscula, de virada onde, da conjunção do desejo com seu objeto enquanto inadequado, deve surgir essa significação que se chama o amor” (p.50). Em síntese, entende-se que Tristana amou como estratégia para ser amada, para descobrir-se como detentora de um agalma suposto pelo outro. Essa virada de posições – a emergência do *érastès* onde se situava o *érôménos* – anunciava à Tristana a confirmação de que o amor poderia existir enquanto significado produzido na relação com um outro falante. Tal como afirma Miró (1971), após haver conhecido a Horacio, ela conheceu o amor (p. 513). Ressalta-se entretanto que Tristana, no encontro com ele, conheceu o amor não como um afeto conforme identificara em Don Lope, mas sim como significação, ou seja, como resultado de um encontro em que o amado também deixa entrever sua falta e se oferta como amante. Tristana aceita o convite de Horacio para mudar-se com ele para outra cidade. Sem a autorização de Don Lope ela realiza sua sonhada fuga e desvencilha-se da autoridade paterna representada por seu antigo tutor.

A nostalgia de Don Lope decorrente da ausência de Tristana é notória em uma cena. Apresenta-se a imagem de utensílios de prata reluzentes. Identifica-se a voz de Don Lope que comenta sobre aqueles objetos: “lembra que tive que vender isto? Pois voltei a comprar do mesmo judeu. Tristana. Triste Ana”. Pode-se inferir que esta fala é dirigida a jovem Tristana, que embora não mais se encontrasse sob o domínio dele, estava presente no discurso, como ausente, como um objeto perdido. Anteriormente, por ocasião de uma dificuldade financeira, ele vendera aqueles mesmos utensílios de prata. Na circunstância, com o dinheiro obtido, roupas e acessórios foram comprados a Tristana para ornamentá-la nos moldes de uma “mulher para a sociedade”. Ao observar aquelas peças sofisticadas, é como se fossem confirmadas a presença e uma ausência, a saber, a certeza do resgate daqueles bens, bem como a perda de uma mulher fugidia.

Uma reaproximação ao objeto de amor ocorre quando o ex-tutor é convidado a assumir novamente esta função. Tristana, tempos após sua fuga, adquirira um tumor em uma perna, de

modo que anuncia a Don Lope seu desejo de voltar a morar com ele. O pedido é aceito. Tristana oferta-se a Don Lope nesse segundo momento, como *érômenos*, e com a aceitação, ele mostra-se disposto a amá-la. É notório que Don Lope acreditou que novamente teria sob controle uma “Trist(e)Ana”, podendo assim, dominá-la.

Com o retorno da jovem, logo foi descoberto que não havia soluções possíveis de tratamento ao tumor senão com a amputação da perna. Assim, Tristana tornou-se uma mulher cujo corpo anunciava a existência de uma falta. A principal marca desse segundo período é, contudo, a postura assumida pela protagonista em relação aos dois homens. Com o retorno, ela tornou-se indiferente às demonstrações afetivas. Por sua indumentária (roupas, penteado de cabelo, maquiagem) indicava ser uma mulher mais velha. Era notória uma mudança na personagem pautada principalmente por uma nova posição assumida em relação à falta. A seguir, será descrita uma cena que justifica esse pressuposto.

Conforme Don Lope caminhava pela rua à frente de sua residência, ouvia-se o som de *Étude Revolutionaire*, do Frédéric F. Chopin. Enquanto Tristana tocava ao piano, Horacio a observava durante o cumprimento de sua visita diária. A câmera focaliza as mãos de Tristana, que se moviam nervosamente sobre o teclado. Em seguida, tem-se a visão de sua única perna. A pianista mostrava-se dedicada àquela atividade e a realizava com mestria. A música poderia ter a função de celebrar ou lastimar o abandono de seu antigo amante, que se mudaria para outra cidade. Deve-se ressaltar que, ainda que não se houvesse delimitado um fim ao relacionamento, Tristana e Horacio não mais se comportavam como pessoas que se amavam. De acordo com Grech (2012), a jovem pianista tinha dificuldade em encontrar palavras para expressar seus afetos em relação a ele, por este motivo a música, cujo som era turbulento e tenso, tinha a função de refletir a condição emocional da jovem (tristeza e indignação), tornando-se uma metáfora de seus sentimentos internos (p. 69).

Em dado momento, a jovem vira-se para ele com uma expressão facial que sugere fúria e convicção, e anuncia: “quer que lhe diga uma coisa? Se você me amasse, não teria me trazido para esta casa”. Horacio argumenta: “eu não a trouxe, você quis vir. Acreditava que ia morrer”. Ela conclui: “mas ainda vivo”. Nota-se no discurso de Tristana a reivindicação por algo ausente. Ela responsabiliza Horacio por sua condição e anuncia sua demanda de amor ao declarar que a conduta dele revelava falta de amor. Ela o culpava por ter atendido ao seu pedido, e segundo sua lógica, a casa do “velho tutor” seria propícia para morrer, não para continuar viva.

A insatisfação era uma das características principais que Tristana denunciava por meio de suas condutas reivindicatórias. Horacio afirma que a jovem era injusta, ela concorda, porém em seguida o provoca: “Don Lope não me levaria à casa de outro homem”. Tristana o compara com aquele que fora, anteriormente, tomado como objeto de repúdio. Trata-se de uma maneira de condenar a atitude do amante por ter atendido à sua demanda.

Considera-se que a atração entre Tristana e Horacio deixou de existir porque o relacionamento perdera sua denotação de falta (Bikandi-Mejías, 1996). Horácio esforçou-se para tornar-se resposta à demanda de uma mulher. O desejo na medida em que estava insatisfeito era, contudo, a condição necessária para que ela continuasse a amá-lo, para que permanecesse em sua suposição de que esse outro era o objeto de completude para a sua falta.

E seria possível que ela fosse a mesma com a perna faltante? A perna que ao corpo faltava era representante de algo que ainda continuava ausente, a saber, um homem capaz de não amá-la. Se o amor é tido como a resposta capaz de suprir ou suprimir o desejo – torná-lo mudo e inexistente – concebe-se que, para Tristana, era preciso um homem disposto a recusar o jogo do amor. Aí se encontra o erro de Horacio. Ele a amou e assumiu o dever de ser resposta à demanda de amor dela. Ao colocar-se na condição daquele que supre a falta do outro, ele se assumiu como portador do falo, que nada mais é do que o representante da falta (André, 1987). Assim, ao dar a ela amor, atenção e reconhecimento ele se dispôs a satisfazê-la, a anulá-la enquanto um ser desejante.

Constata-se, desse modo, que a tentativa de tamponar o desejo de uma mulher, e especialmente, de uma histérica, pode arruinar uma relação afetiva. Afinal, esse desejo mantém a suposição de que há uma completude a ser buscada no outro. Ainda sobre a relação entre o par masculino e feminino devem ser consideradas algumas importantes conclusões apresentadas por Pollo (2003):

a diferença entre histeria e neurose obsessiva reside no fato de a ênfase ser dada à demanda ou ao desejo. No tipo obsessivo, o que recebe ênfase é a demanda do Outro, apreendido pelo sujeito como objeto de seu desejo. No histérico, é o objeto do Outro, apreendido como suporte de sua demanda. Tomando os três termos do amor, do desejo e do gozo, o tipo clínico da histeria apresenta como principais características um desejo que se sustenta na insatisfação, um amor que se realiza ‘por procuração’ e uma modalidade de gozo que diz respeito à privação. Além disso, Lacan se referiu à intriga histérica, adjetivando-a como

‘intriga refinada’ (...) cujo objetivo era lamentar-se dos outros sem avaliar sua implicação no que dizia (p. 114).

Com base nessas considerações, podem ser feitas algumas observações adicionais ao desfecho para o qual culminou a relação de Horacio e Tristana. O primeiro é identificado no “tipo obsessivo” de maneira a se situar na condição de suplente da falta do Outro. Tristana encontra-se na segunda condição expressa pela autora, na qual o objeto do Outro é tido como suporte à demanda. Trata-se de um inquerito feminino referente à detenção no outro de algo capaz de completá-la, e conforme discutido, essa demanda feminina (anseio pela completude) deve ser mantida na condição de irrealizada. Horácio conseguiu, no entanto, destruir toda a trama histórica elaborada por ela, de maneira que ela, portanto, não mais necessitava dele (Bikandi-Mejías, 1996-1997).

O amor histórico, assim, ocorre por procuração, em se fazer com que os objetos encontrados e eleitos deem provas de serem satisfatoriamente capazes de amar sem, contudo, suprirem aquilo que o outro deseja. Por fim, o que Tristana fazia ao questionar a resposta de Horacio à sua demanda era exatamente lamentar-se dele sem avaliar a sua implicação subjetiva. Em outras palavras, ela pediu a ele que a “devolvesse” a outro homem, e o desmerecia por ter assentido. Torna-se claro, portanto, que ela pedira a Horácio um “não” à sua demanda, um suporte à falta e uma prova de amor que não admite divisão ou repartições.

Conclusão

Com a análise do filme *Tristana*, discutiu-se sobre uma demanda de amor feminina e o equívoco de um homem ao tentar respondê-la. É possível ademais inferir que o casal Tristana e Horacio descobriu o insucesso de suas suposições. Após a realização da metáfora do amor, viu-se que, no outro, não havia agalma. Este objeto valioso suposto no *érômenos* fora compreendido como aquilo que faltava. O casal deparou-se com a fátidica necessidade de dar sustentação a uma relação amorosa após o entendimento de que a completude sonhada não fora alcançada. No acesso ao campo do desejo do outro, foi descoberto que não é possível ser todo com este outro, pois a falta consequente do amor prevalece como algo a ser simbolizado e, mais ainda, suportado, para que a relação permaneça. Com a saída do artista plástico, Tristana teve que lidar com a solidão resultante da constatação do real, do amor que lhe era assimilável a partir da morte dos

sonhos e da ilusão em “tornar-se um” com o amado. Por fim, afirma-se que Tristana não perdeu o amor de pessoa alguma. Na realidade, ela não sabia o que era o amor e, por isso, pôs-se a dialogar com ele a fim de tentar descobri-lo.

Referências Bibliográficas

- André, S. (1987). *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- Bikandi-Mejías, A. (1996-1997). El deseo en Tristana (filme y novela). *Anales Galdosianos*, 31-32, Acesso em 17 de Novembro de 2012, de <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13538365436142386754491/211574.pdf?incr=1>
- BUÑUEL, L., 1970, atores principais: Catherine Deneuve e Fernando Rey. Roteiristas: Julio Alejandro e Luis Buñuel. Título no Brasil: *Tristana: uma Paixão Mórbida*. Título Original: *Tristana*; Espanha; Estúdio/Distrib.: SILVER SCREEN.
- Dor, J. (1989). Metáfora – metonímia e supremacia do significante. In: *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem* (pp. 41-50). Porto Alegre: Artmed.
- Freud, S. (1974). Estudos sobre a histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol.II. (pp. 13-393) Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1895).
- Freud, S. (1977). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol.VII. (pp. 123-252) Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1905).
- Freud, S. (1996). Sobre o Narcisismo. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* Vol.XIV. (pp. 81-108). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1914).
- Freud, S. (2010). Observações sobre o amor de transferência. In: *Sigmund Freud Obras Completas* Vol.X. (pp. 210-228). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1915).
- Freud, S. (1996). ‘Uma criança é espancada’ Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* Vol.XVIII. (pp. 193-218). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1919).
- Freud, S. (1996) A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* Vol.XVIII. (pp. 157-183). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1920).

- Freud, S. (1976). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol.XIX.* (pp. 303-320). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1925).
- Freud, S. (1996). Sexualidade feminina. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol.XXI.* (pp. 231-251). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1931).
- Freud, S. (1996). Conferência XXXIII – feminilidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol.XXII.* (pp. 111-134). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1932).
- Galdós, B. P. (2003). *Tristana*. Madrid: Akal S. A. (Original publicado em 1892).
- Grech, M. G. K. (2012). “Tristana – la representación de la mujer en la novela de Galdós y la película de Buñuel”. Dissertação de mestrado. University of Calgary, Calgary.
- Gutman, G (2009) Amor celeste e amor terrestre: o encontro de Alcibíades e Sócrates em O Banquete, de Platão. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 12 (3), 539-552.
- Lacan, J. (2010). *O seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1961).
- Miró, E. (1970-1971) Tristana o la imposibilidad de ser. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-251-252, 505-522.
- Pisetta, M. A. A. M. (2008, Julho/Dezembro). Metáfora e real no amor: os destinos do amor na clínica psicanalítica. *Revista Diversa*, 2, Acesso em 17 de Novembro de 2012, de http://www.ufpi.br/subsiteFiles/parnaiba/arquivos/files/rd-ed2ano1_artigo09_Angelica_Pisetta.PDF
- Platão (1972). O Banquete. In: *Os Pensadores* (pp. 13-59). São Paulo: Abril Cultural.
- Pollo, V. (2003). *Mulheres históricas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa.

Citação/Citation: Silva, R.O. (2015). *O Amor em Psicanálise: Considerações sobre o filme Tristana, de Luis Buñuel. Trivium: Estudos Interdisciplinares, Ano VII, Ed. 2, p. 298-315.*

Recebido em: 09/07/2013

Aprovado em: 11/11/2013