



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CÂMPUS DE MIRACEMA DO TOCANTINS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

GABRIELLA PEREIRA SANTANA

**SOBRE A DEVASTAÇÃO FEMININA: UMA ANÁLISE FÍLMICA A PARTIR DO
FILME “SONATA DE OUTONO”**

**MIRACEMA DO TOCANTINS, TO
2022**

Gabriella Pereira Santana

Sobre a devastação feminina: uma análise fílmica a partir do filme “sonata de outono”

Monografia apresentada à UFT Universidade Federal do Tocantins - Campus Universitário de Miracema, para obtenção do título de Bacharel em Psicologia, sob orientação da professora Dra. Jamile Luz Morais Monteiro.

Miracema do Tocantins, TO

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

S232s Santana, Gabriella Pereira.
 Sobre a devastação feminina: uma análise fílmica a partir do filme
 "sonata de outono". / Gabriella Pereira Santana. – Miracema, TO,
 2022.
 52 f.

 Monografia Graduação - Universidade Federal do Tocantins –
 Câmpus Universitário de Miracema - Curso de Psicologia, 2022.
 Orientador: Jamile Luz Morais Monteiro

 1. Devastação. 2. Psicanálise. 3. Cinema. 4. Subjetividade. I.
 Título

CDD 150

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizada desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GABRIELLA PEREIRA SANTANA

SOBRE A DEVASTAÇÃO FEMININA: UMA ANÁLISE FÍLMICA A PARTIR DO
FILME “SONATA DE OUTONO”

Monografia apresentada à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Miracema, Curso de Psicologia, foi avaliada para obtenção do título de Psicólogo e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data da aprovação: ____/____/____

Banca examinadora:

Profa. Dra. Jamile Luz Moraes Monteiro, Orientadora, (UFT).

Prof. Dr. Carlos Mendes Rosa, Examinador, (UFT).

Profa. Dra. Daniele Vasco Santos, Examinadora, (UFT).

AGRADECIMENTOS

A professora Jamile Luz Moraes, minha orientadora, pela paciência e por todo suporte, principalmente por suportar junto a mim os momentos de pouca criatividade e envolvimento na escrita. Por entender que o tempo de fazer nem sempre coincide com o tempo de desejar, e mesmo assim estão inseparáveis e se conectam com o desejo de saber (esse sim nunca faltou). Obrigado pela confiança que depositou em mim, pela aposta e principalmente pela acolhida, tudo isso foi muito importante nesse processo solitário, e por vezes angustiante que é a escrita e o encerramento de um ciclo tão importante. Obrigada por acreditar.

Ao professor Carlos Mendes Rosa, meu supervisor e membro da banca, pela disposição em compartilhar de forma tão sensível sua experiência clínica que contribuiu grandemente na minha escuta e formação. Obrigada pelas indicações, você é uma referência para mim.

A professora Daniele Vasco, pelos preciosos apontamentos na banca de qualificação que me convidaram a pensar a escrita deste trabalho de forma diferente. Não vou me esquecer de suas palavras tão afetuosas e assertivas.

A mamãe e ao papai, vocês são a base de tudo. Obrigada por terem investido no meu futuro e sonhado junto comigo. Sem vocês nada disso seria possível. Eu os amo muito.

Ao Lucas, meu irmão, por continuar sustentando uma posição de carinho e cuidado ao meu lado, e por levar com muito bom humor os momentos mais difíceis desse final de graduação.

A minhas amigas, Michelle, Camila e Thays, por todas as conversas e por todo apoio. Mesmo diante da minha ausência vocês se mantiveram presentes, cada uma à sua forma.

À minha irmã, Daniella, que tantas vezes me escutou e me abraçou com palavras. E à minha sobrinha, Maria. O infinito é pouco para o tanto de amor por você que cabe em mim. Vocês são minhas princesas.

A minha avó Raimunda, a matriarca da família. Que acabou partindo no ano passado. Obrigada por todos os ensinamentos, todas as risadas. Você foi presente. Dedico este trabalho a você.

RESUMO

Este trabalho trata-se de um estudo a partir do filme “Sonata de Outono” pela perspectiva psicanalítica trazendo a devastação como fenômeno psicológico a ser analisado. Refere-se, portanto, a uma pesquisa em psicanálise aplicada no campo teórico-conceitual e documental, que teve como objetivo investigar o modo de subjetivação do feminino fundamentado nos desdobramentos da relação mãe e filha, buscando compreender a devastação na teoria lacaniana. Também analisamos a relação entre cinema e psicanálise para ajudar a pensar a subjetividade feminina. Desde a descoberta de Freud de que o Complexo de Édipo se observa de outra forma na menina, ficou evidente que o campo do feminino precisava de uma atenção maior. Freud nomeia a relação problemática entre uma mãe e sua filha como catastrófica. Lacan, ao reler a teoria freudiana, postulou a devastação em conformidade com a catástrofe já escrita por Freud. Sendo assim, partindo de alguns autores que contribuíram para as teorizações sobre a devastação e baseado em algumas vinhetas do filme supracitado, este trabalho apresenta-se como uma análise fílmica de base psicanalítica.

Palavras-chave: Devastação. Feminino. Psicanálise. Cinema. Subjetividade.

ABSTRACT

This work is a study based on the movie "Autumn Sonata" from the psychoanalytic perspective, bringing devastation as a psychological phenomenon to be analyzed. It refers, therefore, to research in applied psychoanalysis in the theoretical-conceptual and documental field, which aimed to investigate the mode of subjectivation of the feminine based on the unfolding of the mother-daughter relationship, seeking to understand the devastation in Lacanian theory. We also analyze the relationship between cinema and psychoanalysis to help think about female subjectivity. Since Freud's discovery that the Oedipus Complex is observed in a different way in girls, it has become evident that the feminine field needed greater attention. Freud names the problematic relationship between a mother and her daughter as catastrophic. Lacan, when rereading the Freudian theory, postulated the devastation in accordance with the catastrophe already written by Freud. Therefore, based on some authors who contributed to theorizations about the devastation and based on some vignettes of the aforementioned film, this work presents itself as a filmic analysis with a psychoanalytical basis.

Keywords: Devastation. Feminine. Psychoanalysis. Movie theater. Subjectivity.

“Jamais escrevi, acreditando escrever,
jamais amei, acreditando amar, jamais fiz
coisa alguma que não fosse esperar diante
da porta fechada”

(DURAS, 1986, p. 30)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	PROBLEMA DE PESQUISA	12
3	OBJETIVOS	13
3.1	Geral.....	13
3.2	Específicos.....	13
4	JUSTIFICATIVA	14
5	METODOLOGIA.....	15
	CAPÍTULO I	17
6	A ARTE E O ARTISTA.....	17
	CAPÍTULO II	24
7	CINEMA E PSICANÁLISE	24
	CAPÍTULO III	32
8	LUZ, CÂMERA, AÇÃO.....	32
8.1	A relação mãe e filha	34
8.2	A devastação.....	41
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
	REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como objetivo compreender o modo de subjetivação do feminino, à luz da perspectiva psicanalítica, utilizando como instrumento de reflexão o filme “Sonata de Outono”, de Ingmar Bergman (1978). Propõe-se responder ao seguinte problema de pesquisa: quais os desdobramentos da relação mãe e filha para a mulher devastada? Busca-se compreender, através da ótica cinematográfica, o tema da devastação feminina, visando estabelecer uma análise fílmica a partir das teorizações de Sigmund Freud e Jacques Lacan.

Definir o que se concebe como a devastação no campo da psicanálise colocou-se como uma tarefa necessária. Ferreira (2015) salienta que, em francês, o termo devastação (*ravage*) traz à tona duas conotações, podendo estar associada tanto “à ideia de ruína, de destruição, ou à ideia de um corpo arrebatado (*ravi*) que é lançado fora do tempo e do espaço, na vertente de um êxtase, de uma felicidade suprema” (p. 10). Já no dicionário do português, devastação se refere a uma “destruição sem limites, a algo avassalador”. Devastar é arruinar, tornar deserto; mas também pode indicar arrebatamento, deslumbramento, encantamento, significados para os quais o termo mais usado é “*ravissement*” (FERREIRA, 2015, p. 10).

Para a psicanalista de orientação lacaniana Malvine Zalcberg (2012), estudiosa do tema da feminilidade, a devastação diz respeito ao retorno da demanda de amor para uma mulher e fala da relação mãe-filha. A autora afirma que Lacan empregou o termo devastação em dois momentos de seu ensino. A primeira menção à palavra devastação foi para se referir a relação mãe e filha que, para Lacan, acontece de forma devastadora em razão “da filha esperar como mulher mais subsistência de sua mãe que de seu pai, ele vindo em segundo nessa devastação” (LACAN, 1972/2001, p. 465 apud ZALCBERG, 2012, p. 471). Há ainda uma segunda menção que diz respeito à relação de uma mulher com um homem – “este que é para ela uma aflição pior que um sintoma, a saber, uma devastação” (LACAN, 1975-1976/2007, apud ZALCBERG, 2012).

O filme “Sonata de Outono”, por sua vez, aborda a relação conflituosa entre uma filha e sua mãe, a qual produz uma série de questões na personagem principal, a qual entende-se que se relacionam com o aspecto da devastação e a subjetividade feminina, que não se vincula com o sexo como fenômeno natural, mas vem como

resultado de um processo de constituição de uma subjetivação, tendo como núcleo a relação da menina com sua mãe (FERREIRA, 2015).

A história central do filme acontece a partir de um encontro entre a mãe, Charlotte (Ingrid Bergman) e as filhas Eva e Helena. Esse encontro é marcado por muitos desencontros, na medida em que este gera muitos afetos que antes estavam reprimidos entre esta mãe e as filhas. Tal encontro acontece a partir da carta que Eva escreve para sua mãe, Charlotte, a quem não via há sete anos. Na carta, Eva solicita à mãe uma visita. Desse encontro, os conflitos existentes e não resolvidos na relação mãe e filha ficam evidentes.

Selecionamos o cinema como expressão artística de nossa leitura. Pois compreendemos que a apresentação de uma estrutura fílmica é composta por significantes que, ora costuram-se entre sons e imagens de um ponto fundamental que demanda significado, ora abandonam seu compromisso com o sentido e, pela representação, apontam para o irrepresentável (PUCCINELLI, 2013).

Escolhemos um material estético que carregasse em seu cerne elementos que nos permitissem dialogar com aquilo que de dentro da representação, apontasse para algo da sensibilidade na relação entre uma mãe e sua filha. Recorremos, pois, ao cinema de Ingmar Bergman, por entendermos que ele propunha um cinema muito voltado a uma certa investigação das relações humanas e da psiquê. Além do mais, poucos autores do cinema tiveram tanta dedicação a apresentar personagens femininas tão fortes. (RIZZO, 2008).

Nessa perspectiva, abrimos um parêntese para falar, ainda que brevemente, sobre a relação entre a psicanálise e o cinema. E essa relação tem sua raiz na arte. Afinal, a arte e a psicanálise são produtos da cultura que compartilham um mesmo “espírito da época”. Ainda que suas ligações nem sempre sejam visíveis, elas permanecem frequentemente latentes, à espera de que se venha atualizá-las (RIVERA, 2005). “Nesse sentido, o cinema é compreendido como uma alteridade possível à psicanálise; alteridade essa que incita à invenção conceitual” (WEINMANN, 2017, p. 9) e, portanto estimula o (re)pensar conceitos e a própria pesquisa no campo psicanalítico.

A partir da compreensão de que o cinema é uma das várias formas de arte, antes de adentrarmos especificamente no tema do cinema e sua relação com a psicanálise, vamos evidenciar, primeiramente, a arte e a literatura como precursoras do cinema. Segundo Figueiredo, Feitoza e Carvalho (2012), é interessante observar

a presença constante das obras de arte, mais especificamente a literária, dentro da própria fundação da Psicanálise. A psicanálise nasce entrelaçada à arte, com a tragédia Édipo rei, de Sófocles, seguida de Hamlet, de Shakespeare. Já na Interpretação dos Sonhos, Freud se interessa pela questão do efeito da tragédia sobre nós (grifos da autora) (RIVERA, 2008).

A arte ensina a Psicanálise. A obra de arte não vem como mera ilustração da teoria psicanalítica, mas, ao contrário, é a psicanálise que se beneficia da arte, seja ela qual for. A arte se entrelaça à clínica psicanalítica, permitindo sua expansão, além de favorecer o alcance da compreensão da constituição do sujeito (FIGUEIREDO, FEITOZA; CARVALHO, 2012).

Segundo Rivera:

(...) o próprio Freud notava que o artista (nós diríamos, a obra) detém mais saber sobre o inconsciente do que o psicanalista. Logo, não se trata de aplicar a psicanálise às obras para apontar nelas alguma verdade que apenas esta disciplina poderia revelar. Ao contrário, trata-se de buscar conhecimento sobre o homem nessas obras e, mais especificamente, com elas aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem. (RIVERA, 2008, p. 9).

Para lançar um olhar sobre o sujeito da psicanálise a partir da arte é preciso perpassar pela noção de *inconsciente*, pois desde a descoberta freudiana deste conceito, o Eu nunca mais foi senhor em sua própria casa (FREUD, 1917/1996). De acordo com Freud, o Eu é dividido. O espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem “está em pedaços, e nele o Eu se vê irremediavelmente fragmentado” (RIVERA, 2005).

O cinema é, conforme Rivera (2008), mais que uma invenção técnica que põe em movimento as imagens de forma auto-evidente, mas sim uma linguagem que foi se constituindo ao longo das décadas. Ele nos faz ver que a imagem nunca é uma realidade simples. Dessa forma, o diálogo entre cinema e psicanálise se dá sob a forma de incontáveis possibilidades. No livro “Cinema, Imagem e Psicanálise”, Tania Rivera (2008) cita o filósofo francês Jacques Rancière a partir de sua afirmação que “trata-se, no cinema, de um conjunto de operações, de relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o após, a causa e o efeito” (p. 13).

Na mesma direção, Droguett (2004) afirma que a análise fílmica, uma vez caracterizando-se por representações de imagens que se manifestam a partir de signos, significantes e significações, pode ser discutida analogamente com as

teorizações de Freud, particularmente em relação ao funcionamento do aparelho psíquico. Nas palavras do autor:

O cinema como linguagem organiza uma narrativa e cria sentimentos, assim as imagens falam através do olhar, da câmera e do espectador. Olhar a imagem é ser a imagem: nisto consiste a subversão científica da psicanálise, que marca a prática interdisciplinar da ciência do inconsciente e da ciência da imagem. (DROGUETT, 2004, p. 256).

Isto posto, esta monografia se propõe a debruçar-se sobre os efeitos da relação mãe e filha na subjetividade feminina, utilizando como instrumento o cinema e o filme de Ingmar Bergman. Trata-se, portanto, de uma análise fílmica a partir da teoria psicanalítica de Freud, Lacan e comentadores importantes na temática que envolve o modo de subjetivação do feminino.

Trazer à tona o debate sobre os desdobramentos que a relação mãe e filha podem acarretar na devastação feminina é relevante, visto que as mulheres são muito afetadas. A devastação diz respeito não só às experiências infantis da relação de uma menina com sua mãe, mas são atualizadas na vida adulta, e também diz sobre os modos de gozo do feminino, sobre o despertar da sexualidade feminina, sobre os encontros e as parcerias amorosas; e tudo isso culmina com a conflituosa pergunta “o que é ser uma mulher?”, como restos do que permanece irresoluto na equação da feminilidade. (NÓBREGA; QUEIROZ, 2021).

Dessa forma, buscar compreender a relação da mulher com sua feminilidade enquanto resultado de uma devastação nos ajuda a pensar e desmistificar o lugar em que, muitas vezes, o saber “psi” é demandado: a erradicar o sintoma. Este trabalho, sustentado a partir da psicanálise, chama atenção para o fato de que a clínica é um espaço onde o sofrimento humano é convidado a falar, em suas variadas formas de mal-estar. Portanto, esta monografia vai na direção mesma que a psicanálise propõe, no sentido de retomar “a experiência clínica mais sensível à natureza narrativa do sofrimento” (SAFATLE, 2015, p. 11).

2 PROBLEMA DE PESQUISA

Como compreender os desdobramentos da relação mãe e filha para a mulher devastada a partir do filme “Sonata de outono”?

3 OBJETIVOS

3.1 Geral

Compreender os desdobramentos da relação mãe e filha para a mulher devastada a partir do filme “Sonata de outono”.

3.2 Específicos

- 1) Analisar a relação entre o cinema, a arte e a psicanálise.
- 2) Discutir como o cinema, pela via da análise fílmica, pode contribuir para pensar a subjetividade feminina a partir da psicanálise.
- 3) Identificar os desdobramentos da relação mãe e filha para a devastação feminina.

4 JUSTIFICATIVA

O estudo sobre a devastação feminina é importante pois envolve aspectos do modo de subjetivação da mulher, tratando-se de algo que aparece não só na clínica mas também nas obras de arte, na literatura e no cinema. Além do mais, o tema do amor está presente, desde a infância, na vida de todos os sujeitos, seja em suas fantasias infantis sobre o romance familiar, elegendo os pais como objeto da primeira escolha amorosa, seja como uma demanda que se estende pela vida adulta, demanda essa jamais atendida plenamente.

Segundo Faria e Starling (2019), Freud nomeia a relação problemática de uma mãe e filha como catastrófica, e Lacan, ao retomar os postulados freudianos, diz que se trata mesmo de uma devastação que, para além da relação entre mãe e filha, pode se atualizar no campo do amor. A devastação remete a algo arrasado, a fazer um estrago que se estende a tudo, uma dor sem limites.

Segundo Silva (2008), “o sintoma pode ser compreendido como uma metáfora da falta do Outro; enquanto na devastação, o sujeito não metaforizou essa falta” (p. 28). Silva ainda nos traz mais uma diferenciação entre a devastação e o sintoma, revelando que isso tem a ver com os modos de gozar próprios dos sexos (a devastação, para as mulheres; e o sintoma neurótico, para os homens). A autora diz que o sintoma é um sofrimento sempre localizado e limitado, enquanto a devastação está no campo do sem limite e das manifestações não localizadas. Sendo assim, não se pode classificar a devastação assim como se faz com os sintomas.

Nessa perspectiva, trazemos o filme “Sonata de Outono” vendo nele uma produção fundamental e uma via privilegiada para análise. Pois, mesmo a ficção, é capaz de revelar uma verdade. O cinema mesmo, mantendo-se no terreno da ilusão, pode tentar “furar a tela” e tocar o espectador, afinal a fantasia também possui determinada realidade. Ademais, as produções audiovisuais estão cada vez mais acessíveis e podem implicar uma vivência que tem potencial para transmitir uma captação visual da “vida”.

5 METODOLOGIA

Este estudo fundamentou-se em uma pesquisa em psicanálise no campo teórico-conceitual e documental. Trata-se da psicanálise aplicada que é diferente do método psicanalítico propriamente dito. Este último diz respeito à sua aplicabilidade na prática clínica. Segundo Mezan (1995, apud ROSA; DOMINGUES, 2010, p. 181) “desvendando os processos inconscientes, (a psicanálise) não teria porque se privar de demonstrar o funcionamento de tais processos em outros domínios da atividade humana”.

Se em Freud a “linha de demarcação” separava a psicanálise científica (teoria) de suas possíveis aplicações (incluindo a prática clínica), depois de Freud a “linha de demarcação” passou a separar o que seria uma aplicação da psicanálise aos campos não clínicos como: os fenômenos sociais, a cultura e a arte (esses assumem o sentido praticamente exclusivo do termo psicanálise aplicada) de um lado, e, do outro, o que seria a teoria psicanalítica e sua aplicação à prática clínica (esse se tornou o sentido em que se passou a falar de uma psicanálise “pura”, sem adjetivos, propriamente dita). (ROSA; DOMINGUES, 2010, p. 181).

Segundo Giácomo (2020), a investigação em psicanálise não se restringe unicamente à relação analítica e não está voltada somente a uma compreensão de casos clínicos. É necessário também realizar uma investigação extramuros do consultório – o que chamamos de psicanálise aplicada. Desta maneira, torna-se essencial que a pesquisa em psicanálise se entremeie na relação teoria e prática, de modo que a pesquisa teórica percorra tanto a própria teoria, quanto a clínica psicanalítica e seus respectivos avanços. (GIÁCOMO, 2020, p. 179).

Como instrumento, utilizou-se o filme como um documento de investigação que auxiliou nas articulações e discussão dos conceitos no território da psicanálise. Segundo Gil (1946/2002, p. 45), a pesquisa documental tem muitas semelhanças com a pesquisa bibliográfica. A distinção entre as duas se dá a partir da natureza das fontes. O autor salienta que a pesquisa documental, apesar de seguir os mesmos passos da pesquisa bibliográfica, vai além das contribuições autorais sobre determinado assunto, considerando como materiais de pesquisa documentos que não são tradicionais, como filmes, documentários, blogs e reportagens, por exemplo.

O desenvolvimento da pesquisa documental segue os mesmos passos da pesquisa bibliográfica. Apenas cabe considerar que, enquanto na pesquisa bibliográfica as fontes são constituídas sobretudo por material impresso localizado nas bibliotecas, na pesquisa documental, as fontes são muito mais

diversificadas e dispersas. Há, de um lado, os documentos "de primeira mão", que não receberam nenhum tratamento analítico. (GIL, 1946/2002, p. 46).

Trata-se, portanto, de uma pesquisa aplicada que foge aos moldes tradicionais da clínica psicanalítica (MEZAN, 1985).

Por fim, tomar a semiótica do cinema e a análise fílmica como interlocutores privilegiados não acarreta que a análise fílmica psicanalítica pertença ao campo dos estudos do cinema. Embora aberta à alteridade, ela lança suas raízes no fértil solo da pesquisa psicanalítica. Nesse sentido, é em transferência que se conduz essa modalidade de investigação. Transferência com a experiência clínica instaurada por Freud – fonte dos problemas que movem a análise fílmica psicanalítica –, mas também suposição de saber em relação ao cinema [...] Se “o inconsciente é o discurso do Outro”, como propõe Lacan (1957/1998c, p. 18), escutar a proliferação desse discurso nas tramas da linguagem cinematográfica é o objetivo da análise fílmica psicanalítica (WEINMANN, 2017, p. 8).

O filme “Sonata de outono” foi um instrumento no âmbito da pesquisa documental. Acredita-se que a arte em si já porta um saber *a priori* e que pode muito contribuir ao campo da psicanálise, particularmente ao que concerne à pesquisa em torno da psicanálise aplicada. A partir de fragmentos do filme, objetivou-se responder ao problema de pesquisa supracitado, objetivando discutir sobre os possíveis desdobramentos da relação mãe e filha no desencadeamento da devastação feminina.

Os resultados e a discussão deste estudo foram estruturados da seguinte maneira: no primeiro capítulo, exploramos os seguintes elementos: a filmografia, o contexto de produção, a direção e aspectos da vida do diretor, e apresentamos as atrizes que emprestaram seu corpo para dar vida às personagens. Levamos em conta que o cinema não é apenas o que está exposto na tela, mas também algo de uma combinação entre história e imagem; e todos os elementos citados anteriormente, ou seja, o que está por trás das câmeras integra o enredo e a tessitura que constitui também, de forma indireta, o produto final: o filme.

Já no segundo capítulo, discutimos a relação entre a arte, o cinema e a psicanálise, a considerar a importância do uso do cinema para o entendimento da teoria psicanalítica, visando uma reflexão sobre como pode a psicanálise aprender com o cinema. No terceiro e último capítulo, apresentamos a análise fílmica em torno da temática que envolve a devastação feminina e a relação mãe e filha.

CAPÍTULO I

6 A ARTE E O ARTISTA

Em alguns textos de sua vasta obra, Freud tratou de analisar o artista e suas produções, em outros, ocupou-se sobre o tema do processo criativo do artista. Há ainda alguns escritos onde obtém da arte alguns indicativos preciosos para a compreensão dos processos psíquicos. Freud tinha o entendimento da obra de arte pelo autor, ou seja, ele acreditava que a arte, a obra do artista, poderia ser uma via de acesso ao psiquismo, especialmente pelo comparecimento, em sua criação, de acontecimentos da vida do artista. (AUTUORI; RINALDI, 2014).

Podemos citar como exemplo o estudo “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância” (FREUD, 1910/2014), na medida em que Freud apresenta os aspectos da vida pessoal de um artista e como ela está vinculada às suas criações. Neste texto, Freud afirma ser necessário conhecer a história de vida de Leonardo para melhor compreender sua obra, propondo que, em Leonardo, os afetos eram transformados em objeto de interesse intelectual (p. 303) (FREUD, 1910 apud AUTUORI; RINALDI, 2014).

Além de Leonardo da Vinci, Freud também se interessou por outras obras e outros artistas. Autuori e Rinaldi (2014) destacam que, mesmo quando Freud se dedicou a “colocar a obra de arte no divã” (p. 396), colocando-se no lugar de psicanalista do artista, ele também reconhece que esta é uma tarefa impossível: “pois diante dos problemas que a arte e o artista apresentam, a psicanálise tem mais a aprender do que a ensinar” (ibid, p. 306).

Diante do que foi exposto acima surge uma curiosidade a respeito de Ingmar Bergman, afinal: em que momento de sua vida ele escreveu o roteiro do filme “Sonata de Outono”? Qual era seu estado emocional à época da direção do filme? Como foi sua infância? Existem fatos relevantes de sua vida pessoal que o fizeram adotar esse ou aquele estilo? Neste capítulo, nos propomos a responder essas perguntas ressaltando que nosso interesse pela vida do artista não se refere a descobrir algo da neurose do cineasta, mas sim levar em consideração que o processo de criação artística segue o modelo de constituição da neurose (CHAVES, 2015). Segundo Chaves, tal como no processo analítico, não se pode negligenciar nenhum detalhe.

Então convidamos o leitor a conhecer o filme por outra perspectiva: por de trás das câmeras.

O filme *Sonata de Outono* (*Höstsonaten*) é um drama de 1978 dirigido e roteirizado por Ernst Ingmar Bergman, sendo este um sueco, nascido em Uppsala no ano de 1918. É considerado como um dos maiores diretores de cinema do pós 2ª guerra mundial (CASA DO SABER, 2017). Segundo Sérgio Rizzo, pode-se dizer que não existiu um único Bergman, pois os interesses do diretor foram se transformando ao longo do tempo. Por exemplo, nos anos 50, Bergman fez filmes leves, como comédias românticas. Bergman foi considerado como um diretor interessado na investigação da psique, da alma e das relações humanas, a ponto de seu nome ter virado um adjetivo quando se trata de filmes desse tipo. No entanto, as obras que se conhecem na atualidade como “bergmanianas” só se consolidam a partir do final dos anos 50, com o lançamento dos filmes “*Morangos Silvestres*” (1957) e “*O Sétimo Selo*” (1957). Esses dois filmes estão muito associados ao pensamento e à maneira de realização do Bergman.

Na época do lançamento de *Sonata de Outono*, em 1978, o cinema foi marcado por filmes que tiveram grande sucesso de bilheteria e arrastaram multidões às salas de cinema. Os gêneros que estavam em alta eram: musicais, filmes de super heróis, terror, comédia e ação. Podemos citar por exemplo “*Grease: nos Tempos da Brilhantina*”, musical estrelado por John Travolta, “*Superman: o filme*” estrelado por Christopher Reeve; e “*Halloween: a noite do Terror*” com direção de John Carpenter. Woody Allen, que prefaciou o livro autobiográfico de Ingmar Bergman intitulado “*Lanterna mágica*”, faz uma digressão a respeito do estilo do cineasta e nos diz que a principal zona de conflito em filmes é geralmente o mundo físico. Este fato perdurou por muitos anos. Segundo ele, é necessário apenas observar o “grande número de comédias pastelão e faroestes, filmes de guerra, de perseguição, gângsters e musicais” (ALLEN, 1987/2013, p. 3). Porém, para Allen, o cinema de Bergman é diferente. Classifica-se como algo mais relacionado ao interior, ao mundo inconsciente.

Bergman estava com 60 anos, em 1978, quando escreveu e dirigiu o filme “*Sonata de Outono*”, o antepenúltimo de sua carreira. Neste ano, foi surpreendido por um fato que o marcou muito e serviu como gatilho para uma crise de nervos que resultou em uma internação psiquiátrica e, por fim, decidiu por se colocar em autoexílio deixando assim o seu país. Este fato pode ser melhor compreendido a partir de seu

livro, em que ele relata que estava ensaiando “Dança Macabra” e foi surpreendido quando a secretária chegou dizendo que ele precisava ir imediatamente para sua sala, pois haviam dois policiais aguardando para uma conversa.

Bergman estava com um problema com o imposto de renda e precisava acompanhar esses policiais em um interrogatório. Ele exigiu que seu advogado estivesse presente, porém o policial lhe informou que isso não poderia ser possível, pois o próprio advogado estava envolvido, sendo ele também levado para ser interrogado. Em seguida, por conta das manchetes, notícias e toda exposição midiática, muitos se convenceram que o cineasta era criminoso e merecia aquilo (inclusive alguns de seus filhos). Bergman teve um colapso. O autor nos diz que, algumas vezes em sua vida, brincou com pensamentos suicidas e, uma vez, na juventude, até encenou uma tentativa. Mas que nunca imaginou levar a sério essas brincadeiras:

Levanto-me da cadeira para sair através da janela. O que eu não sabia era que Ingrid tinha chegado em casa. De repente estavam lá meu melhor amigo e o médico Sture Helander. Uma hora depois encontro-me na clínica psiquiátrica do Hospital Karolinska. (...) As três semanas na clínica foram amenas. Somos um grupo de hospitalizados dopados que, sem protestar, seguem obedientemente uma rotina funcional e maleável. (BERGMAN, 1987/2013, p. 113).

Após a internação, Bergman relata que se mudou para Faro, onde viveu por um tempo e teve alguns episódios de pânico em que imaginou estar sendo seguido pela polícia e que, mesmo estando “livre”, sentia-se acuado. Ele conta que a dor, a angústia e o sentimento irreparável de humilhação o fizeram perder a “força propulsora de sua criatividade” (ibid, p. 117). Mais adiante ele escreve que uma voz calma que surge de alguma parte de si mesmo o diz que sua reação ao que aconteceu é exagerada e neurótica, que ele reagiu com submissão em vez de raiva:

(...) que apesar de tudo eu me declaro culpado sem o ser, que estou desejando o castigo para o mais depressa possível conseguir o perdão e a liberação. (...) O que manifesto exteriormente é lastimável, sou chorão e irritável, aceito todo carinho e cuidado como uma obrigação das pessoas comigo, e me queixo feito uma criança mimada. (BERGMAN, 1987/2013, p. 117).

Em “Lanterna Mágica”, Bergman revela que numa quarta feira, 24 de março, o telefone tocou, sua esposa atendeu e foi correndo contar que seu processo havia sido finalmente arquivado. No momento da notícia, ele relata que não sentiu nada, depois

se sentiu cansado e dormiu por horas seguidas. A noite foi de insônia, uma explosão de projetos e planos o mantiveram acordado. Então ele se levantou, sentou-se à mesa de trabalho e escreveu rapidamente o enredo de um filme que chamou inicialmente de “Mãe e Filha e mãe” e anotou uma observação: “Ingrid Bergman e Liv Ullman vão desempenhar os papéis principais” (BERGMAN, 1987/2013, p. 119). Posteriormente, descobrimos que o filme acima citado é o nosso material de estudo, “Sonata de Outono”. (ibid, p. 119).

Após fazer uma apresentação acerca do momento em que Bergman vivia, precisamos fazer um retorno à sua infância, a fim de entender melhor a relação dele com seus filmes, e isso é possível a partir da leitura de seu livro autobiográfico intitulado “Lanterna Mágica” (1987). Seu pai (Erik Bergman) era um pastor luterano extremamente rígido na educação e pouco tolerante com o jovem Bergman, que passou boa parte de sua infância doente e apanhando do pai. Sua mãe (Karin Åkerblom) trabalhava fora como enfermeira e também era dona de casa, com quem Bergman tinha uma relação muito difícil. Sabemos que sua educação foi regida pelos princípios luteranos de culpa: pecado, confissão, perdão e redenção. Sua filmografia é um evidente depoimento das imagens e dos valores do seu lar que o marcaram para sempre. Em diversos filmes o cineasta demonstra que, mesmo inconscientemente, há algo propriamente seu ali, ou seja, algo que quando assistido pode tocar o espectador e causar uma sensação de fascínio.

Em “Lanterna Mágica”, Bergman revela que deu esse nome ao livro, pois aos 10 anos ganhou uma lanterna mágica que projetava sombras na parede. Isso estimulou um caso de amor com o cinema profundamente tocante. Nas suas palavras: “Inclino-me sobre fotografias de minha infância e estudo o rosto de minha mãe através da lupa; tento penetrar sentimentos que se deterioraram” (ibid, p. 15). Essa frase poderia facilmente ser proferida por Eva em “Sonata de Outono”, mas na verdade foi escrita pelo cineasta Ingmar Bergman em sua referida autobiografia. Ele continua:

Aos quatro anos meu coração era consumido por um amor canino. A relação, no entanto, era complicada: minha devoção a perturbava e irritava, minhas manifestações de ternura e o ímpeto de minhas explosões a preocupavam. Ela me afastava com seu tom irônico e frio. Eu chorava de raiva e decepção (BERGMAN, 1987/2013, p. 15).

Pode-se perceber que, assim como as personagens Charlotte e Eva, Bergman também teve um relacionamento complicado com sua própria mãe. Isso nos suscita

duas perguntas: a vida pessoal do diretor foi inspiração, ou até mesmo uma certa sublimação para que o filme fosse produzido e se lançasse às vistas? De que forma isso interfere no seu estilo de “fazer cinema”? Não se sabe, mas é impossível não intuir que a obra possui um caráter muito íntimo e sensível. De acordo com Dunker e Rodrigues, o ponto de vista do sujeito é algo que pode ser administrado pelo diretor: “A unidade da obra pode ser reconduzida a partir da personalidade de seu autor ou de seu estilo” É fato que “Sonata de Outono” tem algo que Tânia Rivera (2007) chamou de “potência de convocação do sujeito” (p. 15). Essa convocação objetivaria justamente o que é mais próprio ao sujeito, sua dor. E o gozo que a acompanha: “misterioso e terrível, belo, às vezes, sublime” (p. 15):

Tal efeito de sujeito não diz respeito à presença do autor, do artista, em uma obra. O artista designa-se por sua obra e não antes dela, ele não preexiste como artista a seu trabalho. Por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de uma universalidade. Freud afirma que a verdadeira arte poética residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro, o espectador ou leitor (Freud, [1908] 1976). No entanto, não deixam de ser as fantasias do sujeito seu ponto de partida. As fantasias são próprias ao sujeito, ou melhor, ele com elas se forma, constituindo-se ao tornar suas as fantasias do Outro, que a ele preexistem. Mas tais fantasias devem, para enlaçar o outro, tornar-se, diríamos, *impróprias*: convite à apropriação, ou seja, capazes de (re)convocar o sujeito a fantasiar, (re)constituindo-se como a elas assujeitado (RIVERA, 2007, p. 16, grifo da autora).

A relação conflituosa entre mãe e filha é esmiuçada de forma angustiante e inesquivável. A câmera foca no rosto das atrizes até ser possível ver as sardas no rosto de Liv Ullmann (intérprete de Eva). Essa orientação fechada da filmagem é mantida por um longo período, na qual se pode observar as sutis mudanças de sentimentos das personagens. Em relação ao foco da câmera, Santos (2015) nos diz que este não é um recurso apenas estético, mas é um artifício imprescindível do ponto de vista dramático. Segundo o autor, é como pontuar um texto, escolher onde está a ênfase de determinada situação. Ou seja, a posição e os movimentos das câmeras são elementos narrativos. (SANTOS, 2015, p. 99):

Apesar de todos os elementos utilizados pela linguagem cinematográfica como recursos dramáticos, o rosto do autor talvez seja ainda o mais eficiente meio de transmitir emoção. Isto porque existe uma identificação entre o universo emocional exposto pelo personagem e o do espectador, mesmo levando-se em consideração as diferenças culturais que podem afastar o realizador do público. (SANTOS, 2015, p. 102).

Woody Allen, ainda no Prefácio de “Lanterna mágica”, toca nesse aspecto da câmara que se fixava no rosto dos atores e nos diz que não é por acaso:

Com impunidade ele volta sua câmera para rostos por períodos de tempo impensáveis enquanto atores e atrizes lutam com suas angústias. Veem-se grandes intérpretes em extremo close-up, mais longo do que o recomendado em qualquer manual cinematográfico. Rostos eram tudo para ele. Close-ups. Mais closes. Closes extremos. Ele criou sonhos e fantasias, e os misturou à realidade de forma tão habilidosa que aos poucos um sentido do interior humano emergiu. Ele usou imensos silêncios com tremenda eficácia. O terreno dos filmes de Bergman é diferente do de seus contemporâneos. Combina com as praias desoladas da ilha rochosa onde viveu. Ele encontrou um jeito de mostrar a paisagem da alma. (Certa vez disse que via a alma como uma membrana, uma membrana vermelha, e a mostrou assim em Gritos e Sussurros.) Ao rejeitar a exigência de ação convencional, padrão do cinema, ele permitiu que se travassem, dentro de personagens, guerras tão agudamente visuais quanto o movimento de exércitos. (ALLEN, 1987/2013, p. 9).

Além disso, Woody Allen (1987/2013) salienta que o estilo próprio de Bergman retrata o conflito no sentido mais freudiano do termo, uma vez que transferia para as personagens algo relacionado à psique, a qual não é materialmente visível, desenvolvendo, portanto, “um estilo para lidar com o interior humano, e ele é único entre os diretores a explorar plenamente o campo de batalha da alma”. (p. 10).

A mãe ficcional de “Sonata de Outono” é interpretada por Ingrid Bergman, que, apesar de ter o mesmo sobrenome, não possui nenhum parentesco com o diretor. Diferente de Liv Ullman, que à época era casada com Ingmar Bergman. Em sua autobiografia, o diretor revela que o dia que se encontrou com os atores para fazer a leitura do roteiro foi um verdadeiro fiasco. Ingrid Bergman com ar de princesa hollywoodiana parecia-se muito com Charlotte: ativa e difícil de agradar. Eles tiveram vários problemas no set de filmagens.

Ingrid Bergman leu seu papel com voz de trovão, gestos e caretas. Tudo já estava treinado diante do espelho. Foi um choque. Fiquei com dor de cabeça, a continuísta saiu e ficou chorando junto à escada, de horror: tantos tons falsos não se tinham escutado desde os anos 1930. A estrela fizera seus próprios cortes e se negava a ler palavras. (BERGMAN, 1987/2013, p.139).

Segundo o relato do cineasta, Ingrid o chamou de chato e após ouvir o prelúdio de Chopin, que é o ponto alto da primeira parte do filme, ela lhe disse: “Deus do céu, essa música chata tem de ser tocada duas vezes! Mas, Ingmar, isso não é sensato, o público vai dormir (...) isso é melancólico demais, vou bocejar até morrer” (BERGMAN, 1987/2013, p. 148). Além disso, Bergman queria que Ingrid se deitasse no chão, pois

todos os pianistas sofrem de dor nas costas. Mas ela riu e falou: “Você está completamente louco. Por favor, Ingmar. Esta é uma cena séria. Não posso representar uma cena séria deitada no chão. Vai ficar ridícula. O público vai rir. Não há muitas coisas de que se rir nessa história lamentável.” (BERGMAN, 1987/2013, p. 148).

Apesar de todos os conflitos, os dois encontraram uma forma de caminhar juntos e realizar um excelente trabalho. O diretor admirava muito a atriz, pois ela tinha disciplina e comprometimento. Ingrid estava lutando contra um câncer que, posteriormente, a mataria, mas não desistiu das filmagens. “Sonata de Outono” foi seu último filme para o cinema.

CAPÍTULO II

7 CINEMA E PSICANÁLISE

Tratando-se da correlação entre Cinema e Psicanálise, temos uma bibliografia muito interessante a esse respeito, que se certifica através da qualidade e número de publicações acerca do tema. Porém, detivemo-nos em selecionar duas obras que podem ser abordadas de forma mais detalhada e aprofundada, contribuindo melhor para o que foi proposto neste capítulo. Dentro dessa perspectiva, discorreremos principalmente as proposições levantadas por Christian Dunker e Ana Lucilia Rodrigues na coleção “Cinema e Psicanálise” (2013 e 2014), e também as asserções de Tânia Rivera em “Cinema, Imagem e Psicanálise” (2008), a fim de trazer compreensões diferentes e alargar o debate.

Dunker e Rodrigues (2013) despertam-nos curiosidade ao levantarem as questões: Como se faz cinema? Como se faz psicanálise? Os autores propõem analogias e homologias em relação às duas áreas. “Se há uma analogia entre o que acontece na vida e o que acontece nos filmes, há uma homologia entre o que acontece na construção dos filmes e o que acontece na sessão psicanalítica”. (p. 16) Mas, o que seriam analogias e homologias?

Para explicar melhor como isso funciona, os autores recorrem à biologia. Dois órgãos são ditos análogos quando desempenham a mesma função em certas espécies. Ou seja, a analogia pressupõe origens embrionárias diferentes, todavia semelhanças morfológicas entre as estruturas. Por exemplo: as asas de aves e de insetos são diferentes em relação à sua origem, porém são análogas visto que as duas têm a função de fazer voar. Dois órgãos são homólogos quando dispõem da mesma origem embrionária e desenvolvimento similar em espécies diferentes. Órgãos homólogos são capazes de desempenhar funções diferentes em espécies distintas. Podemos utilizar como exemplo a homologia que existe entre os braços do ser humano e as asas de um morcego, ou ainda, entre a nadadeira de uma baleia e a pata dianteira de um cavalo (ibid, 2013).

Há uma frase muito famosa de Félix Guattari, em que ele enuncia que o cinema é o divã do pobre. Segundo Dunker e Rodrigues (2013), ao fazer essa afirmação ele está produzindo uma relação de analogia, pois, de acordo com os autores, cinema e psicanálise apresentariam funções semelhantes: amenizar o sofrimento, realizar

alguma satisfação com a vida de fantasia, produzir reformulações identificatórias, proporcionar experiências de reflexão sobre si e sobre conflitos humanos. Em seguida, os autores sugerem uma relação de homologia, pois ambas nascem na mesma época, porventura atendendo determinações sociais e culturais semelhantes entre si. Contudo, suas funções são seguramente diferentes, pois “o cinema não pretende tratar sintomas e a psicanálise não pretende estabelecer uma experiência estética, muito menos de massa. (p. 17)”.

A fim de ampliar o debate, Dunker e Rodrigues (2013) nos apresentam 3 analogias e discorrem sobre elas. A primeira diz respeito ao sonho, a segunda está relacionada à fase do espelho, e a terceira refere-se ao método estrutural. Os autores as indicam apresentando mais ou menos o momento em que elas foram teorizadas, o responsável por essas elaborações e também no que elas se baseiam. De acordo com eles, a primeira analogia foi apresentada por Hugo Mauerhofer em 1966, que a chamou de *situação cinema* (grifo dos autores). Esta corresponde a uma consideração de que a experiência do cinema é como a experiência de um sonho. Essa “situação cinema” relaciona-se a uma perturbação da relação com a realidade, provida de certa “passividade, acriticidade e anonimato” (ibid, p. 18), assim como acontece nos sonhos e nas fantasias.

A ilusão causada pelo alinhamento das imagens faria do cinema um processo de construção de uma “neurose artificial”. Como no sonho haveria uma regressão necessária para o processo de formação de imagens “alucinadas”, mas não sem a interveniência da censura. (ibid, p. 18).

Paralelo à analogia de Mauerhofer, é válido expandir a discussão trazendo a contribuição de Tânia Rivera. A autora enuncia que *A interpretação dos sonhos* é a obra que marca a manifestação da psicanálise como teoria do homem, e não está apenas limitada ao entendimento das patologias. Segundo ela, o sonho pode ser pensado como um “material compósito de figuras e palavras, ele é pictograma, escrita pictórica, diz Freud, ele é rébus, charada que mescla elementos visuais e significantes.” (RIVERA, 2008, p. 21). No entanto, não se trata somente de imagens puras, além disso, “são relações, operações entre o visível e o dizível” (ibid, p. 21).

O sonho pode, então, consistir em uma certa sucessão de imagens organizada por um fio narrativo, de forma mais ou menos análoga à de um filme. Mas é uma operação secundária que permite tal organização de seu material original, que conta com um regime imagético muito distinto, o de

imagens-umbigo, imagens mutantes, amálgamas de imagens, e não imagens em sucessão linear e homogênea. (RIVERA, 2008, p. 33).

Rivera afirma ainda que o sonho apresenta uma montagem singular de imagens em movimento, de cenas com caráter alucinatório e, em geral, acompanhadas de uma forte sensação de realidade. Mas, para a Psicanálise, o sonho é, além de tudo, o seu relato, pois é apenas através da narração do sonho que se pode ter acesso a ele, é o relato que interessa à análise. Segundo Rivera:

Trata-se, no sonho como no cinema, de apresentar figurativamente pensamentos ou idéias abstratas — ou melhor, de acordo com Jean-François Lyotard, parece que a linguagem do sonho não seria outra senão a da arte, “combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando a golpes de coisas, fazendo figura com as palavras. (RIVERA, 2008, p. 13).

Nessa perspectiva, é importante pontuar que, em suas elucubrações a esse respeito, a autora comunica que o sentido sintético do sonho só pode ser construído a posteriori no que se refere a vivência do sonho, assim como uma frase só apresenta um sentido após o seu término, algo que ela chama de “precipitação retroativa do sentido”. (ibid, p. 33).

Rivera (2008) nos assegura que a posição que o cinema oferece ao sujeito é uma posição de descentramento em relação à imagem. A autora recorre à filosofia para fazer uma articulação entre o sonho e o sonhador. Segundo ela, ao se atentar para a teoria de Jean-Paul Sartre, é possível perceber que o sonhador seria “ao mesmo tempo o ponto de vista superior que organiza a situação total do sonho e aquele que o encarna em um objeto qualquer” (p. 30). Ainda de acordo com a psicanalista, o filósofo deduz que:

O ponto de vista é sempre do sonhador em sua posição de criador do sonho. Apesar do enfoque ser dado pelo sonhador-sonhado, objeto do sonho. Lacan, porém, mostra-nos que o fundamental no campo do olhar é justamente o fato de sermos olhados, de fora, por uma espécie de Olhar Outro. (RIVERA, 2008, p. 30).

Sendo assim, nós não sonhamos, ao invés disso, somos sonhados. Rivera (2008) pontua que “não somos, em geral, espectadores de nossos sonhos como filmes projetados em uma tela bidimensional. Há algo óbvio, e, no entanto, frequentemente esquecido a respeito do sonho: seja ou não nítido, o sonho é vivido” (p.32). Dunker e Rodrigues (2013) arrematam esta segunda analogia, afirmando que “o modelo do

cinema-sonho aborda o tema do real que está em jogo na experiência fílmica, contrapondo-o às formas de ilusão como o sonho e a fantasia.” (p. 20).

Jean Baudry foi quem propôs a segunda analogia, nos anos 70. Em sua teoria, o dispositivo cinematográfico faz uma espécie de reprodução do aparelho psíquico na fase do espelho. Lacan foi quem formulou e apresentou a fase do espelho, que está atrelada ao período de formação do eu com base nas relações que a criança estabelece com seus semelhantes, sendo assumido ao modo de um espelho. De acordo com Rivera (2008), o bebê reconhece a própria imagem entre 6 e 18 meses de vida: “Essa imagem é o núcleo da constituição do eu, marcando uma alienação deste na totalidade ilusória do próprio corpo” (p. 56). Dunker e Rodrigues (2013) destacam que nossa concepção de que para haver cinema é necessário “projeto, sala escura, tela e imobilidade do espectador” (p. 18), autorizando-nos a inferir que

Cada filme, no fundo, corresponde a uma espécie de experimento para produzir um “eu” dotado de unidade, capacidade de antecipação e reconhecimento. Este modelo pretendia pensar o cinema como um dispositivo de criação ideológica de individualizações, ou seja, fixação de modalidades, de ler e interpretar o mundo, que “escondem” como ele foi produzido. (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 18).

Para Baudry, a tela repetiria essa situação originária (da fase do espelho), como uma espécie de “cena formadora”, fazendo um convite ao sujeito à uma identificação, ou melhor, “constituindo um sujeito (um sujeito-cinema) ao oferecer-lhe um ilusório lugar central” (RIVERA, 2008, p. 56). A autora afirma ainda que “a imagem nunca é espelho perfeito, onde nós, Narcisos apaixonados, miramos nosso reflexo apaziguador e sem falhas. A própria imagem de Narciso convida, como sabemos, à vertigem que o faz cair e afogar-se no rio” (ibid, p. 55).

Todavia, o domínio do olhar é “assombrado pelo estranho familiar que Freud, em seu famoso texto de 1919, opõe ao Belo como categoria estética” (ibid, p. 56). Rivera (2008) sinaliza que:

O estranho (*Unheimliche*) marca essa vacilação em que o familiar (*Heimliche*) mostra-se outro, e o campo da fantasia deixa de ser espelho emoldurando uma realidade homogênea para permitir entrever seu avesso inquietante. (...) O *Unheimliche* assinala no visual uma implicação do sujeito, uma vivência que põe em questão o lugar do eu. Viver um acontecimento “em imagem”, como diz Maurice Blanchot, é colocar-se “fora de si”. (RIVERA, 2008, p. 56).

Ainda assim, a tela de cinema não nos faz ter um reencontro consigo mesmo. O espectador está ausente e não consegue se identificar, ele pode apenas identificar-se a objetos (RIVERA, 2008). A autora postula:

O espelho nos oferece, ao mesmo tempo, uma imagem alienante e limitada, e também um sumidouro, uma brecha por onde fugimos à captação da imagem e nos constituímos, como sujeitos, para além dela. Somos e não somos, paradoxalmente, tal imagem. O jogo do olhar se dá nessa oscilação um tanto vertiginosa e no júbilo ligado não apenas ao reconhecimento de si na imagem, mas também ao fato de fazer-se desaparecer no espelho (ibid, p. 57).

Segundo Dunker e Rodrigues (2013), esse modelo de analogia permite examinar a produção de um sistema de ilusões como uma circunstância específica das “disposições alienantes do eu e a sua aptidão em renunciar às pretensões de verdade” (p. 20). Prosseguindo, há ainda uma terceira analogia entre cinema e psicanálise que se baseou no método estrutural. Neste âmbito, um filme pode ser percebido como um “sistema de significantes nos quais se reencontram suas articulações elementares de tipo metafórico e metonímico” (DUNKER; RODRIGUES, 2013, p. 19). Segundo os autores, os estruturalistas levavam em consideração a autonomia de uma linguagem que fosse própria do cinema:

Esta abordagem permitia ainda que a psicanálise deixasse de ser empregada como uma espécie de narrativa mestre, que podia decifrar os efeitos psicológicos promovidos pelo enredo e pelo sistema de identificações mobilizados no público. Aqui podemos dizer que havia uma analogia e uma homologia entre psicanálise e cinema, contudo o terceiro campo comum ou “embrionário”, que servia para comparação entre as operações envolvidas era a linguagem, em sentido amplo e semiológico (DUNKER; RODRIGUES, 2013, p. 19).

Conforme os autores, cinema e psicanálise podem ser apreciados como “modos de uso e construção de linguagem”, onde “as decisões, as soluções de continuidade, as escolhas e cortes são estruturalmente os mesmos” (ibid, p. 17). Além disso, a linguagem do cinema é a que mais se aproxima da semiologia exigida pela clínica psicanalítica, ao passo que “o cinema é a arte do real e que a psicanálise é o tratamento do real pelo simbólico” (DUNKER; RODRIGUES, 2013, p. 17).

O método estrutural adquire, assim, um diferencial entre os outros métodos, pois estabelece uma homologia entre a análise significativa como forma de produção formal da “verdade” (grifo do autor) tanto para o sujeito fílmico quanto para o sujeito da psicanálise. No entanto, “a articulação entre a verdade formal do filme (o sonho) e

o real que o tornou possível (a indústria do cinema) permanece um problema.” (DUNKER; RODRIGUES, 2013, p. 21).

Dunker e Rodrigues (2013) nos sugerem tentar uma aproximação entre cinema e psicanálise que seja mais simples. Levando em conta que a Psicanálise é uma prática que se dá tanto do lado do analista quanto do lado do analisante, existem alguns problemas também de ordem prática, que precisam ser manejados da melhor forma para que se produza uma “sessão de análise”, e partindo daí forma-se o conjunto a qual chamamos de tratamento. Melhor dizendo, não é porque o paciente frequenta o consultório que a sessão “naturalmente” acontece. De acordo com os autores, no entanto, as três abordagens de articulação entre cinema e psicanálise dão por certo e evidente que “o filme é uma experiência concluída, como o sonho, como o sistema de consumo de filmes, como os códigos cinematográficos”. (ibid, p. 21).

Partir do filme concluído é uma presunção de sucesso que muitas vezes esconde o trabalho real e prático envolvido em sua produção. Também o psicanalista olhará para uma sessão como uma tarefa por ser feita, ademais improvável e não garantida (ibid, p. 21).

Do mesmo modo, não é porque se liga a câmera e se faz tomadas que se tem um filme. Nenhum filme é feito e efeito de um único diretor. Isso seria dizer que o diretor é mestre supremo de sua obra. Segundo os autores, outros aspectos também são importantes no produto final do filme: as tentativas e os erros. (DUNKER; RODRIGUES, 2015).

Nenhum filme é a expressão inteiriça das cenas filmadas. Geralmente estas são as várias tentativas e reformulações que se concatenam com outras e com inevitáveis erros de continuidade, erros de montagem, erros de câmera e assim por diante. A direção de um filme corresponde ao produto possível, no espaço de tempo e condições dadas, de um diálogo tenso, muitas vezes levado ao paroxismo e determinado pelas contingências. Diálogo entre diretores e a equipe de produção, entre as exigências de fotografia, iluminação ou cenário e a direção de arte, entre atores e enredos, entre diretores e sonoplasta (ibid, p. 23).

Por conseguinte, para uma análise acontecer existe uma sucessão de elementos que compõem essa experiência. O psicanalista pode ser considerado, antes de tudo, um leitor. Mas a sua leitura é incomum, é algo que sai do habitual, pois, a leitura do analista “serve ao psicanalisante como incitação a transformar sua própria escrita do inconsciente, da pulsão e da fantasia” (ibid, p. 22). Para Dunker e Rodrigues (2015), o psicanalista não é tal como um crítico de arte que tem como premissa pegar

a arte pronta e examiná-la, reestruturar sua história ou contestar o seu valor. Na realidade, o sujeito que encarna a função de analista estará comprometido com outra coisa:

O psicanalista interfere, edita, acrescenta ou enfatiza elementos produzidos em associação livre. (...) O analista dirige a cura mas não dirige o paciente. É o paciente que tem diante de si, no tempo relativamente restrito da sessão, a difícil tarefa de ‘encontrar palavras’, trazer seu sofrimento, desatar o novelo de queixas, lembranças, expectativas e decepções de modo que ele mesmo produza alguma ordem, orientação ou efeito sobre si e sobre quem ele supõe que o escuta. (ibid, p. 22).

Outro aspecto presente na relação entre o cinema e a psicanálise tem a ver com a cena. Sendo a psicanálise um método que interdita o olhar, a partir do momento que coloca o analista fora de vista (RIVERA, 2008), como podemos dizer que ela tem relação com o cinema? Conforme a autora, utiliza-se o divã como um dispositivo de interdição do olhar com a finalidade de posicionar no centro da análise a fala do sujeito - a associação livre. Ao discutir sobre o cinema em sua aproximação com a psicanálise, é importante dedicar-nos também a compreender como se dá essa relação a partir da cena (a Outra Cena, ou a cena traumática).

Freud buscava as cenas vividas “que teriam em si valor traumático e que deveriam, para que o tratamento se realizasse, ser relembradas em seus detalhes” (RIVERA, 2008, p. 15).

(...) tais cenas talvez não fossem realmente lembranças, talvez não consistissem necessariamente fatos da vida de alguém, mas teriam sido fantasiadas. É a fantasia, cena imaginada, porém central para a constituição daquele sujeito, que o abalaria, mais do que a situação vivida. Não importa, a rigor, se a fala do analisando trata de uma recordação ou de uma fantasia: ela trata, tal é a aposta do psicanalista, do que o marca e perturba, do que o atrai ou repulsa, do que o põe em questão e faz sofrer (RIVERA, 2008, p. 17).

Freud percebeu que, a partir de uma narrativa romanceada, o visual e a cena, tinham um importante lugar em uma análise. Em seus textos, a fantasia aparece como algo fundamental na elaboração de enredo sobre um “romance familiar” e é ela que constitui o núcleo que organiza a subjetividade. Algumas décadas depois, Lacan teoriza que o sujeito se estrutura em uma linha de ficção. “Mas a fantasia não deixa de ser cena, e o sonho, um drama imagético cujo relato verbal será sempre para Freud a via régia para o inconsciente.” (RIVERA, 2008, p. 17).

Freud notou, a partir de seu tratamento com Elizabeth Von R., que as dores histéricas surgiam durante o relato de suas lembranças. Ou seja, a dor “participava da

conversa” (ibid, p. 16). Com Charcot, no hospital La Salpêtrière, Freud aprendeu a ver a histeria como cena. Algo bem teatral mesmo, pois no palco do anfiteatro do hospital, as histéricas exibiam para uma platéia de médicos (e às vezes a platéia era aberta ao público) seus ataques e sintomas. Ao considerar o inconsciente como Outra Cena, Freud retira do palco o sujeito.

A Outra Cena só se constrói em análise, ela é feita do estofo das palavras que estranham o próprio falante. Essa cena não se basta como espetáculo, ela não se dá propriamente a ver, as lembranças a traem e não a trazem como tal. Só a linguagem constrói a Outra Cena, numa sucessão associativa de palavras e imagens capaz de constituir, mais do que um espetáculo, uma zona de sombra onde o sujeito não reencontra sua imagem. (RIVERA, 2008, p. 18-19).

Trazendo para contexto dessa pesquisa e do que foi apresentado até agora, faz-se necessário ressaltar que, para além da imagem posta em movimento, só se constrói a Outra Cena a partir da linguagem e do relato que se faz a partir dela. Isto posto, o que o filme nos mostra e o que a psicanálise pode aprender com ele no que diz respeito à devastação e a subjetivação do feminino?

CAPÍTULO III

8 LUZ, CÂMERA, AÇÃO!

O filme *Sonata de Outono* (Höstsonaten), de acordo com Samico e Caldas (2015), é uma obra-prima que traz consigo uma atemporalidade paradigmática. As autoras pontuam, com relação ao enredo, que este acontece em uma casa paroquial no interior da Noruega. Lá vive o casal Viktor (Halvar Björk) e Eva (Liv Ullman), onde dividem a casa com Helena, interpretada pela atriz Lena Nyman, irmã de Eva, que sofre de uma doença degenerativa.

Já no início, Viktor nos apresenta a personagem Eva contando como eles se conheceram e dizendo que ela havia escrito dois livros. Na tela ele aparece em primeiro plano e é possível observá-la ao fundo, sentada, e muito concentrada escrevendo uma carta. Logo em seguida, ela vai até ele e revela o conteúdo da carta: é um convite para que sua mãe Charlotte, uma pianista renomada, a visite. Na carta, Eva dá várias descrições sobre sua casa para evitar que sua mãe recuse de imediato o convite: a paróquia é espaçosa, tem um quarto privado, com todas as mordomias, e há um piano para que ela possa praticar.

A primeira parte do filme se desenrola a partir desse (des)encontro entre mãe e filha. Assim que Charlotte chega à casa de Eva há uma recepção calorosa e cheia de entusiasmo. Ela se acomoda no quarto de visitas e as duas conversam rapidamente sobre a morte de Leonard, o marido de Charlotte, que troca de assunto e pergunta para Eva se sua aparência mudou muito. A mãe fala que tingiu o cabelo, se vira e observa-se no espelho enquanto comenta sobre a roupa que está usando, que foi comprada em um dos países pelo qual ela passou. Eva está ao fundo, retraída, segurando as próprias mãos, enquanto assiste a mãe se admirar no espelho. Podemos notar que ela está com roupas simples, cabelo preso em tranças laterais. A mãe passa mais um tempo falando de si própria e a filha interrompe para dizer que Helena está morando com ela. Charlotte fica atordoada com a notícia, por alguns instantes, e Eva declara que não avisou antes, pois, se ela soubesse, não teria aceitado o convite. Acontece que Helena havia sido internada por Charlotte em uma casa de repouso. Eva buscou sua irmã e a levou para morar com ela na paróquia. Nesta primeira parte do filme, Eva possui uma conduta absolutamente subordinada e prestativa em relação à hospedagem da mãe, de fato, esforçando-se para agradá-la.

Depois de estar com Helena, nota-se que a visita da mãe vai mudando de clima. As duas têm muitas dificuldades em se comunicar pois, devido à doença, a outra filha se expressa com uma espécie de grunhido, algo bem primitivo. Quem faz ponte no diálogo entre elas é Eva, que consegue compreender o que a irmã está tentando dizer e faz como que uma “tradução”. Charlotte demonstra alegria por ver a outra filha, presenteia-a com um relógio de pulso, mas ao se dirigir para seu quarto e ficar sozinha, manifesta sua enorme aflição, vontade de chorar e verbaliza que está com a consciência pesada, enquanto anda de um lado para o outro com um cigarro entre os dedos.

Posteriormente, acontece uma das cenas que marca o início da segunda parte do filme: Charlotte pede que a filha toque piano para ela. Eva fica meio relutante, mas acaba tocando. Sua mãe tem uma reação que a incomoda: não se entusiasma e nem consegue esconder que não se agrada de sua interpretação. Essa cena demarca a fronteira entre o deslumbramento e o ressentimento, até então oculto, que a filha tem pela mãe. Na cena do piano, é possível captar o olhar demolidor que Eva lança sob Charlotte. O que marca o final da segunda parte do filme é o momento em que a mãe tem um pesadelo durante a madrugada, se levanta e vai até a sala. Eva vai atrás da mãe e elas conversam. Finalmente, chegamos ao ponto alto do filme: o momento em que as duas realmente resolvem manifestar os sentimentos que estavam velados durante tantos anos, uma pela outra.

A terceira e última parte é quando o ápice do filme vai se dissolvendo em uma partida apressada e silenciosa de Charlotte. Assim que o dia amanhece, e após a longa discussão que as duas enfrentam durante a madrugada, a mãe vai embora. No trem de volta para casa, Charlotte se queixa que Helena está mais doente do que nunca e se pergunta o porquê a filha não morre. Eva sai para caminhar e pensa na conversa que teve com a mãe. Viktor conta para Helena que sua mãe foi embora e ela fica profundamente desesperada, grita, chora e emite grunhidos descontroladamente. Por fim, a última cena: Viktor comenta como Eva se sentiu após a partida da mãe. Ao fundo, pode-se observar que ela está novamente sentada escrevendo outra carta para a mãe.

O filme não possui trilha sonora além da Sonata No. 2 Opus 35 de Chopin, que é tocada ao piano primeiro por Eva e depois por Charlotte. A respeito da falta de trilha sonora, ou melhor, do silêncio no filme, o cineasta Kim Ki-duk disse em entrevista ao “Jornal El Tiempo”:

De um modo geral, acho que um filme é a combinação de história e imagem. Silêncio sem linhas também é diálogo. No silêncio, as pessoas podem ficar atentas às expressões do rosto e da cena. O silêncio permite que os espectadores ouçam o diálogo do coração. Às vezes, faz mais sentido porque ajuda o público a entender e amar o personagem mau. Às vezes, atuar em filmes se torna melhor com diálogos e, outras vezes, com os olhos e a expressão facial. Para mim, o diálogo e os personagens são os mesmos. (KIDUK, 2008).

Abordar o tema da música no filme é importante pois o próprio nome do filme nos remete à musicalidade. Samico & Caldas (2015), nos indicam que:

Musicalmente falando, sonata é um termo que designa uma composição de música instrumental em três ou quatro movimentos que obedece a um plano determinado. A sonata clássica tem três seções principais, chamadas exposição, desenvolvimento e recapitulação. A exposição é a seção onde o compositor expõe sua ideia musical, o tema da composição, que pode começar vigoroso e seguir para uma tonalidade mais melódica e menos incisiva. No desenvolvimento, o compositor explora as possibilidades de sua ideia musical apresentada na primeira seção. Pode ser construído um forte sentimento de tensão e de conflito dramático, atingindo o clímax quando, propositalmente, a música retorna ao seu ambiente “familiar”. Tem início, então, a recapitulação e o compositor reexpõe ou repete, de forma ligeiramente modificada, a parte expositiva (GRIPP, 2011 -apud SAMICO; CALDAS, 2015, p. 13).

Dessa forma, percebemos que o filme se apresenta no ritmo de uma sonata. Observamos a repetição, na última parte, do que se passa no início do filme. Dois episódios extremamente semelhantes marcam o início e o final do filme: Viktor contemplando a esposa escrevendo uma carta para sua mãe. Baseando-se nisso, nos tópicos seguintes iremos abordar os temas fundamentais deste trabalho (a relação mãe e filha; e a devastação) relacionando-os a alguns fragmentos do filme.

8.1 A relação mãe e filha

No filme, a relação mãe e filha apresenta-se de forma bastante evidente, especialmente em como a figura da mãe se coloca para Eva. O tema que envolve a relação mãe e filha é caro à psicanálise. Freud, e depois Lacan, se debruçaram nessa relação para apontar não só a constituição do sujeito, mas, particularmente, os seus efeitos na subjetividade feminina.

Eulálio (2020) afirma que, em francês, *mer* quer dizer *mar*, no entanto, esta é uma palavra homófona à palavra *mère*, que significa mãe. “A mãe relaciona-se com o mar, com o oceano: nada pode contê-lo, ainda que se levante contra ele uma

barragem” (p. 26). Esta mãe representada pela autora é uma outra versão da mãe que Lacan ilustrou como sendo o crocodilo com a boca aberta, sempre pronto para devorar. Zalcberg (2003) aponta para o vínculo da menina com a mãe como sendo o verdadeiro núcleo das neuroses da filha. Em Freud (apud Eulálio, 2020), a mãe é indicada como um Outro onipotente, ao qual a menina está inexoravelmente ligada em seu laço pré-edípico. Sendo assim, precisamos revisitar a obra de Freud para entender melhor como se dá essa relação desde a infância.

Sabe-se que a psicanálise é tributária de um discurso próprio da sua época, discurso esse que possibilitou o encontro de Freud com mulheres que se apresentaram como personagens marcantes na história do movimento psicanalítico representadas, naquele tempo, pelas mulheres históricas, tal como: Anna O, Emmy, Katharina, Lucy, Dora, a jovem homossexual (MIRANDA, 2011). O encontro de Freud com essas mulheres demarcam um momento crucial na elaboração da teoria freudiana, especialmente no que tange ao feminino. Miranda (2011) salienta que, apesar da teoria freudiana ser focada no pai, no falo, o feminino aparece em toda a obra de Freud:

A relação de Freud com a mulher é histórica, mas, como cientista, o que ele insere na genealogia feminina é sua relação com o enigma feminino. Todo homem é filho de uma mulher, a Mãe, que encarna o nó primordial e fundador para todo sujeito. A mulher que é mãe é, no sentido mais radical, a primeira mulher de todo ser humano (MIRANDA, 2011, p. 17).

Ao introduzir o complexo de Édipo na teoria psicanalítica, embora tenha colocado o falo como representante do pênis, isto é, o que falta ou não falta no menino e na menina, Freud afirma que a feminilidade é resultado de uma renúncia da menina do seu primeiro objeto de amor: a menina troca de objeto de amor, da mãe para o pai. Ao longo da teoria freudiana, percebe-se uma evolução no que diz respeito ao tema, pois, primeiramente ele atribuiu à relação com o pai como sendo a principal fonte do desenvolvimento da sexualidade feminina, todavia, ao avançar em seu percurso de estudos sobre a temática, terminou por atestar que esta dependia especialmente do desdobramento da sua relação com a mãe. Por fim, Freud constatou, efetivamente, que a feminilidade de uma filha estabelece-se pré-edípica e edipicamente “entre pai e mãe”. (ZALCBERG, 2003)

Freud (1931/2018), no texto “Sobre a Sexualidade Feminina”, abriu um terreno fértil para se pensar a constituição subjetiva da mulher, retomando especialmente o

Complexo de Édipo, pois, segundo ele, não se pode compreender a mulher, a não ser considerando-se a fase de sua ligação pré-edípica com a mãe. Essa fase influencia significativamente a relação da mulher nas suas parcerias amorosas. Na relação pré-edípica, a menina experimenta uma fase de ligação exclusiva com a mãe, um apaixonamento intenso. O autor nos adverte de que, nas meninas, o complexo de Édipo se faz possível e só é introduzido através do complexo de castração (diferentemente do que acontece com os meninos).

Em “Sobre a Sexualidade Feminina”, Freud (1931/2018) nos diz que há, nessa dependência pela mãe, a semente da futura paranóia da menina: o medo de ser morta (devorada) pela mãe. Podemos supor que isso corresponda à hostilidade que se desenvolve na criança contra a mãe. Mas não é só a partir disso que a menina começa a se separar da mãe. “Seja como for, ao final dessa primeira fase de ligação com a mãe, emerge, como o motivo mais forte para se afastar dela, a recriminação por não tê-la concebido com um genital correto, isto é, por tê-la parido como mulher”. (FREUD, 1931/2018, p. 228).

A partir da descoberta da diferença anatômica dos corpos, a menina percebe a si e à sua mãe enquanto castradas: foi ela que lhe fez assim, faltosa. Então, a filha rivaliza com a mãe e vai em direção ao pai, o detentor do pênis (como representante do falo), na fantasia de que um dia ele possa presenteá-la com o falo, e também com a angústia de um dia perder o seu amor. Em “O declínio do Complexo de Édipo” Freud (1924/2018) demarca que:

A renúncia ao pênis não é tolerada sem uma tentativa de compensação. Ela desliza – poderíamos dizer: ao longo de uma equação simbólica – do pênis para o bebê; seu complexo de Édipo culmina no desejo, mantido por muito tempo, de receber um filho do pai como presente, de lhe dar um filho. Temos a impressão de que o complexo de Édipo é então lentamente abandonado, porque esse desejo nunca se realiza. (FREUD, 1924/2018, p. 195).

Freud (apud MORAIS, 2010) nos ensina que a mulher aceita a castração só que de “mal grado”. Segundo Moraes (2010), esta questão nos aponta para o modo de subjetivação do feminino:

Pois a menina, uma vez identificada com este lado (o da falta), sempre estará buscando uma forma de se sentir fálica, ou melhor, de ter esse falo, que um dia esperou conseguir através da mãe. Freud afirma que o complexo de castração na menina gera três sentimentos por ela vivenciados: o sentimento de inferioridade, o sentimento de ciúme e o afrouxamento de sua relação afetuosa com a mãe. (MORAIS, 2010, p. 92).

Zalcborg (2003) propõe que quando o menino recebe a identificação masculina do pai faz-se uma marca de sua separação com a mãe e isso é, a princípio, algo resolutivo de seu Édipo. Já para a menina, receber uma identificação masculina, embora seja necessária estruturalmente falando, não soluciona sua questão identificatória. Ela ainda terá de continuar a procurar uma identificação feminina; esta procura sua identificação junto à mãe que é mulher como ela. Dessa forma, na menina o Édipo deixa um *resto* na condição de separação com a mãe.

A menina precisa se separar da mãe para se lançar em busca de outros objetos. Quando essa separação não acontece, ou não é possível, Freud a chama de Catástrofe:

Freud nomeou de catástrofe – termo que conserva sentido análogo ao termo devastação, utilizado por Lacan – a possibilidade de a filha não conseguir se separar da mãe e se dirigir ao pai. Ambos os termos relacionam-se com aquilo que a psicanálise estabeleceu como fazendo parte da subjetividade feminina, ou seja, aquilo que se origina no que a filha espera de sua identificação feminina e que se revela impossível. (FERREIRA, 2015, p. 13).

Freud (1933/2018) afirma que, quando acontece a troca de objeto de amor da mãe para o pai, isso não acontece sem efeitos, visto que a menina acaba nutrindo um sentimento de ódio pela mãe, pelo fato da mesma não ter o falo que possa dar a ela.

O afastamento em relação à mãe ocorre sob o signo da hostilidade; a ligação com a mãe acaba em ódio. Um ódio dessa espécie pode tornar-se extremo e durar a vida toda; ele pode, mais tarde, ser cuidadosamente supercompensado; uma parte dele, via de regra, é superada, e outra parte persiste. (FREUD, 1933/2018, p. 251).

Na vida adulta, Freud aponta que a mulher vai procurar ter o atributo fálico pela via da maternidade, através do filho. Esse seria um dos destinos da feminilidade. (FREUD, 1933/2018).

Elia, ao prefaciar o livro “A relação Mãe e Filha” de Malvine Zalcborg (2003), nos diz que relação mãe e filha não é uma relação

entre uma pessoa que é mãe e outra pessoa que é filha. Mas entre duas posições do sujeito mulher, tanto no lugar de filha, em face de sua mãe, quanto no lugar da mãe que poderá vir a ser, isso inclui sua experiência de filha. O fio condutor dessa relação é, portanto, **a mulher** (grifo do autor).

O filme “Sonata de Outono” (BERGMAN, 1978) apresenta-nos duas mulheres adultas, uma na posição de mãe e outra na posição de filha. Porém, é preciso retornar

à infância de Eva para compreender como era essa relação e como ela se desdobrou até a vida adulta.

É possível perceber que Charlotte viajava muito a trabalho. Eva nos conta que na infância não sabia se tinha mais raiva quando a mãe passava meses longe ou quando a mãe estava em casa. Para ela, sua vida e a de seu pai eram um inferno por causa da mãe. Devido à infidelidade da mãe, que ocasionou sua partida, a filha, mesmo sendo criança, assumiu o papel de consolar o pai, dizendo que Charlotte o amava e com certeza iria voltar. Mesmo com tudo isso, Eva criança achava a mãe a pessoa mais maravilhosa do mundo. Podemos analisar esse fragmento seguindo três linhas: primeiro, a ausência da mãe; segundo, a parceria que a filha faz com o pai; e o terceiro, o deslumbramento que ela tinha por sua mãe (continuava achando que a mãe era a pessoa mais maravilhosa do mundo, tal como um deslumbramento (ravisement) tem a ver com a devastação).

A ausência da mãe é sentida por Eva como um abandono. De todo modo, não podemos nos esquecer que se tem ausência é porque já teve presença (mesmo que essa presença tenha sido desastrosa e/ou exagerada). Na infância, Eva esperava ser olhada pela mãe, esperava ser seu objeto de amor e desejo. Mas a mãe, além de parecer, para Eva, não elegê-la como desejável, ainda foi embora com outro homem que não é o pai. Isso gera um sentimento de ódio nela. Tal sentimento se conecta com a própria vivência do Édipo, que se atualiza o tempo todo na relação das duas.

A partir de Freud, vemos que a entrada no complexo de Édipo na menina só se faz possível pelo afastamento dela em relação à mãe, mas isso acontece não sem a mesma nutrir um sentimento de ódio e hostilidade. Trata-se de um laço também fundamentado no ódio e no ressentimento, justamente pela impossibilidade de tomar a sua mãe como objeto de sua satisfação. A mulher, nessa direção, sempre estará reivindicando mais amor e reconhecimento, especialmente porque a sua mãe foi incapaz de lhe dar o falo, porque não o tinha ou tem ou, mesmo, por não ter se sentido amada o suficiente (FREUD, 1931/2018).

Eva continua narrando como foi sua infância: sua mãe se fechava para trabalhar e ninguém poderia incomodá-la, ela ficava do lado de fora, ouvindo. Apenas quando Charlotte dava uma pausa para tomar café é que Eva entrava na sala “para ver se a mãe realmente existia”. Observa-se que Charlotte não via na maternidade um destino para sua satisfação psíquica, ao contrário do que nos diz Freud (1931/2018) ao afirmar que a maternidade seria uma forma da mulher obter o falo que lhe fora

privado na infância. Charlotte buscou ter o falo no trabalho e na carreira: era uma mulher fálica, sendo artista e musicista reconhecida. Charlotte escolheu profissão que causa grande fascínio entre as pessoas, já que o artista é aquele que sobe no palco e está sempre em evidência. Entre a mãe e a mulher de sucesso, parece que Charlotte escolheu ocupar o lugar da mulher fálica. Que Eva em algum momento pode ter ocupado um lugar no desejo materno para Charlotte, é como se a filha não localizasse psiquicamente esse registro.

A filha relata que quando a mãe partia em suas viagens doía tanto que ela achava que nunca mais iria ser feliz. “Como vou aguentar tanta dor por dois meses?”, dizia Eva. E ficava chorando no colo do pai, que tentava distraí-la dizendo que iria levá-la no cinema ou que iria comprar sorvete para o jantar. “Mas eu só queria morrer”, falava a filha de Charlotte. Eva conta que quando estava se aproximando o dia em que Charlotte voltaria para casa ela ficava com febre de tanta empolgação, mas se preocupava em não ficar realmente doente, porque a mãe tinha medo de pessoas doentes. Percebe-se o quanto Eva, sempre que tinha a sua mãe por perto, tentava se encaixar no que achava que Charlotte desejava que ela fosse, ou quando temia desagradá-la, mesmo no caso de estar doente.

Diante do piano, que é considerado por Samico e Caldas como instrumento de amor e rivalidade, acontece uma das cenas mais significativas do filme. Todo o quesito visual (figurino, cabelo, postura) ajudam a compor as personagens. A história ganha intensidade a partir dessa cena. Charlotte está de cabelos soltos, armados e usando um vestido vermelho que a coloca em destaque e evidencia sua beleza, vaidade e poder. Eva é totalmente o oposto: cabelos presos, óculos arredondados, com roupas em tons neutros que escondem seu corpo, se mostra uma mulher sem sensualidade, tímida e impotente. Eva é a primeira a tocar depois que a mãe insiste para ouvi-la. Ela toca e espera que a mãe diga algo sobre a sua apresentação, mas Charlotte apenas diz “Eva, minha linda”. Ao que a filha não se contenta com a resposta e pergunta “Isso é tudo?”. Ela quer realmente uma opinião sobre sua técnica em relação ao prelúdio que acabou de tocar, e pergunta se errou em algo. Como a mãe se esquivava mais uma vez da pergunta, ela deduz que a mãe não gostou de sua interpretação.

Segundo Kuss, o choro do bebê é ouvido como uma demanda e adquire função de comunicação em um primeiro momento. Dessa forma, a mãe exerce o papel de Outro, pois é ela a responsável por inserir o sujeito na linguagem, emprestando a ele os seus próprios significantes. A autora postula que para que falemos é preciso que

algo nos falte. Ou seja, num primeiro momento a criança tem suas necessidades atendidas sem precisar formular um pedido e num segundo momento a criança deve “endereço à mãe sua necessidade, em forma de demanda”. (KUSS, 2015, p. 29) É a partir desta segunda experiência que a criança é convocada a significar aquilo que deseja. Kuss afirma que essa nomeação “funda uma hiância entre aquilo que se deseja e aquilo que é ouvido do desejo, quando o desejo é passado para a demanda”. (KUSS, 2015, p. 29) A partir daí não falamos mais de necessidades, mas sim de demandas que vêm na forma de apelos e pedidos. Além do mais, visto que só é possível falar a partir de uma perda, abre-se um buraco no discurso que move ao impossível de dizer exatamente o que se quer dizer. (KUSS, 2015).

Nessa cena do piano identifica-se que Eva endereça uma demanda à mãe. Segundo Lacan (1957/1999), toda demanda é demanda de amor. Eva pede que a Charlotte fale sobre sua interpretação, pois, de alguma forma espera receber reconhecimento. E quando a mãe lhe responde: “Eva, minha linda, minha filhinha...” além de não responder à sua demanda por reconhecimento, é como se dissesse que ela é sua filhinha querida e nunca será uma pianista à sua altura. Mas, para além disso, faz-se necessário apontar que essa passagem de filha para mulher é uma função que deve ser feita pela própria filha. É Eva quem parece não conseguir fazer essa passagem.

Para Kuss (2015), essa reivindicação da fala de amor está condenada à infinitude pois trata-se da posição feminina diante do amor. “Assim como o gozo feminino é ilimitado, a demanda de amor da mulher também o é” (KUSS, 2015, p. 90). As mulheres demandam algo suplementar, algo que as façam sujeito lá onde elas não o são.

Retomando o que nos apontou Ferreira (2015) sobre a catástrofe ou a devastação surgir pelo fato da filha não conseguir se separar da mãe, é possível dizer que Eva ficava, a todo momento, esperando e procurando um traço de sua mãe que a identificasse como uma mulher. Eva parece ter ficado presa nessa impossibilidade. A seguir, nos dedicamos a discutir essa questão que envolve a devastação e os efeitos dela na parceria amorosa de Eva.

8.2 A devastação

Segundo Eulálio (2020), o termo *devastação* (grifo da autora) aparece em momentos diferentes no ensino de Lacan. Em “O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise”, quando Lacan (apud Eulálio, 2020) está ocupando-se em elaborar o mais além do complexo de Édipo e a devastação aparece associada ao desejo da mãe sobre os filhos em geral. Em “O Aturdido” (apud Eulálio, 2020), Lacan reavê o tema ao enunciar que a mãe, na maior parte das vezes, é uma devastação para a filha. Finalmente, a autora refere-se ao “O Seminário, livro 23: o sinthoma” afirmando que a devastação está ligada à sexualidade feminina, sendo esta, por sua vez, relacionada ao campo amoroso. (EULÁLIO, 2020). Tem ainda mais uma menção à Devastação, no texto que Lacan escreve em homenagem a Marguerite Duras, em que o autor fala sobre o arrebatamento de Lol V. Stein.

Freud (apud Eulálio, 2003) contestou o sexo como um fenômeno natural. Ao invés disso, estabeleceu que ele é o resultado de um processo de subjetivação. Dessa forma, a sexualidade torna-se sujeita a uma lei simbólica. O autor apresenta o falo como uma referência que é capaz de gerar duas significações no que se refere à castração: ter o falo e não ter o falo. Na obra freudiana, o falo é resultado subjetivo do que se constata ao ver no corpo do semelhante a presença ou ausência do pênis. O falo é o que introduz “no campo subjetivo a possibilidade de cada um se identificar ao tipo ideal de seu sexo” (p. 43). Dessa forma, pode-se dizer que a sexualidade feminina constitui-se a partir da falta fálica. (EULÁLIO, 2020).

A menina espera da mãe algo que não se situe completamente sob o signo da castração ou do significante fálico. De acordo com Zalcberg (2003), a devastação acontece justamente pela expectativa da filha de receber uma identificação feminina da mãe. A autora sustenta que é exatamente nesse ponto que se coloca uma impossibilidade: é irrealizável a transmissão de uma feminilidade. Cabe a cada mulher construir uma identificação feminina fazendo um percurso de inventividade e de criação.

Zalcberg (2012) postula que:

se uma mulher buscar identificar-se ao significante mulher (que não existe), em vez de se encontrar, se unificar, ela irá, pelo contrário, se desdobrar em duas partes: numa em que ela é sujeito do inconsciente e noutra em que ela só encontra ausência em vez de uma existência (ZALCBERG, 2012, p. 470).

De acordo com Silva (2008), Lacan posiciona a sexualidade feminina como algo que está mais além da função fálica, e percebe o sujeito feminino tendo acesso a um outro tipo de gozo. Mas, o que é gozo? Segundo Ana Suy (2015), podemos pensar o conceito de Gozo na teoria lacaniana a partir do Direito, referindo-nos à ideia de usufruto. Logo, quando possuímos o usufruto de uma herança, por exemplo, significa dizer que “podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais” (LACAN, 1972/2008 apud KUSS, 2015, p. 67). A autora afirma que o gozo para todo sujeito será sempre parcial, dessa forma, será apenas uma parcela da pulsão que alcançará a satisfação. “Ao gozo limitado, mediado pela cultura e inserido no registro simbólico, Lacan chamou de gozo fálico” (KUSS, 2015, p. 74), este está associado à linguagem e à perda. Entretanto, há um gozo absoluto do qual o sujeito renuncia ao fazer entrada na linguagem, visto que para falar é preciso que algo lhe falte. Sendo assim, o gozo dos primeiros tempos de vida fica interdito, isso é a castração: proíbe o gozo sem limites.

Na teoria lacaniana, há ainda uma mudança de compreensão em relação ao gozo que é guiado pela sexualidade feminina. Lacan tira a mulher da condição de ser aquela “que tem um órgão a menos, para passá-la ao lugar daquela que tem um gozo a mais” (KUSS, 2015, p. 71). A esse gozo chamou de gozo suplementar, ou gozo Outro, ou gozo feminino; é algo que está relacionado ao infinito, se localiza do lado do Real. De acordo com a autora, precisamente no seminário “Mais, ainda” Lacan nos indica que o amor corresponde ao infinito do gozo feminino. Por esse motivo, o próprio Freud colocou a perda de amor para a mulher como equivalente à castração no homem, pois para ela o amor tem um preço muito alto.

Silva (2008) teoriza que o fato do desejo da mãe não poder ser inteiramente simbolizado implica num gozo que também escapa ao simbólico. Para a autora, a devastação feminina está intimamente ligada a esse enigma: o gozo feminino da mãe. Este gozo direciona para três caminhos: o sem limite da experiência feminina, a erotomania nas relações amorosas e a devastação.

Quando se fala em modos de gozo, a devastação se localiza no modo de gozo propriamente feminino, em um gozo não totalmente fálico, mas um gozo suplementar. Trata-se de um gozo que não passa pelo registro simbólico, fálico e, por conta disso, permanece no registro do real, do irrepresentável (SILVA, 2008).

É como se Eva, no âmbito da sua subjetividade, ficasse presa em uma relação com a mãe procurando nela um atributo da feminilidade. Ao querer receber da mãe

uma espécie de um “dom tipicamente feminino”, Eva fica fixada nesse vínculo com a mãe, esperando dela reconhecimento, um atributo fálico que diga quem é ela no sexo. Isso não lhe é dado, o que causa um profundo ressentimento em Eva, a ponto disso atrapalhar sua parceria amorosa.

Parece que Eva não conseguia ocupar o lugar de uma mulher para um homem, o que fazia com que aparentasse um tanto infantilizada em relação ao seu marido, Viktor. No início do filme, é possível perceber mais um elemento que demonstra como a devastação materna afeta Eva em sua parceria amorosa: Viktor pega um dos livros que ela escreveu e lê um trecho:

É preciso aprender a viver. Eu pratico todo dia. Meu maior obstáculo é não saber quem sou. Eu tato cegamente. Se alguém me ama como sou, posso finalmente ter a coragem de olhar para mim mesma. Essa possibilidade é pouco viável. (BERGMAN, 1978).

Eva, além de não conseguir se colocar como uma mulher para um homem, também não consegue se sentir amada. Ao invés disso, procurava na mãe um traço que a definisse como “A mulher”. A mulher, diferentemente do homem, não tem um significante que a diga quem é ela no sexo, tal como o homem em relação ao falo. A mulher não tem um signo que a coloque em uma situação de um conjunto, motivo pelo qual Lacan afirma que a mulher só existe no uma a uma. Há, portanto, um enigma em relação à sexualidade feminina, ao gozo tipicamente feminino, em relação ao gozo da mãe. Trata-se de um gozo sem limite e que é impossível de ser simbolizado (ANDRÉ, 1998). A menina se pergunta como goza a mãe, para que possa gozar assim também.

Durante o filme, são exibidas algumas cenas em que mãe e filha aparecem em frente ao espelho. Eva relata que na infância se preocupava muito com sua aparência. É possível notar também que Eva possui o que Kosovski e Souza (2018) chamaram de “falha na afirmação da imagem devolvida pelo Outro” (p. 166). Segundo as autoras, essa falha pode nos atentar a um ponto que não é meramente recoberto por identificações. As autoras afirmam que as mulheres possuem uma relação singular com a imagem corporal, da qual elas esperam receber certa afirmação.

Em conversa com Charlotte, Eva diz que na infância achava sua mãe muito atraente e que ela mesma queria ser também. Nas palavras da personagem:

Ficava preocupada que você não iria gostar da minha aparência. Eu era tão feia, magra com olhos grandes, lábios largos e sem sobancelha. Meus braços eram magros demais e meus pés grandes demais. Pensei que minha aparência fosse repugnante. Uma vez você me disse que eu deveria ser um

menino, e deu risada para que eu não ficasse chateada. Mas eu fiquei. (BERGMAN, 1978).

De acordo com Kosovski e Souza (2018), há uma noção sobre corpo que é essencial para a psicanálise: corresponde à concepção de que o corpo não diz respeito ao organismo, ou seja, ele não nos é dado naturalmente. O seu contorno só se constitui na relação com o semelhante, mediadas pela linguagem, em nossas experiências infantis de prazer e desprazer. A linguagem “funciona como um tecido significante que vai recobrando o organismo, humanizando a carne e livrando o sujeito em constituição do desamparo e do despedaçamento, que são experiências originais, erguendo-o da existência real à dimensão simbólica”. (KOSOVSKI; SOUZA, 2018, p. 167).

No filme que estamos tomando como referência, há um ressentimento e sentimento de impotência que aparece voltada à beleza da mãe, evidenciando assim a questão intrínseca ao acidentado percurso de uma mulher na construção da identidade feminina. “A mãe é o primeiro pólo de identificações e, depois, da frustração incontestável e necessária” (KOSOVSKI; SOUZA, 2018, p. 167). Para as autoras, diante do enigma da feminilidade a mulher experimenta um “sentimento de si” no qual a beleza pode vir a contorná-lo, mas, em contrapartida também pode causar “efeitos de sofrimento e desamparo em que a ausência deste suporte imaginário a deixa”. (KOSOVSKI; SOUZA, 2018, p. 167).

Da Rocha Miranda (2011) certifica que é necessário que a mãe vista o corpo da filha de modo que ela possa suportar a falta fálica. A mãe é apontada como responsável pela falta da filha e ainda capaz de gozar dela, na medida em que a fez castrada. A autora certifica que a visão do corpo da mãe, enquanto mulher, pode representar para a menina tanto a decepção como também “um gozo de pura estranheza, ou ainda deslumbramento, como diz Lessana: Na relação entre mãe e filha existe a imagem de um corpo deslumbrante, desejável e que porta um brilho que promete um gozo desconhecido” (LESSANA apud MIRANDA, 2011, p. 144).

Kosovski e Souza (2018) afirmam que, para a mulher, o recurso mais usado como forma de reafirmar sua potência é a sedução, sempre falicizante, por via da qual a beleza tem um lugar central. No filme, podemos constatar que Charlotte tratava Eva como sua bonequinha. No período em que cancelou suas turnês para ficar em casa, ela fez várias mudanças nos aspectos físicos da filha: colocou-a para fazer ginástica, cortou seus cabelos, levou-a ao dentista para colocar aparelho, fez-a parar de usar

calças e substituiu por vestidos. Eva relata que sua mãe fez tudo isso sem consultá-la, e que achava que sua aparência era grotesca, mas não se opôs a nada, pois não queria contrariá-la. Ela conclui dizendo que uma coisa ela entendeu: “nada da minha verdadeira personalidade poderia ser aceita ou amada”. E isso se reflete em seu casamento.

A devastação se encontra aí, nessa busca de Eva por reconhecimento e procura incessante de um traço tipicamente feminino na mãe para se encaixar como mulher. Eva fica parada no tempo e não consegue ter uma parceria amorosa com Viiktor. De acordo com o Freud (1932-1933/2018), quanto mais intensa é a ligação pré-edípica de uma menina com sua mãe, mais complexa é a reedição na vida amorosa. Percebemos que Eva atualiza com o marido a relação que teve com a mãe e, ao mesmo tempo, não consegue se ligar a ele. Ela se queixa que quando era criança a mãe quase não a respondia e notamos que há uma repetição nisso na relação com Viktor. O marido pergunta de seu desejo, quando a pede em casamento, e ela não responde a pergunta, ao invés disso, diz que gostou da casa e quer ficar lá. A relação amorosa, para Eva, é devastadora, na medida em que, como diz Lacan, o homem é para a mulher uma verdadeira devastação (SILVA, 2008).

Outro aspecto que pode ser abordado é a relação de Eva com o luto pela morte de seu filho. Em determinada cena, ao subir para o andar de cima da casa, Charlotte percebe que Eva está em um quarto de criança, e pergunta porque ele ainda está daquele jeito. Sua filha lhe conta que já tentou mudá-lo mas que às vezes precisa se sentar lá e deixar seus pensamentos vagarem e, num tom melancólico explica que aquele é o quarto de Erik, seu filho, que morreu afogado faltando apenas um dia para o seu aniversário de 4 anos. Ela faz um relato emocionante sobre como ainda se lembra de seu filho e, às vezes, só precisa se concentrar que o sente perto dela. Quando está quase dormindo, consegue sentir ele respirando perto dela e tocando seu rosto com as mãos. Ela diz que: “Ele está numa outra vida, mas nós podemos nos alcançar. Não existe uma linha divisória, nem um muro insuperável”. De acordo com Dunker (2019), o que podemos apreender da modalidade de gozo feminino é um infinito incontável. Para o autor, se existem formas diferentes de gozar, de operar trocas e de se identificar, também podem existir outra maneira de se fazer o luto:

Aqueles pacientes que estão tomados por um luto infinito, um luto que não acaba e que não é um luto melancólico nem depressivo, talvez estejam às

voltas com o luto feminino. E essa é a hipótese que eu queria apresentar a vocês. (DUNKER, 2019, p. 42).

Ao final do filme, Eva está novamente à mesa escrevendo uma carta para sua mãe, nela, a filha pede desculpas e quer se reconciliar com a mãe. Aqui percebemos um ciclo repetitivo em um verdadeiro ensaio de separação e retorno. Há uma necessidade de se distanciar da mãe ao mesmo tempo em que se demonstra uma vontade de continuar perto dela, demonstração explícita da pulsão de morte.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta pesquisa em psicanálise, aplicada no campo teórico-conceitual e documental, foi possível compreender que a devastação se manifesta como algo sem limites e que pode se desdobrar tanto na relação com a mãe quanto nas parcerias amorosas. Nesse sentido, a devastação localiza-se no campo do irrepresentável, pois é algo que escapa ao sujeito e está onde o simbólico não alcança, sendo posta pelos autores como algo infinito. A devastação não se configura como algo estrutural, mas sim como um fenômeno subjetivo e, como fenômeno, pode se localizar em qualquer uma das estruturas. Neste trabalho, não nos comprometemos em realizar algum tipo de diagnóstico sobre as personagens.

Através de uma trajetória pelos textos de Freud e comentadores de Lacan, pode-se concluir que a devastação começa na infância a partir da relação pré-edípica com a mãe e, depois, na vida adulta manifesta-se em forma de uma demanda incessante de amor, por meio de um ressentimento direcionado à mãe. A devastação não se configura como o simples ressentimento em relação à incompletude da mãe, mas uma posição de gozo fixada excessivamente na demanda ao outro pelo falo. Por este motivo, Lacan nos diz que o campo do feminino marca a mulher subjetivamente pelo fato de ser não-toda inscrita na lógica do falo. O que não significa que a mulher esteja fora do registro simbólico, mas sim que ela se encontra entre o gozo fálico e o gozo do Outro, entre o desejo e a devastação (LANDI, CARVALHO; CHATELARD, 2016).

A reivindicação fálica retorna para uma mulher como devastação. Freud apontou três destinos para a sexualidade feminina: a inibição, o complexo de masculinidade (que abarca tanto a histeria como a homossexualidade) e a maternidade; este último Freud relacionou à feminilidade. Entretanto, pela falta de um significante que defina A Mulher o falo não corresponde a uma solução ou uma saída fixa para a devastação. (FERREIRA, 2015).

Dessa forma, no sentido de encontrar saídas para a devastação faz-se necessário que se localize qual é o ponto crucial da devastação presente na relação de cada mulher com sua mãe. O ponto onde se manifesta o modo pelo qual a mãe (não) pôde responder sobre o real de sua feminilidade. Considerando uma análise que fosse levada até o final, o que se poderia esperar como saldo seria a forma como cada mulher (uma a uma) pode alcançar uma versão do feminino que seja tecida

diferentemente do enredo materno, para isso implica-se a produção particular e criativa “de um nome tecido com as sobras do real que faça suplência ao indizível do ser de mulher” (FERREIRA, 2015, p. 78) Freud (apud Ferreira, 2015) designou as mulheres como artesãs de sua própria feminilidade. Isso nos leva a ponderar que é algo de um fazer que responde como solução para algo que é da ordem do real.

Uma das saídas para a devastação apontada por vários autores seria fundamentada num encontro amoroso, na perspectiva de um parceiro-sintoma. Todavia não há encontro possível entre os sexos o que poderia desenrolar-se seria o amor como sintoma. Outra saída seria a maternidade, vista por Freud como a menos problemática numa equação pênis = bebê, o filho comparece aqui como uma metáfora para o falo.

No caso de Eva compreende-se que ela ainda está tentando encontrar saídas para sua devastação. Uma alternativa para isso seria ela se ligar com algo da ordem do desejo. Seja o desejo pela maternidade, seja pelo desejo em seguir uma carreira, ou o desejo em ficar tocando na igreja. Logo, a saída seria ela se enlaçar a algo de um desejo decidido que a colocasse em uma determinada posição diante do Outro, de modo que a retirasse dessa deriva que ela segue diante do gozo do Outro.

O desejo feminino por estrutura é insaciável, sendo assim, o filho também não viria como sutura para esse desejo. E ela perde esse filho, o que se estende num luto sem limites. Por fim, a partir da discussão apresentada, as soluções para os impasses do feminino mostram-se sempre provisórias, pois nenhum desses recursos pode tamponar por completo o furo da inexistência da relação sexual.

REFERÊNCIAS

ALLEN, W. O percurso sombrio. Prefácio. In: Bergman, I. **Lanterna Mágica** - uma autobiografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher?** (D. D. Estrada, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991/1998.

AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. **Bol. - Acad. Paul. Psicol.**, São Paulo, v. 34, n. 87, p. 299-319, dez. 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 02 nov. 2022.

BERGMAN, I. (Diretor). (1978). **Sonata de outono** (Höstsonaten) [DVD]. Alemanha, França, Suécia.

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica** – uma autobiografia. Tradução: Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. Prefácio. In: Freud, S. **Arte, literatura e os artistas**. 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, v. I, 2015.

DROGUETT, Juan Guillermo D. **Sonhar de olhos abertos** - Cinema e psicanálise. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e Psicanálise. Montagem e Interpretação:** direção da cura. São Paulo: nVersos, vol. 4, 2014.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e Psicanálise. A criação do desejo**. São Paulo: nVersos, vol. 1, 2013.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Teoria do luto em psicanálise. **Revista Pluralidades em Saúde Mental**, Curitiba, v. 8, n. 2, p. 28-42, jul. dez. 2019. Disponível em: <https://revistapsicofae.fae.edu/psico/article/view/226/154> . Acesso em: 12 de dezembro de 2022

ELIA, Luciano. A relação Mãe-Filha. Prefácio. In: ZALCBERG, Malvine. **A relação mãe e filha**. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

EULÁLIO, Andréa. **Amores Loucos:** a devastação materna e nas parcerias amorosas. 1ª Edição. Belo Horizonte: Ed. Artesã, 2020.

FARIA, Erika Vidal de; STARLING, Dannielle Rezende. Devastação feminina: o que pode uma análise?. **Stylus (Rio J.)**, Rio de Janeiro, n. 38, p. 155-164, jun. 2019. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2019000100009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 08 jun. 2022.

FERREIRA, A. E. de P. (2015). **A devastação materna e suas repercussões nas parcerias amorosas**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FIGUEIREDO, Dayanne Souza, FEITOZA, Raíssa Corbal; CARVALHO, Maria José Camargo de. A arte como instrumento de sublimação das pulsões. Encontro: **Revista de Psicologia**, São Paulo, vol 15, nº 23, p 48-59, novembro, 2012.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (col. Obras Incompletas de Sigmund Freud).

GIÁCOMO, Gabriela Di. Formação da identidade sexual feminina na contemporaneidade e a crise identitária das adolescentes em um mundo de velozes transformações, *in*: ALMEIDA, Alexandre Patrício de; NAFFAH NETO, Alfredo (orgs.). **A pesquisa em psicanálise na universidade**: um enfoque no método por meio de exemplos. - São Paulo: EDUC, 2020.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa** - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

KI-DUK, Kim. **Poético diretor de 'Tiempo'**. [Entrevista concedida a] Jornal El Tiempo, Colômbia, janeiro, 2008. Disponível em: <https://palavrasdecinema.com/2020/12/12/kim-ki-duk-silencio/>

KUSS, Ana Suy Sesarino. **Amor, Desejo e Psicanálise**. Curitiba: Juruá, 2015.

LANDI, Elizabeth Cristina; CARVALHO, Isalena Santos e CHATELARD, Daniela Sheinkman. Das vizinhanças entre o feminino e a loucura. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental** [online]. 2016, v. 19, n. 4 [Acessado 11 Dezembro 2022], pp. 663-677. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1415-4714.2016v19n4p663.6>>.

MEZAN, R. **Freud, pensador da cultura**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

MIRANDA, Elizabeth da Rocha. **O gozo no feminino**. 2011. Tese (Doutorado) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MORAIS, Jamile Luz. **Corpo, feminino e subjetivação**: uma análise a partir de sujeitos portadores de Lúpus Eritematoso Sistêmico. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Belém, 2010.

NOBREGA, P. A.; QUEIROZ, E. F. Corpo e devastação: uma resposta possível para a feminilidade?. In: XI Colóquio Nacional Representações de gênero e de sexualidades - Educação, políticas de corpo e modos se subjetivação, 2015, Campina Grande - PB. **Anais Gênero e Sexualidade XI**, 2015. v. 1.

PUCCINELLI, Maysa. **A travessia da angústia**: uma leitura psicanalítica da Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman. 2013. viii, 97 f., il. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/14668>

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. — 2.ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. **Psicologia Clínica** [online]. 2007, v. 19, n. 1 [Acessado 27 Outubro 2022] , pp. 13-24. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-56652007000100002>>. Epub 12 Dez 2007. ISSN 1980-5438. <https://doi.org/10.1590/S0103-56652007000100002>.

RIZZO, Sérgio (Casa do Saber). **Bergman**: Um Microscópio Para O Humano. Youtube, 24 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=an9CMQfMCWA&t=317s>. Acesso em: 11 de dezembro de 2022.

ROSA, M. D. e DOMINGUES, E. O método na pesquisa psicanalítica de fenômenos sociais e políticos: a utilização da entrevista e da observação. *Psicologia & Sociedade*; v. 22, n. 1, p.180-188, 2010.

SAFATLE, W. Prefácio. In: DUNKER, C. I. L. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. São Paulo: Boitempo, 2015.

SAMICO, F.C.; CALDAS H. Uma lição sobre a devastação em sonata de outono. **Revista Fluminense de Extensão Universitária**. v. 05, n. 1, p. 11-18., Jan./Jun.; 2015.

SANTOS, Mauro Martins. Iluminação: o instante da luz. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e Psicanálise. Montagem e Interpretação**: direção da cura. São Paulo: nVersos, vol. 4, 2014. p. 91- 109.

SILVA, Aline Miranda da. A devastação e o feminino. **Psyche** (Sao Paulo), São Paulo, v. 12, n. 22, p. 27-34, jun. 2008. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000100003&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 08 jun. 2022.

SOUZA, Danuza Effegem de; e KOSOVSKI, Giselle Falbo. Mulheres e Espelhos: a Devastação e o irrepresentável no corpo feminino. **Fractal**: Revista de Psicologia [online]. 2018, v. 30, n. 2 [Acessado 11 Dezembro 2022], pp. 166-172. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/1984-0292/v30i2/5504>>. Epub May-Aug 2018. ISSN 1984-0292. <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v30i2/5504>.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a análise fílmica psicanalítica. **Subjetividades**, v. 17, p. 1-11, 2017.

ZALCBERG, Malvine. A devastação: uma singularidade feminina. **Tempo psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 469-475, dez. 2012 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000200013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 25 maio 2022.

ZALCBERG, Malvine. **A relação mãe e filha**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. 13ª reimpressão.