Uma lição sobre a devastação em sonata de outono

A lesson about devastation in autumn sonata

Fernanda Cabral Samico¹, Heloisa Caldas².

Resumo

Na relação devastada entre uma mulher e sua mãe, é o S() que se presentifica como aquilo que há em comum entre ambas. Nos enlances eróticos femininos, gozo e amor estão costurados em um movimento único e esse caráter imprime uma especificidade. Um traço desta se encontra nas relações devastadoras que algumas mulheres mantêm com seus parceiros e com suas mães. Esta condição devastadora entre mãe e filha fica muito bem exemplificada com algumas vinhetas retiradas de nosso cotidiano clínico e com a articulação com o filme Sonata de Outono de Ingmar Bergman. Com riqueza, as personagens Charlotte e Eva ensinam o quanto o laço de devastação pode ser avassalador e imprimir marcas permanentes. O que está em jogo entre Charlotte e Eva é a tentativa de manejar algo que ambas conhecem bem: a aflição de uma demanda infinita de amor incapaz de ser respondida. A mulher devastada, arrebatada pelo gozo Outro, presente em tal laço funesto, não vê outra estratégia a não ser apostar o excesso de seu gozo em vínculos que repetem a catástrofe da demanda infinita de amor.

Palavras-chave: Feminino. Devastação. Parceria. Bergman.

Abstract

In a devastated relationship between a woman and her mother, is the S() that becomes present as what is in common between both of them. In the woman's erotic connections, jouissance and love are woven into a single movement and this character prints an specificity. A trace of this specificity is the devastating relationships that some women have with their partners and also with their mothers. This devastating condition between mother and daughter is well illustrated with some vignettes drawn from our clinical routine and the articulation of the theory and the film Autumn Sonata by Ingmar Bergman. With a wealth of examples, the characters Charlotte and Eva teach how overwhelming devastation can be and print permanent marks. What is at stake between them is the effort to handle something that both know well: the affliction of an infinite demand of love, unable to be answered. The devastated woman, overwhelmed by the other jouissance, present in such a disastrous tie, sees no other strategy but to invest the excess of her jouissance in bonds that repeat that catastrophe of the infinite demand of love.

Keywords: Feminine, Devastation, Partnership, Bergman.

Como citar esse artigo. Samico FC, Caldas H. Uma lição sobre a devastação em sonata de outono. Revista Fluminense de Extensão Universitária. 2015 Jan./Jun.; 05 (1): 11-18.

A clínica das mulheres

Uma jovem analisante diz, quando se refere ao laço que mantém com o homem amado, “sem ele, sinto como se perdesse um pedaço de mim”. Finalmente, entendo o que o Chico [Buarque] quis dizer quando escreveu ‘ó, pedaço arrancado de mim’. Outra analisante é categórica quando afirma: “Tudo pode estar uma porcaria, mas se ele estiver comigo eu consigo enfrentar.” Uma terceira, em um momento de sua associação livre diz: “Preciso de um parceiro, preciso me sentir casada, senão pra quê que serve isso tudo?” (sic) Diante dessas falas tão repetidas nos settings analíticos, J-A Miller, ressaltando o ensino de Lacan, aponta que “[...] o falasser feminino, na análise tem, em primeiro lugar, de resolver a questão do amor, e isso é a erotomania” (MILLER, 1998, p. 109-110).

Existe diferença entre a clínica das mulheres e a clínica dos homens? Lacan já afirmara que homens e

mulheres são meramente significantes e o que se deve levar em conta, de fato, é a maneira como o falasser, independentemente de sua configuração anatômica, faz o arranjo de sua escolha identificatória sexual. Mas se consideramos ainda que a fantasia fundamental é uma tessitura simbólico-imaginária e que a configuração do Eu se inicia por uma matriz imaginária, como não considerar que a diferença anatômica entre os sexos produzirá efeitos no discurso do sujeito, marcando uma singularidade na maneira que se posicionam em análise?

Ora, o que vemos é que a própria diferença é uma questão. É claro que a fala, nos homens e nas mulheres, é diferente; é diferente pelo estilo, pelo tom, pelo conteúdo. Fala-se como homem ou como mulher, e se fala disso porque existem os significantes (SOLER, 2005a, p. 224).

Soler (2005) ainda ensina que, apesar de a anatomia não ser o destino para a identificação sexual

1. Psicóloga, Universidade Severino Sombra - Departamento de Psicologia, Vassouras-RJ, Brasil.

2. Psicóloga, Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ - Departamento de Psicologia, Rio de Janeiro-RJ, Brasil.

e cada sujeito ter a liberdade de se alinhar de um lado ou do outro das fórmulas de sexuação “convém notar que, nessa matéria, não pode tratar-se de uma liberdade por indiferença, porque o significante está ligado à anatomia” (SOLER, 2005b, p. 226). O sujeito já nasce sendo referido por uma teia significante sustentada pela constelação familiar e será, mesmo antes de nascer, representado por um dos significantes: menino ou menina. A escolha sexual, portanto, é uma escolha aconselhada.

Sustentamos, então, que, na análise, o discurso das mulheres é marcado por uma condição outra que não comparece o discurso dos homens: a proximidade com o S($\mathbf{A}$). A análise das mulheres apresenta então certa particularidade que se explica pela peculiaridade de suas feminilidades devida a essa proximidade com a falta de um significante que responda ao que é uma mulher. As mulheres são, conseqüentemente, um pouco loucas, no sentido de desidentificadas, porque se referem ao falo como parâmetro, mas também se referem ao furo. Deparam-se, portanto, com a castração e também com a falta de significante no campo do Outro [S($\mathbf{A}$)] (LACAN, 1972-1973/1985).

Nos enlances eróticos femininos, gozo e amor estão costurados em um movimento único e esse caráter imprime na sexualidade feminina um movimento radical. Para que uma mulher ame é preciso que o parceiro fale. Ao falar, o que está em jogo é a falta-a-ser do parceiro, ou seja, é uma demanda de amor que incide sobre o ser do parceiro. Mas, em última análise, esse movimento desnuda sua modalidade erotomaniaca: que o Outro a ame (MILLER, 1998a). E para que o Outro a ame, não há que se ter pudores e avarezas:

Assim, o universal do que elas desejam é a loucura: todas as mulheres são loucas, como se diz. É por isso mesmo que são não-todas, isto é, não loucas-de-todo, mas antes conciliadoras, a ponto de não haver limites para as concessões que cada uma delas faz a um homem: seu corpo, sua alma, seus bens (LACAN, 1974/2003, p. 478).

Lacan afirma, ainda, que as mulheres são loucas porque tem como parceiro o $\mathbf{A}$. E pela particularidade da demanda de amor que uma mulher direciona ao parceiro, marcada pela estrutura do não-todo e portanto infinita, tal demanda retorna à mulher sob forma de devastação.

[...] A demanda de amor comporta, em si mesma, um caráter absoluto e uma visada ao infinito, que é manifestada pelo fato de que o Todo não está formado, o Todo não faz um, e isso se abre para o infinito, além de tudo o que se pode trocar de material, tudo o que se pode oferecer como prova. É uma demanda que incide sobre o ser do parceiro, e é isso que desnuda sua forma erotomaniaca – que o outro me ame (MILLER, 1998b, p. 111).

Essa demanda infinita e devastadora pode ser para o melhor ou para o pior, avisa-nos Miller (1998c). A devastação (ravage) tem, em si, o ravir de ravissement, ou seja, o deslumbramento. O laço devastador pode também conduzir a um estado de deslumbramento extremo, de captura, de raptio por uma força pulsional avassaladora. A mulher paga o preço cobrado pela economia de seu gozo devastador, por mais que isso esbarre em seu aniquilamento como sujeito.

Uma analisante conta sobre o laço angustiante e gozante que mantém com o noivo:

Às vezes eu provoço tanto ele que ele me bate. Nesse momento eu me sinto um lixo. Aí choro muito. Ele fica com pena e me consola. Então eu digo pra ele as piores coisas, as piores mesmo. E mesmo assim ele fica comigo. É quando eu sei que ele me ama. Aí eu sinto uma coisa muito boa, uma certeza de que ficaremos juntos pra sempre. (sic)

Ela acentua seu semblante de objeto de ódio e se faz desejar. A chave deste enlace masoquista é a erotomania, ou seja, não importa apanhar, o que importa é que ele bata na mulher que ama, que esta mulher seja seu objeto de amor. Essa erotomania que marca o feminino se faz presente na vida de uma mulher em todos os enlances amorosos que fizer.

Para melhor exemplificarmos essa teorização lacaniana a respeito da causa de desejo na mulher que passa pelo amor e pela demanda infinita ao Outro escolhemos o filme “Sonata de Outono” (Höstsonaten), de Ingmar Bergman.

Entre Charlotte e Eva: Uma devastação.

O filme Sonata de Outono (Höstsonaten) de 1978 é uma obra eterna. Após 33 anos de seu lançamento, carrega, inequivocamente, em seu enredo, direção e atuações impecáveis, a atemporalidade que é típica de uma obra-prima.

O enredo se passa em uma casa paroquial no interior da Noruega onde vive o casal Viktor (Halvar Björk) e Eva (Liv Ullman). Na casa também mora Helena ou Lena (Lena Nyman), irmã de Eva, que sofre de uma doença degenerativa. A primeira cena do filme mostra Viktor, em um plano mais destacado, observando Eva redigir uma carta para a mãe. Eva não sabe que está sendo observada. O filme se desenrola a partir dessa carta, na qual Eva convida sua mãe Charlotte (Ingrid Bergman) para visitá-los, após sete anos de ausência. O tradutor do roteiro para o português assim nos apresenta a obra:

E sem que nenhum dos personagens se aperceba de nossa presença, nós vamos seguir a visita, depois de sete anos de ausência, de uma mãe, Charlotte, concertista famosa, a sua filha Eva, casada com um pastor da igreja luterana. Na casa, a outra filha, Helena, parálitica. E o fantasma de

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).

Essa introdução tem a intenção de mostrar o que o espectador atento dessa grande peça cinematográfica identifica: o ritmo do filme segue o de uma sonata. Sua grande característica é a repetição, na última parte, da parte introdutória. Esse é o mesmo movimento que o filme segue: duas cenas quase idênticas abrem e fecham o filme. Ambas mostram Viktor que observa Eva redigindo uma carta para sua mãe. Essas cenas inclusive começam com a mesma frase proferida por Viktor: “Às vezes, fico aqui olhando para a minha mulher, sem que ela se aperceba da minha presença” (BERGMAN, 1978a, p. 11).

Como um convite, na primeira cena, Viktor se dirige ao espectador e lhe confia uma série de coisas: como o casal se conheceu, o pedido de casamento, a vida pregressa de Eva. Com um tom íntimo, como em uma conversa, Viktor lê um trecho do primeiro livro de Eva:

Todos precisam aprender a viver. A cada dia, me esforço um pouquinho. A dificuldade principal está em saber quem eu sou e onde estou. É como procurar na escuridão. Se alguém me amasse como sou, talvez, finalmente, me pudesse encontrar (BERGMAN, 1978b, p. 12).

Viktor, então, volta o olhar para o espectador e confessa:

Se ao menos uma vez, uma única vez, eu conseguisse dizer a ela que a amo de todo o coração, fazê-la sentir-se como é amada, sem restrições de qualquer espécie. Mas eu não consigo dizê-lo, nem fazê-la acreditar, – me faltam as palavras certas (BERGMAN, 1978c, p.12).

Para amar é preciso falar. Uma vez que amar é dar o que não se tem, quando falamos oferecemos ao outro nossa falta-a-ser, a natureza barrada de todo sujeito que habita a linguagem (MILLER, 1998). É quando faltam as palavras certas que o amante oferece as mais variadas palavras e provas de amor. Mas o homem, pela especificidade de sua posição, pode gozar sem palavras

e sem amor, por mais que esse gozo seja apenas uma cota, circunscrita e contabilizável. No lugar da fala de amor, por não achar as palavras certas, Viktor escolhe o silêncio e a contemplação muda de Eva.

O segundo movimento desta sonata cinematográfica se inicia com a chegada de Charlotte na casa de sua filha. Rapidamente percebemos que se trata de uma mulher imponente, elegante e bela. A figura de Charlotte rapidamente se contrasta com a de Eva, que durante todo o filme exibe uma figura sem sensualidade, infantilizada e tímida. Charlotte encarna muito claramente a mãe fálica, possuidora da fama, das belas roupas e do amor dos homens.

As cenas que se seguem mostram como Charlotte ocupa grande parte dos diálogos, quase monólogos, apenas pontuados pelas mínimas perguntas e comentários que Eva consegue fazer. Em certo momento, Eva conta que se apresenta tocando piano na paróquia: “Toco na igreja, muitas vezes. No mês passado, fizemos uma matinée musical completa. Toquei várias composições e falei a respeito delas. Foi um tremendo sucesso” (BERGMAN, 1978a, p. 24). Ao que, rapidamente, Charlotte responde: “Toquei em cinco concertos para estudantes em Los Angeles, no Music Hall deles. Três mil crianças de cada vez. Toquei e falei, também, sobre aquilo que tocava. Não imagina o sucesso. Mas terrivelmente extenuante” (BERGMAN, 1978b, p. 25). Como se esquivar de uma comparação, ou melhor, de uma competição fálica tão desigual?

O primeiro momento de tensão entre mãe e filha é quando Eva conta à Charlotte que Lena também está hospedada em sua casa. Charlotte se recusa a aceitar que não fora avisada e concorda, muito contrariada, em ir vê-la. É importante pontuar que Lena é vítima de uma doença degenerativa que a impossibilita de se locomover e de se alimentar sozinha. A doença também atrapalha bastante a fala e Lena apenas balbucia palavras, deixando para Eva o papel de tradutora da irmã. No encontro de Charlotte e Lena, a mãe se mostra terna e amável, mas basta ficar sozinha por um momento para que, num monólogo, toda a angústia de Charlotte se faça presente. Ela não suporta a doença da filha menor.

Em determinado momento, Eva e Charlotte se encontram em frente a um piano. Instrumento de amor e rivalidade. Charlotte pede que Eva toque e, com alguma hesitação, esta aceita e toca um prelúdio de Chopin. Charlotte escuta. No fim da execução, as palavras de Charlotte são: “Minha querida Eva, menina minha, meu amor” (BERGMAN, 1978a, p. 48). A resposta que segue é de uma contrariada Eva: “Isso é tudo que você tem para me dizer?” (BERGMAN, 1978b, p. 49). O diálogo que segue é marcado pela animosidade e, em certo momento, Eva diz: “Estou triste, triste por notar que você acha que não vale a pena dizer pra mim o que pensa do prelúdio que acabei de tocar” (BERGMAN, 1978c, p. 50). Apesar de afirmar seu amor, ambas serão

atormentadas por mal-entendidos e acusações mútuas até chegar ao clímax do filme.

A demanda de Eva para que a mãe fale é exemplar da demanda que uma mulher direciona ao objeto amado, seja ele o parceiro ou a mãe, seu primeiro objeto de amor. Soler ensina que “[...] a coisa materna é o lugar de todas as metáforas, é aquilo que é visado por todas as metáforas” (SOLER, 2005, p. 230). Ao pedir que a mãe fale, o que Eva demanda é aquilo que Lacan propriamente denominou de “substância”: “[...] na mulher, em sua maioria, a relação com a mãe de quem, como mulher, ela realmente parece esperar mais substância que do pai [...]” (LACAN, 1972/2003, p. 465). É no discurso da mãe que uma filha procura substrato para sua própria feminilidade (SAMICO, 2011). Quando Charlotte responde (“Eva, minha menina, meu amor.”) sua resposta é percebida como incompleta. Vemos aqui, então a falta de resposta para uma demanda dupla que é típica das mulheres: uma demanda de amor e de consistência para seu ser. Eva precisa ser amada pela mãe e por ela desejada para que isso dê consistência ao seu ser. Mas, como sempre se percebera destituída do lugar de objeto do desejo do Outro, a ela restou se paralisar em uma posição melancólica.

É importante dizer que a beleza desta cena das duas ao piano está além das palavras proferidas. Localiza-se, de fato, na representação primorosa de ambas as atrizes, que conseguem transmitir muito mais pelo monólogo mudo de seus olhares do que pela articulação de suas palavras.

Após um pesadelo, Charlotte desperta assustada. Em seguida encontra com Eva, que ao escutar os gritos da mãe, apressa-se em procurá-la. O diálogo se segue é precioso. Acreditamos que ele contenha o ponto nevrálgico de todo o enredo:

Charlotte: Eva!

Eva: Sim, mamãe?

Charlotte: Você gosta de mim, não gosta?

Eva: É evidente que sim. Você é minha mãe.

Charlotte: Essa não foi uma resposta direta.

Eva: Então, vou responder com uma outra pergunta: você gosta de mim?

Charlotte: Eu te amo!

Eva: Não é verdade.

Charlotte: Você me acusa por falta de amor.

Charlotte: Mas você não vê o que há de inconcebível numa acusação dessas? [...]

Charlotte: E se eu estivesse realmente convencida de que amei, a você e à Helena?

Eva: Não é possível.

Charlotte: Você se lembra quando eu interrompi minha carreira e decidi ficar trabalhando em casa?

Eva: Não sei o que foi pior; se o tempo que você esteve em casa fingindo de esposa e mãe ou o tempo em que andava em *tourne*. Mas quanto mais eu penso no caso mais me recordo do inferno que você nos arranhou, pro papai e pra mim.

Charlotte: Você não sabe *nada* a respeito da situação entre nós, seu pai e eu.

Eva: Papai estava tão intimidado e tão submisso quanto eu e todos os outros.

Charlotte: Não é verdade. Seu papai e eu éramos muito felizes juntos. Josef era o homem mais fino, mais carinhoso, o melhor homem do mundo. Ele me amava e eu poderia ter feito fosse o que fosse por ele.

Eva: Sim, é claro. Você o traiu.

Charlotte: Eu não o enganei, não. Enamorei-me de Martin e viajei com ele durante oito meses. Você acha que esse tempo foi um mar de rosas?

Eva: De qualquer maneira fui eu, fui eu que, quando as noites chegavam, tinha que fazer companhia a papai, dar-lhe algum consolo, e me sentia obrigada o tempo todo a repetir pra ele que você certamente e apesar de tudo ainda o amava, que você, com certeza absoluta ainda voltaria para casa, fui eu que li suas cartas para ele. As suas cartas... Longas, carinhosas, cheias de amor, divertidas e até bem humoradas. [...] Nós ficávamos ali sentados, feitos dois imponentes idiotas, lendo suas cartas duas, três vezes, e achando que não podia existir pessoa mais maravilhosa do que você (BERGMAN, 1978, p. 72-76).

Quando irrompem as “falhas” coloca-se em cena um enlace entre ambas que aponta para o real de um ressentimento sem proporções, devastador, que não é mais recoberto pela ilusão de amor e aceitação que ambas tentam demonstrar no começo da trama. Quando caem os semblantes, o que resta é uma demanda direta à mãe que, se não exclui a função fálica, também não a coloca em termos de troca e da perda. O que resta é um laço de ódio.

O enredo segue e as recriminações à mãe não param. Eva se dirige à cozinha e começa a beber um copo de vinho. Charlotte também está lá, fumando um cigarro. O diálogo entre as duas é íntimo e cheio de confidências dolorosas.

Eva, quase em um monólogo, conta para a mãe como era doloroso ser sua filha. O expectador testemunha cenas de Eva ainda menina, observando a mãe tocar o piano, sempre muito distante e ignorando sua presença: a filha invisível ao olhar da mãe. Eva diz: “Para você eu era uma boneca com a qual brincava quando tinha tempo. Se eu ficava doente ou a incomodava, logo deixava que a babá ou papai tomassem conta de mim” (BERGMAN, 1978, p. 80). Essa fala, em particular, se aproxima bastante do testemunho de uma analisante, bastante melancólica, que dizia:

Eu era a bonequinha da minha mãe. Sentia que só existia quando ela me arrumava, me enfeitava e me botava do jeito que ela queria. Aí ela me sentava e dizia que era para eu ficar bem quietinha para não estragar o vestido. Depois ela me esquecia num canto. Eu me sentia como se não servisse para nada (sic).

É numa posição de báscula, ora como objeto de gozo do Outro, ora como dejetivo, que essas mulheres se localizam, em uma proximidade com o real que causa angústia.

Brousse (2004) aponta duas vertentes específicas da devastação: uma primeira, na qual a filha se torna fetiche materno; e a segunda, quando, por não haver troca fálica possível, a filha se converte em dejetivo. Em

suas palavras:

Ao invés de um ponto de basta, vem se substituir a fixidez de um objeto de gozo que bloqueia, impede, a deriva metafórica dos significantes-mestres, e conduz o sujeito ao ser de objeto que ele foi para o Outro: negação da falta-a-ser e intimação a ser um objeto rebotalho (BROUSSE, 2004, p. 211).

Voltando ao filme, Eva segue contando para a mãe a angústia que sentia quando comparava seu corpo ao da mãe:

Como sua aparência era sempre muito fina, eu também queria ser fina. Ficava pedantíssima, com roupa. E angustiada, sempre sem saber se você gostaria da minha aparência. Achava-me feia, magra e ossuda. Olhos grandes, de vaca no pasto. Lábios grandes, também feios. Sem pestanas, nem sobrancelhas. Os braços eram compridos demais e os pés, além de grandes. Tinham os dedos abertos. Realmente... Me achava um monstro. Mas você quase nunca mostrou se preocupar com a minha aparência. Uma vez disse: “Esperava que você fosse um rapaz”. E soltou uma gargalhada, depois, para que eu não ficasse triste. Mas fiquei, claro. Chorei uma semana inteira, em segredo (BERGMAN, 1978b, p. 81).

São recorrentes as cenas que mostram a menina Eva e espelhos, numa alusão à analogia especular entre ela e sua mãe. Recorrer à imagem da mãe enquanto imagem possível de uma mulher é o movimento que toda menina faz. No entanto, a demanda levada ao infinito por uma imagem completa pode levar a menina ao “interminável do debate narcísico com a mãe, na colagem numa justa imaginária – ou real – cujos efeitos de descaminho são evidentes” (SOLER, 2005, p. 230). Uma das consequências deste descaminho pode ser uma colagem imaginária tamanha que torna difícil perceber onde o corpo da mãe se localiza e onde está o da filha.

Exemplificamos isso com a fala de uma jovem analisante, cuja mãe era alcoolista. A jovem procurou a análise porque tinha sensações recorrentes de tonturas e enjoos, sem causa orgânica aparente. Em certa sessão, suas associações livres a conduzem para a seguinte conclusão, com bastante espanto: “Sinto no meu corpo o que minha mãe deveria sentir. É ela que bebe e sou eu que fico tonta e de ressaca!” (sic) Fuentes (2003) esclarece que este enlace tão alienado ao corpo do Outro primordial nem sempre é da ordem da psicose. Em suas palavras:

Não se trata, no entanto, de um sujeito psicótico, mas de uma histeria identificada com o homem em posição fálica para se interrogar, através da mãe, sobre o enigma da feminilidade. Transforma, assim, a mãe n’A mulher que detém o saber, com quem procura fazer Um, respondendo à exigência do gozo fálico (FUENTES, 2003, p. 67).

Eva conta também que, na ausência da mãe, era tomada por uma angústia avassaladora, quase uma sensação de morte. Nesses momentos, recorria ao pai. Ela diz: “E então eu chorava nos joelhos de papai e ele

ficava completamente imóvel com a sua mão pequena e macia na minha cabeça. Ele podia ficar ali sentado um tempão, fumando seu antigo cachimbo, enchendo o ambiente de fumo” (BERGMAN, 1978c, p. 82). O pai de Eva, imóvel, impotente e submisso compartilhava com a filha a solidão deixada por Charlotte, mas sempre em silêncio. O silêncio, que Eva dizia tão grande que se podiam ouvir os tique-taques de todos os relógios da casa. O pai era incapaz de consolar a filha e de oferecer a ela uma saída para tamanha angústia. Era, na verdade, tão atravessado pela ausência de Charlotte quanto a filha.

O silêncio também era presente na reação que a pequena Eva apresentava quando a mãe voltava.

[...] quando você chegava, eu quase não podia aguentar minha felicidade, nem podia falar, de tal maneira que, às vezes, você ficava um pouco impaciente e dizia: “Eva seguramente não está muito feliz em ver sua mãe novamente em casa”. Aí eu ficava vermelha, vermelha, e cheia de suores frios, mas não conseguia dizer nada. E não conseguia dizer nada porque você tomava conta de todas as palavras em casa (BERGMAN, 1978d, p.83).

Diferentemente do silêncio abandonado do pai, o silêncio de Eva era de natureza dupla. Era efeito do júbilo e do deslumbramento da presença da mãe, que invadia o silêncio do vínculo da menina com seu pai e a lançava num êxtase de alegria, a tal ponto de as palavras cessarem, o que nos direciona para o real do gozo que Eva experimentava. Por outro lado, também era a impossibilidade de fazer uso dos significantes que pertenciam, todos eles, à mãe: dona de todas as palavras. A devastação também se apresenta como um evento de natureza dupla: comporta um campo fálico, simbólico, no qual os significantes que poderiam nomear o desejo da mãe são reivindicados pela filha; e um campo real, de gozo Outro, avassalador e arrebatador.

É no corpo da jovem Eva que a voz da mãe enquanto Outro absoluto reverbera em gozo: “Você tem uma voz tão bonita, mamãe. Quando pequenina eu a sentia pelo corpo todo, quando a escutava” (BERGMAN, 1978e, p. 83-84). Mas essa voz tão prazerosa também trazia algo de danoso porque era falsa, não condizente com o que transmitia. Era uma mensagem dupla de amor e de ódio. Diz Eva:

Não entendia tuas palavras, elas não condiziam com a expressão dos teus olhos e com o tom da tua voz. O pior, ainda, era ver você sorrir quando estava com raiva. Odiar o papai e dizer para ele “meu querido amor”. Estar cansada de mim e me tratar de “minha amada filhinha.” Nada batia certo (BERGMAN, 1978f, p.84).

A conversa entre Charlotte e Eva chega ao ponto que Charlotte conta porque deixara a vida de concertista para retornar ao lar e a família. Por causa de uma forte dor nas costas, já não tocava com tanto brilhantismo

e decidira regressar ao lar para ser “uma família de verdade” (BERGMAN, 1978a, p. 89). Ao que Charlotte, sorrindo, pergunta “Éramos bastante felizes, acho eu. Ou não éramos? Você não era feliz?” (i BERGMAN, 1978b, p.89) Eva, visivelmente transtornada, passa a relatar o quanto sofreu com a permanência da mãe em casa. É preciso expor que, até então, apesar das duras palavras que dirigia à mãe, Eva estava serena. Mas ao compartilhar com a mãe a lembrança daqueles tempos, há um transbordamento de angústia que dá ao seu relato o peso avassalador de uma convivência marcada pela devastação. Nas palavras de Eva:

Eu estava com quatorze anos e você virou toda sua energia acumulada contra mim. Você tinha mandado para o inferno a ideia de que havia ligado pouco para mim, mas resolveu voltar atrás e recuperar o tempo perdido. Adaptei-me o melhor que pude mas não tive a menor chance. Ainda por cima eu te amava e vivia permanentemente convencida de que você tinha razão e eu estava errada. Você se lembra do que fazia? Jamais criticava diretamente, usava sempre de rodeios. [...] Não havia um detalhe que não fosse vítima de sua amável energia (BERGMAN, 1978c, pág. 91).

Vítima de um amor que, no seu “contra”, insurge um movimento que aniquila o sujeito. Freud já havia atentado para a fantasia de ser devorada pela mãe e Lacan utiliza a metáfora da boca de crocodilo para o amor materno, visto que pode devorar o sujeito que recebe esse amor, quando o Nome-do-Pai não pode se instalar como o osso que trava essa bocarra amedrontadora.

A “amável” energia de Charlotte voltara-se também para a imagem da filha e a mãe passou a exigir mudanças no corpo de Eva: ginástica porque estava corcunda, médico para as espinhas da puberdade, aparelhos para os dentes tortos. Ordenava que usasse os vestidos que ela mesma confeccionava e que lesse os livros que ela indicasse. Eva obedecia e tentava corresponder ao investimento da mãe, mas

[...] uma coisa eu [Eva] compreendia clara e nitidamente: não existia nem um único milímetro do meu verdadeiro eu que pudesse ser amado ou, pelo menos, aceito por você. Você parecia obcecada e eu ficava cada vez mais medrosa, cada vez mais reduzida a nada. Já nem sabia mais quem era, visto que a todo o momento tinha que me adaptar aos teus desejos. Tornei-me uma desajeitada marionete que você manobrava à sua vontade (BERGMAN, 1978, p. 92).

Zalcborg (2003) sustenta a premissa que uma mãe deve fazer o luto da filha para que do corpo da filha possa advir uma mulher. Ao movimento de separação que a filha inicia, é imprescindível que apareça um outro movimento, concomitante ao primeiro, de aceitação da mãe da passagem da filha de menina a mulher:

Quando a mãe não pranteia a perda da ilusão de semelhança de corpos e de gozo, na base da criação de um sentido de cumplicidade, na experiência feminina

entre mãe e filha, uma falta de distinção pode tender a se perenizar na filha (ZALCBERG, 2003, p. 197).

No diálogo que segue, Eva lembra de Stefan, com quem tivera um relacionamento apaixonado e engravidara. Charlotte sempre se posicionara contra o relacionamento e foi ordem sua que Eva abortasse. Mesmo frente ao desejo intenso de ficar com o homem amado e ter o filho, Eva não conseguira resistir ao movimento de submeter-se ao desejo de sua mãe. Charlotte, então, pergunta por que Eva nunca havia dito nada sobre esse ódio todo. Ao que Eva responde:

Porque você nunca escuta nada. Porque você é uma tremenda escapista. Porque você, sentimentalmente, é uma inválida. Porque, na realidade, nos detesta, a mim e a Helena. Porque você está irremediavelmente fechada dentro de si mesma. Porque andou comigo no seu colo frio e me jogou cá para fora de náusea. Porque eu te amava. Porque você me achava um monstro, uma desgraçada sem qualquer talento. E você conseguiu estragar a minha vida inteira exatamente como estragou a sua, tudo que era sensível e frágil você rebentou, tudo o que era vivacidade à sua volta você tentou asfixiar. [...] Tudo aconteceu em nome do amor. [...] E você controlava e dominava o tom e os gestos do amor (BERGMAN, 1978a, p.89).

É a impossibilidade de qualquer resposta à demanda de amor, potencialmente infinita, que retorna àquela que demanda, “precisamente sob a forma da devastação” (MILLER, 1998, p. 14). O campo do Outro é tão opaco que à menina só cabe a re-petição, enviar novamente o pedido de amor, e mais uma vez, até o infinito. “A devastação é a outra face do amor, é o retorno da demanda de amor, o que quer dizer que é como o sintoma, exceto que tem um índice de infinito” (Miller, 1998, p. 14-15).

Certa analisante relata algo dessa ordem. Uma repetição no laço que possui com sua mãe: de tempos em tempos rompe com ela e se muda de casa, o que dura um curto período de tempo e culmina na súplica da filha para voltar ao lar da mãe. À súplica, segue um período de relativa paz, no qual a analisante se submete totalmente aos caprichos da mãe.

O breve monólogo de Eva segue e dá testemunho do quão avassalador foi o efeito de Charlotte em sua vida:

[...] Uma criança está sempre indefesa, não entende, ninguém a pode ajudar, não pode compreender, não sabe, ninguém diz nada, está dependente, são as humilhações e a distância... O muro intransponível, as crianças gritam, ninguém responde, ninguém vem, será que não vê isso? (BERGMAN, 1978a, p.89).

Charlotte, então, relata também ter tido uma infância infeliz, com pais pouco amorosos. “Não lembro de nenhum deles me afagando ou acariciando algum de meus irmãos” (BERGMAN, 1978b, p. 100) diz Charlotte. A falta de afeto a deixara incapaz para tudo

que se relacionasse ao amor, exceto a música. Charlotte, como a filha, sente-se expulsa do regaço materno. Diz Charlotte: “[...] não vivo, eu nunca nasci, eu fui empurrada para fora do corpo da minha mãe, o corpo se fechou e logo se virou para o meu pai, eu não existia” (BERGMAN, 1978c, p. 101). “[...] continuo assim como que por nascer” (BERGMAN, 1978d, p. 102). Também revela à filha que era frágil e desamparada demais, que ansiava antes por uma mãe do que por uma filha. O diálogo que segue é riquíssimo e reproduziremos:

Charlotte: Eu sempre tive medo de você.

Eva: Essa não, não posso entender...

Charlotte: Eu queria mesmo é que você tomasse conta de mim, que me abraçasse, me consolasse.

Eva: Mas eu era apenas uma criança...

Charlotte: Será que isso tem alguma importância?

Eva: Não.

Charlotte: Eu vi que você me amava e eu queria te amar, mas não podia porque tinha medo de suas exigências.

Eva: Mas eu não exigia nada...

Charlotte: Eu *julgava* que você iria fazer exigências, exigências que eu não poderia satisfazer. Sentia-me embaraçada, paralisada. Não queria ser sua mãe, eu queria, sim, que você soubesse que eu não só estava tão confusa quanto você, como ainda mais pobre, mais cheia de medo (BERGMAN, 1978a, p.103-104).

Entendemos com Soler que a filha também pode representar para a mãe a mesma Outra relação: “[...] Na medida em que a anatomia e o significante que nela se enxerta situam-na do lado feminino, ela exterioriza para a mãe sua própria outrice de mulher” (SOLER, 2005, p. 230). É no momento que Charlotte mostra sua face demandante de amor para o Outro que Eva encarnava enquanto filha, Eva ataca e traz à conversa a ocasião em que Helena ficara doente. O diálogo deixa claro que Helena só adoecera por negligência de Charlotte em reconhecer um romance entre Leonardo, seu companheiro e Helena, a filha. Culpa que a lança ao terror. É Charlotte, agora, que pede um afago, um carinho, uma chance de ser amada:

Será que você não pode vir até aqui? Será que não pode me abraçar? Estou com um medo terrível. Meu amor, será que pode me perdoar, sim, me perdoar por tudo aquilo que fiz de errado. [...] ajude-me por favor. Não aguento mais, o teu ódio é monstruoso... [...] Ao menos toca em mim, me afaga, ou bate, bate se quiseres, mas faz qualquer coisa. Minha querida, ajude-me, por favor! (BERGMAN, 1978b, p. 112).

Durante a conversa das duas, Lena cai de sua cama e arrasta-se pelo chão tentando, de forma desesperada, chamar pela mãe. Assim termina a cena.

No dia seguinte, Charlotte resolve ir embora, o mais rápido possível. Lena fica arrasada e tem uma crise convulsiva fortíssima. Dentro de um trem, a caminho de mais uma apresentação, Charlotte parece ter voltado à postura assertiva e falante de sempre. Mas, para o expectador mais atento, há um tom queixoso em sua voz

quando, ao dirigir-se a Paul, seu agente e companheiro de viagem, contempla as casas dos pequenos povoados pelas janelas e comenta sentir-se tão distante da atmosfera doméstica.

Eva resolve então enviar novamente uma carta para a mãe, desculpando-se pelas cobranças feitas a ela. E, como em uma sonata, a história parece retroceder para o seu início. Estado de dependência e de servidão que as mulheres recorrem para apaziguar as representações maternas sempre excessivas ou insuficientes, mas nunca satisfatórias. Ora odiando e rechaçando o contato com a mãe pelo pânico de ser devorada, ora superprotetora e dependente, Eva faz o novo traço desse círculo nefasto que inexoravelmente parece retornar. Da mesma maneira, Charlotte também se colocará na roda da demanda de amor, aceitando o contato com a filha.

Ambas estão presas na espiral da demanda funesta, característica da devastação. Não se trata aqui de entendermos Charlotte como a mãe vilã que, por pura maldade, faz de sua filha alvo para seus ataques e frustrações. Também não se trata de percebermos Eva como a filha perversa, que se utiliza do amor materno para torturar e se deleitar das falhas que sua mãe demonstra. O que está em jogo entre Charlotte e Eva é a tentativa de manejar algo que ambas conhecem bem: a aflição de uma demanda infinita de amor incapaz de ser respondida.

Na relação devastada entre mãe e filha, é o S(Δ) se presentifica como aquilo que há em comum entre ambas. E, como ensina Zalcberg:

Uma relação harmoniosa entre mãe e filha, ambas adultas, é resultado de uma travessia a que as duas tenham se predisposto e conseguiram empreender com sensibilidade e delicadeza em determinado momento de suas existências. Não é uma conjuntura naturalmente dada e deve-se a um percurso realizado: a aceitação de uma perda (ZALCBERG, 2003, p.194).

Essa perda é o que cada mulher, seja como mãe ou filha, deve encarar, mesmo com a solidão intrínseca nela embutida. Cada mulher, então, deve encontrar soluções particulares para alojar os excessos típicos da modalidade de gozo feminino em seu ser. Cada uma deve elaborar suas próprias estratégias para lidar com a referência ao S(Δ). Podemos, a partir disso, falar como Brousse (2001) de feminilidades. É, enfim, pela separação de corpos, antes imaginariamente colados, e pela emancipação de suas sexualidades que verdadeiramente mãe e filha podem compartilhar o laço erótico – não mais de gozo, mas sim de desejo - que existe em partilhar semblantes que possam dar testemunhos sobre um saber fazer com o real.

Referências

- BERGMAN, I. (1978) Sonata de Outono. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica.
- BROUSSE, M-H. (2004) “Uma dificuldade na análise das mulheres: a devastação da relação com a mãe” Revista Latusa: A política do medo e o dizer do psicanalista, Rio de Janeiro, v. 9, p. 203-218.
- FUENTES, M. J. S. (2004) “O Deserto Real na Devastação”. Revista Latusa: A política do medo e o dizer do psicanalista, Rio de Janeiro, v. 9, p. 141-148.
- GRIPP, B. “Forma Sonata”, endereço: <http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/forma-sonata>, acesso em 04/03/2011.
- LACAN, J.(2003) O Aturdido (1972) Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. p. 448-497.
- Televisão (1974) Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 448-497.
- O Seminário. Livro 20: mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- MILLER, J-A. (1998) “O Osso de uma Análise”. Revista da Escola Brasileira de Psicanálise. Salvador: Biblioteca Agente, p. 93-131.
- SAMICO, F. C. (2011) A relação mãe e filha e a aposta libidinal da mulher. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Pesquisa e Clínica em Psicanálise. UERJ
- SOLER, C. (2005) O que Lacan dizia das mulheres. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ZALCBERG, M (2003). A relação mãe e filha. Rio de Janeiro: Ed. Campus-Elsevier.