

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESPECIALIZAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

Camila Ferreira Sales

Sonata de Outono: a relação mãe-filha e suas diversas melodias

Belo Horizonte
2012

CAMILA FERREIRA SALES

Sonata de Outono: a relação mãe-filha e suas diversas melodias

Monografia apresentada à Especialização em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Teoria Psicanalítica.

Área de concentração: Teoria Psicanalítica.

Orientadora: Maria Teresa de Melo Carvalho

Belo Horizonte
2012

Nome: Camila Ferreira Sales

Título: *Sonata de Outono*: a relação mãe-filha e suas diversas melodias

Monografia apresentada à Especialização em Teoria Psicanalítica da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Teoria Psicanalítica.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão a,

Maria Teresa de Melo Carvalho, por ter me orientado neste percurso com uma presença delicada e respeitosa, guiando-me com seu conhecimento.

Professores do curso de Especialização, Cassandra França, Riva Schwartzman, Eduardo Gontijo, Lúcio Marzagão, Carlos Drawin e Guilherme Massara, pelos ensinamentos e pela inspiração que me levam muito além do desenvolvimento deste trabalho, estimulando minha prática clínica e leitura da psicanálise.

Colegas do curso de Especialização e amigos da faculdade, companheiros de psicanálise e espelhos reveladores dos meus gestos e gostos.

Fábio Belo, que escuta a poesia no leva-e-traz das palavras de uma análise.

Meus pacientes que propiciam o prazer de conduzir meu trabalho como analista. Ao ouvir suas histórias, pude me deparar com as questões teóricas aqui presentes.

Leamara Melo, querida “mãe on the job”, retrato da minha vontade de ser sempre mais.

Mãe e irmã, alegrias da convivência, que me inspiraram com lindas canções ao piano.

Lourival, que me sopra a sonata do coração e me faz acreditar que é, sim, possível.
Obrigada pela paciência amorosa, carinho e compreensão.

"O importante e bonito no mundo é isso: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Aínam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Me alegre, montão."

Guimarães Rosa

RESUMO

Sales, C. F. (2012). *Sonata de Outono*: a relação mãe-filha e suas diversas melodias. Trabalho de conclusão do Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

O objetivo deste trabalho é discorrer sobre a relação entre mães e filhas à luz da teoria psicanalítica, tomando como ilustração clínica o clássico de nosso célebre Ingmar Bergman, “Sonata de Outono”. A fim de desobscurecer parte da amálgama que liga essas personagens, abordaremos o tema sob diferentes ângulos, de acordo com os autores da psicanálise aqui escolhidos. Assim, a feminilidade, a inveja, a pulsão, o narcisismo e a identificação serão as melodias trabalhadas junto ao filme. Veremos quão ambivalente é este cordão umbilical que permanece invisível entre mãe e filha, deixando-as míopes uma diante da outra e ambas diante de si mesmas. Por fim, mencionaremos brevemente o papel do terceiro personagem – seja ele pai, esposo, filho ou outro qualquer – que marca uma presença fundamental na trama edípica ao quebrar o solipsismo da simbiose. Talvez no final deste enredo possamos reconhecer que a díade mãe-filha é uma música interminável e que encarar as verdades desta relação é um ato de coragem – é assumir o Édipo dentro de nós mesmos.

Palavras-chave: Relação mãe-filha. Sonata de Outono. Pulsão de morte. Identificação. Psicanálise.

RÉSUMÉ

Sales, C. F. (2012). *Sonate d'Automne*: la relation mère-fille et ses plusieurs mélodies. Trabalho de conclusão do Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Dans ce travail on a l'objectif de discuter sur la relation entre mère et fille sur la lumière de la théorie psychanalytique en se basant sur la classique "Sonate d'Automne" de notre illustre Ingmar Bergman. A fin d'éclaircir la partie de l'amalgame que lie ces personnages, on abordera le thème sous des différents angles, selon les auteurs de psychanalyse choisis. Ainsi le féminin, l'envie, la pulsion, le narcissisme et l'identification seront les mélodies travaillées avec le film. On verra comme est ambivalent ce cordon ombilical qui reste invisible entre mère et fille, en les laissant myopes l'une face l'autre et devant soi-même. Enfin, il faut mentionner brièvement le rôle du troisième personnage – le père, l'époux, le fils ou quoi qu'il soit – qui fait remarquer sa présence sur la trame d'Œdipe avec la fonction fondamentale de casser le solipsisme de la symbiose. Peut-être à la fin de cette étude on pourra reconnaître que cette dyade mère-fille est une musique interminable et, accepter les vérités de cette relation est un acte de courage – est assumer l'Œdipe qui existe en nous.

Mots-clés: Relation mère-fille. Pulsions de mort. Identification. Sonate d'Automne. Psychanalyse.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	9
2 MÃE E FILHA: SONATA EM DÓ (DOR) MAIOR	14
2.1 O feminino em Freud	16
2.2 Uma visão contemporânea sobre o feminino	19
3 O OUTONO SECO – DE EVA PARA CHARLOTTE	22
3.1 Inveja	26
3.2 A sedução da mãe	31
3.3 A mãe morta	34
4 UMA PRIMAVERA QUE JÁ FOI INVERNO – DE CHARLOTTE PARA EVA	38
4.1 Narciso e seu espelho	41
4.2 A instância crítica e a sombra do objeto na melancolia	44
5 CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

“Um forte egoísmo protege contra o adoecimento, mas, no final, precisamos começar a amar para não adoecer, e iremos adoecer se, em consequência de impedimentos, não pudermos amar”

(Freud, *À Guisa de Introdução ao Narcisismo*)

Freud inaugurou um novo modo de pensar ao delegar ao inconsciente a regência da vida psíquica e revelar, com isso, as limitações da consciência. Situando a sexualidade no eixo central do desenvolvimento humano, ele nos fez enxergar que desde a infância já somos perversos sexuais e que o que consideramos “normal” é, na verdade, um desvio dessa sexualidade polimorfa, desvio este forçado pela cultura e que objetiva um só caminho, o da escolha heterossexual. Ele também trouxe para mais perto do homem a causa de suas próprias patologias, bem como a dimensão da maldade e sua mediação pela consciência moral. Sobre isso, Lacan (1959-1969/2008) comentou: “a investigação freudiana fez entrar o mundo inteiro em nós, recolocou-o definitivamente em seu lugar, ou seja, em nosso corpo, e não alhures” (p. 115).

Com a psicanálise foi aberto um novo campo de investigação para compreender as múltiplas formas de relação do eu com os objetos que o cercam – relações transformadas pela civilização, mas que ainda carregam, em algum grau, o caráter polimórfico da pulsão sexual e que são sempre regidas por conteúdos obscuros à consciência. Daí o conceito de “patológico” dever ser necessariamente questionado e o acolhimento à diversidade reger o trabalho do psicanalista como premissa à atuação deste profissional. A este cabe escutar essa variedade humana, nos diferentes modos que ela chega aos consultórios - sintomas, sonhos, repetições, chistes – e dela tentar apreender algo com suas ferramentas teóricas.

Freud sempre pareceu enlevado com as coisas que *são e não são* ao mesmo tempo, as típicas contradições dos sintomas e dos estados amorosos. Escondido e visível, amado e odiado, próximo e distante da clareza da mente consciente – tudo que apresentava o desafio de não se saber *de onde vem* ou *o que é* parecia fascinar nosso mestre, instigando seu espírito investigativo. Quase sempre a conclusão era uma polaridade (o dualismo pulsional, as divergências entre as tópicas, o conflito psíquico) e com isso ele estranhou o próprio familiar, calcando a psicanálise sobre o que é estranho dentro de nós mesmos.

Desde 1893, Freud (1893-95/2006) já revelava seu interesse por esse saber irrevelável, esse “estranho estado de espírito no qual ao mesmo tempo se sabe e não se sabe uma coisa”

(p. 144), como escreve em nota de rodapé ao compreender que *Miss Lucy* sabia de seu amor pelo patrão, mas o negava tanto a ponto de passar a não sabê-lo. Ele declara: “Eu estava sendo afligido por aquela cegueira de quem vê, que é tão surpreendente nas atitudes das mães para com suas filhas, dos maridos para com suas esposas e dos governantes para com seus súditos” (Ibid.).

Esse mistério também nos aflige. Seguindo a linha freudiana, o que nos moveu ao tema de investigação deste trabalho é essa *cegueira de quem vê*, que, tal como ocorreu a Freud, não cessa de nos surpreender quando se trata de mães e filhas. A relação entre essas duas personagens da trama edípica nos causa espanto não apenas devido ao caráter ambivalente que a marca desde o início, banhando o cordão umbilical de uma imprevisibilidade sem mensura, mas também pelas questões referentes à feminilidade, que recaem sobre a própria constituição da identidade. Nesse contato tão íntimo, uma amálgama de afetos entra em jogo, misturando amor e ódio, agressão e culpa, apego e aprisionamento, admiração e inveja.

Na clínica, o que por vezes se mostra imprescindível ao trabalho do psicanalista é que ele se deixe capturar pelos acasos que preenchem este espaço tão amplo e invisível entre uma mãe e uma filha. Aí, então, ele partirá para o seu arcabouço teórico na tentativa de abarcar a gama de sentimentos que entremeiam a relação mais primitiva do ser humano. E não era esse o exercício contínuo de Freud – deixar-se interrogar pelas manifestações subjetivas de cada paciente e passo a passo ir construindo sua teoria em torno deste desconhecido, dessa surpresa?

O convite é, por ora, a exemplo de Freud, partir de uma experiência empírica, representada pela arte cinematográfica, e nos deixar ser penetrados pelo universo sentimental que tal representação venha a nos trazer. Em seguida, poderemos recheiar nossa percepção com uma boa dose de teoria, ratificando nosso olhar questionador e curioso com a questão que se coloca como tema deste trabalho: a relação entre uma mãe e uma filha. Restringiremos nossa argumentação à filha – gênero feminino – por compreender que as especificidades de sua constituição enquanto sujeito, em referência ao papel da mãe, demandam uma análise muito extensa e bem diversa daquela do gênero masculino, especialmente quanto à transmissão da feminilidade.

No filme “Sonata de Outono”, de Ingmar Bergman (1978), não é necessário sair das paredes de uma casa para se impressionar com o universo que envolve a relação mãe-filha. Os campos do desejo, da vergonha, da culpa, da inveja são todos atravessados quando há um reencontro breve e profundo entre as personagens. Um diálogo que parte das entranhas da

memória, reativando lembranças até então não ditas, mas determinantes no destino de cada uma, captura não apenas nossa atenção, mas principalmente nossa posição como filha e/ou como mãe.

Não há nada que extrapole os limites do trivial: não há passagens ao ato nem agressão física. Mas a sutil violência dos gestos, do olhar e das palavras atinge o cerne da nossa vivência enquanto sujeitos. Impossível sair ileso após ver uma produção artística tão sensível à experiência humana, que toca na mais pura verdade de nossa constituição psíquica: somos todos invadidos, desde pequenos, pela sexualidade materna, quer de forma contida, quer de forma assoladora.

Neste trabalho, procuraremos desenvolver alguns pontos teóricos que nos permitirão apreender com a luz da psicanálise o objeto aqui presente, a relação mãe-filha, tomado a partir da obra de Bergman. Vale ressaltar que o que despertou a curiosidade sobre o tema em questão foi uma observação clínica, que pretendemos desenvolver em trabalhos posteriores, sobre a surpreendente recorrência de casos em que a mãe aparece, de alguma forma, extremamente intrusiva. Ora através de uma violência física letal, a ponto de demandar a interferência do Conselho Tutelar e exigir a transferência da criança para um abrigo, ora por meio da recusa da maternidade, são inúmeras as facetas da violência materna, por vezes fantasiadas com o discurso de um amor excessivo – veremos que este também fere e agride.

Olhando a questão do ponto de vista sociológico, podemos pensar na marca que a contemporaneidade empresta à figura da mulher. Com o movimento feminista, houve uma transformação no modelo de constituição das famílias e de expressão da individualidade, já que a mulher passou a ocupar territórios antes habitados exclusivamente pelos homens. Se, de um lado, ela conseguiu ir dizimando a relação de domínio por parte do homem ao conquistar novos espaços na sociedade, passando a partilhar da função de provedor da família, por outro, teve de assumir uma série de responsabilidades para afirmar seu lugar plural de mulher: mulher-mãe, mulher-esposa (incluindo aqui seu papel de *sujeito* e *objeto* sexual e de amor) e mulher-trabalhadora (Calligaris, 2012).

Talvez isso explique, em parte, as mudanças que a função materna tem sofrido com o advento de uma nova ideologia da mulher. Com o pai cada vez mais ausente, a mãe teve que assumir um lugar inaugurado pelos moldes da contemporaneidade, lugar este de contradição: ao mesmo tempo em que dá vazão à afirmação da individualidade da mulher, do prazer e da feminilidade, obriga a reconhecer a solidão inerente à maternidade e assumir a responsabilidade por isso. Com isso, é provável que a relação entre mãe e filha (o mesmo serve para mãe e filho), sem a presença da figura paterna, carregue toda a ambivalência de

sentimentos com uma intensidade aumentada, daí os excessos de amor, de violência, de negligência, etc. Isso nos faz reconhecer um dos papéis fundamentais da figura do pai (ou de outro terceiro) na vida da criança, que é de protegê-la do transbordamento materno.

Não abordaremos esse viés social ao longo do trabalho, mas ele faz-se importante para pensar o papel do psicanalista na atualidade. Na clínica somos induzidos à investigação daquilo que rege o comportamento dos indivíduos e os articula no laço social. Assim, se há transformações no âmbito das relações interpessoais, isso implica, numa visão freudiana, na liberação ou restrição dos impulsos humanos mais primitivos. Freud (1930/2006) já dizia, em “O Mal-Estar na Civilização”, que os homens teriam que abrir mão de certa dose de satisfação das pulsões sexuais e agressivas para viverem em sociedade, através do trabalho e do amor universal.

Mas, se a mulher agora também está em todos os campos, o que isso implica em termos de educação e cuidado com os filhos? Será possível uma sublimação tão eficiente das pulsões tal como Freud idealizou ou as crianças têm se tornado o depositário privilegiado dos afetos desregulados dos pais, e mais, dos conflitos amorosos entre eles? Deixemos essas interrogações como tarefa reflexiva aos colegas psicanalistas e aos demais interessados no tema.

Por ora, nossa intenção é traçar uma investigação teórica que permita dar um contorno às questões entre mãe e filha, com base no enredo do filme “Sonata de Outono”. Escolhemos a obra de Bergman pela riqueza de detalhes que podem ser explorados sobre o tema, com a ressalva de que é apenas mais um olhar sobre a produção do autor. Outros trabalhos na linha da psicanálise utilizam o mesmo filme como ilustração a assuntos tangentes ao que estamos estudando. Um dos mais recentes é o livro de Marina Ribeiro (2011), “De mãe em filha”, fruto de sua tese de doutorado e onde podem ser encontradas diversas referências.

Inspirados na proposta de Mezan (1995) a respeito das dissidências entre os teóricos da psicanálise, como ele coloca: “para escapar a este boca-a-boca de cortiço, só há uma via: tomar problemas específicos e confrontá-los nas diferentes perspectivas (...)” (p. 77), tomaremos o problema específico da relação mãe-filha sob ângulos teóricos diferentes. Assim, partiremos da questão do feminino na psicanálise, utilizando as ideias de Sigmund Freud e complementando-as com teorizações mais recentes de Joyce McDougall. Em seguida, tomaremos como pano de fundo as falas da personagem da filha, no filme, para entrever as diversas roupagens que a pulsão pode vestir na relação desta com sua mãe. Melanie Klein, Jean Laplanche e André Green serão nossos condutores nesta trilha.

Depois, mostraremos a outra versão da história – a versão da mãe – a partir do conceito do narcisismo e do superego, relacionando as vertentes da identificação e da pulsão de morte. Lançaremos mão de Freud novamente e complementaremos com Jacques Lacan.

A proposta inicial contava com mais um capítulo, que seria dedicado ao terceiro personagem da história encenada, terceiro também na trama edípica: o pai ou substituto. Porém, abordar essa terceira via seria extrapolar por demasiado o espaço deste trabalho. Faremos, assim, uma breve alusão ao tema, que flerta com uma dimensão ética, como veremos, concluindo nossos estudos com este vértice que aponta para um desfecho menos trágico da simbiose mãe-filha. Por isso, nomearemos a conclusão com um título que acompanhe esta ideia, da mesma forma como se dará com os outros capítulos. Começaremos com uma sonata em dó maior (ou seria uma dor maior?) e terminaremos com sol maior, como se o verão chegasse à casa onde se desenrola o filme, iluminando o gélido clima que se instalou entre mãe e filha e que agora se derrete através das palavras – tal como ocorre numa análise.

2 MÃE E FILHA: SONATA EM DÓ (DOR) MAIOR

“Uma mãe e uma filha: que terrível combinação de sentimentos, confusões e destruições”

(Eva, personagem de *Sonata de Outono*)

“Sonata de Outono”, de autoria e direção do sueco Ingmar Bergman (1978), é a história de um reencontro entre Charlotte (Ingrid Bergman) e Eva (Liv Ullmann), sua filha, após sete anos sem se verem. Eva mora com seu marido, Viktor (Halvar Björk), clérigo da igreja, numa paróquia na Noruega, onde presta ajuda na comunidade paroquial. Charlotte é uma pianista famosa que faz apresentações em diversas partes do mundo.

O filme é introduzido com a narrativa de Viktor, que faz um breve relato de como eles se conheceram e descreve a vida do casal como “calma e feliz”. Um dia, Eva escreve à mãe, quando fica sabendo da morte daquele que foi seu companheiro há 18 anos, Leonardo, e a convida para passar uns dias em sua casa, atitude de condescendência para com seu sentimento de luto. A mãe aceita o convite e é nesse reencontro, tão efêmero quanto intenso, que irão se desabrochar memórias de velhos tempos.

Charlotte chega à casa após longa viagem e é recebida com alegria por Eva. Abraçam-se, sorridentes, e, ao subirem com as malas *pesadas*, Charlotte comenta: “vou ficar aqui para sempre”. Essa frase traz o emblema do que veremos adiante – o espaço que a mãe desde sempre ocupou no cenário familiar, que de tão grande não deixou sobrar lugar para as filhas. Uma ocupação que ultrapassa as barreiras físicas e se inscreve na dimensão psíquica como invasão ou excesso de presença materna.

As duas sobem para o quarto de hóspedes, onde Charlotte começa a contar da morte de Leonardo, num tom que já dá mostras de que ela evita tocar nas profundezas do sentimento. Prefere a superficialidade: logo se recompõe do clima de luto, dizendo que não pode “passar os dias lamentando”, e pergunta à filha se sua aparência está bela, mostrando seu cabelo tingido e suas roupas novas. Quando olha para Eva, que até então estivera calada, capta um olhar acanhado. Pergunta: “Eva querida, o que foi? Falei alguma besteira?” e ela mesma responde, denunciando ter percebido que foi a responsável por seu silêncio: “Fico aqui só falando de mim”. A filha se justifica: “Estou tão feliz em vê-la”.

Esta primeira cena do encontro deixa entrever que há um não-dito ali, entre mãe e filha, que causa um estranhamento, como se algo estivesse atravancado, escondido. Logo o primeiro segredo se revela: Eva conta à mãe que Helena (Lena Nyman), sua irmã que sofre de doença degenerativa, está morando com ela. O espanto de Charlotte, seguido de sua negação em ver a filha doente, “como se já não bastasse a morte de Leonardo”, ela diz, será mais tarde compreendido. De início, temos pistas suficientes que nos indicam quanto desencontro pode haver num reencontro entre filha e mãe: uma enxerga a dor, a outra a cobre de música; uma escreve sobre a profundidade, a outra prefere ficar na superfície das paixões; uma esconde sua criança amedrontada, a outra revela a mulher-maravilha que é adorada por todos e aplaudida de pé em seus espetáculos.

O tempo todo o filme nos defronta com a dor e a amargura que sombreiam o contato entre Charlotte e suas filhas. A voz de quem pode falar, somada aos gritos de quem não goza do mesmo privilégio da palavra (Helena), a saúde e a doença, a vida e a morte, o amor e o ódio – todas as polaridades precisam ser colocadas entre quatro paredes para se fazerem finalmente enxergar. É na fusão de emoções tão opostas que o silêncio é rompido, exibindo as dicotomias até então veladas. Poderíamos dizer que os sentimentos intensos são como moléculas de gás que, ao serem aquecidas, não se contêm num espaço confinado. Antes guardados nos recônditos da história, agora clamam por sua revelação.

O tema do abandono perpassa a trama familiar e, se primeiro vemos filhas abandonadas, depois compreendemos que a mãe também traz essa marca trágica em sua história. Percebemos, assim, o encadeamento de gerações pelo qual é transmitido o carma da amargura: Charlotte, que a princípio aparece com cruel indigência de afeto, de repente nos mostra que também já foi filha e que nesta posição aprendeu a linguagem do desamor. Já Eva, narcotizada com a recusa do amor da mãe, repete a marginalização do desejo com seu marido, como se o deixasse na estação enquanto escapa no trem de sua solidão. Este, por sua vez, se estaciona numa espécie de aceitação silenciosa, após perceber que as palavras já não fazem efeito quando tentam convencer a esposa de que ela a ama plenamente.

Cabe-nos, então, vislumbrar essas cenas ricas de detalhes com a teoria da psicanálise, transpondo da tela para a realidade algo tão cotidiano e que merece um entendimento mais profundo. Nossos atores aqui não são nada mais nada menos que nós mesmos, invariavelmente surpreendidos com tamanho estranhamento dentro de uma relação familiar que, de tão ambígua, passa a ser inóspita. Somos nós, agora, os personagens edípicos dessa trama a ser desenvolvida adiante, desta vez não em imagens, mas em palavras.

2.1 O feminino em Freud

“- Ó mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina? (...) E esse mistério estará sempre lá, feminina menina no mesmo lugar”

(Joyce, *Feminina*)

Ribeiro (2011), em sua leitura do filme, nos chama a atenção para o aspecto da nostalgia da mãe: “algo que não aconteceu no passado, não acontece no presente, porém é sempre desejado. A nostalgia do prazer corporal e psíquico, da mútua apreciação entre mãe e filha, é algo compartilhado entre as mulheres” (p. 121). A nostalgia do encontro com a mãe é, como a autora nos conta, algo sempre vivenciado, pois a satisfação do prazer nunca será plena. Contudo, há casos em que esse encontro não é minimamente satisfatório, ou seja, há uma precariedade irreparável e que pode ser desorganizadora da feminilidade. É esta a hipótese de Ribeiro sobre a relação entre Eva e Charlotte.

Partindo disso, analisaremos este aspecto intrínseco ao papel da mãe para a constituição do eu da filha: a feminilidade. A identidade sexual da criança passa inexoravelmente pela relação com o objeto materno, sendo formada pela transmissão de afetos e pela alternância de identificações entre ele e o segundo objeto, o pai. Vejamos primeiramente como Freud compreende esse aprendizado do que é ser feminino que, tal como nos fala a música de Joyce, é “um mistério que estará sempre lá...”.

As tentativas de Freud de dar um contorno à questão da constituição psíquica da mulher partem de suas investigações clínicas, quando ele se deparou com a histeria. Como sabemos, sua teoria falocêntrica compreende a questão da feminilidade do ponto de vista do masculino, primeiramente referida à sedução por parte do adulto, geralmente o pai ou padrasto, responsável por despertar a sexualidade da menina. O caso Dora, por exemplo, é interpretado sob essa ótica da sedução: quando Dora estava com quatorze anos, o Sr. K. deu-lhe um beijo nos lábios subitamente, o que despertou nela uma sensação de excitação sexual. Somada a esta, outra cena da mesma espécie, também com o Sr. K., é considerada por Freud (1905[1901]/2006) o motivo do desabrochar sexual e origem dos sintomas histéricos de Dora.

Quando Freud (1897/2006) declara, na Carta 67 destinada à Fliess, “não acredito mais em minha *neurotica*” (p. 309), abandonando enfim a teoria da sedução, passa a atribuir às fantasias sexuais infantis função primordial e ao complexo de Édipo o papel de centro organizador da sexualidade da criança. O caráter originário das pulsões trouxe então a contribuição mais revolucionária de Freud (1905/2006) àquela época, ao afirmar que a

criança, ao contrário da pureza inequívoca que a ela era atribuída, era dotada de uma sexualidade perversa polimorfa.

Nesta segunda teoria das neuroses, continua a prevalecer o parâmetro masculino para a interpretação da feminilidade, desta vez com o conceito de inveja do pênis. Esse postulado freudiano, apesar de suas ressalvas, deve nos guiar na percepção de um aspecto importante a ser considerado neste trabalho, a saber, que a constituição da sexualidade na menina passa por uma rivalidade com a mãe, pelo fato de ter-se descoberto castrada, tal como sua genitora. A hipótese de Freud (1916/2006) é expressa nestas palavras:

Conforme aprendemos pelo trabalho psicanalítico, as mulheres se consideram como tendo sido prejudicadas na infância, como tendo sido imerecidamente privadas de algo e injustamente tratadas; a amargura de tantas filhas contra suas mães provém, em última análise, da censura contra estas por as terem trazido ao mundo como mulheres e não como homens” (p. 329).

É a decepção que sente com relação à mãe, quando percebe ter herdado dela a ausência do pênis, que leva a menina a trocar de objeto de amor: da mãe, objeto primário, passa ao pai, objeto secundário e com quem deseja ter filhos. Assim, a frustração com o objeto materno pressupõe a inveja do pênis, que, de acordo com Freud (1925/2006), é sentida quando a menininha nota o órgão genital do irmão ou de um colega e o identifica como “correspondente superior de seu próprio órgão pequeno e imperceptível” (p. 280). Diferentemente do menino, é o complexo de castração que introduz a menina no complexo de Édipo e, pela equação simbólica pênis-bebê, ela desloca sua libido para o pai e toma a mãe como rival. O complexo de Édipo feminino é considerado por Freud (1924/2006) mais simples que o do menino e é gradativamente abandonado, já que o desejo de ter filhos com o pai não se realiza.

Freud (1925/2006) lista algumas consequências da inveja do pênis: a menina pode recusar o fato de ser castrada, acreditando que possui um pênis e comportando-se como se fosse homem; ou pode desenvolver um sentimento de inferioridade, passando a partilhar com o homem o desprezo pelo “sexo inferior” feminino; pode também afrouxar o laço afetivo com a mãe, considerada responsável por sua desgraça; e ainda desenvolver um sentimento de oposição à atividade masturbatória, que é considerada uma atividade propriamente masculina, substituindo a zona erógena do clitóris pela vagina. Esta última, segundo Freud, seria a mais adequada ao desenvolvimento da feminilidade, pois parte de um abandono da masculinidade, representada pela masturbação, e é quando a menina enfim reconhece a distinção entre os sexos. Vemos aqui claramente o lugar central ocupado pelo falo na obra freudiana, sendo a mulher constituída a partir do negativo, da “ausência de”.

No artigo escrito alguns anos mais tarde sobre a sexualidade feminina, Freud (1931/2006) retoma o Édipo da menina, desta vez enfatizando a ligação primária com a mãe. Ele observa que tal vínculo erótico pré-edipiano pode durar até os quatro ou cinco anos de idade e está relacionado ao desenvolvimento da histeria e da paranoia nas mulheres, já que a dependência materna é “esse germe (que) parece ser o surpreendente, embora regular, temor de ser morta (devorada?) pela mãe” (p. 235). Esse temor, segundo Freud, se origina de uma hostilidade da criança em relação à mãe, em decorrência de restrições impostas sobre seus desejos – a frustração oral, fruto da voracidade do bebê que não se sacia com a amamentação, é o protótipo da insatisfação com o amor da mãe, sempre considerado insuficiente. Ou seja, a criança transforma a agressividade oral e o desejo de matar a mãe no seu reverso: temor de ser por ela devorada e morta. Klein aprofunda essa ideia freudiana, como veremos adiante.

Freud (Ibid.) conclui, então, que as inclinações sádicas dirigidas à mãe têm sua origem na fase pré-edipiana e são uma transformação da excitação sexual a que a criança é submetida quando recebe os cuidados maternos. Isso significa que a passividade tende a se tornar um desejo ativo de agressão. Aqui, Freud retoma a importância da sedução na iniciação da criança à vida sexual, desta vez colocando em relevância o papel da mãe ao estimulá-la.

Essas passagens sobre a constituição psíquica da menina nos induzem a levantar as primeiras hipóteses sobre os sentimentos ambivalentes das personagens de “Sonata de Outono”. Talvez o ódio de Eva por Charlotte se justifique não apenas por ter herdado da mãe o sexo feminino e, conseqüentemente, a castração, mas pela transformação da própria excitação à qual foi acometida na fase pré-edipiana.

Na conferência XXXIII sobre a feminilidade, último artigo de Freud (1933/2006) dedicado a este tema, a sexualidade da mulher adulta é explicada nos seguintes termos: a libido volta-se a favor das “funções femininas”, adquirindo “finalidade passiva”, e suas escolhas objetais são marcadas pelo narcisismo, onde “ser amada é uma necessidade mais forte que amar” (p.131). A inveja do pênis persiste por toda a vida da mulher, manifestando-se de diferentes maneiras, tais como a vaidade (como compensação da inferioridade), a vergonha e o desejo por filhos homens.

Voltando ao filme, faz-se válido questionar esta posição de Freud sobre a sexualidade feminina adulta. A personagem de Eva nos mostra que nem sempre é fácil para a mulher se deixar ser amada. A abertura para receber o amor do outro depende da qualidade da vivência com a mãe e do quão profundas são as cicatrizes deixadas pela rivalidade da criança com ela. Com a psicanálise, o “amor puro” entre mãe e filha torna-se um tabu que tende a ser desmistificado a partir do conceito de ambivalência.

2.2 Uma visão contemporânea sobre o feminino

“Aprendi com as Primaveras a me deixar cortar para poder voltar sempre inteira”

(Cecília Meireles)

Traremos agora a contribuição de uma autora contemporânea, Joyce McDougall, que se debruçou longamente sobre o tema da sexualidade humana. Bebendo nas fontes de Klein, Margaret Mahler, Bion e, sobretudo, Pierra Aulagnier, McDougall amplia a noção do trauma em Freud ao postular que o desenvolvimento da sexualidade envolve os conflitos e eventos traumáticos precoces, da fase da fusão mãe-bebê, que marcam por toda a vida as expressões de amor e erotismo. Essa “sexualidade arcaica”¹ predomina na realidade psíquica, trazendo à tona, nas relações amorosas futuras, o medo da castração, da perda de limites, do aniquilamento e da morte.

Em “As múltiplas faces de Eros”, McDougall (1997) nos lembra que “a sexualidade humana é inerentemente traumática” (p. IX), a começar no início da vida, com o choque entre o mundo interno das pulsões, sempre em busca de satisfação, e o mundo externo com suas forças coercitivas. Quando o bebê encontra o “seio-universo” e inaugura o “amor canibal”, os impulsos eróticos e sádicos ainda estão fundidos. Depois, a separação entre o eu e o outro gera frustração, fúria e uma depressão primitiva que o bebê vivencia com relação a seu primeiro objeto de amor – a mãe. Segundo a autora, “a felicidade está na abolição da diferença entre o *self* e o outro” (p. IX).

McDougall faz referência aos estudos de Roiphe e Galenson (1981, citados por McDougall, 1997) que dizem que o próprio reconhecimento da alteridade, antes mesmo da percepção da diferença entre os sexos, já desperta angústia, sendo, portanto, traumático. A crise edípiana vem reafirmar essa impossibilidade do desejo de “ser” e de “possuir” os dois sexos: “a descoberta, por parte da criança, da diferença entre os sexos é equivalente, em qualidade traumática, à anterior descoberta da alteridade e à ulterior revelação da inevitabilidade da morte” (p. XVI).

Explorando as raízes da sexualidade infantil, a autora discorre sobre a homossexualidade primária, compreendendo-a em seus dois sentidos, o ter e o ser: na feminina, há o desejo de possuir a mãe, incorporá-la, ser por ela penetrada e ter filhos com ela, ao mesmo tempo em que quer ser o pai para conquistar o amor da mãe. Da mesma forma,

¹ Termo que McDougall (1997) usa para definir a sexualidade em sua forma mais precoce, quando pulsão de vida e de morte, bem como o *self* e o objeto, estão fundidos (p. IX).

a homossexualidade masculina contém tanto o desejo de ter sexualmente o pai quanto de ser a mãe. A autora explica que a não satisfação desses desejos primitivos acarreta sentimentos de ferida narcísica, agressão e inveja; porém, sua realização geraria culpa e depressão. Daí tiramos a explicação para a profunda ambivalência que marca o vetor homossexual nas relações amorosas.

Detendo-nos um pouco mais nas explicações de McDougall (1997) sobre a criança do sexo feminino, encontramos o que ela coloca como dificuldades quanto ao desenvolvimento da identidade de gênero. Primeiramente vem a questão anatômica: o órgão sexual feminino é representado como espaço interno e por isso é equivalente à boca e ao ânus, carregando todos os investimentos sádicos e masoquistas dessas regiões. Em decorrência disso, a relação da menina com o corpo é marcada por fantasias de que ele é sujo. A essas fantasias são somadas as representações inconscientes da mãe que se refletem no investimento libidinal e narcísico no *self* da filha e que contêm seus próprios temores quanto à sexualidade. Devido a essas dificuldades, o triunfo do erotismo na vida da criança sobre a agressão oral e anal só pode ocorrer a partir da comunicação, inicialmente não-verbal e depois verbal, entre mãe e filha.

Outro problema na formação da identidade feminina, de acordo com McDougall (1997), refere-se à integração da profunda ligação homoerótica com a mãe. Os laços libidinais do bebê são feitos com ambos os genitores, desde o nascimento, mas é nos braços da mãe que ele vivencia seu “primeiro projeto psíquico” (p.10), o que lhe servirá de base para os relacionamentos amorosos futuros. A importância do pai é exatamente de mediar esse contato erótico com a mãe. Em suas palavras:

Um pai que seja ausente ou desinteressado de seu pequenino rebento e que considere a mãe como sendo responsável exclusiva pelo bebê deles – ou que aceite que sua mulher o veja como uma não-entidade em relação ao bebê de ambos – corre o risco de deixar seus filhos vulneráveis a representar um papel que resulta unicamente das necessidades libidinais e dos problemas inconscientes da mãe. Uma mãe que considera seu bebê uma extensão narcísica dela mesma ou que toma seus filhos como objetos amorosos no lugar do pai deles pode estar lançando a pedra fundamental de futuros relacionamentos conflituosos (p. 10).

Portanto, o que McDougall coloca como problema é a substituição de uma relação amorosa adulta pela relação da mãe com a criança, excluindo a figura do pai. Ou seja, o fator prejudicial à construção da identidade da menina é quando a ligação homoerótica com a mãe é eleita como única no âmbito da sexualidade.

No caso do filme aqui estudado, podemos conjecturar, a partir da teorização acima, que a figura do pai de Eva, frágil e muda, abre um espaço sem barreiras para a sexualidade da

mãe, com todas as contingências que a permeiam. Assim, suas necessidades libidinais, seus problemas inconscientes e a própria agressão vinculada à sexualidade ficam com o canal livre para a entrada no corpo sexual da filha. Eva e seu pai – ambos à mercê de Charlotte, sempre entregues ao seu desejo e carentes de sua presença física (apenas física, já que, do ponto de vista do comando da lei, ela parece estar sempre lá, ditando as normas e fazendo exigências). O filme ilustra aquilo que McDougall descreve sobre o modo pelo qual a mãe muitas vezes insere a filha no circuito da sexualidade: como extensão narcísica dela mesma, ou seja, como refração da própria imagem.

McDougall (1997) se pergunta sobre o destino desse componente homoerótico. Ela explica que a identificação com a mãe envolve a introjeção de diversas faces dela, formando em seu psiquismo uma variedade de “mães internas” que provocam sentimentos ora de amor e de desejo, ora de temor e ressentimento. Dentro desse processo também ocorre a integração dos anseios edípianos heterossexuais e homossexuais, havendo nestes últimos a incorporação de conteúdos psíquicos da mãe, fantasiados pela menina como contendo o pênis do pai e alguns bebês, além dos segredos do que é a feminilidade.

Na visão da autora, é quando a filha tem a experiência da maternidade que ela consegue nutrir com sua mãe uma relação de amizade, identificando-se com ela. A identidade sexual feminina seria, pois, o resultado da integração dos desejos bissexuais e edípianos, junto ao processo de luto nele subjacente, o que permite o investimento libidinal e narcísico no próprio corpo feminino e a atração pelo outro sexo. McDougall (1997) também diz que a realização dos três desejos femininos (sexual, maternal e profissional) “exige delicado equilíbrio, para que as mulheres possam evitar a convicção de serem impelidas a sacrificar suas próprias necessidades libidinais e narcísicas em qualquer uma dessas áreas” (p. 14).

Voltando ao filme, faz-se mister perguntar sobre o destino da feminilidade das filhas de Charlotte. Se o desfecho do Édipo, bem como a integração dos desejos bissexuais, tornam-se o lastro para a vida adulta da mulher, podemos apontar um sucesso ou, pelo contrário, um fracasso na organização sexual em Eva e Helena? Onde se calcam os motivos para a doença de Helena e o retraimento de Eva com relação ao esposo – não seriam na própria sexualidade materna, ou melhor, no investimento libidinal que marcou esses corpos femininos? A fim de compreender melhor alguns pontos do desenvolvimento da sexualidade e da constituição psíquica de Eva, faremos um percurso por Klein, Laplanche e Green, trazendo a visão desses autores sobre as vicissitudes das pulsões que ligam mãe e filha.

3 O OUTONO SECO – DE EVA PARA CHARLOTTE

“Digo que hoje essa tristeza é um bem-estar, o bem-estar de ter afinal caído na infelicidade que minha mãe anuncia há tanto tempo, quando ela uiva no deserto de sua vida”

(Marguerite Duras, *O amante*)

“É preciso aprender a viver. Eu pratico todo dia. Meu maior obstáculo é não saber quem eu sou. Eu tateio cegamente. Se alguém me ama como eu sou, posso finalmente ter a coragem de olhar para mim mesma. Essa possibilidade é pouco viável”. Esse é o trecho de um livro escrito por Eva que Viktor lê na primeira cena do filme, quando está no papel de narrador. Em seguida, ele fala ao telespectador: “Gostaria de dizer a ela, pelo menos uma vez, que é amada plenamente. Mas não consigo dizer de uma maneira que ela acredite. Não encontro as palavras certas”.

Podemos considerar essas duas apresentações (o trecho do livro e a fala de Viktor) os pontos nodais de articulação entre as cenas subsequentes do filme e a história pregressa de Eva, como se, fazendo um paralelo com a clínica psicanalítica, elas traduzissem o espectro fundante da situação de angústia da personagem. Com a chegada da mãe à sua casa, será possível ler as entrelinhas dessa introdução. Tentaremos, neste capítulo, nos aproximar da origem desse sentimento arraigado de insegurança quanto ao amor do outro, sentimento que, de tão solidificado, parece ultrapassar a própria existência.

Considero importante determo-nos por alguns instantes nessas sentenças: praticar todo dia o aprender a viver, tendo como obstáculo o não saber sobre si mesmo. O que podemos dizer de uma mulher, já de meia idade, sobre o aprendizado constante de uma vida cuja metade já se foi? Temos aqui a impressão de que ela está falando de algo que não se acumula, uma vida indiferente ao saber construído, exatamente porque, em sua base, não há um “eu sou”. Se não há um eu que se reconhece como “eu”, como se pode saber viver? Não se trata, pois, de um conhecimento gradativo, que se espera um dia ser todo, mas sim de algo vazio (de sentido?), já que não se funda sobre um saber primário. Deparamo-nos, então, com a repetição: todo dia deve-se aprender a viver, “tateando cegamente”... Poderíamos completar: até encontrar. Mas encontrar o quê?

A resposta já foi dada em seguida: não importa as palavras usadas, essa será sempre uma aposta perdida. A coragem de olhar para si mesma é algo que um dia não aconteceu. Encontrar o que ela deseja é, como ela mesma diz, uma “possibilidade pouco viável”, pois a

correlação direta entre “se alguém me olha” e “eu me amo” fora quebrada há tempo. Por isso os “macetes” de como viver a vida se findam no dia mesmo em que são descobertos, já que esse saber primário é tão enigmático quanto vazio. Ribeiro (2011) nos indica o caminho da interpretação: se não é possível ao marido reparar o amor de Eva por si mesma, é porque houve uma experiência amorosa insuficiente com a mãe.

Voltando ao filme, o primeiro diálogo entre Charlotte e Eva, ainda no quarto de hóspedes, desvenda um aspecto precioso para a compreensão da ambivalência entre mãe e filha: a competição. Quando Eva diz que toca órgão na paróquia e que no mês passado apresentou em uma noite musical, Charlotte conta, sobressalente, que fez cinco concertos numa escola em Los Angeles, com três mil crianças de cada vez.

Mais tarde, à hora do jantar, Charlotte imagina que o desejo de Eva seja ver a mãe vestida da cor negra do luto, após ter visto Helena doente, e em tom provocativo desce as escadas com um vestido vermelho, exibindo elegância e vivacidade. Depois de comerem, Eva, cedendo ao pedido da mãe, embora notadamente envergonhada e a contragosto, toca ao piano o prelúdio de Chopin. Charlotte tenta disfarçar sua decepção, mas Eva capta o desgosto da mãe. Esta, então, senta-se ao lado da filha diante do piano e toca, explicando detalhadamente sua interpretação sobre Chopin, numa performance perfeita, muito distante do que Eva foi capaz de reproduzir.

Essa cena ao piano é marcante. Sabiamente focada pela câmara de Bergman e belamente interpretada pelas atrizes, convida o espectador a observar de perto a expressão de desapontamento de Eva, numa pausa longa, tal qual um nota quando suspensa no ar. Seu olhar transparece um sentimento profundo de inferioridade, como se murchasse toda a alegria frente ao triunfo da mãe. Nesta hora, Charlotte se revela fálica, extremamente intrusiva, sem qualquer sinal de falhas que denunciem sua condição humana de imperfeita. É a verdadeira encarnação da mãe da fantasia de Eva, que ela descreve desta forma ao marido: “mamãe nunca fica furiosa, desapontada ou infeliz. Ela nunca fica machucada”. Diante de tudo isso, só resta a Eva uma saída: invejar.

Durante a noite, Charlotte perde o sono e Eva, ouvindo alguns barulhos, vai até a sala e a encontra lá. O diálogo que se segue à dupla insônia, na penumbra do cômodo, é uma bela tradução do misto de sentimentos ambivalentes entre mãe e filha, até então distribuídos numa linha do tempo e agora colocados em evidência, após uma ausência de sete anos. Tudo começa quando, diante da pergunta de Charlotte, “você gosta de mim, não é?”, Eva se esquiva: “você é minha mãe”. A pergunta é devolvida e Charlotte, meio assustada, se remonta ao passado, como se buscasse na história uma prova concreta para justificar seu amor à filha:

“Acabei com minha carreira para ficar em casa com você e papai”. Eva a interrompe, acusando a mãe de um abandono cruel. O amor convida o ódio a entrar em cena, e é sobre este último que elas passam a falar.

Eva deixa as palavras livres para expor seu ressentimento infantil. “Agora entendo como a vida do papai e a minha eram um inferno por sua causa”. Toma as dores do pai, fala da infidelidade que ele sofreu por parte de Charlotte. Fala também de sua idealização: “Achávamos que você era a pessoa mais maravilhosa do mundo”. Relembra a cena marcante de quando esperava, à porta da sala onde a mãe tocava piano, uma pausa para que pudesse entrar e observá-la. Charlotte, com o jornal à frente, não correspondia o olhar solicitante da garotinha. Esta se achava feia e temia que a mãe a rejeitasse.

A propósito das viagens de Charlotte, Eva relembra a dor de quando ela partia e o afeto frouxo que era trocado nas despedidas. “Você não me enxergava, e então partia. Eu pensava: agora vou morrer; dói tanto...”. As lembranças pintam uma mãe não-castrada, dominadora, e a seu lado uma criança muda, de presença apagada, magra, quase invisível. “Você era a dona de todas as palavras em nossa casa... Mas eu não confiava nas suas palavras. Não combinavam com seu olhar”. A falta de confiança na mãe, fruto da inadequação entre seus sentimentos e suas palavras, é um aspecto desnorteante para a filha. Provavelmente, Eva se perguntava: como saber se ela me ama, se seu ódio é revestido de palavras carinhosas?

Em determinada época, Charlotte parou de viajar a trabalho e passou a ser mais presente em casa. Mas o que Eva sentia agora era a transformação da falta em excesso: “não existia nada que não recebesse sua energia amorosa”. O domínio da mãe imperava sobre a filha, calando-a mais ainda à medida que não reconhecia sua capacidade de escolha e autonomia. O temor impedia Eva de contrariar a palavra materna, e ela sucumbia novamente aos desígnios da alienação inelutável: “Mas uma coisa eu entendi. Nada da minha verdadeira personalidade podia ser aceita ou amada. Você estava obcecada e eu fiquei mais medrosa e aniquilada”.

Eva fala de sua passividade mortífera à mãe, que dominava todos os aspectos de sua vida, chegando até a induzi-la a abortar seu primeiro filho. A lei materna se impunha também sobre Helena e o pai, sendo este o companheiro de derrota das filhas. O fechamento de Charlotte em sua bolha narcísica implicava essa morte do outro, já que não havia reconhecimento da alteridade e os seus olhos, que deveriam servir de espelho para as filhas, só conseguem enxergar a si mesma. Eva lhe diz: “Você conseguiu me prejudicar pelo resto da vida. ... Você atacou tudo que era sensível e frágil. Tudo que tinha vida, você tentou sufocar. Você fala do meu ódio, o seu ódio não era menor”.

Eva também fala de Helena. Sua doença deve ser entendida na mesma lógica da violência do amor materno: a mãe intromete em tudo. A cena infantil lembrada por Eva denuncia a negligência de Charlotte: quando Helena tinha um ano, foi abandonada e, mais tarde, na adolescência, viu seu desejo sendo castrado pela mãe quando esta se interessou pelo homem com o qual a menina era apaixonada. Como pôde, então, a feminilidade da filha ir se desenvolvendo, se o seu primeiro “grito de mulher” foi imediatamente calado? O que resta de um corpo cujos caminhos da libido foram interceptados?

No início do filme, o reencontro de Helena com a mãe parece tomá-la de fortes emoções. Elas trocam gestos pueris e carinhosos; Charlotte parece disposta a resgatar um estado infantil, prometendo-lhe passeios e cuidados nos próximos dias. Agora, o diálogo entre Eva e Charlotte é interrompido com o grito de Helena, caída ao chão. Talvez esse grito represente o desabafo triunfal daquela noite, sua única forma de expressar o ódio que tornou seu corpo enfermo. Quando ela cai, parece levar ao chão suas angústias primitivas, como se pudesse se deserdar de vez da sorte que a mãe lhe deixou.

Quanto a Eva, podemos entender seu desabafo como a explosão verbal de um silêncio que foi cuidadosamente guardado durante anos, silêncio que escondia a fúria pelo desprezo da mãe. A força das palavras ditas, as lágrimas e o conhaque (que a dotou de coragem para falar) simbolizam o peso da gravidade dos sentimentos ali trocados, como se fosse necessário voltar às origens para remexer no lado obscuro da ambivalência e deixar cair as fantasias que até então sustentavam a mãe idealizada.

Quando Eva termina seu desabafo, passa a palavra à mãe, que deita ao chão e começa a falar de sua infância – neste relato, é Charlotte a filha abandonada. Abordaremos essa parte do diálogo no próximo capítulo. Por ora, tentaremos elucidar certos pontos importantes da maternagem de Eva. Veremos, primeiramente, alguns conceitos da teoria de Klein que nos ajudarão a compreender melhor a relação mãe-bebê, especialmente no tocante à inveja.

3.1 Inveja

“Meu sangue foi pela inveja de tal modo consumido, / que se eu visse um homem alegrando-se / tu me verias coberto de palidez. / Da semente que plantei, agora colho a palha: / oh gente humana, por que pões o coração / ali onde é impossível fruir os bens em companhia de outros?”

(Dante, *Purgatório*)

Klein (1952/1991) em “Algumas considerações teóricas relativas à vida emocional do bebê”, começa dizendo que “a ação interna da pulsão de morte dá origem ao medo de aniquilamento e que esta é a causa primária da ansiedade persecutória” (p. 86). Isso significa que, para ela, o bebê já nasce com um quantum de pulsão de morte, e, dependendo das experiências externas de frustração, tais forças destrutivas internas são sentidas como ataques que vêm de fora e o perseguem. A primeira dessas experiências frustradoras é o nascimento, que tira o bebê do estado de plenitude intrauterina. De acordo com Klein, quando os impulsos inatos agressivos têm proporção maior que os libidinais, “a ansiedade persecutória, a frustração e a voracidade são facilmente despertadas, o que contribui para a dificuldade do bebê em tolerar privação e lidar com a ansiedade” (p. 87).

Para Klein (Ibid.), a realidade externa é desde o início banhada com as pulsões de vida e morte do bebê, traduzindo-se em nada além do reflexo de seu mundo de fantasias inconscientes. Desse modo, os objetos, que são a princípio parciais (a exemplo do seio da mãe), ganham os contornos dos impulsos inatos, e, já que o aparelho psíquico ainda imaturo é clivado, ele separa o objeto bom e o mau, o que promove gratificação e o que destrói. A clivagem, para a autora, é a primeira defesa contra a angústia do nascimento e faz com que tanto o eu quanto o objeto sejam divididos. Somente em estágios posteriores os objetos serão vistos em sua totalidade, como destino e ao mesmo tempo fonte de sentimentos ambivalentes. Como explica França (2006), “A clivagem tem na angústia o seu motor inicial: a angústia intolerável, que invade o psiquismo no momento do nascimento, é defletida, é projetada para fora” (p. 29).

Por meio dos processos de projeção e introjeção das pulsões, o seio bom e o seio mau tornam-se protótipos de todas as relações objetivas de gratificação e frustração do indivíduo. Assim, quanto maiores as fantasias sádicas para com o objeto mau, maior a vulnerabilidade do eu frente às agressões do mesmo objeto quando ele é internalizado, pois ele se torna persecutório na mente do bebê. Seu ataque ao seio da mãe já é uma defesa contra os impulsos

sádicos dirigidos a si mesmo, que, ao serem projetados, deixam-no protegido contra a fragmentação e angústia provenientes de seu nascimento.

Klein (1952/1991) fala do desmame como a primeira angústia de castração vivenciada pelo bebê. É este o momento em que o bebê se dá conta de que existe um objeto inteiro, total, que é diferenciado dele e que é o verdadeiro dono do seio. Isso desperta o sentimento de inveja, já que o seio gratificante é percebido não mais como parte de si mesmo, mas pertencente a outro ser. Por isso a inveja está relacionada a uma negação da castração, pois ele tenta ignorar a diferença apagando o objeto bom que agora é visto do lado de fora.

Mezan (1995) explica que o conceito de inveja tem grande importância na obra kleiniana e se distingue da “inveja do pênis” sobre a qual Freud se debruçou, já que a maior angústia para Klein é a de aniquilamento, e não a fálica. A inveja do pênis, em Klein, é uma segunda etapa do desenvolvimento sexual da menina, correlativa à inveja do útero no menino. A primeira inveja, amplamente teorizada no trabalho de 1957, “Inveja e Gratidão”, tem como alvo o seio materno. Ela pode ser dirigida ao seio bom como também ao seio mau, mas é importante frisar que sua essência é invariavelmente a força da pulsão de morte.

A inveja ligada ao seio bom, como esclarece Mezan (1995), justifica-se exatamente pelo fato de que ele é bom. O bebê alimenta a fantasia de que o seio suprirá suas necessidades de conforto e segurança, protegendo-o do aniquilamento. Assim, ele sente inveja porque é a mãe, e não ele, quem detém a fonte dessa satisfação que ele tanto deseja. Seu ódio agora se volta contra o seio bom, de forma destrutiva, já que não tolera que ele seja bom e então sente vontade de estragá-lo. O sentimento invejoso ataca, pois, o seio idealizado, sobre o qual são depositadas fantasias de completude.

Já a inveja cujo alvo é o seio mau provém de uma frustração, quando o bebê percebe que a amamentação não substitui o estado de plenitude intrauterina no qual ele e a mãe eram fundidos. A fantasia de que o seio lhe dará tudo o que deseja, fantasia esta relacionada a uma voracidade inesgotável, é profundamente abalada e fomenta o ódio do bebê. Ele descobre que a ansiedade persecutória e o medo do aniquilamento não desaparecem quando ele suga o seio materno e forja com isso a crença de que a mãe o priva da gratificação propositadamente, conservando-a para si própria. É essa frustração que nutre o impulso destrutivo da inveja.

Como explica Mezan (Ibid.), a inveja primária reside na relação dual da criança com a mãe e é igual para meninas e meninos. Já a inveja do pênis coloca o problema da triangulação (apesar de o pênis ser imaginado no interior da própria mãe), aparecendo no tempo inaugural do complexo de Édipo, diferente para os dois sexos. O Édipo kleiniano ocorre no primeiro ano de vida, época do desmame, pois é considerado uma consequência da privação do seio

materno. É quando o sadismo está no seu nível máximo e a menina busca um objeto para ser incorporado como substituto para o seio: o pênis do pai, que ela supõe estar no interior do corpo da mãe e ser sua fonte de gratificação oral. Mezan diz:

Dentro da lógica kleiniana, na qual o objeto frustrador é por definição alvo de ataques que o transformam em perseguidor temido e incrementam a angústia, a ideia de que a mãe está de posse do pênis do pai desperta fantasias agressivas, nas quais ela é atacada com a finalidade de roubar-lhe o pênis cobiçado, juntamente com os bebês e todas as coisas preciosas contidas no ventre materno (p. 89).

Trata-se do que Klein define como fase primária do Édipo feminino, caracterizada pela identificação com a mãe, suposta detentora do pênis, e marcada por um sadismo extremo, que chega a ocultar as tendências edipianas genitais. Ocorre que a mãe, ao ser introjetada, está completamente danificada pelo ódio do bebê e por isso ele supõe que ela quererá se vingar. Assim, o objeto interno ganha força maior dentro da criança, que se sente ameaçada e perseguida, com medo de ter seu corpo mutilado e a sua capacidade de gerar bebês destruída. Esta é “a situação fundamental de angústia da mulher” (Klein, 1921-45/1975, citada por Mezan, 1985, p. 89).

Quando a menina descobre que lhe falta o pênis, é tomada de ódio e frustração pela mãe, somados à raiva pela privação do seio. Ao mesmo tempo, ela sente que o objeto faltoso é um castigo, uma vingança materna pelos ataques ao seu ventre. Essa angústia de perseguição, somada à frustração pelo desejo não realizado de ter o pênis do pai, levam a menina ao tempo “masculino” do Édipo, quando ela passa a se identificar com o pai.

Não nos delongaremos no complexo de Édipo conforme teorizada por Klein, mas é importante dizer que o caminho natural a ser percorrido no desenvolvimento da criança é a fusão dos objetos bons e maus, que resulta num objeto total e numa unidade constitutiva do eu, processo que caracteriza a passagem da posição esquizoparanóide à depressiva. Porém, como explicita Mezan (1995), se a inveja for excessiva, a integração entre as partes clivadas torna-se prejudicada, já que a força disruptiva da pulsão de morte, atizada pelo sentimento invejoso, provoca uma confusão entre o bom e o mau, ao atacar o bom como se fosse mau.

Podemos, agora, a partir dos pontos teóricos discutidos e do filme em pauta, perguntar: seria apropriado dizer que Eva invejava a mãe? Como compreender a dinâmica entre as pulsões de vida e morte na relação da personagem quando bebê e sua mãe? Será que foi possível a constituição de um núcleo egóico forte e estável, resistente às forças disruptivas da inveja?

Se levarmos em conta as falas de Eva sobre seu sentimento de aniquilamento (“você estava obcecada e eu fiquei mais medrosa e aniquilada”) e seu olhar dirigido à mãe (na cena

do piano), nos depararemos com um ego frágil, amedrontado, que provavelmente não teve subsídios suficientes para se integrar e vencer com êxito a cisão psíquica do nascimento. A hipótese aqui proposta é de que não restou a Eva alternativa face a uma mãe fálica e negligente: foi preciso invejar. Diante da dificuldade de incorporação de experiências gratificantes (o seio bom), as frustrações que ela sofreu quando pequena a levaram ao auge do impulso destrutivo. Era a mãe quem retinha toda a satisfação, sem nada lhe oferecer.

“Você conseguiu me prejudicar pelo resto da vida, assim como você foi prejudicada. Você atacou tudo que era sensível e frágil”, diz Eva a Charlotte. Um ataque que, para a criança, significa – diríamos com Klein – a revanche da mãe contra todas as agressões inicialmente dirigidas a ela. Se a inveja é como a flecha torta que se volta contra quem atirou, não há escapatória para a criança “sensível e frágil”: será atacada com a própria pulsão de morte que outrora foi lançada no objeto materno. Em resumo, a frustração que a menininha sofreu quanto à mãe gera inveja; esta, por sua vez, projeta a pulsão de morte sobre o seio, que, quando internalizado, tentará se vingar, o que causa a angústia persecutória.

A angústia de aniquilamento de Eva em prol do suposto revide da mãe pode ser retratada nas falas: “Eu tinha ódio do que eu era. Ainda fico trêmula quando penso naqueles anos. Não me toquei que tinha ódio de você, pois estava certa de que nós nos amávamos. Por não poder odiá-la, meu ódio se transformou num medo insano. Tudo que tinha vida, você tentou sufocar. Você fala do meu ódio. O seu ódio não era menor, não é menor. Pessoas como você são uma ameaça”. Como explica Mezan (1995), a sequência que exemplifica a lógica do pensamento de Klein é: “a falta gera ódio, o ódio gera fantasias de agressão, e o temor do revide por parte do objeto agredido gera angústia persecutória” (p. 94).

A teoria das relações objetais de Klein nos dá pistas para suspeitar de que tenha havido uma confusão na Eva-bebê entre o eu e o objeto, o bom e o mau. A combinação entre satisfação e frustração foi no mínimo insuficiente para garantir à criança a segurança de que num mesmo objeto ela pode encontrar amor e ódio, sem temer que ele a destrua. Arriscamos a dizer, pois, que esse desequilíbrio entre as pulsões de vida e morte engendrou tamanha avidez em Eva, produzindo a inveja e colocando em cheque sua capacidade de amar e ser amada. Quanto maior a voracidade, mais difícil será a interiorização de um objeto bom estável capaz de formar o núcleo egóico. Mezan (1995) afirma: “Se a criança for excessivamente ávida, tendo por isso incrementadas suas tendências agressivas, ela se torna incapaz de aceitar o seio quando ele finalmente lhe é ofertado” (p. 92). Ora, não é exatamente essa recusa do objeto bom que observamos na personagem, quando ela desconfia das palavras amorosas do esposo?

Eva pergunta: “será que a desventura da filha é o triunfo da mãe? Mamãe, minha desgraça é o seu prazer secreto?”. Podemos afirmar que a inveja é uma via de mão dupla, ou seja, ocorre de filha para mãe e vice-versa, tal como Eva desconfia ao questionar Charlotte. Não estenderemos aqui sobre a inveja materna, mas vale mencionar a obra de Françoise Couchard (1991), “*Emprise et violence maternelles*”, que retrata muito bem as formas de dominação materna. Para esta autora, a rivalidade e o ciúme entre mãe e filha são o “cimento” da relação de domínio entre elas. Os afetos de inveja eclodem dentro da relação do casal, quando a mãe exprime um sentimento de domínio sobre a filha, sua primeira rival, mostrando-lhe que é ela (a mãe) quem possui o pai sexualmente, bem como os meios e o saber de seduzi-lo, negando assim qualquer competência da criança para conquistar o pai. De acordo com Couchard, “*Derrière cette relation d'emprise de la mère sur la fille, à travers la sexualité du couple, se profile l'ombre de la scène primitive*”² (p. 68)

Podemos pensar que a inveja da mãe surge com a ameaça de perder seu lugar para a filha, e é revertida, através de mecanismos de defesa, no domínio sobre a criança – domínio este que pode se dar de diversas formas, sempre remetido à sexualidade. Sob essa ótica, a inveja se relaciona a uma chaga narcísica da mãe e origina o sentimento do ciúme, pois fere a certeza do poder sobre o outro (que é, neste caso, o pai). Ao falar do narcisismo, Freud (1914) menciona a identificação da mãe com o bebê recém-nascido na forma de um retorno ao próprio estado narcísico. Charlotte chega a confessar a Eva: “é duro ficar sempre sozinha. Tenho inveja de você e Viktor. Vou acabar chorando de pena de mim mesma”. Talvez a inveja seja o subterfúgio de Charlotte para seu narcisismo ferido.

Klein (1952/1991) propõe, como contraponto à inveja, a gratidão, que seria um desfrute do objeto bom, ao invés do aniquilamento do mesmo. Com isso, podemos nos perguntar: será que Eva foi capaz de desenvolver um sentimento de gratidão para com sua mãe? A última carta enviada a Charlotte sinaliza uma tentativa de reparação: “Querida mamãe, percebi que fui injusta a você. Quero pedir o seu perdão. Nunca vou deixar você sair da minha vida de novo; vou persistir”. Moviada pela culpa, ela como que convida a mãe a tocar uma nova canção... Quem sabe desta vez uma sonata para piano *a quatro mãos*?

² “Por trás desta relação de domínio da mãe sobre a filha, através da sexualidade do casal, paira a sombra da cena primária” (tradução nossa).

3.2 A sedução da mãe

“Decifra-me, mas não conclua. Eu posso te surpreender...”

(Clarice Lispector)

Na via oposta ao inatismo de Klein, encontramos a teoria da sedução generalizada, de Jean Laplanche, que nos fornece subsídios para pensar a posição de passividade da filha diante da mãe. Este autor considera a primazia do outro na constituição psíquica infantil, tendo ele papel fundante do psiquismo. Com Laplanche (1988) podemos compreender que a mãe funciona como veículo de uma sexualidade que é também mortífera, já que, tal como a pulsão de morte, encontra-se desligada, visa a redução do desejo (para diminuir a tensão) e ganha a forma de compulsão à repetição.

Remontando-se aos textos freudianos “A pulsão e suas vicissitudes” (1915) e “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), Laplanche (1985) procura ligar os pontos que Freud deixa como vestígios em sua investigação da origem da sexualidade. Assim, ele segue a linha freudiana, calcada na biologia e polarizada entre os impulsos de vida e de morte, para melhor compreender os elementos da pulsão e sua vinculação com os objetos.

Suas interpretações sobre a teoria freudiana o levam a postular que a sequência autoerotismo – narcisismo – escolha objetal trata-se não de toda a vida do indivíduo, mas de sua vida sexual, que tem como pano de fundo uma vida não sexual. Em Freud (1914), o advento do objeto sexual tem apoio nas funções de autoconservação; ou seja, o seio é, inicialmente, ligado à função vital da alimentação e, com a experiência de satisfação, ganha a marca da pulsão sexual, perdendo-se como objeto de autoconservação. A pulsão sexual torna-se, a partir de então, autoerótica, voltando-se para o próprio corpo em busca de uma satisfação que é, nesta fase, fragmentada (Laplanche, 1992).

O narcisismo se caracteriza pela unificação dessas pulsões autoeróticas em torno de um objeto único, total, que é o próprio bebê. Por fim, na escolha de objeto, a pulsão busca *reencontrar* um substituto (deslocado pela sexualidade) desse objeto perdido no início (de autoconservação). Para Laplanche (1985), o instinto enquanto função vital é sempre pervertido pela sexualidade:

A pulsão, em seu sentido próprio, no único sentido fiel à descoberta freudiana é a sexualidade. Ora, a sexualidade está integralmente presente no pequeno ser humano, num movimento que desvia o instinto, que metaforiza seu alvo, que desloca e interioriza seu objeto, que concentra, enfim, sua fonte numa zona eventualmente mínima, a zona erógena. (p.30).

As zonas erógenas são vistas pelo autor como zonas de intercâmbio entre o bebê e a mãe, por onde são veiculadas as fantasias parentais, sobretudo maternas, e introduzido na criança o “corpo estranho interno” que é a excitação sexual. Por meio delas, a sexualidade do adulto chega ao bebê através de mensagens inconscientes enigmáticas presentes nos gestos, nas falas, nas carícias, etc. Conforme Melo e Ribeiro (2006), ao cuidar da criança, os conteúdos recalçados do adulto são involuntariamente a ela transferidos, deixando marcas em seu psiquismo, marcas estas fundadoras do inconsciente e da sexualidade infantil. Essa inoculação da sexualidade adulta é, por si só, traumática, devido ao afluxo de excitação que ela causa, introduzindo o infante no circuito pulsional.

A leitura da obra freudiana leva Laplanche (1988) à conclusão de que toda pulsão é sexual e que somente a sexualidade é objeto de recalque, devido à defasagem entre as mensagens veiculadas pelo adulto e a capacidade da criança de simbolizá-las. O recalçamento dos primeiros significantes resulta em representações de coisas inconscientes (ou objetos inconscientes), que constituem a “fonte da pulsão (objetos-fonte)” (p.18). É, portanto, do recalque originário que deriva a pulsão de morte, sendo que ela permanece no Isso e constitui o núcleo da pulsão sexual.

A pulsão de morte, na visão deste autor, é compreendida como um ataque de objetos internos perigosos ao eu, que foram constituídos por um “processo primário de introjeção que encontra a sua origem no que chamamos a situação originária de sedução” (p. 24). O autor se refere aqui à sedução da criança pelo adulto, através da qual são introduzidos esses objetos internos crivados com mensagens sexuais inconscientes.

Seguindo essa linha de raciocínio, o autor forja o termo “pulsões sexuais de morte” que, inversamente às “pulsões sexuais de vida” (que funcionam pelo princípio da energia ligada e caminham para a unidade), têm como meta, tal como Freud propunha, a descarga total da energia livre, a redução ao zero, o que acarreta no “aniquilamento do objeto” e na desestabilização do eu. Mas são também sexuais porque sua origem continua sendo a essência conflitiva, contraposta ao ego, “inconciliável”, da sexualidade (Laplanche, 1992, p. 154).

A mãe, ao mesmo tempo em que veicula as mensagens enigmáticas que vão constituir os objetos-fonte, é provida de recursos que possibilitam a ligação dessa pulsão solta, impedindo que a criança seja completamente tomada pelo excesso mortífero. Com auxílio da pulsão de vida, ela é capaz de dar um ordenamento ao eu do infante, permitindo que o princípio do prazer domine. Pela via do simbólico, ela oferece à criança a possibilidade de traduzir as mensagens sexuais, o que permite a operação do recalçamento e a capacidade de

simbolização ao longo da vida, integrando a criança no mundo e provendo-a de instrumentos para que ela se afirme como sujeito.

Bleichmar (1994) utiliza a expressão “duplo comutador” para falar desse papel duo da mãe, fonte de excitação e possibilidade de integração simultaneamente. Ela diz:

Esta mãe, atravessada por seu inconsciente – inconsciente que, por sua vez, agita a cria -, possui, ao mesmo tempo, as representações egóico-narcisistas [*sic*] que lhe permitem ver seu bebê – do lado do pré-consciente -, como um todo, como uma Gestalt organizada, como um “ser humano”. A libido desligada, intrusiva, que penetra, será ligada inicialmente por vias colaterais, mediante esse narcisismo estruturante que um vínculo amoroso propicia (p. 26).

Mas, e se a mãe não fizer o papel de ligação – esta segunda função do duplo comutador? E se ela for carente de ferramentas para funcionar como assistente de tradução das mensagens sexuais que infestam a criança? A partir do filme, é possível pensar num extravasamento pulsional provocado, por um lado, pela inoculação da sexualidade materna no psiquismo infantil, e, por outro, pela falta de recursos simbólicos que possibilitem à criança o escoamento desse excesso. Charlotte parece desprovida da capacidade de reconhecer a filha como outro ser, separado dela e com existência própria. Talvez por isso Eva tenha a dificuldade de criar para si uma identidade, como demonstrou através de seu livro.

Este é o ponto que, de alguma forma, se aproxima da concepção de Klein: a vertente pulsional mortífera da relação mãe-filha. Tanto ela como Laplanche nos fornecem elementos para compreender o quão avassaladora pode ser uma mãe que não oferece subsídios para que a pulsão de morte circule na criança de modo a não destruí-la. Ou seja, quando não há contenção para a agressividade da filha ou possibilidade de tradução para as mensagens que chegam até ela, o impulso destrutivo deixa marcas indelévels em seu psiquismo, agindo como motor de uma repetição que subscreve todas as escolhas e passagens posteriores de sua vida. Levantemos agora outra questão para ampliar nossa discussão. Laplanche (1988) diz que a morte psíquica pode ocorrer de duas formas: destruição do eu pelo transbordamento, pela invasão da pulsão não-ligada, ou redução das tensões pelo eu narcisista, ao preço de uma homeostase total. É sobre esta última que Green se debruça e forja o termo “narcisismo de morte”. Estamos diante do paradoxo do “princípio de Nirvana”, que designa ao mesmo tempo dois aspectos, segundo Laplanche, “dificilmente redutíveis à unidade: a raiva frenética, esquizoparanóide [*sic*], da pulsão de morte atacando o eu, e a abolição imaginária do desejo na ataraxia, verdadeira mimese da morte, mas conforme ao princípio de *constância*” (p. 16).

Já abordamos o primeiro deles em Klein e na teoria da sedução generalizada. Trataremos, adiante, de esboçar o segundo – da morte como apagamento do desejo.

3.3 A mãe morta

“Para a morte, uma única cúmplice, minha mãe”

(Marguerite Duras, *O Amante*)

Green (1988a) no prefácio de seu livro “Narcisismo de vida, narcisismo de morte”, coloca que o narcisismo é, em Freud, a libidinização das pulsões de autoconservação, que marca definitivamente o eu como sujeito – e ao mesmo tempo objeto – de sexualidade. Com a concepção da pulsão de morte em “Além do princípio do prazer” (1920), todas as outras forças pulsionais (libido objetal e do eu, pulsões sexuais e de autoconservação) passam a representar uma coisa só: as pulsões de vida. Ocorre que Freud não voltou ao conceito do narcisismo após formular o novo dualismo pulsional, e é exatamente este o convite de Green: compreender as interferências da pulsão de morte na vertente narcísica do eu. Vejamos alguns pontos de sua teorização.

Apoiado na teoria lacaniana, Green (Ibid.) fala que o desejo é a busca por uma satisfação que não está mais no sujeito, mas deslocado de si, em objetos dos quais ele se encontra separado e com os quais ele tentará se unir para reconstituir sua unidade. O desejo estabelece, pois, o espaço essencial entre o eu e o outro e a temporalidade necessária entre a satisfação imediata e o adiamento da mesma, por intermédio de uma matriz simbólica que insere o sujeito na cultura ao introduzi-lo na dimensão da falta. Ele explica:

O desejo é o movimento pelo qual o sujeito é descentrado ... é, portanto, o que induz a consciência de separação espacial e a da dissincronia temporal com o objeto, criadas pela postergação necessária à experiência de satisfação (p. 21).

Frente à impossibilidade de realização plena do desejo, o sujeito encontra saídas. A primeira delas é a alucinação do objeto (objeto-seio), quando bebê, que produz uma realização ilusória do desejo. Outra solução é a identificação, quando o próprio eu se torna objeto, confunde-se com ele. A identificação primária, narcisista, consiste na fusão do eu com o objeto sem ainda o reconhecimento da alteridade. Segundo Green (Ibid.), se esse tipo de identificação persiste em fases posteriores, após a separação entre eu e não-eu, o eu é entregue a desilusões, pois a alteridade não é reconhecida e a experiência com o objeto, na tentativa de reencontrar a unidade que recoloca o eu em seu centro, fracassa. Assim, toda a busca de um objeto substituto da satisfação é sentida como decepção.

Essa experiência que o autor chama de descentramento, quando o investimento nos objetos não é bem-sucedido e leva ao sentimento de solidão, pode ser geradora de ódio e

ressentimento. Isso é o que caracteriza o “narcisismo de morte”, associado às pulsões de morte: a única saída encontrada pelo eu não é o retorno à unidade, mas a busca do nada, a redução ao nível zero de tensão, a morte psíquica. É como se não houvesse mais busca de satisfação; o desejo agora é de um não-desejo e o centro do eu torna-se vazio. Green (1988a) diz: “a metáfora do retorno à matéria inanimada é mais forte do que se pensa, pois esta petrificação do eu visa a anestesia e a inércia na morte psíquica. É apenas uma aporia, mas é uma que permite compreender o objetivo e o sentido do narcisismo de morte” (p. 24)

Com esse novo conceito, ele defende a tese de que todo narcisismo positivo, quando Eros toma as rédeas das pulsões parciais e caminha rumo à integração, tem seu duplo, o narcisismo negativo, que, submetido à pulsão de morte, conduz o sujeito ao retorno regressivo ao ponto zero, à inexistência, ao vazio. Assim, se uma inversão dialética é introduzida com “Além do princípio do prazer” (o eu não busca a exaltação da vida, mas o apaziguamento da morte) e se o objeto é o alvo de suas pulsões, torna-se compreensível que a destruição do objeto é reflexivamente a destruição do próprio eu. Em suas palavras:

O ponto de equilíbrio destas tensões (do Eu e do objeto), que visa a sua anulação recíproca, é a imobilização no ponto zero, insensível às oscilações do outro e do Eu no estado imóvel. Indiferença entre bom e mau, dentro e fora. Eu e objeto, masculino e feminino (ou castrado). A plenitude do narcisista obtém-se tanto pela fusão do Eu com o objeto quanto com o desaparecimento do objeto e do Eu no neutro, *ne-uter* (p. 57).

Green (1988b) chama de “função desobjetalizante” a meta da pulsão de morte que se cumpre através do desligamento. Disso decorre que todas as relações com objeto são atacadas pela destrutividade desta pulsão, inclusive a relação com o próprio eu, que se torna desinvestido. Assim, o autor explica que o narcisismo negativo “não se contentaria em recair sobre os objetos ou seus substitutos, mas sobre o próprio processo objetalizante” (p. 61). Em certas patologias, tais como o autismo infantil e a melancolia, onde eu e objeto não se ligam através da pulsão de vida, vemos o domínio dessa função desobjetalizante.

O autor nos convida a pensar sua teorização a partir da clínica psicanalítica. Ele chama de “mãe morta” a imago da mãe depressiva no psiquismo da criança (termo que não tem ligação com a morte real) que produz sujeitos com conflitos de raízes narcisistas. Assim, ele propõe uma distinção entre a angústia de castração, que estaria ligada a uma ferida corporal e levaria a cor vermelha por estar associada a um ato sangrento, e a angústia da perda do objeto, que seria mais propriamente representada pelo preto e branco do luto, do abandono, cujo protótipo é a perda do seio (Green, 1988a).

A “angústia branca”, que é anterior mesmo à preta (do ódio reprimido da depressão), é a que equivale à perda no estágio do narcisismo, quando o recalçamento primário deixa vazios resultantes do não investimento erótico materno no bebê, o que ele chama de “clínica do negativo”. Green (1988a) explica: “o traço essencial desta depressão é que ela se dá na presença de um objeto, ele mesmo absorto num luto. ... Em todos os casos, a tristeza da mãe e a diminuição do interesse pela criança estão em primeiro plano” (p. 247).

O aparelho psíquico apresenta, segundo este autor, uma série de defesas frente a essa imago tão mortífera da mãe. Uma delas é o desinvestimento no objeto materno, simultâneo à identificação inconsciente com a mãe morta, o que refletirá nas relações objetais posteriores do sujeito sob a forma de uma compulsão à repetição – ele desinvestirá os objetos por julgarem-nos, inconscientemente, capazes de decepcioná-lo, sendo ele mesmo essa “mãe morta” impotente para amar. Outra defesa será a “perda do sentido”, que leva a criança a se deixar morrer, já que não pode direcionar sua agressividade para uma mãe tão vulnerável.

Podemos concluir, então, que essa autodestruição equivale ao retorno ao ponto zero do estado do Nirvana, que é a morte por desinvestimento, diferente da outra vertente da morte, a da fragmentação ocasionada pela força da pulsão. A identificação com a mãe morta parece valer não só para a primeira defesa proposta por Green (Ibid.), mas também para a segunda, a da perda de sentido, já que “se deixar morrer” é uma forma de seguir o mesmo caminho escolhido pela mãe. Temos aqui uma contradição: ao mesmo tempo em que a criança se defende contra a imagem destrutiva da mãe, sucumbe-se a ela na forma de identificação narcísica. Ou seja, não consegue fugir deste ideal carregado do estigma da morte.

Essa correlação proposta por Green entre o narcisismo e a pulsão de morte nos remete ao conceito de superego, instância que condensa a dimensão identificatória e o componente sádico, como Freud (1923/2006) expõe em “O ego e o id”. Haveria a mãe morta de se instalar ali onde a pulsão constrói sua teia para aprisionar o ego com veneno mortífero? Poderíamos chamar de mãe morta o superego de uma criança cuja libido foi curto-circuitada pela depressão materna e que, sadicamente, volta a agressão sobre o eu infantil em forma de culpa?

Talvez aqui possamos encontrar uma imagem para o sentimento de inferioridade do qual Freud (1914/2006) fala no texto sobre o narcisismo: um ego esvaziado, pobre de investimentos, já que tudo o que ele de bom tinha precisou ser doado à mãe para que ela não morresse. “Morro eu, mas não minha mãe”, é o que diria um ego infantil que sucumbiu à pressão da culpa superegógica. Numa angústia tão “branca feito a neve”, parafraseando Green, parece difícil encontrar uma luz que venha descongelar esse efeito avassalador da mãe morta.

No caso de Eva, podemos pensar numa tentativa de substituição da “mãe morta” por outro objeto, ironicamente também cravado pelo estigma da morte – o filho. Erik, como conta o esposo, era sua fonte de alegria, esperança e confiança, única possibilidade de crença num amor genuíno. Eva, agora no lugar de mãe, talvez tenha tido a chance de reparar aquele vazio deixado pela falta de investimento materno quando era bebê, encarnando o seu papel de maternagem numa dimensão não repetitiva, mas sim ressignificada, ressarcida. Nas palavras de Viktor: “Com sua gravidez, Eva mudou completamente. Ficou animada, meiga e expansiva. ... De repente estávamos muito felizes”. Erik morreu afogado, aos quatro anos, mas, como diz Viktor, “seus sentimentos ainda estão vivos, integralmente”. O filho morto está vivo dentro de Eva – ao contrário da mãe que, apesar de viva, está morta internamente.

Finda esta tentativa de tornear a relação mãe-filha do ponto de vista da filha, usando como auxílio a personagem Eva, faz-se convidativo, neste momento, ampliar nosso leque de investigação e compreender o que ocorreu à mãe para que ela não fosse capaz de exercer seu papel legítimo de maternagem. É visível a oscilação entre duas posições: quando ela encarna a mãe carinhosa, preocupada, que sinaliza uma vontade de ser mãe (“É natural que a mãe se preocupe com a filha”), e, na via oposta, uma certa resistência a assumir este lugar, como quando, por exemplo, ela confunde os gostos das duas filhas ou justifica seu distanciamento de Eva com a expressão “te deixei em paz por muito tempo”.

Não cabe aqui tecer qualquer tipo de julgamento, e sim dar um passo atrás para colher as pistas deixadas pela história de Charlotte que nos permitem vislumbrar uma explicação para essa segunda mãe, a do *não-desejo*. Se Charlotte imprimiu tentativas de ser para Eva uma “mãe viva”, é porque existe ali um conflito que aponta para uma divisão subjetiva. Talvez a tarefa de ser mãe passe por um esforço muitas vezes inaudível à consciência, já que convoca o retorno de conteúdos obscuros relacionados a seu próprio lugar como filha, como criança desamparada. A imagem especular que o bebê de repente convoca a mãe a olhar traz angústia, pois desconcerta sua imagem corporal e faz emergir sentimentos dúbios, ambíguos.

Assim, tal como Charlotte, assinar o compromisso de maternagem é invariavelmente ter que reviver a memória de uma ilusão fusional que já foi sua realidade quando bebê, somada a toda a dinâmica pulsional a qual acabamos de expor. Além disso, é possuir uma responsabilidade sobre a quebra desse acordo simbiótico, abrindo espaço para a entrada do terceiro, assumindo também outro papel, o de ameaçar a castração. Por ora, cabe a nós, com ajuda do filme, vislumbrar um pouco desta complexidade que é própria à função materna.

Veremos um pedaço dessa sonata interpretada por Charlotte e que, independente da estação em que é tocada, traz a marca de uma fria melancolia de inverno.

4 UMA PRIMAVERA QUE JÁ FOI INVERNO – DE CHARLOTTE PARA EVA

*“Qualquer música, ah, qualquer,
Logo que me tire da alma
Esta incerteza que quer
Qualquer impossível calma!
(...)
Qualquer coisa que não vida!
Jota, fado, a confusão
Da última dança vivida...
Que eu não sinta o coração!”*

(Fernando Pessoa, *Qualquer música*)

Na carta em que Eva convida Charlotte para passar alguns dias em sua casa, ela escreve: “faremos bagunça e mimaremos você”. Ribeiro (2011) observa que há uma inversão, como se Eva convidasse a mãe a ficar em seu lugar, de filha, e se prestasse a repará-la, dotando-a de condição para ser mãe. Mas, por que Charlotte necessita ser reparada? Será apenas à morte de Leonardo, seu companheiro e amigo de anos, que se deve o seu luto?

Charlotte é uma pianista famosa. Mulher elegante, que venera a aparência e se preocupa em manter-se bela. Sabe lidar com o dinheiro – ficou responsável por cuidar da farta herança que Leonardo deixou. Adora a própria imagem, é admirada por muitos. Vive no mundo do espetáculo, da música, do fascínio com a fama e do apaixonamento. Tudo que é supérfluo faz parte do seu júbilo e parece servir como uma defesa bem articulada contra todas as coisas um pouco mais profundas. Não há lugar para afetos, especialmente os desagradáveis. A vida é uma encenação e ela, a atriz principal.

O reencontro com Eva é inicialmente alegre, mas não demora muito para que o estranhamento tome conta do ambiente familiar. Quando Helena entra em cena, Charlotte parece ser transportada a um passado sombrio, que ela esperava manter bem afastado, num refúgio (era onde Helena estava antes de ser trazida para a casa de Eva) – um refúgio da memória. Após ver a filha doente, ela, sozinha em seu quarto, se pergunta: “Por que me sinto como se tivesse febre? Por que estou com vontade de chorar? Preciso ser envergonhada, é isto que preciso. Então sinto a consciência pesada, sempre com a consciência pesada”. Relembra-se da filha pequena, quando podia abraçá-la e levá-la para sua cama: “aquele corpo macio e atormentado”. É tomada de tanta angústia que ensaia uma forma de encurtar sua visita a Eva: “Só posso aguentar quatro dias”.

Esse monólogo nos apresenta uma Charlotte diferente daquela que chega à casa, exuberante e cheia de si, aparentemente imune a qualquer mal-estar. Se temos uma primeira

impressão de que nada abala esta mulher narcisista, aqui observamos “o outro lado”, quando já não está à frente do público e, cerrada em seu camarim, pode deixar vazarem suas derrotas. Esse trecho abre as cortinas para uma mãe culpada, envergonhada, impotente quando o assunto é transmitir às filhas afago e segurança. É o que veremos no diálogo central do filme, quando, após o desabafo de Eva, Charlotte passa a contar a *sua* versão da “mãe morta”.

Enquanto fala, Charlotte encontra nas linhas de sua memória um enredo de mágoas, deixando entrever que seu movimento com as filhas é pura repetição de uma hostilidade por ela vivida na relação com os pais. “Não me lembro de meus pais terem me tocado, nem com carícias, nem por castigo. Eu ignorava qualquer coisa relacionada ao amor”. Seu relato transmite uma sensação de frieza, de absoluta carência de toques e calor humano. “Apenas através da música pude demonstrar meus sentimentos”. Ela então se pergunta se realmente tem vivido -“ou será que algumas pessoas têm mais talento que outras para viver?”.

Suas palavras revelam um substrato emocional depressivo, como se sua existência fosse carente de sentido. Através do piano, ela encontrou uma saída sublimatória até certo ponto satisfatória, que lhe rendeu fama e dinheiro. Porém, a depressão atacou objetos que não tiveram chance de escapar: suas filhas. Agora podemos compreender por que Charlotte foi incapaz de emprestar seu corpo e seu olhar às crianças para que elas se constituíssem como sujeitos. Se não há investimento libidinal nas filhas, talvez seja por que o próprio eu da mãe necessita ser investido. É o que ela admite a Eva: “acho que queria que você cuidasse de mim. Me abraçar e me consolar. Eu era a criança”.

Charlotte parece não ter em seu psiquismo uma imagem corporal de si, ou uma representação onde ela possa se reconhecer como ser singular. Sua fala revela uma fragmentação que é exatamente a via oposta da mulher fálica que se apresenta no início do filme e atrás dos pianos em seus festivais. “Meu rosto e meu corpo envelheceram. ... Adquiri memórias e experiências, mas por dentro nunca nasci. Não me lembro de nenhum rosto, nem do meu próprio”. Confessa que a única coisa que se lembra a respeito da gravidez de Eva é a dor do parto – de fato, se ela mesma não nasceu por dentro, a concepção das filhas também deverá ficar restrita à superfície, tendo como única prova de sua realidade a dor física.

O retrato de sua mãe também é partido: “Sei que era alta, morena, tinha olhos azuis... um nariz grande e lábios grossos. Mas não consigo juntar os pedaços. Não consigo vê-la”. Charlotte exhibe uma mãe apagada em sua fantasia, como se sua presença tivesse sido insuficiente para deixar uma imagem inteira e consistente. Devemos, então, interrogar: seria a “mãe morta” passada de geração a geração, como uma transmissão do estigma da pulsão mortífera no autorretrato das filhas?

Essa reflexão nos aponta para o tema que será tratado neste capítulo: as identificações entre mãe e filha e a relação do superego com essa “mãe morta”. O narcisismo torna-se o conceito chave para adentrarmos nessa teorização, levando-nos a ver que, tal como Green (1988a) mostra, os caminhos da libido nem sempre regem no sentido da união. Freud (1923/2006) chegou à conclusão de que a pulsão de morte não é apenas projetada para fora, em direção ao objeto, mas se instala na mesma instância responsável pelas identificações, o superego. Este, ao mesmo tempo em que resguarda as imagens parentais que servem de ideal para a criança, também carrega a força da pulsão mortífera que se volta sobre o ego de forma sádica. Ou seja, o paradoxo da integração versus fragmentação é recolocado dentro do próprio sujeito, entre as tópicas e a partir da pulsão.

O que dizer das personagens do filme? Charlotte não foi capaz, psiquicamente, de conceber uma filha e emprestar-lhe seu narcisismo para que, através de seus olhos, a criança pudesse se enxergar. Seu narcisismo estava ferido – quando bebê ela também não se enxergava no rosto da mãe. Eva, por sua vez, parece ter herdado um ideal de ego extremamente avassalador que a fixou num lugar marcado pela inanidade. A impossibilidade de permitir que o esposo a ame e a falta de coragem para olhar para si, como revela em seu livro, parecem ser o vestígio mais cruel da pulsão de morte instalada no superego. A “mãe morta” internalizada, protótipo de seu ideal de eu, a condena a um destino amarrado à culpa, ou a uma existência invisível fruto do amor narcísico apagado.

4.1 Narciso e seu espelho

“Contemplava-se, longamente, e o que a contrariava era encontrar em seu rosto alguns traços da mãe”

(Milan Kundera, *A insustentável leveza do ser*)

McDougall (1983) interroga se Narciso, olhando sua imagem refletida no espelho, estaria procurando algo além de sua beleza – talvez a confirmação da própria existência ou um objeto perdido, um olhar. Ela se refere ao olhar da mãe, através do qual a criança se reconhece como sujeito. “Mas, e se acontecer de o olhar materno velar-se, desviar-se para uma dor que exclui a criança? Neste caso, o olhar não reflete mais nada, tal um espelho sem aço” (p. 116). Ou, como dizem ter feito a mãe de Narciso, que procurou o seu próprio reflexo na criança, também este olhar está demasiado ocupado para reconhecer o pequeno ser. De acordo com a autora: “Se a auto-imagem [*sic*], de natureza essencialmente *narcísica*, captada pela criança na aurora da vida psíquica for tibia e fugidia, dará origem a um sentimento de integridade narcísica e de auto-estima [*sic*] na mesma proporção tibia e fugidio” (Ibid.).

Em sua obra, McDougall (1983) ressalta a importância do narcisismo, já que é nele que se forma o sentimento de identidade, que, ainda que seja ilusório, é essencial para o nosso psiquismo. É a conservação de uma identidade subjetiva que permite tamponar o vazio imposto pela hiância entre o eu e o outro, colocando no mundo interno o que está fora, a alteridade. Por isso, a seu ver, o narcisismo é mais crucial que o complexo de Édipo no que diz respeito à formação das perturbações profundas da psique – é a própria sobrevivência que está em jogo neste momento. A representação de si mesmo e o equilíbrio da economia narcísica são, pois, problemáticas mais nevrálgicas que a do desejo. Para a autora, as forças de constituição egóica, quando mal erguidas, colocam o sentimento de identidade sob o “risco de despedaçamento” (p. 117).

O narcisismo como conceito da psicanálise foi elaborado por Freud em 1914. Ele ocupa lugar central em sua teoria, por ser uma etapa universal do desenvolvimento da vida sexual dos seres humanos. Para Freud, há, a princípio, uma fase de auto-erotismo onde a libido está investida em partes do próprio corpo, passando depois à unificação em torno do eu – o que caracteriza o *narcisismo primário*. Posteriormente, parte dessa libido é investida em objetos, mas permanece “essencialmente” retida no eu, e é somente com esse direcionamento para o mundo externo que podemos distinguir a energia sexual, que é a libido, das pulsões do eu, ou pulsões de autoconservação (Freud, 1914/2007).

Segundo Freud (Ibid.), como já vimos, no início da vida as pulsões sexuais apóiam-se nas pulsões do eu, ou seja, as satisfações autoeróticas estão em plena conexão com as funções vitais da criança e só posteriormente se desvinculam delas. Por isso, os primeiros objetos de amor são aqueles que supriram as necessidades de alimento, proteção e cuidado, como a mãe ou algum substituto. Os pais, por sua vez, revivem seu próprio narcisismo ao cuidar da criança. Aos seus olhos, ela é um ser perfeito, que deve gozar de todos os privilégios que eles próprios não tiveram, podendo até mesmo ser liberada de obedecer aos imperativos culturais. “His Majesty the Baby” – é este o nome que Freud dá à criança idolatrada que ocupa o lugar vazio do narcisismo dos pais. Em suas palavras,

O ponto mais vulnerável do sistema narcísico, a imortalidade do Eu, tão duramente encurralada pela realidade, ganha, assim, um refúgio seguro abrigando-se na criança. O comovente amor parental, no fundo tão infantil, não é outra coisa senão o narcisismo renascido dos pais, que, ao se transformar em amor objetal, acaba por revelar inequivocamente sua antiga natureza. (p. 110)

Em “Sonata de Outono”, o nascimento das filhas, tal como ocorre em toda mãe (levando-se em conta a teoria freudiana), fez com que Charlotte revivesse o próprio narcisismo, depositando suas carências e desejos nas crianças. Porém, podemos supor que a falta profunda de afeto na infância desta personagem deixou um vazio, tornando-a impotente para dedicar seu amor às filhas. Quem precisava de carinho, quem tinha necessidades insaciáveis, era ela, a mãe, como ela mesma diz a Eva: “Não quis ser sua mãe. Queria que você soubesse que eu era tão indefesa quanto você”. O bebê indefeso, portanto, simbolizava mais uma ameaça que um “refúgio seguro” (Ibid.) ao seu desejo de perfeição, como ela fala: “Vi que você me amava... eu queria amar você, mas tinha medo de suas exigências”.

Lacan (1949/1998) trouxe uma contribuição importante para o tema do narcisismo. Em “O estádio do espelho como formador da função do eu”, ele forja o estádio do espelho como fase equivalente ao narcisismo primário de Freud – origem de um eu unificado imageticamente, o eu ideal, a partir do qual se darão as identificações secundárias e quando o indivíduo passará a se referir como sujeito na sociedade. Localizado entre os seis e dezoito meses, esse estádio ocorre, conforme Lacan, quando o sujeito assume uma imagem que consiste na “matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (p. 97).

Lacan (Ibid.) explica que o ato de inteligência do homem é reconhecer sua imagem no espelho, ao contrário do chimpanzé, por exemplo, que adquire precocemente a inteligência instrumental. A criança, quando se observa refletida no espelho, experimenta a realidade

duplicada de seu próprio corpo na relação com os objetos. Essa forma total do corpo, sua *Gestalt*, é dada numa exterioridade que “é mais constituinte do que constituída”, já que anterior a ela o sujeito é tomado pela “turbulência de movimentos” – aqui ele parece se referir às forças da pulsão. Porém, ao mesmo tempo em que fixa uma permanência mental do eu, essa imago unificada instaura sua destinação alienante, pois liga o eu à forma estática com a qual ele se projeta no mundo, marcando uma identidade rígida.

A imagem especular tem, assim, um efeito de formação sobre o organismo, situando-o num espaço determinado e organizando seu despedaçamento original, e, no plano simbólico, inserindo o sujeito na relação dialética. Nas palavras de Lacan (1949/1998):

É esse momento que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediatização pelo desejo do outro, constituir seus objetos numa equivalência abstrata pela concorrência de outrem, e que faz do [eu] esse aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo, ainda que corresponda a uma maturação natural – passando desde então a própria normalização dessa maturação a depender, no homem, de uma intermediação cultural, tal como se vê, no que tange ao objeto sexual, no complexo de Édipo (p.102).

Mas a imagem unificada do eu não neutraliza a atuação das pulsões, que aparecem em sua ação fragmentadora, tal como vemos nos sonhos de desintegração do corpo ou nos sintomas da esquizofrenia. Daí a libido narcísica ter, conforme Lacan expõe, uma função alienante, pois o eu não escapa aos ensejos da pulsão de destruição, tampouco há como barrar a agressividade que transborda em qualquer relação com o outro. Trata-se de um verdadeiro “nó de servidão imaginária que o amor sempre tem que redesfazer ou deslindar” (p. 103).

Quando Narciso se detém no espelho, esse gesto pode dizer muito mais de uma tentativa de dar contorno a esse despedaçamento que a pulsão realiza no sujeito, como solução imagética para algo inapreensível pela linguagem e impossível de ser contido pela própria vontade. A pulsão é aquilo que escapa às formas simbólicas e que Lacan situa no campo do Real. Não existe identidade quando se fala de pulsão: suas múltiplas formas, seus diversos encaminhamentos e seus infinitos objetos fazem com que ela seja provocante de um movimento turbulento que destrói toda a onipotência do narcisismo.

É por essa via da abertura ao desconhecido, àquilo que transcende a consciência e se aporta na existência do id que a psicanálise busca a compreensão do homem. Na tentativa de frear a fragmentação que a pulsão de morte provoca no sujeito, a libido rege em prol da integração, da união das pulsões em torno de uma imagem unificada do corpo. Mas a própria concepção de homem para a psicanálise não nos permite ignorar o fato de que, seja qual for o espelho refletor, ele sempre será frágil, passível de ser quebrado pela força da pulsão.

4.2 A instância crítica e a sombra do objeto na melancolia

“Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão dum friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais.”

(João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

As discussões fomentadas por Lacan (1949/1998) a respeito do narcisismo nos abrem outro leque de interpretação para o texto freudiano. Não é mais do “His Majesty the Baby” (Freud, 1914/2007) que estamos falando, mas sim da situação fundamental do nascimento: o desamparo. Assim, antes de ser um bebê que “brinca” com sua libido, ora nas partes do próprio corpo (autoerotismo), ora se amando como um todo (no narcisismo), ora conquistando objetos lá fora (escolha objetual), ele é primordialmente um *objeto* à mercê do investimento libidinal e do cuidado de outros. Ele nasce dentro de uma posição passiva diante do mundo, onde necessita das figuras parentais (ou substitutos) para a própria sobrevivência. Mesmo após se tornar autossuficiente em termos biológicos, o sujeito terá que lidar com o horror do desamparo ao longo da vida.

A passividade do eu não é vista pela psicanálise apenas com relação aos objetos externos, mas também dentro da própria tópica psíquica, quando se forma o superego. Essa instância atua tanto na identificação com os pais quanto no comando do eu, por vezes de forma tão sádica que leva a seu esvaziamento. Como sugere Freud (Ibid.), a submissão do eu ao superego é a fonte do sentimento de inferioridade.

É neste mesmo texto sobre o narcisismo que Freud (Ibid.) começa a formular o superego como conceito, ao mencionar uma “instância psíquica especial” que atua a partir do ideal de eu e encarrega-se de zelar pela satisfação narcísica, como se “observasse o Eu de maneira ininterrupta, medindo-o por esse ideal” (p.113). Assim também, a formação do ideal “eleva o nível das exigências do eu e é o mais forte favorecedor do recalque”, já que é constituída pela “influência crítica dos pais” que, somada à dos educadores, dá origem à consciência moral. Tal “instância censora”, como revelam a paranoia e os sonhos, coincide com a auto-observação sobre o ego. Assim, “a consciência moral se apresenta então de um modo regredido perante a pessoa, como se fosse uma intrusão hostil oriunda do mundo externo” (p. 114).

Alguns anos depois, no texto “Luto e Melancolia”, Freud (1917/2006) continua explorando sua investigação sobre “agente crítico”, desta vez relacionando-o à melancolia. A ideia de que algo do mundo externo foi internalizado, essa “intrusão hostil”, permanece como

característica marcante do superego (quando o conceito é finalmente formalizado em “o Ego e o Id” (1923), Freud define sua origem como sendo a lei paterna interiorizada através do complexo de Édipo). Vamos nos deter por alguns instantes no texto de 1917 a fim de compreender como funciona a instância crítica na melancolia, tendo em mente que as manifestações sintomáticas de Charlotte preservam certa semelhança com essa patologia conforme descrita por Freud.

Diferentemente do luto, a melancolia exige uma “disposição patológica” para ocorrer e consiste num empobrecimento do eu, levando, dentre outras coisas, à diminuição da autoestima. O processo que leva à doença, para Freud (1917/2006), inicia-se quando há o rompimento de uma relação objetal e a libido, ao invés de redirecionada a outros objetos (processo comum no luto), volta-se para o eu, que agora está identificado com o objeto perdido. Em suas palavras:

Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, um objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetal se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação. (p. 255)

Esse “agente especial”, o superego, absorveu o ódio e o sadismo antes despejados no objeto e agora satisfaz sua tendência agressiva voltando-a contra o próprio eu. Por isso, segundo Freud, uma das características mais marcantes da melancolia é a autorrecriação. Devido ao retorno da catexia objetal sobre si mesmo, o eu vira o próprio objeto, e então é massacrado pela instância crítica tal como o objeto externo era atingido pela hostilidade. Freud diz que as relações objetais nos melancólicos são especialmente conflituosas devido à forte ambivalência.

Mas, porque toda essa hostilidade tem que se voltar contra o eu, ao invés de ser direcionada a outros objetos tal como ocorre no luto? Freud (ibid.) explica que quando o eu perde o objeto e volta a libido para si próprio, ele está identificado à parte obscura deste objeto e por isso “merece” as recriações do agente censor. Fazendo uma relação com a “mãe morta” de Green (1988a), podemos supor que esta mãe depressiva, perdida não por ocasião de uma morte real, mas da morte em sua imago, é o objeto com o qual a filha se identifica. Neste caso, o superego volta todo o seu sadismo sobre o eu identificado à “sombra do objeto” (essa imagem da mãe deprimida), resultando numa criança também invadida pela depressão, com baixa autoestima e pouco amor próprio. O ódio recai não apenas sobre a mãe real, mas também sobre o eu invadido desse *pedaço de “mãe morta”*.

Assim, tal como o filme nos mostra, temos lado a lado a depressão materna e o autojulgamento da filha próprio superego. Essa parece ser a situação tanto de Eva quanto de Charlotte, já que ambas se mostram carentes de um eu forte, inteiro, banhado com os afetos dos pais. Charlotte nem chegou a formar uma imagem total da mãe em seu psiquismo – é como se apenas a sombra do objeto (fragmentado) recaísse sobre seu eu.

Quanto a Eva, poderíamos chamar de um *espelhamento servil* sua identificação com a mãe, já que seu desejo fica aprisionado a um ideal impossível: aquele a partir do qual ela teria que proteger a própria mãe. Quando ela cuida da irmã doente e recebe a mãe enlutada em sua casa, ela parece cumprir o ditame da projeção idealizada de Charlotte sobre ela, qual seja, o de saber amar. Porém, infelizmente o amor que ela dedica aos outros não é capaz de retornar ao próprio ego e envolvê-lo de modo que ela se sinta também amada por si mesma. O superego parece sádico demais para permitir tal aventura!

Identificada ao vazio deixado pela imago materna, Eva se subtrai do desejo do esposo como forma de auto castigo. Ao mesmo tempo, é através desta lei de “cuidar do outro” que ela parece se sentir viva, apesar de nunca se sentir amada. Ela não consegue sair da sequência: amar os outros – odiar a si mesma – não se permitir ser amada. Se o narcisismo de morte é resultante da angústia branca, fria, que fixa o sujeito numa forma repetitiva, resta-nos interrogar a respeito da personagem: *como pode um peixe vivo viver fora da água fria?*

5 CONCLUSÃO

Ainda há o verão - Sonata em sol maior

*“Acho que amadurecer significa poder lidar com seus sonhos e esperanças,
não com a ansiedade”*

(Viktor, personagem de *Sonata de Outono*)

Sonata, do latim *sonare*, é uma música feita para soar. Em oposição à cantata, que é música cantada, a sonata é feita para instrumentos, sendo suas primeiras composições datadas do século XVI. Iniciando-se no Barroco, sofreu uma mudança de estilo com os compositores clássicos, como Haydn, Mozart e Beethoven, tornando-se o modelo de música no Classicismo. Em geral, é composta de três movimentos que seguem a sequência rápido-lento-rápido (Isaacs & Martin, 1984).

O objetivo inicial deste trabalho era, tal qual uma sonata, fazer soar os movimentos da triangulação edípica, mostrando ora a criança com relação aos pais, ora cada um dos pais na relação entre eles e com a criança, tomando como ilustração clínica o filme de Bergman (1978). Desse modo, cada um dos personagens representariam pontos essenciais da trama familiar e abordá-los a mesma “casa” sob ângulos diferentes, assim como ocorre com a câmara de Bergman.

O desenrolar deste trabalho mostraria, então, como o desenvolvimento infantil segue um caminho marcado pela singularidade da criança, mas tem a característica geral de ser determinado pela sexualidade e atravessado pela pulsão. Se, por um lado, a psicanálise afirma a existência de um inconsciente que é único em cada sujeito (da mesma forma que cada combinação de notas faz uma sonata diferente), por outro, não há como negar a existência de uma regência universal que provoca “movimentos” ora rápidos ora lentos, invariavelmente pulsionais e que organizam a sexualidade numa forma tríade: a mãe, o pai e a criança.

Abranger essas três vertentes do Édipo seria ultrapassar os limites cabíveis para esta monografia; por isso optamos por desenvolver apenas o aspecto da relação mãe-filha em três dimensões: a constituição da feminilidade, a ação da pulsão e a identificação narcísica. Vimos que o desenvolvimento da identidade da menina passa necessariamente pela constituição de sua sexualidade feminina, a partir da identificação com a mãe. Esta, por sua vez, cobre a menina com sua própria sexualidade, desde o início da vida, deixando em seu inconsciente um registro indelével, o que ocorre antes mesmo de podermos falar numa identidade.

Tal mãe, tal filha – ambas passivas da força pulsional que sacode as estruturas da psique e torna instáveis as barreiras narcísicas do eu. Como constatamos através da análise do filme, a própria sexualidade está carregada da pulsão de morte, o que dá origem a uma sonata em tom grave, melancólico. Essa é trilha sonora da vida de Charlotte, a mãe deprimida, cujo registro foi deixado no psiquismo de Eva como “mãe morta”. Os efeitos de uma maternagem marcada pelo domínio dessa pulsão de morte, sem a compensação da pulsão de vida para integrar as partes do eu, se mostram nas duas personagens: Charlotte, pela imagem partida da própria mãe em seu psiquismo, e Eva, pela fragmentação de si mesma.

No presente trabalho, mostramos alguns pontos da relação mãe-filha, esbarrando necessariamente (sem aprofundar) no terceiro personagem da tríade. O pai de Eva, Viktor e Erik, o filho morto, cumprem o papel importante de quebrar o laço gélido do cordão umbilical. O pai, ainda que com uma presença frágil, protege Eva do excesso de Charlotte. Viktor, que lê para o telespectador o trecho do livro da esposa, persiste em sua tentativa de elevar a palavra de Eva, valorizando o que ela escreve, que diz de sua própria subjetividade, e com isso afirmando seu desejo por ela. Já Erik, apesar de ter morrido aos quatro anos, aparece sempre como alguém mais vivo que a mãe de Eva e pode ser visto como símbolo da possibilidade de reedição do laço materno.

A entrada de um terceiro elemento faz barreira à ambivalência profunda da mãe, que transmite à criança não só amor, mas também culpa, angústia e ódio. Freud (1923/2006) postula que a culpa é oriunda do complexo edípico, já que a lei do pai é internalizada e se transforma na consciência moral, que passa a julgar o eu a partir do superego, instância herdeira do Édipo. Klein (1952/1991), por sua vez, antecipa a culpa para fases mais precoces da vida infantil, no âmbito da relação da criança com seu primeiro objeto, a mãe. Tendemos a pensar com Klein, a partir da análise do filme, pois o terceiro aparece como aquele que vem equilibrar a dose de sadismo do superego, protegendo a menina de uma identificação por vezes mortífera, carregada com a culpa da mãe.

A personagem do marido traz uma solução interessante para a relação de Eva com a mãe. Viktor é o olhar que afirma, oposto à negatividade de Charlotte. Ele compreende Eva e permanece ao seu lado, embora saiba que ela não é capaz de confiar em seu nobre sentimento. Sempre em uma posição de cumplicidade para com a esposa, ele insiste, pacientemente, que ela aceite seu amor. Em determinado momento do filme, quando Charlotte o interpela a respeito da “neurose” de Eva, ele a interrompe e diz: “Só um momento, Charlotte. Tentarei explicar como enxergo minha mulher”. Com a fala subsequente, ele deixa entrever seu olhar sobre a esposa, um olhar cuidadoso e amoroso.

Kundera (1985) assim define a compaixão:

Ter compaixão (co-sentimento) é poder viver com alguém sua infelicidade, mas é também sentir com esse alguém qualquer outra emoção: alegria, angústia, felicidade, dor. Essa compaixão ... designa, portanto, a mais alta capacidade de imaginação afetiva. Na hierarquia dos sentimentos, é o sentimento supremo (p. 26).

Talvez esta seja a mais próxima definição de quem é Viktor para Eva: a compaixão silenciosa que se contrapõe à pulsão de morte e suas derivações, desde o excesso de sexualidade materna até o apagamento do amor, igualmente mortífero. Já adulta, quando os resquícios da vida infantil ainda imperam como fantasmas para Eva, Viktor tenta lhe reparar os estragos da “mãe morta”, afirmando sua capacidade de desejar e ser desejada.

Fazendo um paralelo com a clínica psicanalítica, podemos comparar a cena do diálogo entre Eva e Charlotte com uma sessão de análise, quando se fala a um outro de sua problemática existencial, na tentativa de escapar à alienação da relação materna e caminhar na direção de uma autonomia. A filha conta à própria mãe o que ela acredita ser a causa de sua angústia, narrando sua versão dos fatos. É o compromisso com a verdade que está em jogo, e não o risco de perder o amor materno – o que, quando criança, pudesse ser o sentido do dizer para esta menina. Se a análise remete o sujeito às suas questões infantis, o filme pode ser lido como um momento catártico onde houve ressignificação dos laços maternos e edípicos.

Toews (2000) nos apresenta uma visão estrutural do Édipo, no texto “A Evolução da Teoria Freudiana do Édipo como Fábula Moral”, mostrando que seu sentido ultrapassa as definições dos impulsos sexuais infantis e representa o problema moral humano. Ele diz que o reconhecimento do Édipo em nós significa uma realização ética, pelo fato de encararmos a culpa e a responsabilidade pelo sofrimento, tanto do outro quanto nosso próprio. A questão que se coloca como dilema moral é de como nos apoderamos de nossos desejos primitivos e construímos sobre isso nossa identidade moral.

Segundo o autor, a história de Édipo revela que o problema da moral não mais é atribuído à vontade do “Outro” que dita as normas, mas às origens (pulsionais) que justificam a existência destas, que são intrínsecas à nossa condição humana. Assim, “a tarefa ética incorporada na dinâmica da relação edípica não era apenas impor uma renúncia ao desejo do objeto, mas também de criar um sistema de regulação mútua, reconhecimento e segurança entre os sujeitos desejantes” (p. 70).

Com isso, perguntamos: pode-se dizer de um dilema ético no filme? Parece que a questão que perpassa no diálogo entre mãe e filha é a do enfrentamento – não há como recuar diante da impossibilidade, nem ceder às pressões do outro. O problema moral aqui é como

encarar a ambivalência, o temor e o desgosto de Eva pela mãe, bem como a submissão à sua autoridade. Do lado de Charlotte, como assumir os erros na criação das filhas e perceber que o sofrimento delas tem a ver com sua negligência? Enfrentar essa dor significa assumir a responsabilidade pelo desejo, pela culpa e pela agressividade sempre presentes na relação entre elas e que determinaram grande parte de suas escolhas.

Eva, na última carta endereçada à mãe, suplica seu perdão, numa atitude que reconhece seu sofrimento: “A atormentei com ódio velho e amargo que não é mais realidade. Quero pedir o seu perdão”. Da mesma forma, Charlotte se redime de seus erros para com a filha: “Eu não tinha percebido, mas fui egoísta e infantil. Pode me abraçar?”.

Klein entende que a condição humana pode ser representada pelo homem que luta a favor da integração de si mesmo e de suas experiências com os outros, apesar do sofrimento que isto necessariamente envolve, contra o impulso para a fragmentação que é ocasionado pelo ódio e destrutividade inatos (Greenberg & Mitchell, 1994). De fato, o diálogo entre Eva e a mãe parece ter dissolvido o ódio e a amargura da relação, restaurando o lado bom da mãe, ainda que tenha causado tanta dor a ponto de Charlotte ir embora da casa no dia seguinte.

O sofrimento inerente a esse movimento de integração, tal como ocorre no contexto psicanalítico, é sustentado pela busca da autonomia e do entendimento de si. Se integrar significa dar conta das experiências boas e ruins que envolvem a existência humana, não há como fazê-la sem tocar na amálgama de afetos que liga o bebê à mãe, reacendendo a ambivalência nela presente.

Na visão de Massara (2010), Freud ancora a origem dos motivos morais na condição inicial do desamparo, sendo esta condição contornada pelas formas singulares de se relacionar com o mundo e com a alteridade. Ao contrário da ilusão imaginária que tende a dar um contorno a esse estado originário do desamparo através de uma versão fantasmática, a conduta ética se instaura na própria matriz pulsional e na forma como o sujeito lida com as vicissitudes do real. Assim, como explica o autor, Freud fundamenta a ética na condição trágica humana “devotada a reabilitar, no cerne mesmo do desamparo originário, sua potência de realização subjetiva e de transformação social” (p. 152).

Pensando no filme, podemos imaginar as possíveis saídas que Charlotte e Eva empreenderam para dar conta desse desamparo inicial, como, por exemplo, a música, o trabalho na paróquia, as apresentações ao piano, etc. Porém, temos a impressão de que era necessário um reencontro entre elas para que se desse um novo contorno a essa condição originária. Ambas sofriam de ferida narcísica e por isso queriam que o olhar da outra se voltasse para si. Era preciso falar da angústia e ter a coragem de renunciar ao infantil que

ainda predominava na relação, para enfim assumir uma posição subjetiva que apontasse para uma solução ética do conflito. É o que podemos ler na carta final de Eva endereçada à mãe: “Afinal, existe algum tipo de misericórdia. Me refiro á oportunidade de cuidar um do outro, de ajudar um ao outro, e de mostrar amor”.

É assim que Freud (1927/2006) acreditava ser o destino dos homens:

O infantilismo está destinado a ser superado. Os homens não podem permanecer crianças para sempre; têm de, por fim, sair para a ‘vida hostil’. Podemos chamar isso de ‘educação para a realidade’ ... E quanto às grandes necessidades do Destino, contra as quais não há remédio, aprenderão a suportá-las com resignação. De que lhes vale a miragem dos campos na Lua, cujas colheitas ainda ninguém viu? Como honestos arrendatários nesta Terra, aprenderão a cultivar seu terreno de tal modo que ele os sustente. (p. 57).

Neste “estranho lar familiar” (Freud, 1919/2006), entre espelhos que revelam a dualidade dialética, abre-se a possibilidade para revelações de segredos infantis por tantos anos sepultados. Ilumina-se o beco escuro onde sentimentos entre mãe e filha se esconderam. Quando o interior se descortina, entra no palco uma dor talvez tão sofrida quanto a do desamparo, mas certamente menos avassaladora que a do silêncio.

REFERÊNCIAS³

BLEICHMAR, S. (1994). *A fundação do inconsciente: desejos de pulsão, desejos do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.

CALLIGARIS, C. (n. d.) Recuperado em 05 de fevereiro de 2012, de <http://vocesa.abril.com.br/desenvolva-sua-carreira/materia/mulher-contemporanea-663529.shtml>.

COUCHARD, F. (1991). *Emprise et violence maternelles : Etude d'Anthropologie psychanalytique*. Paris: Dunod.

FRANÇA, C. P. (2006). Em nome da mãe: o brado kleiniano. In C.P FRANÇA & A. C. CARVALHO (Orgs.), *Estilos de Xadrez Psicanalítico: A técnica em questão* (pp. 21- 42). Rio de Janeiro: Imago Ed.

FREUD, S. (2006). II Casos Clínicos (3) Miss Lucy R. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1893-1895).

FREUD, S. (2006). Carta 69 (21 de setembro de 1897). In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1897).

FREUD, S. (2006). Fragmento da Análise de Um Caso de Histeria. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905 [1901]).

FREUD, S. (2006). Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)

FREUD, S. (2006). Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1916).

FREUD, S. (2006). Luto e Melancolia. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917).

FREUD, S. (2006). O 'Estranho'. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).

³ De acordo com estilo APA –*American Psychological Association*.

FREUD, S. (2006). O Ego e o Id. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923).

FREUD, S. (2006). A Dissolução do Complexo de Édipo. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1924).

FREUD, S. (2006). Algumas Consequências Psíquicas da Distinção Anatômica Entre os Sexos. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1925).

FREUD, S. (2006). O Futuro de Uma Ilusão. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1927).

FREUD, S. (2006). O Mal-Estar na Civilização. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930).

FREUD, S. (2006). Sexualidade Feminina. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1931).

FREUD, S. (2006). Conferência XXXIII: Feminilidade. In *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1933).

FREUD, S. (2007). À Guisa de Introdução ao Narcisismo. In *Obras Psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).

GREEN, André (1988a). *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta.

GREEN, A. (1988b). Pulsão de morte, narcisismo negativo, função desobjetalizante. In A. GREEN, P. IKONEN, J. LAPLANCHE, E. RECHARDT, H. SEGAL, D. WIDLOCHER, et al., *A pulsão de morte* (pp. 53-64). São Paulo: Escuta.

GREENBERG, J. R., & MICHELL, S. A. (1994) *Relações objetais na teoria psicanalítica*. Porto Alegre: Artes Médicas.

ISAACS, A. & MARTIN, E. (1984). *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

KLEIN, M. (1991). Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebê. In *Inveja e Gratidão e Outros Trabalhos - 1946-1963* (pp. 86-118) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1952).

KUNDERA, M. (1985). *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

LACAN, J. (1998). O estágio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos*. (pp. 96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949).

LACAN, J. (2008). *O seminário 7 – A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1959-1960).

LAPLANCHE, J. (1985). *Vida e Morte em Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas.

LAPLANCHE, J. (1988). A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual. In A. GREEN, P. IKONEN, J. LAPLANCHE, E. RECHARDT, H. SEGAL, D. WIDLOCHER, et al., *A pulsão de morte* (pp. 11-27). São Paulo: Escuta.

LAPLANCHE, J. (1992). *Novos fundamentos para a psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

MELO M. T., RIBEIRO, P. C. (2006). Modelos do trauma em Freud e suas repercussões na psicanálise pós-freudiana. *Percurso*, 37, 33-44.

MCDOUGALL, J. (1983). *Em defesa de uma certa anormalidade: teoria e clínica psicanalítica*. Porto Alegre: Artes Médicas.

MCDOUGALL, J. (1997). *As múltiplas faces de Eros: uma exploração psicanalítica da sexualidade humana*. São Paulo: Martins Fontes.

MCDOUGALL, J. (n. d.). Recuperado em 14 de julho de 2012, de http://febrapsi.org.br/resenha.php?texto=resenha_McDougall

MEZAN, R. (1995). *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense.

RIBEIRO, M. (2011). *De mãe em filha: a transmissão da feminilidade*. São Paulo: Escuta.

ROCHA, G. M. (2010). *O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TOEWS, J. (2000). Ter e ser: A evolução da teoria freudiana do Édipo como fábula moral. In M. S. Roth (org.), *Freud – Conflito e Cultura* (pp. 63-75). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

REFERÊNCIA DE FILME:

BERGMAN, I. (1978). *Sonata de Outono*. Título original: *Horstsonat*. Direção de Ingmar Bergman.