



**Universidade de Brasília**

Instituto Psicologia

Departamento Psicologia Clínica e Cultura

Programa de Pós-Graduação Psicologia Clínica e Cultura - PGPsiCC

**A Travessia da Angústia:  
Uma Leitura Psicanalítica da Trilogia do Silêncio, de Ingmar  
Bergman**

Maysa Puccinelli

Brasília, DF

Agosto de 2013

Universidade de Brasília  
Instituto de Psicologia  
Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura

**A Travessia da Angústia:  
Uma Leitura Psicanalítica da Trilogia do Silêncio, de Ingmar  
Bergman**

Maysa Puccinelli

Dissertação apresentada ao Instituto de psicologia da  
Universidade de Brasília como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e  
Cultura.

Orientadora: Dra. Daniela S. Chatelard

Brasília, DF

Universidade de Brasília  
Instituto de Psicologia  
Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura

**A Travessia da Angústia:  
Uma Leitura Psicanalítica da Trilogia do Silêncio de Ingmar  
Bergman**

Maysa Puccinelli

Dissertação apresentada ao Instituto de psicologia  
da Universidade de Brasília como requisito parcial  
à obtenção do título de Mestre em Psicologia  
Clínica e Cultura

**Banca Examinadora:**

Professora Dra. Daniela S. Chatelard (Presidente da banca)

Professora Dra. Denise Maurano Mello (UNIRIO – Membro externo)

Professora Dra. Eliana Rigotto Lazzarini (UNB – Membro efetivo)

Professora Dra. Márcia Cristina Maesso (UNB – Membro Suplente)

**Brasília – DF**

**2013**

## **DEDICATÓRIA**

**Dedico esta dissertação aos meus pais que nunca se abstiveram de me amparar nesta estranha travessia da angústia no curso da vida.**

## Agradecimentos

Ao meu pai Arabutã, minha mãe Ana Ester, minhas irmãs Mayra e Christiane por acreditarem em cada passo desta jornada ora angustiante, ora fantasiosa, porém sempre guiada pela confiança que depositaram em mim;

Aos eternos amigos de minha velha infância Tião, Gabi, Alê, Luís, Wands que há tanto suportam meus relicários de angústias e minhas intermináveis fantasias;

À Ana Cândida por sua presença tão espirituosa, honesta e amiga ao se fazer companhia para mergulhos em águas profundas de angústias existenciais;

Aos colegas de estrada que fizeram da travessia Goiânia – Brasília uma experiência distante da angústia.

À orientação da prof<sup>a</sup>. Daniela S. Chatelard por desde o início me permitir saber o tamanho de minhas asas para voar entre arte e psicanálise, sem me abster de olhar para o abismo da angústia ou para a ponte da fantasia que une estes territórios;

Aos colegas do grupo de orientação pelas inúmeras e generosas contribuições teóricas, pelo estímulo e apoio nos direcionamentos do trabalho.

Ao Corpo Freudiano – Núcleo Goiânia, ou mais ainda, a cada um dos membros deste pequeno e virtuoso grupo pela escuta, articulações e discussões. Esta transmissão foi de suma importância para a realização desta dissertação, bem como, para travessia desta etapa acadêmica de minha vida;

À CAPES pelo apoio financeiro concedido para elaboração desta pesquisa;

## Resumo

A partir das contribuições de S. Freud e J. Lacan, propomos uma investigação acerca da teoria da angústia, em que pese suas ressonâncias com a arte. A expressão artística eleita será o cinema, especificamente representado pela obra Trilogia do Silêncio, do cineasta Ingmar Bergman, composta pelos filmes *Através de um espelho* (1961-62), *Luz de Inverno* (1961-62) e *O Silêncio* (1962). Para tal empreitada, propomos uma discussão conceitual que parte de uma revisão do pensamento destes autores, considerando pontos cruciais da teoria como o fenômeno do unheimlich, a questão do objeto na psicanálise e sua amarração nos registros Real/Simbólico/Imaginário. Em seguida, alçamos uma dialetização teórica entre angústia e fantasia, que nos conduzirá ao cerce da discussão direta com a obra. Nossa leitura será tangida pela consistência estética que alinhava as fontes da angústia infantil – *solidão, escuridão e silêncio* – ao bojo formal e conceitual da trilogia unificada no significante *Silêncio*. Assim, as obras ressoam paradigmáticas de um sistema discursivo que não se furta de abordar o real lacaniano, assinalado pelo que não engana: a angústia. Na metodologia deste trabalho, nos pautamos pela orientação ética de Freud e Lacan acerca da estética, a qual estabelece que a relação entre arte e psicanálise é sempre serviço gratuito da arte ofertado apenas à psicanálise.

**Palavras-chave:** angústia; psicanálise; cinema; I. Bergman.

### Abstract

From the contributions of S. Freud and J. Lacan, we propose an investigation into the theory of angst, despite its resonances with art. The artistic expression elected is the cinema, specifically represented by the Trilogy of Silence, by the filmmaker Ingmar Bergman, made by *Thought a mirror* (1961-62), *Winter Light* (1961-62) and *The Silence* (1962). For this enterprise, we propose a conceptual discussion that part of a revision of the thinking of these authors, considering the crucial points of the theory as the phenomenon of the unheimlich, the question of the object in psychoanalysis and its tying registers of Real / Symbolic / Imaginary. Then one, we propose a theoretical dialectic between fantasy and anxiety, which lead us to the discussion directly with the films. Our reading will be plucked by aesthetic consistency that lined the sources of infantile anxiety- *loneliness, darkness and silence* - the bulge formal and conceptual trilogy unified in significant Silence. Thus, the works resonate paradigmatic of a discursive system that does not hesitate from addressing the lacanian Real, marked by that does not disappoint: the angst. The methodology of this paper, we base on the ethical orientation of Freud and Lacan about aesthetics, which establishes the relationship between art and psychoanalysis is always art free service offered only to psychoanalysis.

**Keywords:** angst, psychoanalysis, movie, I. Bergman.

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| <b>PRÓLOGO NECESSÁRIO</b>                                | 02 |
| <b>PARTE I</b>   |    |
| <b>REVISÃO DA TEORIA DA ANGÚSTIA</b>                     |    |
| - O <i>Unheimlich</i> de um Louva-Deus                   | 07 |
| - A angústia em cena: figurações de a                    | 17 |
| - O nó da angustia                                       | 28 |
| <b>PARTE II</b>  |    |
| <b>FANTASIA E ANGÚSTIA</b>                               |    |
| - Fantasia de Freud à Lacan: a sublimação é o destino    | 40 |
| - Angústia e Fantasia: a verdade de uma ficção           | 49 |
| <b>PARTE III</b>   |    |
| <b>A TRILOGIA DO SILÊNCIO: UMA TRAVESSIA DA ANGÚSTIA</b> |    |
| Através de um Espelho, o estádio da solidão              | 65 |
| Luz de Inverno ou Escuridão                              | 72 |
| O Silêncio Estrangeiro                                   | 79 |
| <b>UM EPÍLOGO POSSÍVEL</b>                               | 87 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                        | 90 |
| <b>IMAGENS</b>   | 94 |



**A Travessia da Angústia:  
Uma Leitura Psicanalítica da Trilogia do Silêncio de Ingmar  
Bergman**

*"A ansiedade que sentimos, todos os sonhos não realizados, a crueldade inexplicável, o medo da morte, a visão dolorosa da nossa condição terrestre desgastou nossa esperança de uma salvação divina. Os gritos de nossa fé e dúvida contra a escuridão e o silêncio são uma prova terrível da nossa solidão e medo."*  
(Bergman, 1996)

## Prólogo

O apelo às artes para iluminar campos obscuros de um saber não científico é frequentemente demandado pela psicanálise. Tanto Freud quanto Lacan – cada um ao seu modo – são tributários deste recurso à ficção para ir além do que escapa à mera demonstração teórica. Sobretudo com Lacan, em sua releitura da teoria das pulsões, bem como a formalização do objeto *a*, é possível repensar as artes para além de uma legitimação da metapsicologia que comprove uma prática clínica. Torna-se possível debruçar-se sobre a obra e deprender dela um discurso que produz efeitos e, por conseguinte, impõe questões que serão abarcadas no âmbito de um campo indutor de modos de subjetivação (Safatle, 2006).

Partindo deste zelo ante o objeto estético, elegemos o cinema como expressão artística privilegiada para nossa leitura. Assim, entendemos que a representação de uma estrutura filmica é alinhavada por significantes que, ora costumam-se entre sons e imagens de uma sutura essencial que demanda significado, ora subvertem o compromisso com o sentido e, pela representação, apontam para o irrepresentável.

Buscamos um material estético que carresse em seu bojo formal e conceitual elementos que nos permitissem dialogar com aquilo que de dentro da representação, apontasse para o intangível, o não sentido, o real. Recorremos, pois, ao cinema de Ingmar Bergman, por entendermos que sua estética é vultosa em oferecer elementos pelos quais se torna possível empreender uma investigação conceitual, sem destituir-lhe de suas qualidades formais caracterizadas em um jogo bascular de especularidade/ opacidade de sentidos.

Neste percurso, elegemos a Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman. O compêndio filmico é composto pelas obras: *Através de um espelho* (1961-62), *Luz de Inverno* (1961-62) e *O Silêncio* (1962). Tais obras ressoam paradigmáticas de um sistema discursivo que não se furta de abordar o real lacaniano, assinalado pelo que não engana: a angústia.

Apesar da teoria lacaniana sobre a angústia guiar grande parte das construções erigidas neste trabalho, encontramos na obra freudiana verdadeiros pilares que sustentaram a argumentação teórica, sem furtar-se de considerável coerência estética. Exemplo disto está no fato de que em um dos textos princeps sobre a estética

em psicanálise, qual seja, *O Estranho* (1919/1996), encontramos descritas as fontes da angústia infantil: **a solidão, a escuridão e o silêncio**. Tais significantes parecem ressoar miticamente, não apenas no mote teórico deste trabalho, mas no liame estético de cada filme. A solidão absoluta da doença de Karin em *Através de um Espelho*; o obscurantismo neurótico das personagens de *Luz de Inverno*; a impossibilidade de comunicação em *O Silêncio*; de certo modo, a partir de Freud, há um desdobramento da obra de Bergman, como o reflexo de uma outra trilogia, uma trilogia da angústia. Poderíamos dizer, quase intuitivamente, que o tema da angústia insere-se na obra e guia o empuxo teórico sob o qual nos conduzimos nesta travessia.

Tendo por base a teoria da angústia, sobretudo no que tange às contribuições de Freud e Lacan, entendemos que a integralidade desta obra de Ingmar Bergman transita entre dois motes:

- Por um lado, anela a angústia enquanto afeto encenado nas tramas dos enredos; faz dela substância presentificada nos eixos dramáticos circunstanciais que envolvem as personagens. Uma angústia representada, consentida e com sentido de conteúdo, tangível e continente que serve de tema para as bordas fantasmáticas que delineiam as estruturas psíquicas.
- Por outro, sustenta uma angústia enquanto qualidade formal do vazio, aquilo que não pode ser pacificado na imagem, nem preenchido de sentido com a palavra; contém em si algo da ordem da representação de um objeto não especularizável (Lacan, 1962/1998), cuja eventual emergência no campo visual causa estranhamento, pois excede a adequação simbólica ou a colonização de imagens fantasmáticas (Safatle, 2006) que sustentam os pilares de identificação do eu. Um excesso calcado na resistência formal do material estético, que transborda como vazio nas tramas da linearidade dramática.

Para empreendermos uma travessia da angústia na Trilogia do Silêncio – e para não fugirmos da tríade que parece conduzir o fado deste trabalho – distribuimos nossa investigação em três momentos.

Inicialmente, procuramos nos cercar de elementos imprescindíveis à jornada teórica que intentamos. Tal material nos servirá de bagagem para irmos mais além do campo tangível pela teoria, em direção ao inapreensível da obra de arte. Assim,

a primeira parte deste trabalho se debruçará em uma revisão da teoria da angústia, tendo como principais interlocutores, Freud e Lacan.

No capítulo *O Unheimlich de um louva-a-deus* nos deteremos em um ponto que julgamos necessário para delinear o campo da angústia. Julgamos que o fato de Lacan (1962/1998) ter recorrido ao acontecimento do *unheimlich*, descrito por Freud em *O estranho* (1919/1996), para teorizar o fenômeno da angústia produziu na literatura uma identificação recorrente entre um e outro. Assim, intentamos o desenlace destes campos difusos entre si, a fim de perseverarmos na direção da angústia, ainda que o *unheimlich* frequentemente nos sirva de chave. Em seguida, procuramos delinear o objeto em questão na angústia. Este objeto *a*, inventado e amarrado por Lacan em seu nó borromeano, servirá de passe para o trânsito que pretendemos em direção à angústia. Contudo, tal travessia somente se tornará possível pelo suporte da fantasia.

A segunda parte da presente investigação se debruçará nos meandros da fantasia, em razão da estreita ligação entre angústia e fantasia, já apontada por Lacan (1962/1998) logo no início de seu seminário X, ao afirmar que possuem a mesma estrutura. Neste momento, buscaremos ressaltar a importância conceitual da fantasia nos estudos sobre arte na psicanálise, tendo como fulcro a tese de que, em se tratando das pulsões, a sublimação é o desvio e o destino. Assim, a via privilegiada por Freud e Lacan para tocarmos na angústia é a via da fantasia construída em uma linha ficção do sujeito. Seja na literatura, pintura, escultura ou – naquilo em que se subscreve nosso trabalho – no cinema, a via da ficção oferece recursos que sustentam o jogo de velar e revelar a verdade íntima e familiar do desejo, ou seja, insere-se como um ponto médio pelo qual se torna possível a articulação entre fantasia e angústia.

No terceiro termo desta trilogia dissertativa, não nos deteremos mais no campo teórico. Munidos dos recursos já elencados, avançamos no campo incerto da obra de arte, enquanto objeto elevado à dignidade da Coisa. Ou ainda, progredimos naquilo que aos nossos olhos foi admissível tanger a obra. Entendemos que, de saída, há um olhar que guiará as apreensões obtidas; há uma tela que mais do que revelar, velará as interpretações possíveis. Entretanto, na metodologia deste trabalho, nos pautamos pela orientação ética de Badiou, a qual estabelece que a relação entre arte e psicanálise é sempre um serviço gratuito da arte oferecido à psicanálise (Badiou, *apud* Safatle, 2005). Assim, nossos avanços não intentam, ou sequer consideram crível uma suposição de esgotamento interpretativo da obra.

Vale ressaltar ainda que ao considerarmos a Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman, obra privilegiada para discussão da teoria da angústia, não nos abstermos nesta leitura do paradigma freudiano de que toda angústia é angústia de castração (Freud, 1926). Há no homem falante um impossível de ser dito ou apreendido e que consiste na qualidade mesma da tragédia que porta. Entretanto, não será pelos encaminhamentos defensivos do Eu que lidaremos com esta tragédia constituinte de sua história, mas pela via da ficção, seguindo os rastros significantes de solidão, escuridão e silêncio, bordejando com a fantasia bergmaniana de sua trilogia, uma operação de travessia da angústia.

***PARTE I:***  
***REVISÃO DA TEORIA DA ANGÚSTIA***

*“Considerar a nossa maior angústia como um incidente sem importância, não só na vida do universo, mas da nossa mesma alma, é o princípio da sabedoria.”*

Fernando Pessoa

## ***O Unheimlich de um Louva-Deus***

*"Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso, como sou besta! Caminhei tanto e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. Podia estar ali a distrair-me com a fita. Depois finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba." (Angústia - Graciliano Ramos)*

Na constituição da teoria psicanalítica, Freud e Lacan não se furtaram de lançar mão das artes como recurso para dar consistência ao que escapa à mera demonstração teórica. Nesta pauta, inscrevem-se tanto o acontecimento do *unheimlich* (Freud, 1919), quanto os desdobramentos que Lacan (1962/1998) lhe dará, na direção do afeto de angústia. Enquanto Freud (1919/1996) parte da literatura para traçar a compreensão do *unheimlich*, Lacan (1960/1998) se esmera em construir um apólogo que figure a experiência da angústia. Em ambos, o recurso à ficção serve de mote aos desdobramentos vindouros. Em ambos, o que está em questão é a experiência de instabilização do eu. Ou, por assim dizer, desarranjo da linha de ficção do sujeito.

Em seu texto *O estranho* (1919/1996) – *Das Unheimlich* – Freud disserta sobre um conto fantástico de E.T.A. Hoffman que lhe causara um curioso efeito. A partir de *O homem de areia*, Freud investiga este sentimento de estranheza que ele percebe se mostrar fugaz e eventual na vida cotidiana. Construído entre a primeira e a segunda tópica, este texto tem um caráter vanguardista, não só pelas contribuições no âmbito da estética, mas por trazer considerações que pressupõem a formação de um psiquismo no qual o eu assume função de desconhecimento:

(...) o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma, que fica em dúvida sobre quem é o seu eu, ou substitui o seu próprio eu por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (Freud, 1919,p. 103)

Já Lacan, em seu seminário sobre A Identificação (1960/1998), antecessor ao da Angústia (1962/1998), cria uma ficção que traria em seu interior o cerne da experiência da angústia. Nesta narrativa, ele se apresenta como um ser vestido de louva-a-deus macho que se depara com uma fêmea gigante, três vezes maior que seu corpo humano. Repare que ele não é um louva-a-deus, mas está vestido como tal, sem saber,

contudo, da máscara que sustenta. Ao encontrar o louva-a-deus fêmea, vê nas orcelas enigmáticas do inseto, não o próprio reflexo, mas a imagem que porta. Imagem daquilo que responde ao desejo deste Outro. Um e Outro se olham. Assim, ele sabe, presente, sem engano, seu destino no curso do que se lhe apresenta: o sexo e a morte. Lacan (1962/1998) dirá que neste pressentimento, ou seja, neste afeto que ainda não é sentimento, incidirá a angústia.

Tanto no conto de Hoffman, quanto na fábula de Lacan, a chave para o acontecimento do *unheimlich*, ou a experiência de angústia, tem como paradigma o olhar e a imagem que se destaca significante da demanda do Outro.

Por hora, colocaremos esta questão em suspense para retomarmos em outro momento do presente trabalho. Isso porque, apesar deste ponto nodal entre *unheimlich* e angústia, o que intentamos aqui, é justamente o desenlace destes campos difusos entre si. Menos, para ressaltar seus contrastes, do que para identificarmos o ponto de torção destes dois campos, a fim de preservarmos o intuito desta pesquisa, qual seja, a partir das contribuições lacanianas, investigar a Teoria da Angústia na Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman, tendo como horizonte o ideal de uma travessia. Assim, pretendemos delinear em que medida o *unheimlich* e a angústia se confundem, se afastam e se aproximam.

Freud faz uso do termo *unheimlich*<sup>1</sup> para designar experiências que apontam para um estranhamento sentido pelo eu. No texto O estranho (1919/1996), empreende uma vasta investigação linguística que busca esmiuçar o termo em sua etimologia e assim produzir elaborações que tanto consideram seu manejo no campo da ficção, quanto no ensejo das implicações psíquicas que este fenômeno desperta. Para tal empreitada, recorre à linguagem em sua investigação do inconsciente.

Em minuciosa desmontagem do termo *unheimlich* – já decaído da língua corrente – o autor demonstra que na mesma palavra, ou por assim dizer, no mesmo significante, estão contidas ideias contrárias. A terminologia indica que *Heimlich* produz uma significação obtida na direção de uma ambivalência que coincide com o seu oposto, *Unheimlich*. Se por um lado, o termo aponta para o que é familiar e agradável, por outro, coloca em cena o que está oculto e se mantém fora da vista. Assim, Freud (1919/1996) evoca Schelling para uma definição que condensa o dinamismo deste

---

<sup>1</sup> Uma tradução aproximada para o português seria 'o estranho' ou 'sentimento de estranheza', contudo, vale ressaltar que nenhuma das acepções contempla as possibilidades semânticas e psíquicas que o termo no alemão condensa.



significante: “unheimlich é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (p. 91).

Esta noção de algo íntimo que fora expulso para em seguida retornar produzindo efeitos é emblemática da operação do recalque. Tanto Freud, quanto Lacan, entenderão que o prefixo *un-* aparece não somente para indicar uma oposição de sentidos, mas precisamente para marcar a incidência, o sinal do recalque. Por esta razão, não se pode simplesmente identificar o estranho a algo somente familiar, inquietante, sinistro, lúgubre, suspeito, etc. Nem toda experiência que remete a esses adjetivos pode ser enquadrada ao *Unheimlich*, mas somente aquela que cumprir esta condição de ser da ordem do retorno do que já foi, em algum momento, vivenciado e recalcado.

Neste ponto, pela vinculação ao recalcado, Freud aproxima definitivamente o acontecimento do *unheimlich* à angústia de castração. Justifica, assim, o estranhamento que não se refere a algo realmente novo ou estranho, mas sim àquilo que é bastante familiar – experiência da angústia de castração – há muito estabelecido no psiquismo e que se aliena por meio do trabalho do recalque. Por sua vez, Lacan seguirá as coordenadas de Freud de que onde há *unheimlich*, haverá angústia e, assim como no seminário V, sobre *As Formações do Inconsciente* (1957-1958), partiu do chiste para discutir o inconsciente, no seminário X, *A Angústia* (1962-1963), evocará o estranho como “eixo indispensável” (p.51) para teorizar a angústia.

Evocamos a comparação ao chiste, não por acaso. Sabemos que sua posição na teoria em relação ao inconsciente não é similar à posição do *unheimlich*, no que tange à angústia. Contudo, é para a aproximação estrutural entre chiste e *unheimlich* que pretendemos apontar, no intuito de revelar uma faceta significativa do estranho que marca eletivamente sua des fusão em relação à angústia.

Como já apontamos, a investigação de Freud no campo do *unheimlich* extrapola os limites da linguística, no que concerne ao entendimento de que o familiar que retorna como estranho fora um dia, expulso da consciência. Destarte, Freud submete categoricamente o acontecimento de um *unheimlich*, à marca do recalque.

Sabemos, ainda, que o recalque faz parte de uma série de mecanismos que garantem a estruturação e o funcionamento psíquico. Via de regra, aquilo sob o qual incide a marca do recalque, coaduna-se em facetas de um desejo com representações pulsionais, *vorstellungen*, demasiadas intoleráveis ao eu, e que, no entanto, insistem em se apresentar em deformações, ou ainda, formações do inconsciente como sonhos, atos

falhos, sintomas e chistes. Tal retorno se dá sob condições específicas, regido por leis como condensação e deslocamento (Garcia-Roza, 2009).

Cabe aqui um parêntese: no caráter íntimo e estranho do *unheimlich*, por sua extimidade<sup>2</sup> em apresentar-se sob um deslizamento deslocado do familiar – função da metonímia – e por condensar em si um traço similar do idêntico – função da metáfora – pode-se notar vigorar o paradigma lacaniano segundo o qual, o inconsciente estrutura-se como linguagem, ou seja, está submetido às leis da linguagem, tal como suas formações.

Não intentamos propor uma acepção que identifique o *unheimlich* como formação do inconsciente. Apenas sublinhamos que sua estrutura não se reduz a suporte da angústia. Nesta aproximação entre *unheimlich* e chiste, entrevemos a mesma âncora daquilo que deveria ter permanecido secreto e veio à luz sem pedir licença. Ainda que um desemboque em sentimento de estranheza e ou outro, em efeito de comicidade, ambos são determinados pela condição histórica do recalque.

Antes que nos lancemos à pedra do recalque e de seu ângulo reorientemos os avanços da pesquisa em direção à angústia, entrevemos ainda uma pequena trilha forjada com rastros de *unheimlich* e *witz* que devemos seguir e que, talvez, nos ofereça, se não um atalho, indícios de outro ponto de vista. Trata-se das considerações lacanianas no seminário sobre *As formações do inconsciente* (1957/1998), nas quais o autor aponta o caráter de surpresa na relação com a demanda do Outro que é característica do chiste:

O Outro, na comunicação com o *witz*, virá completar – de certa maneira, preencher – a hiância constituída pela insolubidade do desejo. Podemos dizer que o *witz* restitui o gozo à demanda essencialmente insatisfeita, sob o duplo aspecto, aliás idêntico da surpresa e do prazer – o prazer e a surpresa do prazer. (p.126, grifo meu)

Ora, sabemos que uma característica marcante do *unheimlich* é, por assim dizer, seu elemento surpresa. Lembremos, contudo de que se trata de uma surpresa que não se associa ao prazer e que mantém suas coordenadas além deste princípio. Encontramos ainda, na sequência desta passagem, outro elemento que nos ajudará a situar o *witz* na pauta do estranho e no rumo da angústia. Evoquemos aqui, o embaraço.

---

<sup>2</sup> No seminário sobre a Ética, Lacan (1959-1960) cria o neologismo extimidade para se referir a algo que “pode ser aquilo que descrevemos como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima (...) que resta ainda como questão, ou até mesmo como mistério” (p. 169).

Lacan reordenará as contribuições freudianas sobre a *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926/ 1996) em patamares distribuídos em um quadro que terá como tema e destino a angústia. Neste esquema, algumas lacunas de orientação vertical e horizontal serão preenchidas e reformuladas ao longo do seminário. Apesar da abrangência do enquadre, por hora, observemos o último elemento do primeiro patamar – o embaraço – pois é neste outro ponto que o *witz*, a fala espirituosa, fará passagem (Lacan,1957/1998):

### Quadro da Angústia

|        |  |                   |                 |
|--------|--|-------------------|-----------------|
|        | dificuldade <span style="float: right;">→</span> |                   |                 |
| estado | <b>Inibição</b>                                  | Impedimento       | Embaraço        |
|        | Emoção   | <b>Sintoma</b>    | Passagem ao ato |
|        | Efusão   | <i>Acting out</i> | <b>Angústia</b> |

Se no seminário V, Lacan (1957/1998) sinaliza que o *witz* passa pela via de uma fala dirigida ao Outro, fala que tropeça em um embaraço e “é autenticada pelo Outro como chiste” (p.127), no ensino sobre a angústia esmiúça o quanto o sujeito, por definição, é embaraçado:

O embaraço é, em termos muito exatos, o sujeito S revestido da barra, \$, porque *imbaricare* faz a mais direta alusão à barra, *bara*, como tal. Essa é justamente a imagem da vivência mais direta do embaraço (Lacan, 1962/1998, p.19).

Este embaraço, que se faz presente também no *witz*, é chamado por Lacan (1962/1998) de “uma forma leve de angústia” (p.20). Contudo, repare que o embaraço não é a angústia, mas a potência máxima da inibição na vertente da dificuldade, que precisa ser fixada “em algum lugar, a fim de deixar livre, num outro ponto” – no ponto do embaraço – “o caminho pelo qual passará a fala espirituosa” (1957/1998, p.127).

O embaraço é pertinente à condição de sujeito barrado por esta barra que não é outra, senão a linguagem. Deste modo, tanto servirá de ponte para o *witz*, como produzirá uma perspectiva eufemística para angústia. Se o embaraço figura um esboço, um contorno esmaecido da angústia, o que se guarda na linha deste traço é justamente o significante. Este elemento que no embaraço excede como “véus erguidos por palavras

à maneira de saias levantadas”<sup>3</sup>, para sustentá-lo precariamente em uma rede. Rede de segurança que, a propósito da angústia, não existe, pois “cada malha (...) só tem sentido ao deixar o vazio em que existe a angústia” (Lacan, 1962/1998, p.18).

Destacamos, assim, um ponto de ancoragem do witz no *unheimlich* – pela relação com o recalcado e o caráter de surpresa; e outro na angústia – em sua forma leve chamada embaraço. Curiosamente, miramos na faceta, por assim dizer, menos visível do *unheimlich* e atingimos, tangencialmente, algum ponto da angústia. O alvo que estava na mira desde o princípio não era outro, se não o significante.

Lacan (1962/1998) chega a apontar o texto do *Estranho* (1919/1996) como paradigma que sustenta a importância que atribui ao significante. O relevo da linguística no texto freudiano é tamanho, que Lacan dirá: “bastaria, por si só, para justificar a prevalência que dou às funções do significante em meu comentário de Freud” (p. 57).

Repare que esta aproximação com o significante só nos é relevante para denotar que ainda não estamos no campo minado de vazio sob o qual Lacan soerguerá sua teoria da angústia. E para tanto, é necessária a extenuante tarefa de desencaixarmos do móbil do *unheimlich* os contornos do vazio pragmático da experiência de angústia.

Apesar da estreita relação estabelecida entre *Unheimlich* e Angústia, Lacan parece indicar que os conceitos não são absolutamente idênticos. O autor procura situar o *unheimlich* mais próximo de um acontecimento psíquico, um fenômeno que capta uma imagem onde deveria haver a falta:

A *Unheimlichkeit* é aquilo que aparece no lugar em que deveria estar o *menos-phi*. Aquilo de que tudo parte, com efeito, é a castração imaginária, porque não existe, por bons motivos, imagem da falta. (Lacan, 1962/1998, p.51).

E a angústia, como efeito deste acontecimento, ligada a esse “tudo o que pode aparecer no lugar -  $\phi$ ” (p.57). Lacan dirá que o que nos assegura isso é um fenômeno até então, pouco investigado, o fenômeno da “*Unheimlichkeit*”(p.57).

A angústia surge quando um mecanismo faz aparecer alguma coisa no lugar que chamarei, para me fazer entender, de natural, ou seja, o lugar ( $-\phi$ ), que corresponde (...) ao lugar ocupado, do lado esquerdo, pelo a do objeto do desejo” (Lacan, 1962/1998, p.51).

É fato que o brilho de *O Estranho* guiou o percurso de Lacan na investigação da angústia e nas elaborações dela decorrentes. A retomada deste texto freudiano, de

---

<sup>3</sup> Passagem do romance *Bel-Ami*, de Guy de Maupassant, referida por Lacan (1957) no seminário 5, no capítulo sobre as *Estruturas Freudianas do Espírito*.

importância secundária para os psicanalistas da época, destaca questionamentos acerca da relação entre angústia e economia libidinal, já presentes nas *Conferências Introdutórias de Psicanálise* (1917). A *Conferência XXV – A Angústia* – é considerada ponte teórica sobre o que Freud chamaria de primeira e segunda teoria da angústia (Giles, 1990).

A primeira teoria situa a angústia nos termos de seu papel na economia libidinal do sujeito. Ela está condicionada a um excesso pulsional, no qual os estímulos acumulados não descarregados se transformariam em sintomas de medo (Hanns, 1996). Assim, a transformação da excitação sexual, ou seja, do excesso de libido em angústia seria decorrente da operação do recalque. Contudo, vale lembrar que a incidência do recalque recai sobre o representante da representação, separando o afeto com o qual estivera ligado. Este afeto se desprende e fica à deriva, “*deslocado, enlouquecido, invertido, metabolizado*” (Lacan, 1962/1998, p.23), mas não recalcado. Um dos destinos do afeto seria, então, a angústia. A formação da angústia estaria identificada à libido recalçada.

Em verdade, Freud não abandona inteiramente esta tese, entendendo que a angústia seria um dos destinos do afeto quando se separa da representação. Contudo, na reformulação da teoria, Freud busca a fonte primordial da angústia no protótipo do trauma do nascimento, suscitado por Otto Rank<sup>4</sup>: “A primeira vivência de angústia é a do nascimento e significa a separação da mãe” (Freud, 1926/1996, p.123). Uma vez que esta vivência angustiante não pode ser integrada pelo recém-nascido como experiência, é então vivida como traumática. A teorização da angústia passa então a ter como protótipo o modelo do desamparo vivenciado no trauma do nascimento.

Assim, o trauma do nascimento, marcado pela angústia de separação da mãe, encontra sua expressão mais relevante na angústia de castração. Nesta conjuntura, o eu seria responsável tanto por percebê-la, quanto se tornaria produtor dela, posto que lançaria mão da angústia como recurso de defesa ao trauma. Na segunda teoria, portanto, a angústia seria um sinal emitido pelo eu como manobra para escapar à

---

<sup>4</sup> Freud (1926/1996) diverge, da teoria de Otto Rank no ultimo capítulo de “*Inibição, sintomas e angustia*”: “A formula (de Rank) de que se tornam neuróticas as pessoas nas quais o trauma do nascimento foi tão forte que jamais foram capazes inteiramente de ab-reagí-lo, é altamente discutível de um ponto de vista teórico. Não sabemos ao certo o que se quer dizer por ab-reação do trauma” (p.175).

situação traumática (Freud, 1926/ 1996). É precisamente este sinal de ameaça, reedição do desamparo original, que leva o eu a efetivar o recalque.

O recalque não produziria a angústia, mas seria efeito desta.

Contudo, é importante lembrar que a passagem para a segunda teoria não representa rompimento ou abandono da primeira. Mesmo em sua releitura, Lacan deixa claro que:

Ela (segunda teoria) não resulta nem de um abandono de suas primeiras posições, que faziam da angústia o fruto de um metabolismo energético, nem de uma nova conquista, pois, na época em que Freud fazia da angústia a transformação da libido, já encontramos a indicação de que ela podia funcionar como sinal (Lacan, 1962/1998, p.57).

Assim, se mirarmos no ponto viragem entre as duas teorias freudianas, retornaremos àquele mesmo elemento crucial referido anteriormente no trajeto de nossa pesquisa: a questão do recalque.

E será também o recalque que mostrará outro ponto da torção entre o *unheimlich* e a angústia.

A esta altura, já está evidenciado o papel da angústia na provocação do recalque, bem como a relação do *unheimlich* com o recalque. Por sua vez, a ação deste, torna estrangeiro aquele que seria familiar e ao bani-lo, em suas representações, ao território inconsciente, faz com que o estranho não seja “nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de recalque” (Freud, 1919/1996, p. 258). A ocasião do *unheimlich* seria justamente o que se dá no retorno do recalcado e o que retorna é a angústia de castração.

Ora, se a angústia provoca o recalque, ou seja, lhe é anterior, e se o *unheimlich* é provocado pelo retorno do recalcado, ou seja, está submetido historicamente ao recalque, encontramos mais um relevo de desencaixe entre *unheimlich* e angústia.

E justo neste ponto de torção, importa-nos, trazer à baila algo que foi tocado *en passant*, mas que está no cerne da experiência do *unheimlich*, em Freud, e do afeto de angústia, em Lacan. Trata-se da acepção freudiana de que toda angústia, é angústia de castração.

Para Freud, o que está em jogo no retorno do recalcado é revivescência da angústia de castração, outrora submetida ao recalque. Vale lembrar, que a incidência do recalque não recairá no afeto, apenas sobre os seus representantes ideacionais. O afeto permanecerá “*tresloucado*” e disposto a se vincular a outros representantes que podem

ocupar o lugar do conteúdo recalcado como, por exemplo, a função do cavalo na fobia do pequeno Hans (Freud, 1926/1996). Assim, para Freud, a angústia de castração indicará a existência de um obstáculo intransponível.

Isso por que, ao instaurar-se o sinal da angústia de castração referente à possibilidade de uma perda narcísica (por exemplo: mãe ou pênis), a série de experiências de perda de objetos que têm como protótipo o desamparo vivido no trauma do nascimento recebem ressignificação a posteriori – *Nachträglich*. Assim, há uma posterioridade que confere “eficácia causal a uma experiência que até então estava apenas inscrita no inconsciente sem uma significação correspondente” (Garcia-Roza, 2009, p. 159).

Para Freud, a angústia de castração seria vinculada estritamente à experiência de perda simbólica, de modo que sua causa estaria ancorada na perda do objeto. Esta noção de um objeto para sempre perdido é tributária de algo da ordem do intransponível como um *rochedo da castração*. Por esta razão, Freud afirma que a angústia “tem uma qualidade de indefinição e falta de objeto” (Freud, 1926, 1996, p. 190).

No entanto, em seu seminário X, Lacan (1962/1998) entenderá que a angústia não está ligada à ausência do objeto, mas a certa relação entre o sujeito e o objeto perdido. Um objeto do qual encontramos vestígios nas formações do inconsciente.

Assim, pela via da ficção tão cara à Freud, Lacan e, sobretudo, Bergman, propomos um breve desfecho a esta narrativa protagonizada pelo *unheimlich* e a angústia:

*Freud se depara com um impasse, um monumento ao objeto perdido, altar erguido em honra ao sacrifício da castração. Deste altar emana um brilho que ilumina a cena do campo fálico. Freud detém seu olhar na chave fálica e em função dela, presta as reverências do culto ao objeto perdido. Contudo, ainda que não ultrapasse os limites significantes desta liturgia, deixará vestígios que apontarão para um além do enquadre fantasmático – à maneira das personagens pictóricas de Da Vinci<sup>5</sup>: há algo além. Quem seguirá os traços desta letra não dita, será Lacan.*

---

<sup>5</sup> Em diversas pinturas de Leonardo é possível perceber que ao menos uma das personagens aponta para alguma direção dentro ou fora da tela. A primeira versão do quadro "A Virgem dos Rochedos" traz um anjo apontando para o bebê que representa João Batista. Em "A Última Ceia" – momento em que Jesus anuncia que seria traído por um discípulo – um apóstolo localizado à sua esquerda aponta o dedo para cima, para algo que não está representado, porém é indicado. Motivos similares também são encontrados em "Baco" e "São João Batista" (Folha on-line)

*Lacan – tão pagão, tão dionisiaco – vestirá o louvor a Deus ao pé da letra. E como se honrados fossem os excessos, ascenderá ao altar com as vestes de um louva-a-deus. Ali, ao esbarrar na chave fálica, sofrerá o brilho cego de paixão e fé, faca amolada<sup>6</sup> para castração ótica – efeitos de um unheimlich.*

*Deste brilho cego que faz do olhar, turvo, emergirão duas aparições no horizonte lacaniano:*

*Soerguerá, diante do pequeno louva-a-deus sustentado por Lacan, uma fêmea gigante, sujeito mítico do gozo, um Outro louva-a-deus fêmea. Refletido nas orcelas femininas, Lacan não encontrará seu duplo – como outrora ocorrera à Freud – mas sim, a imagem silenciosa do fantôme<sup>7</sup> de um louva-a-deus macho com o qual está vestido. Quando o Outro se faz presente em toda sua feminilidade devorante e mortífera: pré-sentimento de angústia.*

*Mais adiante, no horizonte – ou no fundo enigmático de seus próprios olhos espelhados no Outro – Lacan enxergará na linha do cosmos infinito a revelação de um “ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos” (p.58). Por trás deste heim – desta casa do homem – o que se revelará em paralaxe<sup>8</sup>, não será outro objeto, se não aquele da angústia, nomeado por Lacan: objeto a.*

---

<sup>6</sup> Referência à canção *Fé cega, Faca amolada* de Doces Bárbaros que tanto enuncia a paixão por um caminho a ser percorrido, quanto profetiza o pedágio trágico a ser cobrado: *Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada/ Agora não espero mais aquela madrugada/ Vai ser, vai ser, vai ter de ser/ vai ser faca amolada/ O brilho cego de paixão e fé, faca amolada (...)*

<sup>7</sup> A tradução literal para *fantôme* é fantasia. Entretanto, alguns psicanalistas optam por identificar conceitualmente fantasia e fantasma. Por esta razão, coube aqui, o uso deste significante por seu caráter dúbio que tanto aponta para certo ilusionismo, quanto para um sinistro fantasmagórico.

<sup>8</sup> Em *A Visão em Paralaxe*, Zizek usa este termo da ótica para pensar no âmbito político a questão da “mudança de posição aparente de um objeto em relação a um segundo plano mais distante, quando esse objeto é visto a partir de ângulos diferentes” (Dunker, 1998, orelha). Recorremos a esta metáfora para indicar a ilusão que sobrepõem angústia e *unheimlich*.



## *A Angústia em Cena: Figurações de a*

*“É preciso uma prodigiosa inteligência para ter angústia ante um dia escuro. A humanidade, que é pouco sensível, não se angustia com o tempo, porque faz sempre tempo; não sente a chuva senão quando lhe cai em cima.” Livro do Desassossego - Fernando Pessoa*

*Muitas foram as insígnias deixadas por Freud para ornamentar o altar ao objeto perdido. Sinais de que algo essencial e irrecuperável faltara ao homem em suas andanças para tornar-se sujeito. Destes sinais, muitos seguiram no intento de descobrir o recanto em que tal objeto supostamente repousara. Uns, empreenderam uma busca regressiva ao seio materno; outros avançaram sobre as inúmeras transições fictícias dos objetos. Somente Lacan, despojando-se de temporalidades, demorou seu olhar sobre a cena e dela extraiu, não um objeto fenomênico, mas, precisamente, as únicas propriedades que, do objeto, se pode bordejar: seu brilho agalmático, sua inscrição evanescida, sua condição de falta-a-ser. Enquanto uns encontraram formas e nomes precisos para o objeto perdido, Outro inventou um objeto em que cabem todas as formas e todos os nomes, um objeto autre, objeto a.*

Sabe-se que Lacan reconhece o objeto *a* como sua única invenção teórica. Ao longo de seus seminários, as formulações acerca deste conceito assumem nuances fundamentais para compreensão do pensamento lacaniano. Contudo, a trilha deste objeto já estaria dada por Freud desde seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/ 1996), quando foi introduzido o conceito de pulsão, sendo seu objeto definido como indiferente e de natureza totalmente variável. Já na primeira conclusão do ensaio sobre aberrações sexuais, em suas investigações dos desvios acerca do objeto sexual, Freud (1905/ 1996) percebe que

*A experiência obtida nos casos considerados anormais nos ensina que, neles, há entre a pulsão sexual e o objeto sexual apenas uma solda, que corríamos o risco de não ver em consequência da uniformidade do quadro normal, em que a pulsão parece trazer consigo o objeto. Assim, somos instruídos a afrouxar o vínculo que existe em nossos pensamentos entre a pulsão e o objeto. É provável que, de início, a pulsão sexual seja independente de seu objeto, e tampouco deve ela sua origem aos encantos deste (grifo meu. Freud, 1905/ 1996, p.140).*

Notem-se, neste trecho, os auspícios de um desencontro entre pulsão e objeto que será formalizado por Freud, sobretudo, em sua metapsicologia. Tal descolamento servirá de paradigma não só para crítica de práticas clínicas orientadas por preceitos de normalidade da moral sexual, como também incidirá sobre a interpretação dos encaminhamentos sintomáticos, sob o modelo da neurose.

Esta diretriz sustentada ao longo de sua clínica e de sua construção teórica permitiu, ainda, situar a pulsão como um dos fundamentos teóricos da doutrina psicanalítica. Em 1915, Freud analisa os componentes pulsionais, decompondo-os em impulso (*Drang*), meta (*Ziel*), objeto (*Objekt*) e fonte (*Quelle*). Lacan (1964/ 1998), em seu seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, retornará a esta análise e dedicará um capítulo à desmontagem destes componentes. Junta-se a esta releitura, um esforço claro em situar a distinção fundamental entre instinto e pulsão, bem como o grave equívoco, não sem consequências, de se considerar da mesma ordem ambos conceitos.

Para Lacan (1964/ 1998), apesar de no instinto haver uma correlação reacional entre fonte, objeto, impulso e meta, como a reação de uma galinha que “*se arrie contra o chão se fizerem passar a alguns metros acima dela um papel recortado em forma de falcão*” (p. 160), é no jogo surrealista da montagem pulsional que esta correlação impelirá o homem a algo além da preservação da vida. O que se vislumbra no campo pulsional, não se reduz a uma imagem coerente com a perspectiva de uma finalidade, mas fulgura na montagem de algo que foge à “homeostase subjetivante” (p.57) e orientadora do princípio de prazer, algo que escapa à relação cartesiana de causa e efeito, mancha a proporção áurea das formas artísticas e fórmulas matemáticas; o que se faz ver no campo pulsional está menos para o equilíbrio apaziguador de um *Homem Vitruviano*<sup>9</sup>, e mais para o excesso inquisidor de uma anamorfose, em Holbein<sup>10</sup> (1964).

Apontamos, então, que há algo excedente às vicissitudes reguladoras da vida. Um empuxo que leva o homem a mais além de sobreviver e não coopta suas ações

<sup>9</sup> O *Homem Vitruviano* é um desenho de Da Vinci tido como cânone da proporção. Há um cálculo preciso de equilíbrio e distribuição das formas, no qual a cabeça é calculada como sendo um oitavo da altura total. Os braços são descritos em posições sobrepostas em que, ora tocam um quadrado, ora tocam um círculo. Assim, apesar das posições possíveis de equilíbrio, o umbigo permanece imóvel como verdadeiro centro gravitacional da figura.

<sup>10</sup> Lacan se serve do quadro *Os embaixadores*, de Holbein, como exemplo de anamorfose na pintura, para colocar em questão o uso deformado da perspectiva que apenas o olhar sem, contudo, oferecer uma solução conformadora de significados.

na tábua restritiva da necessidade, tampouco orienta-se pela busca exclusiva do prazer. Isso será percebido por Freud (1920/ 1996) como algo que subverte a lógica de um aparelho psíquico regido pelo princípio de prazer e orientado à redução tensional.

Se em 1895, período pré-psicanalítico (Jorge, 2010), em seu *Projeto para uma psicologia científica*, Freud já identificara um princípio de inércia, no qual haveria uma tendência originária dos neurônios visarem ao nível zero de estimulação; esta noção, embaçada pelo fulgor do *princípio de prazer*, introduzido desde *A Interpretação dos sonhos* (1900/ 1996), é retomada por Freud em 1920 sob o título dedutivo de *Além do Princípio do Prazer*.

Temos, então, uma trajetória teórica que retorna às suas bases, mas consegue ir ‘mais além’ e encontrar outra coisa. Tal como o retorno do circuito pulsional que visa um objeto, mas não encontra seu fim ali mesmo e, sob a pressão de uma satisfação parcial, vai além do percurso inicial e faz surgir algo novo<sup>11</sup> (Lacan, 1964/ 1998). Entre o ‘Projeto’ e o ‘Além’ – aproveitemos desta redução, uma dedução que a linguagem nos oferece – Freud abandona parcialmente os paradigmas embrionários de anseio científico que visavam a delimitação de um objeto à psicanálise, para a constatação de que algo escapa à toda significantização e está fora dos protocolos de simbolização. Como nos lembra Roudinesco,

se Freud teve a tentação permanente de integrá-la – a psicanálise – nas ciências da natureza, ele nunca deu esse passo, acabando por elaborar um modelo mais especulativo, passível de dar conta de uma conceituação não diretamente ligada à experiência clínica (Roudinesco, 2000, p. 126).

Assim, ainda que em *Além do princípio do prazer*, Freud lance mão de uma hipótese preposta no âmbito das ciências naturais, encontrando na biologia weizmanniana<sup>12</sup> a assertiva de que “a morte é uma aquisição tardia” (p.171); é junto à filosofia de *Schopenhauer*, que Freud aportará para responder uma indagação premente advinda de suas observações clínicas: O que levaria os pacientes a retornarem involuntariamente a situações dolorosas e traumáticas de desprazer profundo que reatualizam experiências anteriores?

<sup>11</sup> Em seu seminário XI, ao discorrer acerca do trajeto pulsional, Lacan (1964) faz aparecer um terceiro elemento: “É preciso bem *distinguir a volta em circuito de uma pulsão do que aparece – mas também pode não aparecer, – num terceiro tempo. Isto é, o aparecimento de ein neues Subjekt que é preciso entender assim – não que ali já houvesse um, a saber, o sujeito da pulsão, mas que é novo ver aparecer um sujeito*” (p.196).

<sup>12</sup> Freud (1920) lança mão em detalhe da biologia weizmanniana na secção IV de *Além do Princípio do Prazer*, para contrastar sua posição tributária à filosofia de Schopenhauer.

Existe algo mais, de qualquer modo, a que não podemos permanecer cegos. Inadvertidamente voltamos nosso curso para a baía da filosofia de Schopenhauer. Para ele, a morte é o ‘verdadeiro resultado e, até esse ponto, o propósito da vida’, ao passo que o instinto sexual é a corporificação da vontade de viver (Freud, 1920/ 1996, p. 64).

Qual força seria esta, tão pujante e avassaladora, que induz, repetidamente, o sujeito ao desprazer, sofrimento, desamparo, operando à revelia do desejo de cura do paciente? A este empuxo fora da razão, contra a orientação de todas as pulsões de auto conservação do sujeito, Freud dará o nome de pulsão de morte.

Assim, retomando a metáfora topológica do circuito pulsional, podemos dizer que se Freud embrenha-se a um retorno teórico, tendo em vista um objeto fenomênico mensurável pelas ciências naturais, o que descobre é algo tão novo, quanto *eins neues Subjekt*. O que Freud encontrará no centro do circuito que desenha em seu trajeto, Lacan inscreverá na dimensão do significante que barra o sujeito e faz nele penetrar outro sentido, qual seja, virtualmente, o sentido da pulsão de morte (Lacan, 1998).

O conceito de pulsão de morte reorienta não apenas a ética clínica, ao introduzir de modo sistemático a compulsão à repetição, já esboçada na metapsicologia freudiana<sup>13</sup>. Cabe ressaltar, que é justamente em um trabalho dedicado à estética, em grande parte performado com a importância do valor do significante<sup>14</sup>, que Freud delimita as bases do que seria, posteriormente, formalizado no conceito de pulsão de morte.

Recorremos, novamente, ao *O Estranho* (1919/1996), pois nele o autor reconhece a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, advinda de impulsos instituais, “poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco” (p.297/ 298). Freud ressalta, ainda, que qualquer coisa que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’, é percebida como estranho.

Ou seja, a compulsão a repetição torna algo familiar e inofensivo ao homem, como estranho e inquietante. Conforme nos relata Freud (1919/1996), no episódio em

<sup>13</sup> Marcadamente no trabalho de 1914a: *Recordar, Repetir, Elaborar*.

<sup>14</sup> Jorge (2010) chama atenção de que neste belíssimo ensaio Freud aponta para importância da relação entre inconsciente e linguagem, tendo em vista, a estrutura binária do significante *Un-heim-lich*, conforme vimos no capítulo anterior. Este tema já não seria novidade em Freud, tendo sido desenvolvido no breve artigo de 1911: “A significação antitética das palavras primitivas”.

que passeava por uma cidade no interior da Itália e, involuntariamente, deparava-se repetidas vezes no mesmo quarteirão “cujo caráter não poderia ficar em dúvida” (p. 254). A estranheza não estava no fato de encontrar nesta rua, casas de prostituição, mas sim nas tentativas intencionais de desviar-se dela por algumas vezes, e fatalmente deparar-se com o mesmo lugar. É na terceira volta, terceiro tempo de seu *détour*, que Freud – *eins neues Subjekt* – identifica o sentimento de estranheza neste “retorno involuntário da mesma situação” (p. 296).

Em outra ocasião, reconhece o mesmo sentimento de estranheza. Desta vez, viajava de trem, quando uma porta se abriu e, de relance, percebeu entrar em seu vagão, um senhor com fisionomia “antipática”. Momentos depois, percebe que este outro não era mais que sua própria imagem refletida no espelho da cabine. Ambas experiências, apresentam duas questões caras à psicanálise: a repetição e a alteridade. Assim, seja pela duplicata da imagem, ou pela insistência no desprazer, algo que comporte a qualidade do diferente, algo *autre* revela-se ao eu, à revelia de sua vontade e, não obstante, lhe constitui.

Formalmente, se em 1919, Freud está “às voltas” com a compulsão à repetição, no ano posterior, ele atinge com precisão o alvo deste *détour* com o conceito de pulsão de morte. Em 1920, Freud passa a dar importância fundamental a estes fenômenos marcados pela égide da repetição, a ponto de declarar a compulsão à repetição como mais originária, elementar e pulsional que o princípio de prazer. Este também estaria submetido ao empuxo à repetição; por assim dizer, uma *re-petição* como demanda constantemente reiterada (Jorge, 2010). O que compelia o sujeito, repetidamente, a uma situação de constrangimento, desprazer, desamparo seria da ordem de uma pulsão de destruição.

A introdução do conceito de pulsão de morte impõe uma reorganização inerente à obra freudiana, muito além da formalização dualista entre *Eros* e *Thanatos* – entre pulsões de vida e destruição. Uma releitura de obras-príncipes como *Os Três Ensaios, Sobre o Narcisismo, Pulsões e Destinos da Pulsão, Luto e Melancolia* e *O estranho*<sup>15</sup>, encontrará em seu bojo teórico algo da ordem de uma repetição que rompe a lógica da manutenção da vida e da busca do prazer *versus* o empuxo à destruição e ao aniquilamento. Assim, ainda que haja certa polêmica acerca de um monismo pulsional –

---

<sup>15</sup> Esta relação de obras freudianas tencionadas sob a égide da pulsão de morte é apresentada cronologicamente por Jorge (2010) em seu livro *Fundamentos de Psicanálise II*. A seleção inclui ainda “Perturbação psicogênica da visão” (1910) e “Além do Princípio do Prazer” (1920) – textos representativos do primeiro e segundo dualismo pulsional, subsequentemente.

cujos desdobramentos não serão abarcados neste trabalho – a acepção lacaniana não deixa espaço para relevância de um dualismo, tendo em vista que “toda pulsão é virtualmente pulsão de morte” (Lacan, 1998, p. 863).

Tal acepção nos interessa, não por supor a pulsão de vida como submetida a um empuxo melancólico inescapável, mas por adensar a noção de que, ante a insistência pulsional mortífera e sem fim, há apenas um objeto que se apresenta e cuja função, figura a ausência de resposta (França, 1997). Este objeto não é mais que “a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, a minúsculo” (Lacan, 1964/1998, p.170).

A falta de que se funda o objeto *a*, diz respeito àquilo que não sofre inversão e resta do turno da pulsão. É neste lugar vazio que se colocam os objetos de modo parcial (Scheinkman, 1995). Desta falta constitucional, decorre que a pulsão esteja sempre no encaço, na trilha do objeto que um dia, miticamente, lhe satisfez. Tal expedição é sempre malograda, na medida em que seu objeto está para sempre perdido, assim a pulsão está fadada a se satisfazer parcialmente nas pistas de uma variabilidade infinita de objetos substitutos. Sob a forma do objeto *a*, cuja realidade é puramente topológica, Lacan (1962/1998) reagrupa as pulsões parciais, vinculando-as a objetos parciais.

A partir da noção freudiana de fases adensadoras da erogeneidade libidinal, Lacan pensará esses estágios da sexualidade, no trajeto das pulsões parciais e dos objetos por elas visados. Além do seio, das fezes e do falo – respectivamente objetos da pulsão oral, anal e genital – incluirá o olhar, objeto da pulsão escópica e a voz, objeto da pulsão invocante. Não por acaso, em Freud (1919/1996), a escuridão e o silêncio – modelos de ausência absoluta das pulsões escópica e invocante – possuem estrita ligação com a formação da angústia infantil.

Notemos que os objetos olhar e voz não se escoram em uma função fisiológica imprescindível à sobrevivência, assim, não traduzem uma vinculação direta entre demanda e Outro. Enquanto os objetos da pulsão oral e anal existem como demanda do Outro (seio) ou demanda ao Outro (fezes), o olhar e a voz situam-se em referência distinta. Nos objetos olhar e voz, a relação com o Outro não se situa no *círculo infernal da demanda*, mas sim, acede ao campo do desejo: desejo ao Outro – olhar, ser olhado e *fazer-se ver* aos olhos do Outro; e desejo do Outro – de que o Outro rompa o silêncio da angústia e lhe deponha no corpo os significantes sustentados em Sua voz.

Quinet (2002) salienta que, enquanto os objetos das pulsões oral e anal possuem consistência imaginária e encontram equivalentes simbólicos para adentrar o jogo da demanda em relação ao Outro; os objetos da pulsão escópica e invocante colocam em evidência seu atributo mais inapreensível.

Assim, nos *Três Ensaio*s a dimensão de perda do objeto já é claramente suscitada nessas organizações erógenas pré-genitais: perde-se o seio, perdem-se as fezes. Contudo, em 1920, Freud reformula sua teoria e a conjuga sob a primazia do falo em relação aos demais objetos. Por sua função negativa e emblemática na teorização acerca da castração, o falo é, por assim dizer, o objeto “*mais ilustre*” (p. 103). A partir do conceito de falo, entra em causa na teorização acerca de ambos os sexos, os efeitos do complexo de castração. Além disso, o complexo de Édipo entra em cena como organizador do psiquismo, bem como das fases pré-genitais.

Tanto o desmame, quanto a evacuação, carregam uma significação de perda comparável à castração. Lacan notará que por equivalência simbólica, o olhar e a voz também entram neste jogo marcado pela angústia de castração.

Vale lembrar que apesar de ancorar-se em Freud no encaixo a um objeto perdido, Lacan encontrará seu objeto mais além. Para acedermos dos objetos parciais freudianos, ao objeto a lacaniano, suscitamos algumas questões: sob qual qualidade estes objetos são enobrecidos, ao ponto de se tornarem atraentes ao empuxo pulsional? O que os torna ativos à dinâmica psíquica do sujeito, guardando em si um valor fundante na dialética de troca entre o eu e o mundo? Precisamente o fato de situarem-se fora e dentro do corpo. Decaídos de bordas erógenas, estes objetos situam-se em uma posição íntima e são elevados à condição de objeto a. O objeto a dá consistência à marca subjetiva ecoada na queda dos objetos parciais.

Estas figurações do objeto não são eleitas ao acaso. Inscrevem o corpo em uma dimensão ontogênica de perda, mediada pelas pulsões parciais. Pulsões que, como já vimos, contornam os objetos, menos para consumi-los, do que para destacá-los do corpo, cumprindo sua função de borda ou de corte (Lacan, 1962/1998), fazendo-os cair no campo do Outro.

Não por acaso, recorremos a metáforas visuais para dialetizarmos a teoria da angústia, com o campo da criação artística. O privilégio do olhar para pensar a angústia é tão marcado por Freud, quanto Lacan, em suas criações teóricas embasadas em linhas fictícias, conforme pontuado no capítulo anterior. A questão do olhar espalha-se entre o Homem da Areia e a alegoria do Louva-a-deus, tornando-se emblemática da função do

pequeno *a*, referido à angústia de castração. Retornaremos ao paradigma do olhar para pensarmos a angústia, em uma aproximação com o cinema de Bergman, no próximo capítulo.

Por hora, chamamos a atenção para o fato de que, na concepção de Lacan, o objeto não é inexistente, ele possui uma forma, ainda que evanescente, infinitamente variável e somente apreendida por seu negativo. Com Lacan (1964/ 1998), nos afastamos da noção de um objeto fenomenologicamente perdido, alvo condensador de todos os desejos do homem, pelo qual o sujeito estaria condenado a um saudosismo mítico, e adentramos na “*dialética do arco*” (p.170) que, por um lado, dá consistência à vida e, por outro, tem como obra a morte<sup>16</sup>. Saímos da instância de busca de um objeto de desejo e adentramos em Outro campo, no qual o objeto é causa de desejo.

De modo retórico, no ano seguinte ao seminário da Angústia, Lacan (2005) sintetiza as figurações de *a*, articuladas à angústia e ao desejo:

O que é o objeto *a*, cujas formas fundamentais, tão longe quanto pude leva-las, lhes apresentei? O objeto *a* é o que caiu, do sujeito, na angústia. É o mesmo objeto que eu desenhava como a causa do desejo (Lacan, 2005, p.60).

Percebam que, disso, decorre uma implicação ética que re-situa a posição do sujeito. O homem não intenciona seu desejo no acosso de algum objeto, mas antes, tem no ato de fundação de seu desejo, a pedra fundamental do objeto que lhe causa: “Na intencionalidade do desejo, que deve ser distinguida dele, esse objeto deve ser concebido como a causa do desejo”, assim, não é o desejo que está atrás deste objeto, mas “[...] o objeto está atrás do desejo” (Lacan, 1964/ 1998, p. 115).

Desta acepção, destacamos uma relação com o objeto que nos permitirá entrever o estatuto ético da psicanálise, fundado sob um mote de divergência em relação à ciência, e um ponto de convergência com o estatuto da arte. Enquanto a ciência persegue o objeto para demarcá-lo, dissecá-lo, devorá-lo e dele extrair todos os significados possíveis, ao sabor do esgotamento de sua função fenomênica; tanto a arte, quanto a psicanálise, partem da fundação do objeto enquanto um vazio não-especularizável (Chatelard, 2005), uma produção que excede a pulsão de morte para transformá-la em criação, um objeto que não pertence ao desejo, mas sim o causa.

Há, portanto, um descentramento dos atributos fenomenológicos do objeto que permitirá Lacan pensá-lo em sua negatividade. Aquilo que Chatelard (2005) acentua

<sup>16</sup> Em seu seminário 11, Lacan evoca um verso de Heráclito como epígrafe do capítulo A pulsão parcial e seu circuito: “*Ao arco é dado o nome da vida e a sua obra é a morte*” (p.168).



como a passagem de um objeto passivo no campo visual, fenomenológico e subordinado à percepção, a um objeto ativo fronteiro do campo simbólico e real, inserido em uma lógica do negativo. Esta mudança de visada em relação ao objeto permite, à Lacan (1956/1998), pensá-lo sob a perspectiva do *Um-a-menos*<sup>17</sup>, essencial à estruturação da cadeia significante. Assim, se por um lado o objeto emerge para tentar preencher a falta, por outro, apresenta-se como causa de uma busca do desejo do sujeito (Chatelard, 2005). Tal concepção marca, por exemplo, a passagem do objeto no quadro, em sua função apaziguadora, domesticizante do olhar, como um *dompte-regard*<sup>18</sup>; ao objeto na escrita “que permanece incompleta na medida em que há um significante que falta por estrutura” (p. 25).

Desta perspectiva, tanto no quadro, quanto na escrita, o que entra em voga, não se reduz a uma investigação guiada pelo desvendamento de uma infinidade de objetos empíricos que atraem o desejo para si e o positiva. O que se destaca é a relevância de um estatuto ontológico do objeto, enquanto adensador de uma negatividade absoluta (Safatle, 2006), dessubstancializado de suas propriedades fenomênicas, figurado como lugar vazio, não representável pela imagem, e que encontra seu protótipo no complexo de castração.

Com efeito, Lacan (1962/1998) nos lembra de que Freud (1927/1996) já havia situado a entrada no complexo de castração, a um acontecimento adstrito ao campo visual: a imagem angustiante da ausência inscrita no corpo materno. Assim, pela diferença significativa da falta na imagem, se faz a primeira abordagem da presença fálica enquanto algo que pode vir a se perder. Contudo, a dimensão da angústia de que Lacan nos fala, tendo como modelo o neurótico, não está tanto do lado do sujeito ameaçado de perder uma libra de carne. O que o neurótico teme não é propriamente a castração, mas enfrentar a verdade terrível de que o falo não está disponível nem a ele, nem ao Outro (Lacan, 1962/1998).

Assim, a concepção lacaniana de falo supera o jogo de presença/ausência de uma imagem, figurada exemplarmente na teorização do *fort/da*, inscrevendo o falo na

<sup>17</sup> A perspectiva do *um-a-mais* e *um-a-menos* é trabalhada por Lacan sob a dialética do *ter* ou *não ter* o falo. Assim, o ser falante “em sua série de reivindicações fálicas, vê-se diante da experiência da pura perda, de um menos que se impõem” (Chatelard, 2005, p. 25).

<sup>18</sup> *Dompt-regard* – engano do olhar. É digno de nota que a noção de atividade/ passividade do objeto está presente em Lacan (1964), sobretudo, em seu entendimento do olhar como objeto *a*. A relação entre olhar e imagem é pautada por metáforas bélicas acerca de um sujeito armado de olhar. Ante à imagem, o sujeito pode ser domesticado, rendido “à depor ali seu olhar, como se depõem as armas” (p. 99); ou convocado em sua potência de *fascinum* que tem por efeito “parar o movimento e literalmente matar a vida” (p. 114).

abstração matemática do *Um-a-mais*, ao *Um-a-menos*, já que, para Lacan (1998) “*a única noção que permite compreender o simbolismo do falo é a particularidade de sua função como significante*” (p.710), ou seja, como significante da falta. Por esta razão, o falo não aparece na teoria como o oposto da castração, mas como um significante sem significado, é seu símbolo mesmo (Chatelard, 2005).

Desta operação, restam resíduos caros que integram uma dialética da troca. Os cinco objetos perdidos, ou melhor diria Lacan, “cedidos”, figuram uma série de “*objetos anteriores à constituição do status do objeto comum, comunicável, socializado*” (Lacan, 1962/1998, p.103). Não obstante, serão paradigmáticos da noção de que “*o sujeito como tal, só se realiza em objetos que sejam da mesma série do a, do mesmo lugar nesta matriz*” (Lacan, 1962/1998, p.344). Se esta matriz sustenta a função radical do vazio do objeto *a*, os objetos cedíveis, destacáveis, caídos, nodulam os restos da operação pulsional que contorna bordas específicas do corpo, ou seja, são as figurações deste vazio.

Como vimos, a fonte conceitual do objeto *a* encontrar-se-ia na revisão pulsional freudiana que submete as pulsões ao paradigma da morte. Contudo, Safatle (2006) nos chama atenção de que a noção de morte, em Lacan, não se restringe a um “retorno ao inorgânico”, mas sustenta o caráter simbólico e contingente de duas mortes: uma, que desenlaça o fio da vida e outra, que designa a situação do homem como aquele que “aspira a aniquilar-se para se inscrever nos termos do ser. A contradição oculta (...) é que o homem aspira a destruir-se na própria medida em que se eterniza” (Lacan, 1961, p.103).

Contradição que comparece na clínica psicanalítica como um processo de assunção da castração ou subjetivação da morte e marca a equivalência entre a angústia da morte e angústia de castração (Chatelard, 2005). Assim, já no seminário sobre a Ética da Psicanálise, Lacan (1960/1998) acentua um caráter multiforme à morte que esgueira-se entre a destruição absoluta e a “*vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar*” (p.255).

Esta noção nos interessa, sobretudo, para pensarmos a arte e, por conseguinte, o cinema de Bergman, por se tratar de uma criação menos tributária ao regime simbólico de produção de sentidos de uma cadeia significante; e mais vinculada às determinações pulsionais sectárias de um objeto *ex-nihilo*, a partir do qual, toda criação é possível. Neste ponto, Safatle (2006) encontra na transfiguração da experiência de morte simbólica, o âmago de um entrelaçamento possível entre a estética e o pulsional.

É desta pungência de nadificação situada em um ponto dentro e fora da seriedade<sup>19</sup> insistente de sentido, que Lacan figura seu objeto e o coloca em cena na tragédia do desejo do homem. Uma tragédia contada e encenada a cada pulsar da pulsão, um desejo condenado a realizar-se enquanto desejo de desejar e que trás ao palco uma ação que “*se exerce no sentido de um triunfo para a morte*” (Lacan, 1959/1998, p. 367).

Assim como Lacan inventa seu objeto e o coroa na intersecção do vazio de três reinos, quais sejam, Real/ Simbólico/ Imaginário; Bergman concebe sua Trilogia do Silêncio. A rigor, é precisamente *ex-nihilo* – do nada – que surge a primeira imagem, do primeiro filme da série: “nela vemos quatro pessoas, vindas do mar, quer dizer, de parte alguma” (Bergman, 1996, p.241).

Do nada, tudo é possível. Um ponto de pura negatividade, um excesso oceânico vazio de representações, um lugar inquietante que estremece a estabilidade imaginária e identificatória do Eu, ao provocar seu descentramento na experiência do *unheimlich* ancorada no afeto de angústia.

Ainda que o passe para aproximação do objeto *a*, seja o preço de sua tradução subjetiva – angústia – concordamos com França (2012) quando afirma que neste lugar inquietante estamos mais perto da experiência de descoberta, ou mesmo, próximos do ato criativo. Daí o sentido de travessia da angústia em um processo de criação. O objeto da falta, ao revelar-se em sua positividade – ou seja, quando a falta vem à faltar – recai com o real de sua força disruptiva sobre a cadeia significante e “isca” o sujeito de sua série fantasmática para que, em seguida, possa aparecer *um novo sujeito*.

Este objeto que tem seu nascimento marcado pela destruição, desintegração, queda; este objeto que nasce pulsante da morte e que Narcísio conheceu tão bem, por ele se perdendo em sua autoimagem, por ele devotando sua própria vida. O objeto da morte, nos ensina Narciso, é assim, o objeto da criação. Algo se perde e se reencontra em Outro lugar. Se recria *ex-nihilo*. Algo destitui a imagem do objeto, o agalmaniza e o restitui, não somente por sua função imaginária, mas por seu enquadre simbólico, elevando-o à **dignidade da Coisa**.

---

<sup>19</sup> Jorge (2010) retomará a noção de seriedade como aquilo que faz série, que insiste em se repetir.

## *O nó da angustia*

“Esta velha angústia, (...)
   
 Transbordou.
   
 Mal sei como conduzir-me na vida
   
 Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
   
 Se ao menos endoidecesse deveras!
   
 Mas não: é este estar entre,
   
 Este quase,
   
 Este poder ser que...,
   
 Isto.”

(Álvaro de Campos – heterônimo de Fernando Pessoa)

O mote do *retorno* atravessa a obra lacaniana, não apenas por seu propalado regresso aos textos freudianos, mas opera-se como um circuito pulsional insistente pelo qual, a cada ‘revolta’, algo se elide e se erige na estrutura; algo novo aparece e reordena o sentido teórico produzindo efeitos *après-coup* enodados na experiência clínica e na metapsicologia. Assim, o movimento teórico lacaniano será marcado por um retorno não só a Freud, como também em seus próprios textos e perspectivas, à medida que novos elementos estruturais se inserem na cadeia de seu ensino.

Exemplo disto é a noção dos registros psíquicos real, simbólico e imaginário, que apesar de não serem promulgados por Freud, de sua obra, retiram o sentido. Já aparecem no primeiro seminário dedicado aos *Escritos Técnicos de Freud* (Lacan, 1953/1996) como “categorias elementares sem as quais não podemos distinguir nada na nossa experiência” (p.308).

Apesar da noção dos registros ser operacionalizada por Lacan em seus avanços teóricos, o autor ancora as bases deste constructo na metapsicologia freudiana:

Freud não tinha do imaginário, do simbólico e do real a noção que eu tenho... mas, mesmo assim, tinha uma suspeita deles.... Aliás, a verdade é que pude extrair meus três [registros] de seu discurso, com tempo e paciência. Comecei pelo imaginário, depois tive que mastigar a história do simbólico com essa referência linguística... e acabei por lhes perceber esse famoso real, sob a própria forma do nó. (Lacan, RSI, lição de 14/01/1975)

Formalmente, no início de sua teoria o peso sobre o simbólico conduzia as investigações acerca do psiquismo, como se evidencia no título da conferência “O

*simbólico, o imaginário e o real*”, pronunciada em 1953, quando da fundação da Sociedade Francesa de Psicanálise. Vinte anos mais tarde, em seu seminário RSI (1974-1975), Lacan subverte a ordem de seus ditames e insere em seu ensino diretrizes topológicas que permitirão uma reorganização dos registros e orientarão a ética analítica (Jorge, 2000).

Assim se dá a passagem da prevalência na práxis clínica do simbólico, para o real, ou seja, de um saber que está em jogo na própria experiência psicanalítica e que opera sob uma dialética de presença/ ausência, velamento/ desvelamento, ser/ não ser; para algo mais além que “não espera nada da palavra” (Lacan, 1998, p. 288), situado na parte dos sujeitos que escapa à análise e constitui os limites da experiência analítica (Jorge, 2000).

Como vimos, esta mudança de paradigma se torna possível à Lacan, ao formalizar a invenção de seu objeto *a*, ancorando-se na concepção freudiana de pulsão de morte. De modo que, a insistência pulsional mortífera e sem fim, não é sem objeto, nem se rende a qualquer um. O objeto *a* é aquele sobre o qual a pulsão contorna, sem refechar-se. Objeto que tanto sustenta a pulsão em torno do furo miticamente tamponável por qualquer objeto, quanto apresenta a imagem do vazio, quando a falta vem a faltar; provocação de angústia.

Como recurso à formalização de seu objeto *a*, Lacan encontra nas figuras topológicas um modo de garantir esta característica de borda do objeto *a*. Do mesmo modo, consegue introduzir uma propriedade topológica que conjuga a tripartição real-simbólico-imaginário sob a qualidade de um nó.

Nó do qual Lacan extrairá os atributos a partir da imagem do brasão da família milanese Bruno Romeu (Guimarães, 2004). Esta estrutura paradigmática, por um lado, permite a sustentação simultânea de três “reinos” – Real, Simbólico, Imaginário – por outro, é amarrada pelo objeto *a*: quarto termo que aperta os três anéis. Assim, a pequena *coroa* – objeto *a* – outorga o estatuto de *realeza* à *santíssima trindade infernal*<sup>20</sup>, ante a qual o sujeito se torna súdito.

A radicalidade topológica deste nó que em Lacan caíra tão bem quanto um anel (Jorge & Ferreira, 2005), está na condição indissociável dos registros. Quebre um dos elos e toda estrutura será desfeita. Como que às voltas com as vertentes e qualidades deste nó, Lacan deslizará sua teoria em uma lógica interna a esta estrutura. Os períodos

---

<sup>20</sup> Lacan situará o desejo do homem como o inferno, precisamente no que é o inferno que lhe falta (Jorge & Ferreira, 2005).

de seu ensino, por assim dizer, ressoam na passagem pelos registros.

Daí a importância de textos príncipes como apanágios de cada fase (Jorge & Ferreira, 2005):

- **Imaginário** – *O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica* – 1936;
- **Simbólico** – *Função e campo da palavra e da linguagem na psicanálise* – 1953
- **Real** - *Seminário XXIII - O Sintoma* - 1976

Vale lembrar que o ensino de Lacan preconiza uma lógica borromeana e, ainda que em dado momento privilegie teoricamente um ou outro atributo, não decalca qualquer desses estádios a pretexto de aproximação com uma verdade orientadora da práxis clínica. Afinal, ainda que o eu se erija como engodo imaginário que goza do corpo real pela imagem narcísica de um eu ideal, ele só se constituirá pelo atravessamento do olhar de um Outro simbólico que assente o reconhecimento imaginário. É o que Lacan já vislumbra poeticamente, anos antes de sua incursão na topologia:

Não há meio de compreender o que quer que seja da dialética analítica se não afirmarmos que o eu é uma construção imaginária. Isso, o fato de ser imaginário, não retira nada dele, desse pobre eu – diria até que isso é o que ele tem de bom. Se ele não fosse imaginário, não seríamos homens, seríamos luas. O que não quer dizer que basta termos esse eu imaginário para sermos homens (Lacan, 1955/ 1998, p. 306).

O paradigma desta construção imaginária é desenvolvido por Lacan (1949/1998) na teorização sobre o estágio do espelho. Esta matriz formadora de um primeiro esboço do ego, pois: “fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica” (Lacan, 1998, p. 100) de modo que, é a partir de uma imagem primordial que o eu é cativado e capturado no engodo da identificação narcísica.

Deste modo, a formação de um Eu-ideal permite uma sensação de júbilo e domínio sobre o corpo sem controle, autenticada pelo Outro. Uma lógica especular que não apenas garante a formação do eu, em uma relação de agressividade própria ao narcisismo, como o situa em uma função de profundo desconhecimento, tendo em vista que ancora-se na imagem do outro especular investida de rivalidade (Chatelard, 2005).

A propósito da constituição do eu, a dialética entre o sujeito e o outro se inicia pela fascinação do olhar, alienando o desejo da criança ao desejo do Outro, pois “é na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada e incoerente da despedaçagem primitiva adquire sua unidade” (Lacan, 1954/1998, p.70). Assim, é pelo fascínio exercido pela mediação imaginária, momento em que se fica congelado em um sentido dado, que o sujeito poderá estruturar sua subjetividade e formar seu eu ideal.

No mundo narcísico construído pela criança, a díade mãe-bebê é apanágio da relação especular. Um tempo escandido entre na alienação da imagem de um Outro que lhe constitui e o advento de um *vir-a-ser* sujeito de desejo. Neste tempo, não se pode inferir a assunção de um sujeito, pois o desejo do *infans* está alienado ao desejo da mãe. É preciso um terceiro elemento que corte a fascinação narcísica.

Com a entrada do pai nesta relação dual, a lei da castração incidirá barrando o gozo mortífero da mãe e oferecerá a possibilidade de um sujeito *vir-a-ser*, pois produzirá uma ferida narcísica da ordem de uma *Spaltung*<sup>21</sup> que não só dividirá o sujeito, como marcará sua captura pela linguagem sujeitando-o ao significante da Lei. Assim, o sujeito se constitui, não por sua completude narcísica, mas por sua condição de “*falta-a-ser*, que é por excelência o sujeito desejante” (Quinet, 2002, p.170).

Falamos então da entrada no simbólico, sob julgo da topologia de uma cadeia significante, que não é *cadeia qualquer*, pois será escrita a partir da singularidade da letra de cada sujeito no ato do traço do primeiro significante que o identifica, e este, como sabemos, não é mais do que aquilo que representa o sujeito para outro significante (Lacan, 1962/1998). Ora, se a estrutura significante a qual o sujeito engendra é determinada pela linguagem na base de cada significante, podemos entender que ao entrar nesta cadeia o sujeito pague o preço de dela tornar-se refém; nela tornar-se sujeito efeito de linguagem.

Entretanto, em sua apreensão pela linguagem o sujeito deixa para trás um resto não simbolizável – tal qual ocorre no âmago do circuito pulsional. Em torno de quê gira este empuxo da pulsão, que lambe sem digerir, é aquilo que a psicanálise lacaniana nomeia de objeto a, o qual se declara resto não simbolizável de sua faceta Real. Assim “a psicanálise ascende ao real pela entrada em jogo do objeto com que se (a)nima o corte que assim permite: o objeto a, para chamá-lo com a sigla que o assino”

---

<sup>21</sup> Spaltung designa um fenômeno que se traduz pela coexistência de duas atitudes contraditórias, segundo as quais é possível aceitar e negar ao mesmo tempo a realidade, produzindo no cerne do eu uma cisão (Roudinesco, 1997).

(Lacan, *apud* Guimarães, 2004, p.29).

Este objeto Real – desta realza que coroa os três registros – possui a propriedade de ser resto daquilo que sobra na incursão pulsional de representar o sujeito para outro significante; guarda em si o testemunho da queda do Eu atravessado pela barra do simbólico. Temos aí uma aproximação daquilo que, como vimos no primeiro capítulo, Lacan chama de *sujeito embarcado* e coloca em perspectiva uma apresentação atenuada da angústia.

Lembremos que, para Lacan, o embaraço amarra o sujeito mítico em uma condição de ser atravessado – ou *embarcado* – pela barra da linguagem. Ou seja, em termos de imagem direta da vivência do embaraço, é justamente o sujeito S revestido da barra, \$, (Lacan, 1962/1998, p.19).

Este embaraço, entendido como “uma forma leve de angústia” (p.20), é pertinente à condição de sujeito barrado em função deste atravessamento simbólico do significante do Nome-do-Pai, na relação imaginizada de um gozo absoluto, paradigmática da relação mãe-bebê-falo.

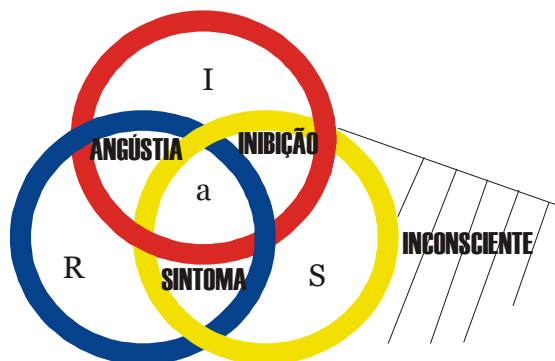
Lacan (1969/1998) construirá algumas imagens para figurar esta relação como, por exemplo, a cena de um bebê dentro da bocarra de um crocodilo-mãe. Lacan não só dirá que “o desejo da mãe é isso” (p.105), como introduzirá nesta bocarra que carrega estragos um “*rolo de pedra*” (*ibid*) chamado falo, para que esta boca não se refeche. Assim, ante o apetite devorante do Desejo da Mãe, a criança é salva com a barra imposta pelo Nome-do-Pai.

Vale lembrar que para Lacan, o que remete à experiência de angústia do bebê não é tanto que a mãe lhe falte, mas sim que o invada. Ele dirá: “você não sabem que não é a nostalgia do seio materno que gera a angústia, mas a iminência dele? (...) Não se trata de perda do objeto, mas da presença disto: de que os objetos não faltam” (Lacan. 1962/1998, p. 64).

Esta noção de intrusão nos registros, bem como seus efeitos decorrentes, será fundamentada por Lacan (1974/1998) á partir do texto freudiano *Inibições, Sintomas e Angústia* (1926/1996). O autor traça um paralelo no qual as seguintes condicionais borromeanas são construídas:

- se o Simbólico invade o Real, produz-se Sintoma;
- se o Imaginário invade o Simbólico, produz-se Inibição;
- se o Real invade Imaginário, produz-se Angústia;





Aqui fica patente o chiste de Lacan de que o nó borromeano lhe caíra tão bem como um anel (Jorge & Ferreira, 2005). Uma aliança que sacraliza a topologia lacaniana com a teoria freudiana. Assim, ao retomarmos o quadro da angústia construído no seminário de 1962, encontraremos as coordenadas da lógica freudiana que permitiu Lacan aceder á topologia do nó.

#### Quadro da Angústia

|                     |  |                     |                   |                 |
|---------------------|--|---------------------|-------------------|-----------------|
|                     | dificuldade <span style="float: right;">→</span> |                     |                   |                 |
| estado ou movimento | ↓  | <b>Inibição</b>     | Impedimento       | Embaraço        |
|                     |  | Emoção              | <b>Sintoma</b>    | Passagem ao ato |
|                     |  | Efusão<br>(Comoção) | <i>Acting out</i> | <b>Angústia</b> |

Os dois vetores do quadro – estado e dificuldade – têm como destino a angústia. Ou dito de outro modo, os elementos de cada patamar têm como função a evitação do ápice dos vetores, qual seja, função de evitar a angústia. O ponto de demasia nas duas vertentes, o excesso no âmbito do movimento e da dificuldade, encontra ressonância no surgimento da angústia.

Esta lógica também estabelecerá a racionalidade patológica da invasão dos registros. Lacan (1974/1998) ordenará seu anel como RSI: o sem sentido do Real, bordejado pelo duplo-sentido do Simbólico, recoberto no sentido unívoco do Imaginário, que lhe dará consistência. Quando esta ordem se inverte e o arranjo passa para ISR – Imaginário que invade o Simbólico, que invade o Real, que invade o

Imaginário – compõe-se o ritmo desta quadrilha<sup>22</sup> patológica no compasso da inibição, sintoma e angústia.

Destas três rubricas clínicas freudianas, sitiadas na dinâmica de invasão dos registros lacanianos, o que reencontraremos, em suma, são recuos ante a realização do desejo, como aponta Jorge (2007):

A inibição é a parada diante da possibilidade de avançar na direção da realização do desejo: o inibido recua muito antes, evita qualquer perigo de que o desejo se realize. O sintoma é uma realização fantasiosa do desejo, mas uma realização deslocada e que, além de prazer, causa sofrimento. E a angústia é o sinal de alarme de que o objeto *a*, causa do desejo, que deve ser mantido sempre a certa distancia, está se aproximando excessivamente (Jorge, 2007, p.169).

Erigem-se os patamares da inibição, sintoma e angústia, no dinamismo em que o sujeito transita para recuar-se do desejo. Desejo nascido do vazio, como a bela metáfora laciana que aproxima o artista e o oleiro: ambos esculpem a obra a partir de um lugar virtualmente vazio. No ato do artista, nos giros pulsionais de seu *savoir-faire*, algo se cria como borda desta ausência. Assim, não há desejo que não nasça de um leito vazio.

O conceito de vazio será desenvolvido, sobretudo no seminário da *Ética da Psicanálise*, a partir da noção freudiana de *das Ding*: aquilo que designa a **Coisa**. Essa Coisa, em Freud, representa o vazio deixado pelo objeto perdido, referente à perda mítica da primeira experiência de satisfação, vazio o qual não se pode preencher por qualquer outro objeto. Desta inadequação fenomenológica entre o vazio e o objeto, Lacan funda as bases para seu objeto *a*, em seu estatuto real, o qual lhe confere *existência* fora do registro simbólico (Jorge, 2007).

Note que da perspectiva de *das Ding*, não se trata de uma ausência, remetida a uma presença no jogo simbólico. Mas de um vazio sem presença, vazio inatingível, somente tocado por Lacan, com seu objeto topológico. Experiência do vazio estritamente relativa à ética analítica e à estética artística, por aludir ao estatuto trágico da insatisfação do desejo. Tragédia encenada pelo homem em honra ao desejo; desejo que cobiça sua preservação, sua insatisfação, sendo, em seu cerne, “*desejo de desejo*” (Lacan, 1962/1998, p.360).

---

<sup>22</sup> Em referência ao poema *Quadrilha* (1930) de Carlos Drummond de Andrade, posteriormente musicado em *Flor da Idade*, de Chico Buarque. Embora não se trate de uma narrativa sobre o desencontro amoroso descrito na canção e na poesia, a noção de um *debruçamento* dos registros remete a um jogo de invasão remete, ao sexual e, portanto, um modo de obter gozo.

Daí a eminente ligação entre estética e ética analítica. Ambas ancoram-se em uma experiência que não se abstém de aceder à herança maldita do homem; o legado inescapável desta errância que, não obstante, tem como espólio o vazio. Nestes termos, o que Lacan visa é “apontar para o vazio em torno do qual a representação se constitui, para nele assinalar a fonte do caráter de insatisfação presente na demanda do sujeito” (Maurano, 2001, p. 20).

Podemos, assim, considerar que a indicação lacaniana, aponta tanto para a ética de uma práxis clínica erigida nas voltas borromeanas do desejo, colocando-o em causa; quanto para uma estética que comporte algo além de uma representação e que coloque em causa o desejo. Uma estética que se erga no *fio-borromeu*, anelada na tríade R-S-I; testemunha de uma construção imaginária que, dentro de um mundo simbólico, indica o real fundante da estrutura psíquica (Jorge, 2006).

Interessa, pois, à psicanálise debruçar-se neste vazio que se depreende para além da intimidade dos objetos cedíveis do corpo e ressoa como modos subjetivação psíquica na cultura. Por isso, para Lacan (1960/1998), enquanto a ciência e a religião se formalizam sob uma função de evitação, a arte se figura como “um certo modo de organização em torno desse vazio” (Lacan, 1960/1998, p.162). Às voltas com este furo traumático – um *troumatisme*<sup>23</sup> – sua estratégia não só reconhece o vazio, como o enfrenta e o inclui em seu discurso.

Não se trata de pensar a arte submetida a um primado de representações que encontre um fim em si mesmo, até por que, Lacan é categórico em afirmar que o imaginário só alcança sentido atravessado pelo simbólico (Jorge, 2010). Mas, sob a perspectiva de subjetivação da castração, remeter a arte a um estatuto ético que se abstém de negar a falta recobrando-a com imagem. Outrossim, a arte se compõe e se deixa marcar por esse *troumatisme* ligado à inserção deste objeto *ex-sistente*, estrangeiro, estranho, cuja radicalidade aponta para a inexistência de sentido encontrada no real da morte.

Nestes termos, fica patente a mesma noção de extimidade que abordamos previamente no capítulo sobre o *Unheimlich*. Uma exterioridade íntima, possível de ser tocada teoricamente pela topologia, ou fenomenologicamente na experiência do

---

<sup>23</sup> A palavra-valise *troumatisme* é um neologismo usado por Lacan no seminário de 1974, *Les Non-Dupes Errent*, que trás no jogo de palavras *trou* (furo) e *traumatisme* (traumatismo) a noção do impossível da relação sexual. Assim, diante do *trou*, inventa-se o *truc*, um ardil para preencher a lacuna do Real, lá onde não há relação sexual. A inventividade do sujeito ante ao Real nos interessa, sobremaneira, para pensarmos o recurso à arte nas manobras deste jogo do impossível.

estranho. Este ‘segredo’<sup>24</sup> guardado dentro e fora da cadeia significante resiste ao esgotamento da decifração. O que ele revela em silêncio é uma obscenidade êxtima ao palco no qual “fazemos a montagem desse mundo” (Lacan, 1962/1998, p.43). Palco ou cena<sup>25</sup>, ambos carregam uma dimensão da história do sujeito, sem esgotá-lo em suas representações. Algo não entra no palco, não se dá a ver aos significantes que representam o sujeito, permanece dentro e fora em um espaço organizado em torno de uma estética alheia aos protocolos de significação e tributário às manifestações do estranho (Safatle, 2006).

Por esta razão, figuras topológicas como a banda de *Moebius*<sup>26</sup>, são convocadas ao ensino lacaniano; a flexibilização de fronteiras e superfícies que estas figuras consistem, torna-se paradigmática deste paradoxo que permite a coexistência de dois mundos sem que nada se perca. Como aponta Maurano (2001), o funcionamento do inconsciente não se pauta pela contradição, ou seja, no inconsciente as antinomias não se excluem; outrossim, nele vigora a acepção simultânea do amor e ódio, sim e não, dentro e fora, vida e morte; ou ainda, na pauta do estranho e da angústia: eu e não-eu, presença do vazio, falta da falta.

Ao colocar o acento da lógica do inconsciente em relações de paradoxo, Lacan introduz uma noção de continuidade que dessubstancializa nossa relação com o tempo/ espaço que causará, em certa medida, implicações para a lógica do discurso. O estatuto de uma superfície orientável, somente permite deslocamentos que se guiam pela contradição: ou se está de um lado, ou do outro – por assim dizer, da banda e da moral. Por sua vez, a problemática que uma superfície não orientável coloca em questão, sustenta este mundo estranho e paradoxal que Freud, já no início, vaticinava: um mundo do qual não somos senhores (Rivera, 2002).

Há uma perda de orientação inerente à segurança dialética do discurso; pela torção que nesta superfície se opera, é possível o deslocamento de um lado, ao outro,

---

<sup>24</sup> Em referência à designação lacaniana de que que “o que há em das Ding é o verdadeiro segredo” (Lacan, 1959-60, p.60).

<sup>25</sup> Reproduzimos aqui uma nota do tradutor do seminário A Angústia: “Convém lembrar que o termo francês *scène* designa também o palco, ou até o próprio teatro, e o texto lacaniano joga com essas nuances de significação.” (Lacan, 1962-63, p.42).

<sup>26</sup> No seminário O objeto da psicanálise, Lacan (1966) articula uma topologia de caráter estrutural para figurar o duplo movimento do trajeto pulsional. Recorre às figuras da banda de Moebius e do cross-cap para denunciar a divisão do sujeito em relação ao objeto. O sujeito e seu objeto como causa de desejo, simultaneamente, esvaecem. Assim, o sujeito fica dividido entre uma verdade fictícia e um saber a ser inventado (Chatelard, 2005).

sem que se perceba estar dentro ou fora da banda. A posição de qualquer ponto do trajeto será sempre êxtima. Assim, de qualquer lugar, é possível fazer o objeto partir, sabendo-se, contudo, que ele não será o mesmo, pois nele incidirá algo da ordem de uma perda ou da positivação da falta (Chatelard, 2005).

A esta experiência, a trilogia do Silêncio é tributária. Bergman manuseia a matéria da obra – seu *barro filmico* – de modo a erigir uma superfície que não apenas contorna o vazio, mas opera em si mesma uma torção em seu discurso: parte de um vazio *através de um espelho*, burla as leis da perspectiva em sua *luz de Inverno* e subverte todo percurso do que já fora dito em *silêncio*.

Aproximamos, pois, as ressonâncias de *das Ding*, ao vazio angustiante da experiência do *unheimlich*, adornada na torção do tecido filmico da Trilogia do Silêncio. Apontamos ainda que, se o nó borromeano sustenta-se tão somente sob a qualidade da tripartição, assim como uma trilogia, “consiste estritamente no fato de que três é seu mínimo” (Lacan, lição de 10 dez. 1974). O que tomamos por amarração do nó de Lacan e da trilogia de Bergman é, precisamente, este objeto *a*, objeto da angústia.

Embora seja tripartido e, por assim dizer, o motor da estrutura, o que confere a dinâmica do objeto *a* é a parte que lhe cabe no latifúndio real da estrutura. Pois enquanto vazio não representável, sem imagem e sem nome originário, aquilo que padece do significante, é o objeto faltoso, causa de desejo, incitante do movimento erótico do homem, na contrabanda *moebiana* de sua pulsão de morte.

É a partir desta experiência, marcada pelo encontro faltoso com o real, que o vazio da angústia pode emergir na imagem. Em Bergman e Freud, imagem portadora de solidão, escuridão e silêncio. Em Bergman e Lacan, imagem figurada na falta da falta. Desse modo, o cinema de Bergman anela o nó borromeano de sua trilogia, ou seja, sua construção de consistência imaginária, é amarrada por cadeias que produzem sentido, sob registro simbólico, ao passo que resistem à significação por seus encontros com o que é da ordem do real.

Assim, a trilogia do objeto e a trilogia de Bergman inserem-se na lógica da escrita borromeana, passando da consistência da imagem; pelo furo do sentido que gira o simbólico; para a *ex-sistência* da escrita do objeto *a*. Objeto causa de desejo que pode transformar a pulsão de morte em criação (Chatelard, 2005). No sentido dos efeitos da arte, sobretudo, a arte de Bergman, bordejamos a angústia emergente da aparição do objeto, não por sua dimensão fenomenológica, mas por aquilo que escapa ao simbólico e imaginário, ainda que se anele por eles. Angústia, sinal do real, não especularizável,

objeto *a*.

Este objeto que amarra o nó também pode expressar a falta figurada pelo ponto no qual o discurso não alcança. Ponto de estranhamento e defusão pulsional, abastado de significação e que, ao ganhar consistência no campo visual, faz emergir a angústia remetida à angústia de castração. O afeto despojado de significantes torna-se marca fundante da escrita do objeto *a*, pois produz a ranhura vazia da castração e torna-se causa do desejo e da divisão do sujeito.

Ora, se não se pode ter outra ideia sensível do real senão como aquele que dá à escritura, o traço do escrito (Chatelard, 2005); o sujeito submetido a esta escritura é definido como um traço pois, ao deslizar na cadeia pelo intervalo, pela hiância, na *entre-vista* de um significante ao outro, sobe, emerge, aparece na cadeia na medida em que desce, afunda, desaparece para outro significante e assim, é apagado e elidido como uma marca invisível, sucessivamente (Guimarães, 2004).

Aí o sujeito já está sob a insígnia de uma falta-a-ser, ou seja, está castrado, dividido, sendo efeito de linguagem do qual destaca-se o objeto *a* como resto da operação simbólica e como causa de desejo; objeto que funciona no nível da falta como operador da fantasia em que o sujeito evanescente institui o seu desejo enquanto causa (Guimarães, 2004).

Neste véu, através do qual sujeito barrado e objeto *a* se entrevêm, projeta-se a fantasia como anteparo que protege o sujeito de lidar com a angústia da castração, com a imagem do que lhe causa horror: figuração imaginarizada de que o Outro não é todo, metaforizada a partir da descoberta da ausência de pênis do Outro materno. Assim, “diante do insuportável do real do sexo o sujeito responde com a fantasia, pois ela tem, simultaneamente, a função de instância protetora e função de sustentáculo do desejo do sujeito” (Quinet, 2002, p.170).

Revista a angústia, voltemo-nos o olhar para o véu da fantasia.

**PARTE II**  
**FANTASIA E ANGÚSTIA**

*“Só que dessa não se morre. Mas tudo, menos a angústia, não? Quando o mal vem, o peito se torna estreito, e aquele reconhecível cheiro de poeira molhada naquela coisa que antes se chamava alma e agora não é chamada nada. E a falta de esperança na esperança. E conformar-se sem se resignar. Não se confessar a si próprio porque nem se tem mais o quê. Ou se tem e não se pode porque as palavras não viriam. Não ser o que realmente se é, e não se sabe o que realmente se é, só se sabe que não se está sendo. E então vem o desamparo de se estar vivo. Estou falando da angústia mesmo, do mal. Porque alguma angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai.”*

*Clarice Lispector*

## ***Fantasia de Freud à Lacan: a sublimação é o destino***

*“A fantasia é o reino intermediário que se inseriu entre a vida segundo o princípio de prazer, e a vida segundo o princípio de realidade.” Sigmund Freud*

Na primeira parte deste trabalho nos esforçamos em traçar uma revisão da teoria da angústia de Freud à Lacan, a partir de alguns elementos que consideramos centrais e articulados à arte para este balizamento, quais sejam: distinção e aproximação entre o *Unheimlich* e a Angústia, noção do objeto *a*, enquanto objeto da angústia, implicação e consequências deste objeto no enodamento borromeano dos registros Real, Simbólico e Imaginário.

Neste momento, prosseguimos em nossa articulação entre o cinema de Bergman e a teoria da Angústia, por uma via imprescindível, dada a importância fundamental na teoria psicanalítica e nos estudos sobre arte, a via da fantasia.

Tal qual metáfora recorrida por Freud (1905/ 1996) na distinção entre psicoterapias e psicanálise, entendemos que as apreensões acerca da fantasia na construção da teoria psicanalítica, em um primeiro momento, são *pintadas per via di porre*<sup>27</sup>, pois parecem compor uma pintura enquadrada no romance familiar com as cores fortes da sedução e do trauma; para em seguida serem operadas *per via di lavare*, quando Freud retira do bloco bruto dos sintomas histéricos uma obra contida sob o mármore, uma imagem originária que ali jaz oculta: a fantasia.

A implicação deste conceito já está indicada por Lacan (1962/1996), nas primeiras páginas de seu Seminário X, quando sinaliza que um modo de se aproximar da angústia, pelo que ela guarda de apreensível, é pela via da fantasia, afinal “a estrutura da angústia não está longe dela, em razão de ser exatamente a mesma” (p.12). Assim, intentamos transitar pela via da fantasia, tendo como horizonte o abismo da angústia.

---

<sup>27</sup> No ensaio de 1905/ 1996, *Sobre a psicoterapia*, Freud usa a seguinte metáfora para estabelecer a distinção entre o modo de operar das psicoterapias e da psicanálise. Enquanto a primeira equivaleria ao modo de operar da pintura, ou seja, *per via di porre*, acrescentando tinta em uma tela branca onde antes nada existia; a psicanálise como a escultura, atuaria *per via di levare*, pois retira do bloco bruto da pedra uma obra que jaz oculta. Esta comparação revela não apenas uma metáfora acerca da ética da clínica analítica, como a preferência estética de Freud, declaradamente, admirador da escultura.



Voltaremos a este ponto quando partirmos das definições lacanianas sobre a fantasia. Por ora, julgamos fundamental retornarmos a Freud, tendo em vista que seu percurso permitiu à Lacan estabelecer os contornos do objeto da angústia, não por acaso, objeto constituinte da fórmula da fantasia para fazer frente ao real inominável ligado ao impossível em jogo na relação sexual. Assim, a trajetória teórica de Freud, dirá Lacan, o levará do *trauma sexual* ao *sexo traumático* (Jorge, 2011).

Na trilha da teoria da sedução, Freud (1908/1996) entende que a atividade sexual infantil – natural ou incitada – seria determinante nos encaminhamentos da vida sexual posterior do indivíduo. Contudo, no aprofundamento de suas investigações, questiona ter superestimado a ocorrência dos acontecimentos traumáticos nas vivências sexuais infantis.

Freud, então, passa em revista a concepção do mecanismo dos sintomas histéricos e percebe que suas derivações não poderiam corresponder diretamente às memórias das vivências infantis. Outrossim, intercalavam-se, entre os sintomas e lembranças infantis, as fantasias de sedução. Tais fantasias seriam “satisfações de desejos originários de privações e anelos” (Freud, 1908/1996, p.149) e se constituiriam a partir das lembranças infantis, sendo, em seguida, transformadas em sintomas.

Ao investigar o papel da sexualidade na etiologia das neuroses, Freud (1924/ 1996) percebe que somente com “a introdução do elemento das fantasias histéricas é que se tornam inteligíveis a textura da neurose e seu vínculo com a vida do enfermo” (p. 238).

Em uma das cartas dirigidas a Fliess, datada de 1897, Freud declara:

O aspecto que me escapou na solução da histeria está na descoberta de uma nova fonte a partir da qual surge um novo elemento da produção inconsciente. O que tenho em mente são as fantasias histéricas, que, habitualmente, segundo me parece, remontam a coisas ouvidas pelas crianças em tenra idade e compreendidas somente mais tarde. A idade em que elas captam informações dessa ordem é realmente surpreendente — dois, seis ou sete meses em diante! (Freud, 1950/1996, p. 293).

As evidentes implicações dos sintomas com as fantasias neuróticas indicam que as mesmas poderiam ser formadas tanto no consciente, quanto no inconsciente, sendo, posteriormente, esquecidas (recalcadas). Nesse caso, o recalque incidiria sobre as fantasias e seus conteúdos, modificados ou mantidos sem alterações, seriam relegados ao inconsciente (Freud, 1908/1996).

Tais considerações remetem, sobretudo, ao período de masturbação infantil, no

qual a criança evoca a fantasia, para, em seguida, com um comportamento ativo, obter prazer auto-erótico. Posteriormente, a renúncia a tal satisfação implicaria no abandono do ato e no recalque da fantasia sexual. Segundo Freud (1908/1996), as condições para o estabelecimento de uma neurose estariam preenchidas, caso o sujeito não conseguisse obter, ao longo da vida, outro tipo de satisfação sexual, nem defletir a excitação, sublimando sua libido. Por conta disso, a fantasia inconsciente poderia retornar “com todo vigor da sua necessidade de amor” (p.151), imprimindo, no corpo do sujeito, o sintoma conversivo.

Há, então, uma exteriorização da fantasia, por meio da conversão, a qual preserva, pelo menos em parte, o conteúdo. Nesse sentido, Freud (1908/1996) estabelece que os sintomas neuróticos, de certa forma, realizam uma fantasia inconsciente que serve à realização de um desejo. Os sintomas seriam, portanto, decorrentes de reconciliações entre impulsos afetivos e pulsionais opostos: “enquanto um encarrega-se de expressar um componente da constituição sexual, o outro tenta suprimi-lo” (p. 152).

Há ainda uma estreita relação entre a plasticidade do sintoma histérico e o conteúdo da fantasia inconsciente. Em seu artigo *Algumas observações gerais sobre ataques histéricos* (1908/ 1996), Freud alega que o ataque histérico traduz, na esfera motora, as fantasias sexuais inconscientes. As mesmas sofrem distorções, impostas pela censura, ao serem “projetadas sobre a motilidade e representadas por meio da mímica” (p.209). Assim, a sintomatologia da histeria remonta no corpo da histérica os fragmentos disformes de suas próprias fantasias psíquicas.

Entretanto, a montagem da cena sintomática não é, necessariamente, uma pantomima da atividade sexual em si. Deve-se ter em mente que a encenação do ataque resulta de uma estratégia de forças psíquicas que tanto pretendem realizar, quanto almejam ocultar o desejo.

O célebre exemplo de ataque histérico no qual a paciente tenta se vestir com uma das mãos, e se despir com a outra evidencia que os papéis masculino e feminino – suscitados simultaneamente – camuflam o desejo recalçado ao retratarem plasticamente a fantasia<sup>28</sup> inconsciente em ação. O que permite a Freud afirmar que a fantasia sexual

---

<sup>28</sup> A partir deste ponto deve-se considerar o termo fantasia para além da representação de uma realidade psíquica não-factual. Segundo Chemama (1995), no francês, o termo utilizado por Lacan – *fantasme* – não só evoca o efeito de um desejo arcaico, como também diz respeito à matriz dos desejos atuais, o que evidencia um caráter circular entre fantasia e desejo.

não só é correlata, como também sustenta o sintoma (Freud, 1908/1996).

Embora a proeminência do conflito psíquico não se restrinja à etiologia da histeria e conste como marca fundante da neurose, também servirá de mote para a criação artística. Tal como Freud (1927/1996) argumenta em seu texto sobre Dostoievski, o processo criativo é gerado a partir do conflito sexual, ou seja, da renúncia pulsional que tem seu núcleo no complexo de Édipo. Assim, enquanto na formação do sintoma o conflito é agenciado pelo recalque para garantir parcialmente a satisfação pulsional, na criação artística a sublimação oferece uma substituição do objetivo sexual da pulsão por outro, valorizado culturalmente.

É neste sentido que Freud situará a criação artística. Na medida em que a neurose é universal e que o conflito está na fundação do psiquismo, a criação – da arte ou do sintoma – oferece satisfações substitutas, como saídas para o conflito, graças ao papel que a fantasia assume na vida psíquica (Rivera, 2002).

Para Freud (1907/1996), por um lado a fantasia, como produção estritamente relacionada à vida sexual, pode sofrer os efeitos do recalque, alimentando o sintoma; por outro, na via da sublimação, a fantasia pode servir aos preceitos civilizatórios, por exemplo, ao se oferecer como empréstimo ao leitor de escritores criativos, para a realização de seus próprios anseios. Na arte literária, tantas vezes recorrida por Freud, opera-se uma “superação da repulsa tendo como principal trunfo o prazer formal que executa. O desprazer é superado, o recalque atenuado, e o próprio leitor toma coragem para se deleitar com as próprias fantasias” (Cruxên, 2004, p.18).

Por assim dizer, a fantasia poderia ser *carreada* pelo recalque ou pela sublimação. Num ou noutro, o mecanismo que está em jogo e rege este processo, é aquele que governa a pulsão que, por definição, é impedida de se satisfazer plenamente (Freud, 1915/1996). Enquanto no primeiro, a sexualização da fantasia teria como destino o recalque e se apresentaria na forma do sintoma, no segundo, da dessexualização pulsional adviria a sublimação e a possibilidade de a fantasia servir de mote para a criação artística.

Para Freud (1914b/1996) há uma economia narcísica neste processo em que, de um lado estão as exigências do eu, amparadas pelo *ideal do eu*, do outro o empuxo à satisfação pulsional. Assim, na sublimação a pulsão é dessexualizada a partir das exigências do ideal do eu, sem que tais reivindicações se tornem agentes coercitivos como a censura moral:

A formação de um ideal do ego é muitas vezes confundida com

a sublimação do instinto, em detrimento da nossa compreensão dos fatos. Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado do ego, nem por isso foi necessariamente bem-sucedido em sublimar seus instintos libidinais. É verdade que o ideal do ego exige tal sublimação, mas não pode fortalecê-la; a sublimação continua a ser um processo especial que pode ser estimulado pelo ideal, mas cuja execução é inteiramente independente de tal estímulo. (...) Além disso, a formação de um ideal do ego e a sublimação se acham relacionadas, de forma bem diferente, à causação da neurose. (Freud, 1914b/1996, p. 101)

Ou seja, apesar de a noção de um ideal aumentar as exigências do eu e, não obstante, constituir-se como um dos elementos mais poderosos a favor do recalque (Freud, 1914b/1996), na economia libidinal tributária à sublimação, o eu joga com um objeto altivo, apreciado culturalmente, esquivando-se das fixações e postergações neuróticas.

Como nota Jorge (2011), nos textos freudianos há uma recorrência de significantes para referir-se ao recalque ou à sublimação. O autor observa que, usualmente, Freud utiliza as derivações do termo *afastamento*, para aludir às atribuições do recalque; e *desvio* para salientar a lógica pela qual opera a sublimação. A coerência semântica permite a conclusão de que “afastar-se de algo implica mantê-lo no próprio horizonte como referência, ao passo que desviar-se implica ir mais além” (Jorge, 2011, p.151). Neste sentido, a vicissitude do recalque imputa o *não* ao objetivo sexual, sem perdê-lo de vista, ou melhor dizendo, mantendo-o sob as vistas na formação substitutiva do sintoma, como é o caso da histeria; ao passo que o destino da sublimação é um modo de dizer *sim* à pulsão, pois nele se conserva algo mais além da satisfação sexual.

Assim, o sintoma é “o retorno (...) do que se encontra na ponta da pulsão como seu alvo” (Lacan, 1959/1998, p.135). É criado aos moldes de uma substituição significante, para que assim a pulsão se satisfaça parcialmente, na medida em que é recalçada. Não obstante, a sublimação distingue-se do retorno do recalçado, como expressão do paradoxo pulsional, pelo qual a satisfação possível se dá pelo fato de a pulsão:

encontrar seu alvo em outro lugar que não seja naquilo que é seu alvo, sem que se trate aí da substituição significante que constitui a estrutura sobredeterminada, a ambiguidade, a dupla causalidade, do que se chama de compromisso sintomático (Lacan, 1959/1998, p.135).

Muito embora o texto dedicado a este tema tenha sido perdido – diga-se de

passagem, não sem alguma ironia, tendo em vista a vinculação entre arte e objeto perdido – seu conceito esgarça-se em diversas possibilidades teóricas. Em suma, no entendimento de Freud “a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências podem ser atendidas sem envolver repressão” (Freud, 1914b/1996, 101).

Neste raciocínio, na sublimação, não há incidência de recalque, pois a pulsão fora dessexualizada, assumindo outros alvos. Contudo, apesar de a deflexão pulsional visar inicialmente uma função protetora para o eu ao expulsar o excesso libidinal, dando a ele outro destino, acaba entrelaçando-se com a pulsão de morte, aproximando o processo sublimatório à angústia.

Como vimos, em Freud esta aproximação dá seus primeiros passos a partir de 1919, no trabalho sobre *O Estranho*, que trás à baila e, não por acaso, pela via da estética, a questão da compulsão à repetição e, por conseguinte, a pulsão de morte.

Esta aproximação fica patente a partir de 1923 com o texto *O Eu e o Isso*, no qual é introduzida outra característica às pulsões: a destrutividade. Suas considerações acerca da economia libidinal implicam no abandono dos objetos e no retorno sobre o eu, transformando a libido objetal, em libido narcísica. Freud entende que este abandono dos objetivos sexuais, uma dessexualização, é da ordem de um processo sublimatório. E levanta uma tese que servirá de mote, não apenas para arte, mas para todo artifício civilizatório:

Em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetal sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo (Freud, 1923/1996, p. 1943).

Ora, que força impõe-se pela destrutividade capaz de causar uma defusão pulsional fundamental ao processo sublimatório? Não por acaso, a resposta a esta pergunta é um conceito que parece insistir nos volteios teóricos deste trabalho; esta força é a pulsão de morte.

Neste retorno, introduzimos em nosso percurso a sublimação para Freud e a pungência que a vincula à pulsão de morte. Em Lacan (1959/1998), o “problema da sublimação” (p.132) não só incluirá a pulsão de morte, como será situado mais além, naquele ponto nodal em função do vazio.

Vale lembrar que, para Lacan não se trata de um vazio interior pelo qual tramitaria um desejo de reparação do objeto do corpo materno e em função do qual, se

originária para Melaine Klein, a vocação artística como equivalência substitutiva deste desejo (Jorge, 2011).

Esta visada foi fortemente criticada por implicar na concepção de um objeto pleno, alvo da criança em seu desejo de reparação ou destruição. Como vimos, em Lacan, o objeto é causa de desejo, ou seja, sua atribuição é potencialmente negativa fazendo com que a força constante da pulsão, sua *Drang*, seja algo inesgotável. À medida que esta força provém de algo negativizado e que insiste em tentar se positivar, revela-se, da pulsão, sua vinculação ao impossível, pois “há algo na natureza mesma da pulsão que está fadado à insatisfação” (Freud, 1909/1996, p. 171).

O principal atributo da pulsão, em função do objeto sob o qual ela se direciona, relaciona-se à impossibilidade de atingir seu alvo e satisfazer-se plenamente. O que se sublinha em Lacan é o estatuto do impossível da pulsão, assim a atividade sublimatória não se apresenta como recurso empregado para escapar do vazio interior fundado no seio da relação com a mãe ou, em outras palavras, como “esforço de reparação simbólica das lesões imaginárias ocasionadas na imagem fundamental do corpo materno” (p. 131). O campo da sublimação não pode ser reduzido à intenção de responder ao desejo de reparação causado pela destruição de um objeto pleno (Jorge, 2011, p.156), ainda que as relações entre mãe e filho sejam “as mais perfeitas e as mais desprovidas de ambivalência” (Freud apud, Jorge, 200, p. 143).

O vazio, para Lacan (1959-60), não se figura em oposição a uma suposta plenitude imaginária do corpo mítico da mãe, mas permite aceder ao simbólico, possibilitando assim, uma produção significativa. Em suma, a visada lacaniana da sublimação não propõe um preenchimento da falta, mas sim na “reprodução da falta da qual ela procede” (Jorge, 2011, p.156).

Nesta medida, se o processo de sublimação produz um objeto, este não é outra coisa senão a presentificação da Coisa, de um buraco, um vazio ocupável por qualquer objeto. Dentre estes objetos, Lacan não abstém o sexual, pois “por trás de todo e qualquer objeto sexual, esconde-se o vazio da Coisa; assim, o que importa é a indicação desse vazio, enquanto inerente à própria estrutura da sexualidade humana” (Jorge, 2000, p.156).

Este *das Ding* inatingível que roça as paredes do vazio, vinculado à pulsão de morte que leva Lacan a pensar a sublimação para algo além da dessexualização do objeto:

A sublimação (...) nem sempre se exerce obrigatoriamente no sentido do sublime. A mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual – o objeto sexual, ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação. O jogo sexual mais cru pode ser objeto de uma poesia sem que esta perca, no entanto, uma visada sublimadora (Lacan, 1959/1998, p.194).

Ao passo que Lacan se afasta da dessexualização do objeto, proposta tenente para o paradigma da civilização, reforça o estatuto de seu objeto *a*, conferindo ao objeto sublime uma face real, letal por seu fascínio mortífero. Uma faceta impossível de ser aprendida pela percepção, pois que este objeto é não-especularizável e, não obstante, excita o desejo e produz efeitos sublimatórios ao permitir, por um lado, o movimento desejante e, por outro, provocar o estremecimento do eu (França, 2012).

O destino sublimatório não afasta o objeto das vistas pulsionais, mas torna representável o vazio, presentifica o irrepresentável, pela força disjuntora da pulsão de morte que produz um corte nas fixações narcísicas (Lacan, 1959/1998). Entretanto, há um além da experiência de laceração da imagem, há algo que resguarda o sujeito “da destruição para além da putrefação” (p. 259). Na sublimação, o que salva o eu do mergulho mortífero no mar real da angústia é aquilo em que Lacan se aproximou na função do belo.

A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical uma vez que é o campo da destruição absoluta (...) é o fenômeno estético propriamente dito uma vez que é identificável com a experiência do belo – o belo em seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor da verdade. É, evidentemente, pelo verdadeiro não ser muito bonito de se ver, que o belo é, se não seu esplendor, pelo menos sua cobertura (Lacan, 1959/1998, p.260).

Vale lembrarmos de que, se Lacan propôs um estatuto da sublimação mais amplo que a dialética dos alvos pulsionais: um sexual o outro não sexual, paradigmas da sublimação freudiana e do processo civilizatório; Freud já havia fundado as bases para uma estética do desejo que não se restringe ao reconhecimento de objetos incluídos no psiquismo na dinâmica do *eu-prazer*<sup>29</sup>. A experiência do estranho tem por efeito o reconhecimento simultâneo do *Belo/Horrível*.

---

<sup>29</sup> No texto *A Negativa* (1925), Freud delimitará a ação de um *eu-prazer* que teria por função introjetar (*Bejahung*) o que seria bom e familiar, e rejeitar (*Austossung*) o que seria mau, estranho e traria desprazer. Esta dinâmica permitirá ao eu incorporar o que é possível de ser apreendido, ou seja, simbolizado; e expulsar o que está fora da simbolização. Incidirá também na dialética da alienação e separação do bebê, fundamentais para formação do Eu.

Como vimos no primeiro capítulo, a marca do prefixo – *un*, pré-fixa no campo do eu a inquietante estranheza de não sentir-se confortável em sua própria casa; um – *heim* – ambiente doméstico e familiar que, não obstante, guarda na casa do homem um canto de escuridão, solidão e silêncio (Freud, 1919/1996). Assim, a leitura lacaniana da sublimação em Freud, não se confunde com a mera domesticação pulsional ou encaminhamento exitoso da pulsão para o bem social (Guimarães, 2004).

O *Unheimlich*, paradigma da experiência da angústia em Lacan, desenha na mesma tela a ambivalência entre a fascinação pavorosa de caráter belo e sinistro. Uma tela que suporta a cicatriz da fratura narcísica do homem – barrado e embaraçado na linguagem – e que lhe serve de anteparo a este objeto resto decaído da operação que funda o sujeito na lógica significante e que, não obstante, é um objeto que dela escapa.

A fantasia em Lacan se monta, assim, como a tela na qual figura, a imagem do momento em que o Eu se projeta sob o vazio da angústia e permanece suspenso no fio significante prestes a se esgarçar. Nesta projeção, não se mergulha integralmente no mar angustiante do não-sentido, contudo, é como se o sujeito deixasse seus pés molhar. Na cena, poderíamos supor que, *per via de porre*, figura-se a ilusão da possibilidade da salvação e completude do Eu na imagem apaziguadora de uma fantasia. Contudo, a cada experiência de *Unheimlich*, reeditamos *per via de lavare* e à custa do estremecimento do Eu, a fantasia fundamental do neurótico no paradigma edipiano. Ao ter os pés marcados pelo punhal do pai – subjetivado como angústia de castração – o neurótico segue manquitolante amarrado nos significantes de uma maldição que um dia, fará dele sujeito de desejo.



## *Angústia e Fantasia: a verdade de uma ficção*

“Sonhar o sonho impossível,  
 Sofrer a angústia implacável,  
 Pisar onde os bravos não ousam,  
 Reparar o mal irreparável,  
 Amar um amor casto à distância,  
 Enfrentar o inimigo invencível,  
 Tentar quando as forças se esvaem,  
 Alcançar a estrela inatingível:  
 Essa é a minha busca.”  
 Dom Quixote

Da fantasia em Freud, chegamos à fantasia em Lacan. Note que neste percurso, escolhemos uma via cujo pedágio ratifica o valor da força pulsional e avança pelo *desvio* da sublimação. Ao prosseguirmos nesta travessia, seguimos ao ritmo sincopado da caminhada de Lacan em que, às vezes, para progredir, é preciso que se dê “*três passos para frente e dois para trás*” (Lacan, 1957/1998, p. 348).

Para adentrarmos na estrutura da fantasia em Lacan, abordaremos a função escópica pelo que ela possibilita articular-se ao objeto em causa na fantasia e angústia. E, por conseguinte, intentaremos investigar o modo como este objeto tange a verdade por sua estrutura de ficção.

Retomemos, pois, de Freud (1915/2004), as bases do circuito pulsional em que situa a *Schaulust* – prazer de olhar – no campo da pulsão sexual, definindo-a por pulsão escópica. Sabemos que Lacan (1964/1998) dá um passo além e atribui ao olhar estatuto de objeto pulsional. Assim, o olhar inscreve-se em uma estrutura que denuncia a ambivalência entre atividade e passividade, em Freud; ou uma esquizo entre olhar e visão, em Lacan. Neste sentido, o olhar torna-se, emblemático da divisão do sujeito, sua *Spaltung*, constitutiva da pulsão (Quinet, 2002).

Notemos que o fundamental neste processo do circuito pulsional, é sua circularidade, *Verkehrung*, vai-e-vem em torno de um objeto pensado sob a insígnia puramente topológica, imaterial, objeto que veste a pulsão com sua falta, objeto *a*. Nesta lógica, conquanto a pulsão não se satisfaça, sua moção será mantida e repetida, pois “o essencial nesse processo é a troca do objeto, sem alteração da meta” (Freud, 1915/ 2004, p.152). Daí podemos entender que, em termos de circuito pulsional, a satisfação equivale à derivação. Somente em sua deriva, de objeto a objeto, ou ainda, de imagem a

imagem, a pulsão se satisfaz (Quinet, 2002).

Suscitamos, aqui, o que Lacan (1949/1998) definiu como Estádio do Espelho: momento lógico, configurador do Eu, marcado pela insuficiência motora e imaturidade neurológica, no qual há uma antecipação da unificação do corpo através – meio e transparência – da imagem. Portanto, o trajeto pulsional que surge de uma anti-imagem (imagem despedaçada de um corpo retalhado pelas pulsões parciais) dá unidade ao corpo prefigurado pela imagem no espelho. É com esta estranha e idêntica imagem ideal que o sujeito se identifica e se rende a um estado jubilatório produzido pela “satisfação narcísica de saber-se corpo” (Quinet, 2002, p.128).

Podemos supor, então, que haja algo de mítico no enredamento pulsional escópico exercido pelo sujeito ao colocar-se ante uma superfície projetora de imagem unificada e plena de sentido, esteja ela no anteparo do espelho ou na tela de cinema.

Percebemos, assim, que a disposição ao encantamento imagético tem raízes psíquicas profundas e anteriores à produção tecnológica da imagem. Ancora-se na marca brilhante daquele amor que o sujeito teve por sua auto-representação e em sua condição de ser intercambiável a qualquer objeto (Lacan, 1959/ 2008).

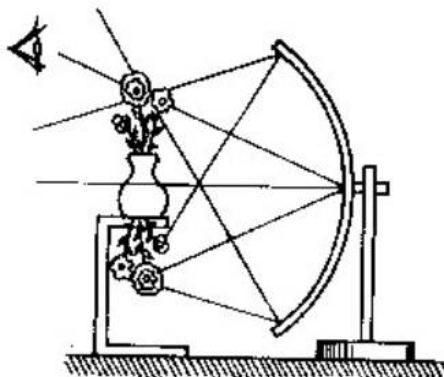
Entretanto, devemos lembrar que a noção de objeto é introduzida sob o manto de uma relação de miragem, pois “o problema da identificação está ligado a este desdobramento psicológico que situa o sujeito numa dependência em relação à imagem idealizada, forçada, de si mesmo” (Lacan, 1959/ 2008, p. 121). Assim, uma identificação imaginária se dará como alienação, na qual a consistência subjetiva está na base do que se é para o olhar do Outro, situando a instância do eu em uma linha de ficção sustentada pela fantasia.

Ora, se a identificação com a imagem é uma forma de alienação, na constituição da fantasia o sujeito se aliena em sua própria linha de ficção. É como se o sujeito surgisse, perdido no tempo crucial de Narciso: entre o caos pulsional marcado pela ignorância de não saber-se imagem e a condição de sujeito de desejo, objeto de desejo do Outro. Ou ainda, nas palavras de Lacan (1949/ 1998) “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), perdido na fascinação do olhar.

Para demonstrar a estruturação do eu em sua relação com a imagem corporal, Lacan recorre ao campo da física óptica e utiliza um experimento criado pelo físico francês Henri Bouasse. Na montagem do esquema óptico um espelho esférico côncavo é colocado diante de uma mesa. Em cima da mesa tem um vaso vazio e, em

baixo dela, um buquê de flores.

*Experimento do buque invertido*

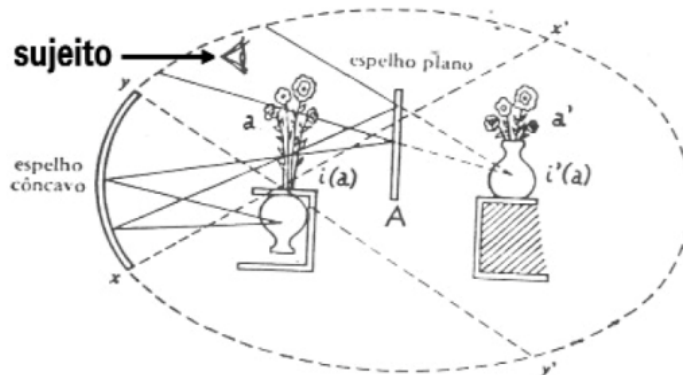


Com o experimento, torna-se possível, à física ótica, distinguir o objeto real (vaso) de sua imagem virtual (buquê refletido dentro do vaso). Lacan aproveita o esquema para estabelecer os paradigmas para formação do eu. Este modelo, ainda, será limiar de uma construção que se dará anos mais tarde, permitindo-lhe estabelecer o objeto da pulsão escópica<sup>30</sup>. Apesar da montagem, a imagem que se forma no espelho esférico é desconcertante, pois ocorre uma inversão da imagem no sentido de cima para baixo e não da esquerda para direita (Chatelard, 2005).

Em 1958, em suas *Observações sobre o relatório de Daniel Lagache* e posteriormente, no seminário sobre *A Angústia*, Lacan aperfeiçoa a experiência de Bouasse e acrescenta ao esquema um espelho plano. Da combinação dos reflexos destes dois espelhos resulta a montagem de um dispositivo ótico que serve para “explicar e demonstrar o jogo de imagens, ilusões e inversões que o sujeito utiliza em seu mundo imaginário, em discordância ao seu mundo real” (Chatelard, 2005, p.113).

<sup>30</sup> Referimo-nos aqui às elaborações acerca da *schize* entre olho e olhar que culminam com a inclusão do olhar como objeto pulsional.

### *Esquema completo por Lacan*



Notemos que no desdobramento do primeiro esquema, algumas mudanças se dão. Neste, Lacan coloca o vaso real, metaforização do corpo, de cabeça para baixo, dentro de uma caixa sem a lateral, defronte ao espelho côncavo. Por sua vez, o buquê real, as flores, os objetos e, por assim dizer, os instintos, do lado de cima. O dispositivo serve, então, para metaforizar o Eu constituído por clivagem, por distinção entre mundo interior e exterior. Nestes termos, sob a operação lógica do eu-prazer, distingue-se o que é prazeroso, incorporando-o; do que é desprazeroso, excluindo-o. Assim, “o que está incluído distingue-se do que é rejeitado para fora do espelho” (Leite, 2011, p.65).

A formação desta imagem unificada dependerá da posição em que o sujeito se encontra, ou ainda, do ângulo em que seu olhar se depõe. Somente assim produz-se o efeito de uma montagem, pela qual se reflete no espelho o buquê de flores dentro do vaso. Nas palavras de Lacan:

na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como disso resulta, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito [...] é essencialmente caracterizada por seu lugar no mundo simbólico (Lacan, 1953/1994, p.97).

Da posição em que o sujeito se encontra, cria-se a ilusão de que o vaso está preenchido, a imagem virtual está inteira. Tal ilusão de completude metaforiza a imagem do *Ideal do Eu*, tributária da posição simbólica do sujeito no mundo em função da assunção da metáfora paterna.

Esta experiência permite-nos pensar no enodamento borromeano, posto que a montagem entre o real – o vaso separado do buquê – e imaginário – vaso preenchido pelo buquê na imagem virtual do espelho plano – dependem, unicamente, da posição do

sujeito no esquema, na *scène*<sup>31</sup> do mundo, lugar que diz respeito ao mundo simbólico em que se encontra. Nestes termos, Lacan elabora um mecanismo que tanto representa a alienação do eu na imagem conformadora,  $i(a)$ ; quanto indica que a constituição desta imagem preserva o eu da angústia do desamparo, em função do despedaçamento do corpo pelas pulsões auto-eróticas.

Apesar de o esquema ótico exprimir a dinâmica erótica do Eu, Lacan (1962/1998) ressalva que nem todo investimento libidinal passa totalmente pela imagem especular. Há um lugar no qual algo resta não assimilável, algo que não encontrará a figuração no palco, na cena deste mundo. O ponto que resiste à representação – pois como bem sabemos “não existe [...] imagem da falta” (p.51) – é grafado por Lacan como  $-\varphi$  (menos phi)<sup>32</sup>.

Para sistematizar este ponto resistente à imagem, em 1962, Lacan retoma o esquema de modo simplificado e evidencia nele a função da angústia. O espelho plano é, então, identificado pela letra A maiúscula, correspondendo ao Outro. À esquerda do espelho define-se a instância do Real,  $i(a)$ , e à direita, a instância Imaginária, caracterizada pela imagem virtual,  $i'(a)$ . Enquanto a imagem real, deformada e invertida corresponde ao narcisismo primário (eu-ideal), a imagem virtual inteira corresponde ao narcisismo secundário (ideal-do-eu).

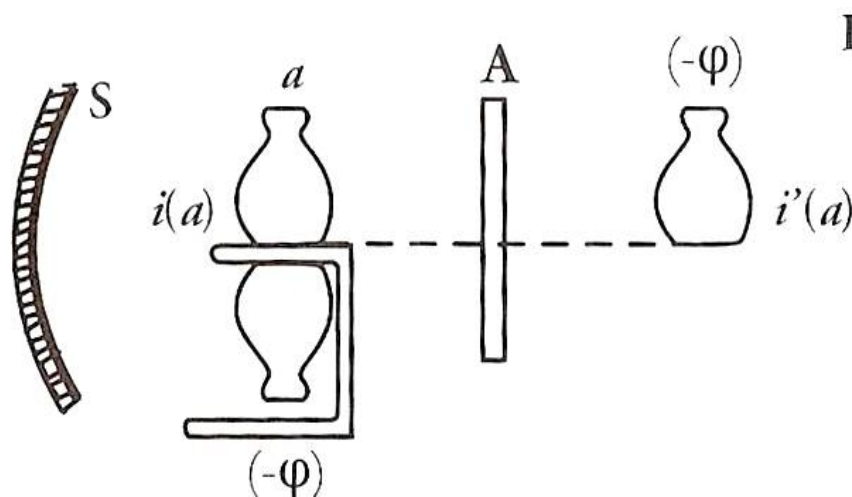
Assim, a partir desta montagem, é possível dizer que “no lugar do Outro, perfila-se uma imagem apenas refletida de nós mesmos. Ela é autenticada pelo Outro, porém já é problemática ou falaciosa” (Lacan, 1962/1998, p. 55).

---

<sup>31</sup> Retomamos nota anterior: “Convém lembrar que o termo francês *scène* designa também o palco, ou até o próprio teatro, e o texto lacaniano joga com essas nuances de significação. Num ou noutro ponto, a bem da clareza, a tradução optou pelo termo ‘palco’ ” (Lacan, 1962-63, p. 42).

<sup>32</sup> Lacan usa a letra grega phi ( $\varphi$ ) precedido pelo sinal de uma negatificação para referir-se ao falo ou, mais precisamente, à imagem fálica subtraída. Esse resto do investimento especular que não passa pela imagem: “o falo é uma reserva operatória (...) cortada da imagem especular”(Lacan, 1962/1998, p.49).

### Esquema óptico simplificado



O porquê de a falácia ser inerente à montagem está no fato de que nem tudo do jogo pulsional pode ser capturado no espelho ou projetado pela imagem. Em verdade, os dois objetos pulsionais que mais marcam o sujeito em sua condição evanescente, padecem de imagem: a voz e o olhar<sup>33</sup>. Se as pulsões são a nossa mitologia<sup>34</sup> a nos conduzir pelos labirintos das ficções de que somos feitos, a pulsão escópica e invocante, por excelência, nos guiam e induzem à travessia, pela tela furada da fantasia ou pelo abismo insondável da angústia.

Assim, o engodo presentifica-se no fato de que há algo da imagem totalizante, que não se reflete, não cabe no espelho. Há neste Outro (A) um significante que falta, ou seja, um significante que simboliza a falta no Outro. Este ponto de ausência é abordado por Lacan nos termos do vazio que é não especularizável. Esse lugar da falta expressa a relação do sujeito com seu desejo, de modo que, naquilo que se representa como  $-\phi$ , pode aparecer o objeto  $a$ . Nesta dialética entre o  $-\phi$  e o objeto  $a$ , o primeiro se apresenta como “representante da perda e o segundo, tendo a consistência desta perda” (Chatelard, 2005, p.50).

<sup>33</sup> Conforme discutiremos no capítulo *Figurações de a*, os objetos **olhar** e **voz** escapam à lógica da demanda em relação ao Outro. Nos objetos olhar e voz, a relação com o Outro acede ao campo do desejo: desejo **ao** Outro – desejo de olhar, ser olhado ser visto e fazer-se ver aos olhos do Outro; e desejo **do** Outro – desejo de que o *Outro rompa o silêncio da angústia e lhe deponha no corpo os significantes sustentados em Sua voz*. Assim, enquanto os objetos das pulsões oral e anal possuem consistência imaginária e encontram equivalentes simbólicos, os objetos da pulsão escópica e invocante colocam em evidência seu atributo mais inapreensível.

<sup>34</sup> Freud (1932/1996) afirma que a teoria das pulsões é a nossa mitologia: “as pulsões são seres míticos, grandiosos na sua indeterminação.”

Ao nos remetermos ao texto do *Estranho* (1919/1996), encontramos no *heim* freudiano, a ausência grafada no  $-\phi$  lacaniano. Tanto no alemão, quanto no *grego-lacanian*, o que se revela é esta “casa do homem para além das imagens” (Chatelard, 2005, p. 49) que, não obstante, pode aparecer na pulsão escópica como imagem (ou na pulsão invocante com um grito). O efeito desta aparição diante do sujeito é a angústia causada pelo fenômeno do *Unheimlich*.

O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos. Supondo-se, o que acontece, que ele se revele tal como é — ou seja, que revele ser a presença em outro lugar que produz esse lugar como ausência —, ele se torna o rei do jogo, apodera-se da imagem que o sustenta, e a imagem especular transforma-se na imagem do duplo, com o que esta traz de estranheza radical (Lacan, 1962/1998, p.58).

Assim, no retorno da pulsão escópica neste jogo falacioso, ora somos reis sustentados pela imagem, ora a imagem se torna rainha e aparecemos como objetos deste Outro que nos olha. No movimento da cabeça de sua majestade, o bebê busca autenticação no suporte do olhar do Outro, pois este Outro está num lugar situado em relação a uma imagem caracterizada por uma falta. Falta que por sua dimensão trágica, torna-se guia do desejo do homem, ou seja,

“o que é convocado aí não pode aparecer. Ela [imagem faltante] orienta e polariza o desejo, e tem para ele uma função de captação. Nela, o desejo está não apenas velado, mas essencialmente relacionado com uma ausência” (Lacan, 1962/1998, p. 55).

Na medida em que esta ausência dialetiza a possibilidade de aparição ordenada por uma presença que não está ali, não aparece na imagem refletida no espelho, nos aproximamos do objeto *a*. A presença deste objeto surge de um lugar tão próximo e íntimo, quanto inapreensível ao sujeito, lugar de  $-\phi$  (Lacan, 1962/1998).

Por esta razão, o que vem a faltar na dialética especular e serve de mote para toda tragédia humana está no fato de que o Outro não é todo. Ao sujeito cabe o peso insustentável de que no tesouro dos significantes, um significante falte, forçosamente. Assim, desse lugar de falta, “o sujeito é chamado a dar o troco através de um signo, o de sua própria castração” (Lacan, 1962/1998, p.56).

Noutras palavras, a ausência de um significante no Outro, evidencia a falta no próprio sujeito. A barra simbólica o atravessa demarcando a *divisão significativa do*

*sujeito*, representado por \$, sujeito barrado. Assim, o falo, este significante que denuncia a incompletude do sujeito, se inscreverá como significante da falta em toda demarcação imaginária. Não podendo ser representado, é efetivamente excluído, cortado da imagem especular, para que se sustente a ilusão de completude.

Assim, aquilo que não se projeta, não se investe na imagem especular torna-se, a ela, irredutível. Mantem-se profundamente investido no corpo demarcando uma dimensão de gozo. É sob esta perspectiva, que Lacan formula a operação da divisão significante do sujeito dividida em três tempos: gozo, angústia e desejo.

### Esquema: Divisão Significante do Sujeito

|           |          |                             |
|-----------|----------|-----------------------------|
| <b>A</b>  | <b>S</b> | <i>la jouissance (gozo)</i> |
| <b>\$</b> | <b>A</b> | Angústia                    |
| <b>a</b>  |          | Desejo                      |

No primeiro patamar da divisão significante, Lacan (1962/1998) nomeia o nível do sujeito mítico do gozo prestes a seu advento na linguagem. Este sujeito do gozo tangido apenas por sua dimensão mítica e “anterior a todo jogo na operação” (p.192) que trata de dividir o Outro – tesouro pleno de significantes, no qual o saber é suposto pelo sujeito. Esta operação revela a castração do Outro, sua impossibilidade de a tudo responder e satisfazer o apelo da criança. Se nem tudo o Outro detém, está inserido com este nada na dimensão da castração. Por conseguinte, a garantia de sua falta recai como uma barra sobre o sujeito do gozo, fundando o sujeito de desejo sob a condição de uma *Spaltung* que o divide.

Assim, a barra outorgada pelo sujeito do gozo, *ex-siste* no Outro. É, por assim dizer, tombada sobre o sujeito e torna-se dele, patrimônio histórico. A marca significante de uma história contada e recontada a cada encontro do sujeito com o que lhe remete à sua castração. Nestas contações, há sempre algo que permanece estranho, alheio, estéril às colonizações imaginárias prenes de sentido. Instaura-se a dimensão de uma perda invisível, inaudita, evanescente, fazendo com que na conta da divisão significante, algo caia do Outro e reste como objeto perdido, causa de desejo.

Em suma, o quadro da divisão significante apresenta:

um sujeito primitivo que vai em direção a seu advento como



sujeito, conforme a imagem de uma divisão do S em relação ao A do Outro, já que é por intermédio do Outro que o sujeito deve se realizar (Lacan, 1962/1998, p.192).

Lacan (1962/1998) evidencia, assim, o processo de subjetivação que situa a angústia nos meandros constituição do sujeito, entre sua possibilidade mítica de gozo e a assunção enquanto sujeito marcado pelo significante; significante da falta no Outro que acede ao sujeito de desejo. Assim, o sujeito, “ao se confrontar com o enigma do desejo do Outro, é reduzido a esse objeto que ele oferece ao Outro e o efeito é o advento da angústia” (Quinet, 2002, p.107).

Aqui compreende-se a posição da angústia enquanto mediana e “não mediadora” entre o gozo e o desejo; e ainda, articula-se uma posição do objeto *a*, em relação ao A e ao \$, pois “o gozo não conhece o Outro senão através desse resto, *a*” (p. 192).

É nesta perspectiva que Lacan propõe o matema<sup>35</sup> da fantasia: S barrado punção de *a* ( $\$ \diamond a$ ). Fórmula que no quadro da divisão significativa do sujeito, já está verticalmente inserida conjugando o patamar entre angústia e desejo. Não por acaso, Lacan (1962-63) dirá que o remédio para angústia é o desejo, e ainda, que a fantasia é o suporte desse desejo. Assim, para aceder ao desejo, é preciso que o sujeito abandone o gozo e atravesse o tempo da angústia.

Nestes termos, o objeto *a*, mais-de-gozar, tem o valor de passe para esta travessia; a barca que o conduzirá se chama fantasia. Todo desejo se funda na fantasia e é como causa que o objeto *a* nela aparece. Uma causa em relação ao desejo do qual a fantasia é a montagem.

O objeto em causa no desejo presentifica uma falta por resistir à captura pela imagem. Porquanto resistente à imagem, faz com que sua presença invisível organize o mundo do que se vê. Em suma, o objeto *a* na lógica da fantasia é “essa presença que, no visível, só se vê como uma ausência, mas que não obstante, organiza a visibilidade” (Rabinovich, 2005, p. 91).

A invisibilidade do objeto inscreve a pulsão no jogo desejante do inapreensível. Não obstante, convoca o sujeito a apresentar-se com a marca daquilo que o humaniza, sua *spaltung*, sua divisão significativa, sua castração. Encontramos na esquizo entre olho e olhar, a metaforização da constituição do sujeito de desejo. O olhar,

---

<sup>35</sup> “O termo matema foi criado por Jacques Lacan, em 1971, para designar uma escrita algébrica capaz de expor cientificamente os conceitos da psicanálise, e que permite transmiti-los em termos estruturais, como se tratasse da própria linguagem da psicose” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 516).

pela extimidade que o presentifica, faz com que o sujeito seja sempre olhado: “eu sou olhado (...) sou quadro” (Lacan, 1964/ 1998, p. 104), ou seja, sou objeto.

Assim, sublinha-se, sobretudo, a relação do sujeito dividido com o objeto causa de desejo, esse objeto “*ce qu'on a plus*”<sup>36</sup>. Uma articulação marcada pela punção<sup>37</sup> determinando que, fundamentalmente, qualquer relação seja possível, exceto de igualdade, posto que “o objeto *a* sustenta a relação do sujeito com o que ele não é” (Lacan, 1989, p. 56)

O sujeito é coartado pelo significante. Do Outro decaí o pequeno *autre*, objeto *a*. A relação entre o sujeito barrado e o objeto *a* não é de equivalência, pois não há reciprocidade entre o sujeito e o *autre* no espelho. Assim, enquanto no espelho o furo está velado, inscrevendo o sujeito na imago de uma relação especular com o outro, o plano escópico fura, com o olhar, o especular, ratificando a impossibilidade de redução do vazio, da falta, deste vício de estrutura.

A fantasia é montada sob a junção e disjunção entre o sujeito e o objeto não especular, fazendo com que a realidade do sujeito dada pela fantasia, se situe no nível escópico do desejo como um quadro colocado na janela para o real do mundo. Um real que precisa ser encoberto por uma realidade que:

é uma realidade de fantasia, um esgar do real, que constitui um espaço moebiano conforme a estrutura do sujeito que aí se inscreve como sujeito barrado apanhado na dupla volta da pulsão escópica que se organiza [...] em torno do furo do olhar (Quinet, 2002, p.167).

A noção de um furo do olhar trás em seu bojo algo da ordem do traumático sublinhado, por exemplo, pela concepção lacaniana de que “o olho é feito para não ver” (Lacan, 1961/ 1998) ou pela tradição edipiana com duas libras de carne arrancadas de quem “*tem olhos para não ver*”(Lacan, 1962/1998, p.360). A radicalidade desta concepção não apenas acentua a esquizo entre olho e olhar, como também ratifica o lugar traumático do real intangível, terrível, insuportável, ante ao qual a fantasia se

---

<sup>36</sup> Uma tradução aproximada seria um objeto “que não se tem mais”. Optamos por manter esta frase na língua original pois promove um jogo de significantes entre o *a* (objeto causa de desejo) e o verbo *avoir* (ter em francês). Nestes termos, o significante *a*, no francês, sublinha o sentido antitético entre ter e não ter, ou ainda, presença ou ausência do objeto.

<sup>37</sup> “... o que advém no fim da operação, é o sujeito barrado... A fantasia é o  $\$$  numa certa relação de oposição com *a*, relação cuja polivalência é suficientemente definida pelo caráter composto do losango, que tanto é disjunção,  $\vee$ , quanto conjunção,  $\wedge$ , que tanto é o maior,  $>$ , quanto o menor,  $<$ . O  $\$$  é o término dessa operação em forma de divisão, já que o *a* é irredutível, é um resto, e não há nenhum modo de operar com ele... ele só pode representar o lembrete de que, se a divisão fosse feita, a relação entre o *a* e o  $\$$  é que estaria implicada no  $\$$ .” (Lacan, 1962-63, 2005, p. 192-3)

coloca como anteparo.

Contudo, a fantasia não recobre em plenitude o real. Há algo que vaza por entre as frestas das imagens significantes estremeando a tela sobreposta no quadro de uma janela para o real. Isso porque, tanto a fantasia, quanto a angústia são, por assim dizer, enquadradas, ambas se adequam a uma *scène*. Enquanto a fantasia assegura ao sujeito uma relação mediada com seu desejo pela via da ficção, mostrando o objeto de forma velada, a angústia é a cena na qual o objeto se apresenta sem véu, sem encobrimento. Assim, o que passa por entre as frestas e fendas da fantasia, os pontos vazios presentificados no desencaixe, é sinal do real. A fantasia é, portanto, a tela que o sujeito pinta para se equivocar da castração do Outro, um recurso malfadado, montado em um tripé manco para se furtar da experiência da angústia.

Se o que se introduz na operação é a falta no Outro, a angústia aparece como sinal do desejo do Outro. Assim, a angústia surge quando algo emerge no lugar topológico que corresponderia à falta que sustenta a imagem corporal. Trata-se da experiência de emersão do objeto faltante, causa de desejo, no campo visual. Quando este objeto deixa de ser evanescente e se apresenta fenomenologicamente, remete o sujeito à lembrança mítica do desmoronamento corporal, ao estremeamento causador da experiência de desamparo. O que se teme é o retorno ao momento traumático, instabilizador da homeostase subjetiva e que não pôde, nem pode ser eliminado pelo princípio de prazer.

A instabilização da imagem, paradigmática no fenômeno do *unheimlich* – o estranho familiar – tem por efeito, este afeto que deixa o sujeito premido e, por isso mesmo, “implicado no mais íntimo de si mesmo” (Leite, 2011, p.70). Um momento em que a verdade do desejo comparece e aparece na imagem; verdade garantida pela angústia como *aquilo que não engana*.

Lembremos que, para Lacan (1962/1998), “o desejo é desejo na medida em que sua imagem-suporte é equivalente ao desejo do Outro” entretanto, “não é a imagem especular, mas é da ordem da imagem, (...) é fantasia” (p.34). Assim, apesar de a fantasia incluir o que não é captado na imagem especular, a articulação entre o sujeito barrado e o objeto *a* se dá nos termos de uma oscilação erigida sobre um modelo visual, ilusório. O engodo da imagem é o suporte mais satisfatório da função do desejo (Lacan, 1963), pois a fantasia “faz do desejo, através de uma frase, imagem” (Rivera, 2006, p.153).

Se para Lacan (1962/1998) “o desejo do homem é o desejo do Outro”, para

tornar-se desejante é preciso que o homem inscreva-se na ordem simbólica. O homem é, assim, descentrado em relação ao seu desejo, pois que este se estrutura pelo Outro. Isso confere ao desejo do homem um estatuto de extimidade condicionada por sua relação com a lei.

O que lhes ensino, aquilo a que os conduz o que lhes ensino, e que já está no texto, mascarado sob o mito de Édipo, é que esses termos, o desejo e a lei, que parecem colocar-se numa relação de antítese, são apenas uma e a mesma barreira, para nos barrar o acesso à Coisa [...] ao desejar, enveredo pelo caminho da lei. É por isso que Freud relaciona o inapreensível desejo do pai com a origem da lei. Mas aquilo a que leva sua descoberta, assim como toda a investigação analítica, é a não perder de vista o que há de verdadeiro por trás desse engodo (Lacan, 1962/1998, p.93).

Temos, então, a dimensão significante articulada ao enquadre da fantasia, pelo que ela funciona como suporte do desejo. Desejo que é sempre desejo de desejo do Outro. Neste sentido, a angústia está no cerne da questão de não saber que objeto *a* se é para o Outro.

Na mitologia do sujeito, o Outro posiciona-se tal como esfinge terrível a propor um enigma, cujo valor simbólico é a própria vida – expressão de Eros que faz do sujeito, desejante. Para tanto, é preciso que o sujeito, claudicante, premido contra o abismo da angústia em seu horizonte, se coloque ante ao enigma do desejo do Outro: *Che Vuoi*<sup>38</sup>? A resposta é uma construção fantasmática primordial e, no passo da tradição trágica edípica, servirá de “matriz a partir da qual o sujeito vai desenvolver todas as suas relações com seus semelhantes e o mundo a sua volta” (Jorge, 2010, p.242).

A fantasia, assim, inscreve-se em uma lógica que preserva o eu da aniquilação no deserto do real. Enquanto a angústia diz respeito ao vazio figurado, por exemplo, pela solidão, escuridão e silêncio, e sua aparição é o sinal *daquilo que não engana*; a fantasia é preposta em função da angústia, precisamente como aquilo que engana, possui caráter estruturante para o engodo do desejo. A fantasia se passa por uma verdade que terá sempre estrutura de ficção, posto que o sujeito só tem acesso a ela pela via do significante que, como já sabemos, é uma via de duplo-sentido.

---

<sup>38</sup> “Que Queres?”. A partir do romance ‘O diabo enamorado’, de Jacques Cazotte, Lacan inspira-se na pergunta feita pelo diabo ao ser evocado em um ritual da cabala. O demônio surge como a cabeça de um camelo e pergunta: *Che vuoi?*. Esta ficção realça o que há de angustiante neste encontro com a questão do Outro. Questão do e para o Outro, pois a demanda retorna de maneira invertida ao reposicionar o sujeito em relação à sua própria questão: “*que quer ele de mim?*”. A partir do não-saber, desse mistério sobre o desejo do Outro, instaura-se a fantasia como resposta subjetiva para dar conta da falta no Outro.

Contudo, não se pode imprimir uma dedução lógica que opõem angústia à fantasia. Recorremos ao mito de Janus em uma tentativa de dar forma épica ao que se opera na estrutura.

A representação do deus Janus possui duas faces, uma jovial, olhando para frente e a outra envelhecida, voltada para trás. A riqueza do mito oferece vários desdobramentos. Contudo, assentamo-nos em um aspecto que atende à nossa demanda. De acordo com uma das vertentes do mito, o que caracterizava Janus é o fato de que uma das faces sempre dizia a verdade, enquanto a outra, sempre mentia (Angebert, 1976). A estrutura de uma dualidade sintetizada na unidade remete à aproximação que Lacan faz entre angústia e fantasia na primeira aula de seu seminário X. Ele dirá:

alguma coisa havia efetivamente ocupado um lugar na mente de vocês no tocante a essa estrutura tão essencial que se chama fantasia. Vocês verão que a estrutura da angústia não está longe dela, em razão de ser exatamente a mesma (Lacan, 1962/1998-63, p.12).

Como o busto de Janus, fantasia e angústia são tributárias da mesma estrutura, ambas se apresentam enquadradas (Lacan, 1962/1998). E ainda que uma face aponte para verdade na expressão *daquilo que não engana* e a outra dissimule uma montagem criada por uma linha de ficção, ambas têm como substância evanescente o mesmo objeto: objeto *a*.

O objeto *a*, causa de desejo no cerne do nó borromeano, opera como excesso que extravasa a linguagem e ultrapassa toda tentativa de apreensão significativa, situando-se na borda do gozo; e como falta que permite o deslizamento metonímico do desejo carregado pela cadeia de significantes. Em outras palavras,

enquanto a fantasia é a cena que assegura ao sujeito uma relação mediada com seu desejo por uma ficção, e, por isso, caracteriza-se por sua função de mostrar o objeto de forma velada, a angústia, por outro lado, é a cena na qual o objeto se apresenta sem véu, sem qualquer encobrimento (Viola & Vorcaro, 2011).

Retomando a ficção, o objeto *a* possui a mesma equivalência mítica do objeto que simboliza Janus: uma chave que abre todas as portas e possibilidades, assim como também, as tranca.

Assim, fantasia e angústia articulam-se como duas faces da moeda do desejo, lastro da “dívida simbólica em relação ao Outro que nos constitui” (Leite, 2011, p. 83). Ambas podem ser pensadas em função de uma travessia demarcada na experiência da análise. Por um lado, essa travessia coloca em causa a fantasia da ficção

que nos constitui, por outro nos despe de nossas fixações imaginárias, reposicionando-nos em relação ao desejo do Outro, ao “*Que quer o Outro de mim?*” – remetendo-nos ao efeito de angústia (angústia de castração) e à constituição da fantasia (ficção que nega a castração).

Notemos que a noção de ficção transita entre os conceitos de fantasia e angústia. Na primeira, a ficção está diretamente ligada à estrutura da fantasia, fazendo com que a verdade que a sustenta seja sempre uma ficção (Lacan, 1956/1998); enquanto que a angústia, efeito do *unheimlich*, é tangível de modo mais estável em uma estrutura ficcional.

Entendemos, assim, que a ficção, ao velar e revelar a verdade íntima e familiar do desejo, seja um ponto médio pelo qual se torna possível a articulação entre fantasia e angústia:

Não é à toa que Freud insiste na dimensão essencial dada pelo campo da ficção à nossa experiência do **unheimlich**. Na vida real, este é fugidio demais. A ficção o demonstra bem melhor, chega até a produzi-lo como efeito de maneira mais estável, por ser mais bem articulada. Trata-se de uma espécie de **ponto ideal**, mas sumamente precioso para nós, já que esse efeito nos permite ver a **função da fantasia** (grifo meu. Lacan, 1962/1998, p. 59).

Percorremos esta jornada teórica, para finalmente nos depararmos com o litoral do cinema de Bergman. Neste percurso, a teoria psicanalítica terá o valor agalmático da moeda Real de *Janus*: com uma face voltada para o Imaginário, outra para o Simbólico, pagará a um barqueiro mítico o tributo para travessia fantástica pelo mar vazio da angústia sob a nau da tragédia cinematográfica de Bergman.

Afinal, o que é um filme senão a metáfora de uma cadeia de significantes organizada no fio de uma linha de ficção, tal qual se costura a própria linha de ficção do sujeito?

Como na constituição do sujeito, a origem dos filmes se dá entre os vazios (intervalos entre *frames*<sup>39</sup>) de uma imagem e outra; vazios a partir dos quais significantes deslizam no enquadre da imagem, produzindo ou não sentido. E entendemos que este seja o caso do cinema de Ingmar Bergman. Sua produção narrativa se inscreve sob um alargamento que mantém em suspense o arrolamento de sentidos

---

<sup>39</sup> Uma tradução livre para *frame* seria quadro ou moldura. Em cada frame de uma película se imprime uma imagem fixa (Aumont, 2001). A noção de movimento de um filme se dá pela duração de cada *frame*, de modo que, apesar de um *frame* ter o status topológico de uma imagem fixa, opera-se por uma função cronológica que permite suprimir o vazio entre-quadros.

para se amarrar forçosamente em outro direcionamento significante.

Com Bergman aprendemos que apesar de a imagem cinematográfica ser, por assim dizer, tributária à consistência imaginária, também pode atuar em um duplo registro sob o jogo de presença/ ausência de significações. Ao ser demarcada por um corte, tanto pode emoldurar a imagem fazendo dela um tampão de significações de sentido unívoco, quanto pode revelar-se em imagem que não atende a significação imediata e nem ao duplo-sentido; uma imagem que não tem nada a dizer e da qual nada pode ser dito.

Nestes termos, entendemos que o cinema de Bergman anela o nó borromeano em sua trilogia. Ou seja, constitui-se em consistência imaginária, sob registro simbólico, amarra-se em cadeias que produzem sentido, ao passo que resistem à significação por seus encontros com o que é da ordem do real.

É por esta vertente que pretendemos galgar, de modo mais consistente, o cume ao qual a psicanálise nos eleva para contemplarmos o horizonte cinematográfico de Bergman. Sob a escuridão silente do céu aberto, três estrelas brilham solitárias constelando uma trilogia.

Para que cheguemos em Outro lugar, uma travessia se impõem *através de um espelho, sob a luz de inverno e em silêncio.*

Pois então, atravessemos-las!

**PARTE III**  
**A TRILOGIA DO SILÊNCIO: UMA TRAVESSIA DA ANGÚSTIA.**

“vi a circulação do meu próprio sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, vi minha cara e minhas vísceras, vi a sua cara, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetural, cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem jamais olhou: o inconcebível universo”

O Aleph - Borges



## Através de um Espelho, o estádio da solidão

*Cada coisa era infinitas coisas, porque eu claramente a via de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (...) vi intermináveis olhos imediatos escrutando-se em mim como em um espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu. (O Aleph, Borges)*

*Quatro pessoas acabam de tomar banho de mar. David é escritor e viúvo. Sua filha Karin, esquizofrênica, tem estado periodicamente num hospital. Ela é casada com Martin, que é médico. Minus, de dezessete anos, é irmão de Karin.*

*Enquanto David e Martin cuidam das redes de pesca, o dois irmãos vão buscar leite na fazenda mais próxima. Durante o jantar, David diz que vai voltar a Suíça, de onde, aliás, chegou não há muito. Os dois irmãos representam uma peça que Martin escreveu. O tema é a história de um escritor que só consegue sentir amor quando escreve sobre ele.*

*De madrugada, no seu quarto, David revê seu ultimo romance. Karin já está desperta. No sótão da casa ela sente o mundo dividido em que vive. Depois adormece no quarto do pai. Enquanto David e Minus recolhem as redes, Karin lê no diário do pai que ele considera incurável a doença dela.*

*David e Martin saem da ilha para ir tratar de um assunto. Karin conta a Martin o que leu no diário do pai. Martin acusa David de não ter sentimentos. David menciona uma tentativa de suicídio na Suíça. Karin descreve a Minus como são seus dois mundos. Depois Minus vai encontra-la num velho barco encalhado na praia. Quando David e Martin voltam, Minus descreve o estado perturbado em que Karin se encontra. Martin chama um helicóptero. Fazem as malas. Karin volta para o sótão, onde começa a falar com o mundo que está atrás do papel de parede. Acalmada com a injeção, ela se refere a uma aranha que foi ao seu encontro. Diz também que viu Deus. É levada no helicóptero, ficando David e Minus sós, na ilha. Falam do amor divino, e Minus diz: 'Papai falou comigo'. (Bergman, 1996, p.408)*

Se uma questão se impõem neste filme, não seria ela da ordem de um enigma do ser que se pergunta: “*quem é este outro no espelho?*” ou talvez “*o que há atrás deste outro no espelho?*”.

Nestes termos, dificilmente se escapa do que o tema da primeira obra da trilogia de Bergman remete à psicanálise lacaniana. Em termos de primazia significativa, é possível entrever certa similaridade especular entre as expressões *Através de um espelho* e o *Estágio do Espelho*. Enquanto a última sugere certa estabilização da imagem, suporte imprescindível do paradigma da constituição do sujeito; a primeira aponta para *algo além da imagem de que somos feitos* (Lacan, 1962/1998), um punctum que racha o espelho e visa o que está depois, ainda que o preço cobrado por este passe seja a angústia do desmoronamento da imagem.

Como vimos em capítulos anteriores, o estádio do espelho se constitui como matriz formadora de um primeiro esboço do eu, no qual a criança, submetida ao caos pulsional auto erótico, será tomada por uma dialética especular que lhe dará uma forma ortopédica. No seio da relação com a imagem ideal, forjado, cativado e capturado no engodo da identificação narcísica, o *enfans* encontrará a assunção de um corpo próprio. Assim, a formação de um eu-ideal neste momento crucial sustentado no estádio do espelho permitirá uma sensação de júbilo e domínio sobre o corpo sem controle, autenticada pelo Outro (Lacan, 1949/1998).

Contudo, a problemática trazida por Bergman não se detém na figura ortopédica e conformadora refletida no espelho, mas vai além e o atravessa. Na ficção de Bergman, quem opera esta travessia é Karin. No recorte do enredo, o que se ressalta nestes termos, é que o reflexo dela não se detém no espelho, não faz da superfície especular um aparato. Mas sim, o atravessa e desestrutura a homeostase subjetivante da imagem própria. No lugar daquela imagem apaziguadora e protetora do eu em relação ao desamparo existencial, encontrará feições do horror, da inconformidade, da despersonalização.

Entretanto, a tragédia de Karin não está no espelho enquanto suporte do fenômeno do duplo. A desestabilização de sua imagem, sua experiência de estranhamento, não se dá no interior de uma dialética com o outro refletido no espelho. Em outras palavras, é como se o seu olhar recusasse o jogo pulsional deslizante do reflexo no espelho que, em sua trajetória claudicante, retornaria em circuito investindo

libidinalmente seu próprio corpo. Na dinâmica de Karin, a pulsão não escopiciza a imagem refletida do outro, não ancora-se na imagem do outro especular, o que situaria o eu em uma função de profundo desconhecimento (Chatelard, 2005); tampouco, se inscreve no circuito que receberia do Outro no espelho, reconhecimento.

O que Karin vê através do espelho, faz do que seu olhar captura, uma teia que a prenderá neste *heim*. Neste Outro atrás do espelho que não devolve seu olhar em garantia das voltas do circuito pulsional: *olhar/ ser olhado/ fazer-se olhar*. Apesar de a imagem do corpo modular-se pelo espelho do olhar do Outro em um “universo caleidoscópico de ângulos possíveis” (Maurano, 2001, p.57), o real do corpo é intangível, tal como tudo que tange a Coisa em si (*ibdi*). Não obstante, à medida que Karin não encontra imagem que lhe sirva de fulcro para identificação, olha através do espelho e perde-se na fascinação do olhar, como se restasse perdida em uma via regressiva, “antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (Lacan, 1962/1998, p. 97).

Sabemos, com Lacan (1954/1998), que o tempo da fascinação é constitutivo da formação do eu, pois é na “qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada e incoerente da despedaçagem primitiva adquire sua unidade” (Lacan, 1954/1998, p.70). Contudo, o percurso de Karin se dá na contramão, pois não ultrapassa o tempo da fascinação. Assim, como Narciso se lança para morte, perdido na fascinação do olhar, Karin se lança através do espelho para a radicalidade de Outro mundo. Textualmente dirá: “*Não posso viver em dois mundos. Tenho que escolher. Não posso ficar perambulando entre os dois*”.

Assim, a tragédia de Karin não está tanto na doença que lhe acomete, mas na posição que assume frente a ela, posição substancialmente trágica. Karin comprime-se contra a parede como se pudesse, em dado momento, fundir-se com seu corpo real ao papel de parede e passar por entre suas frestas<sup>40</sup>. Contudo, esta passagem só é possível pela via de uma morte simbólica celebrada com o sepultamento de sua imagem do lado de cá e o aprisionamento de seu olhar do lado de lá.

Assim, a narrativa se dirige para um momento ético em que Karin precisa escolher uma morte simbólica, para aceder ao desejo desse Outro atrás do espelho. É neste sentido que Bergman faz dela uma heroína de beleza trágica, pois é

---

<sup>40</sup> Aliás, esta era a primeira ideia no enredo de Bergman (1996). Contudo, em função das dificuldades técnicas, optou por metaforizar este muro, fazendo dele espelho.

a evocação, a abordagem do desejo de morte que, como tal, se esconde por trás da evocação do *Até*, da calamidade fundamental em torno da qual gira o destino do herói trágico, e é também para nós, enquanto convocados a dela participar, esse momento máximo onde aparece a miragem da beleza trágica (Lacan, 1960/1998, p.13).

Karin decide que quando passar através do espelho, a fresta se fechará e ela desejará não mais voltar, ainda que o preço seja uma profunda solidão.

Neste sentido, nossa leitura aproxima-se de Freud quando elenca a solidão como uma das três formas de angústia infantil. A pertinência temática da solidão é emblemática desta obra, inclusive, pelo que se coaduna ao subtexto em que Bergman baseia o filme:

Nós perseguíamos dois objetivos. Em primeiro lugar a comunidade com os outros, é o instinto mais profundo que está dentro de nós, em seguida procuramos a segurança que, por uma comunidade permanente, nos permita aceitar a terrível realidade da solidão total. (...) Sem isto, os sistemas religiosos seriam inconcebíveis (Bergman, *apud*, Björkman, 1977, p.137).

Se do lado de lá há solidão, do lado de cá, há silêncio. O silêncio do pai, ainda mais pontuado por Minus, irmão de Karin, pois somente na última fala, da última cena do filme, ele dirá: “*Papai falou comigo*”.

No pano de fundo da doença de Karin, encontramos a imagem de um pai, declaradamente, ausente. Como se no fundo do espelho de Karin, faltasse o Outro que lhe autenticasse e amarrasse significante em sua imagem. Este Outro de Karin, na trama situado como seu pai real, permanece em silêncio. Ante ao silêncio do Outro que não responde, emerge a angústia (Leite, 2011).

Em *Através do Espelho*, a ausência simbólica do pai, marcada por seu silêncio – também simbólico e cheio de palavra vazia – é o núcleo central do enredo, em função do qual as personagens orbitam e dedicam sua angústia.

Para romper o silêncio, inúmeras tentativas são empreendidas e até encenadas. Temos com Bergman, por exemplo, o artifício idêntico àquele lançado por Shakespeare em *Hamlet*, ao trazer a cena para dentro da cena, com o mesmo objetivo: “apanhar a consciência do rei” (Lacan, 1962/1998, p. 44), ou do pai. E tal como Hamlet se frustra e tem fígado seu desejo na própria armadilha, esta tragédia mal encenada não captura o pai, que mais uma vez se esquia em outra pantomina de fala. Entre esquivas

e desculpas farsescas, há a recusa do pai em sustentar a cena sob a inscrição de seu nome, Nome-do-Pai.

Nesta passagem, há uma clara intenção de David em evadir-se de toda cena que os filhos propõem. E ainda que a mãe real não esteja presente no filme, a falta que marcará a trama é aquela do pai simbólico. Curiosamente, o pretexto das ausências de David encontra-se justamente em sua imersão no plano simbólico: dedicar-se a escrever seus livros. Como que, capturado no universo de mil significantes, não pôde fornecer o significante Um para estabilizar a imagem de Karin. Como se houvesse uma recusa declarada e sustentada em um gozo pela culpa de não oferecer condições para inscrição de seu nome, do Nome-do-Pai.

Se por um lado o pai divide-se entre a recusa e o aceite em oferecer o Nome, por outro a filha não dialetiza este jogo e termina por forcluí-lo. Ante a exclusão, o que se inclui é a forclusão do Nome-do-Pai (Quinet, 2009). Assim, a dialética presença/ ausência para Karin não é possível, a falta não remete a uma presença, mas a um excesso que não encontra a barra do significante mestre. Em delírios auditivos e imagens rasgadas, a falta vem à faltar. Assim, a angústia provocada não funciona como sinal, mas a joga abruptamente em Outro mundo.

Como tudo que o pai lhe oferece é silêncio, Karin buscará Outro que lhe fale diretamente. Em seu delírio, encontrará um deus-aranha a quem demandará tudo que seu pai nunca pôde lhe dar. Um ser que condensa em si imagens míticas do feminino e masculino onipresentes, em uma perfeita fantasia edipiana que ora a excita, ora a invade. O que lhe falta do pai no âmbito simbólico, é reconstituído por Karin em um delírio religioso no qual o deus-aranha a convida a inscrever-se em Outro mundo. Um mundo de “novos projetos, de novas estruturas e de novos sistemas que possam, parcialmente ou inteiramente eliminar estas impressões de solidão” (Bergman, 1996, p.137).

O delírio de Karin é estruturante e vem em suplência do que lhe faltara: a presença de um pai simbólico. Este deus-aranha espalha suas teias e forma outra rede significante exterior à Karin, a qual ela decide se prender por “*não poder viver entre dois mundos*”.

Lembramos ainda que, tal como as outras três personagens, na primeira cena da trama, Karin vem do mar. Recurso técnico de Bergman que, além de reduzir a

narrativa em seu primeiro filme de câmara <sup>41</sup>, possui desdobramentos de ordem estética, pois nela as personagens são “*vindas do mar, ou seja, de parte alguma*” (Bergman, 1996, p.241).

Do vazio, do nada, do mar – e Lacan dirá que o mar é o real – Bergman inicia sua travessia em uma trilogia que nomearemos: Trilogia da Angústia. Na primeira cena, neste primeiro porto (porto-solidão), as personagens emergem caóticas e ululantes, lidam com suas angústias, realizam suas travessias pessoais até o desfecho marcado pelo aparecimento da fala plena do pai à Minus.

É digno de nota que, apesar de à primeira vista, o irmão de Karin exercer um papel secundário na trama, se nos demormos em sua representação, encontraremos elementos estéticos importantes, dialetizando com certa historicidade mítica das personagens. Assim, de inúmeras versões do mito na teogonia de Hesíodo (Torrano, 1995), nos fiamos àquela que parece melhor ressoar na ficção de Bergman.

Minus, além de alcunha, revela a posição de todo aquele que ocupa o lugar de rei da ilha de Creta. Segundo a mitologia, para manter seu reinado, Minus, filho de Zeus com uma mortal, promete à Poseidon sacrificar o mais belo touro de seu rebanho em honra ao deus do mar. Entretanto, decide esconder o touro designado e sacrificar um outro qualquer. Para puni-lo, Poseidon faz com que a esposa de Minus, Pasífae, se apaixone pelo animal. Desta união nasce a besta irascível conhecida como Minotauro. Este ser que representa a vergonha de Minus é mantido preso em um labirinto, um Outro mundo do qual nenhum mortal sairá vivo.

Voltemo-nos neste momento à mitologia cinematográfica de Bergman. Nela, apesar de Minus não ser personagem principal, é o único que, por assim dizer, consegue atravessar a tragédia de Karin. Uma outra história que se inicia no último instante do “*papai falou comigo*”. Noutras palavras, quando ele se sente tocado e reconhecido como filho deste Zeus simbólico, coroa-se em uma expressão de júbilo como rei solitário desta outra ilha.

Ressaltamos ainda o caráter erótico que emana da relação entre os irmãos. Um incesto não dito é belamente representado na cena em que o encontro dos dois culmina no excesso simbólico do leite derramado, seguido do desarvoramento de Minus, ironicamente contido por Karin. Por sua vez, é Minus quem irá amparar Karin

---

<sup>41</sup> Ao analisar tecnicamente sua trilogia, Bergman faz uma analogia entre *música de câmara*, expressão de Strindberg, e *filme de câmara* no qual: “reparte-se um certo número de temas entre um número extremamente restrito de vozes e personagens. Extrai-se o passado as personagens, coloca-se-os numa espécie de nevoeiro, e faz-se um destilado disso” (Bergman, *apud*, Björkman, 1977, p.139).

nos passos da travessia para o Outro mundo. Tal qual personagem Minus do poema épico de Dante, ele se posiciona como um dos juízes dos inferos que escutam as confissões daqueles que estão mortos para este mundo, mas ainda não adentraram em um dos círculos do labirinto do inferno.

Na *divina comédia* de Bergman, Minus é menos aquele que julga, do que aquele que escuta e acompanha até os portões do Outro mundo. Na teogonia mítica de Bergman, Karin não usa o fio de Ariadne para salvar-se da morte do labirinto, mas sim para conduzir-se através do espelho e prender-se na teia do deus-aracnídeo, fiada entre duas mortes: da imagem e do significante.

Assim, por sua dramaturgia, a travessia da angústia de *Através do espelho* é marcada da imagem, à palavra. Entre uma e outra, encontramos Karin. E o que ela busca através do espelho, para além de sua autoimagem capturada nas teias imaginárias deste deus-aranha prestes a lhe despedaçar, é escapar à angústia de sua **solidão a céu aberto**.

## Luz de Inverno na Escuridão

*“...vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer de mama, vi um círculo de terra seca em uma calçada, onde antes houve uma árvore...”* O Aleph, Borges.

*O pastor Tomas Ericsson celebra uma missa na igreja de Mitsunda. Várias pessoas vão comungar: a professora de uma escola para adultos, Märta Lundberg, o pescador Jonas e sua mulher Karin.*

*O pastor sente-se doente, com gripe. Terminada a missa, Jonas e Karin vão se encontrar com o pastor na sacristia. Karin começa falando da angústia com que o marido se debate. Tomas promete que terá uma conversa a sós com Jonas. Märta entra e pergunta se Tomas leu a carta que ela lhe escreveu. É seu desejo ajuda-lo, mas Tomas declina a ajuda. Depois de Märta sair é que Tomas lê a carta. Jonas volta à sacristia e Tomas fala de sua relação com Deus, tenta consolar o pescador. Pouco tempo decorrido sobre isto, vem uma mulher dizer que Jonas pôs termo à vida com um tiro.*

*Tomas vai ao lugar do suicídio, acompanhado por Märta. Depois vão à escola onde ela trabalha e onde têm também sua morada. O pastor declina mais uma vez os cuidados e o amor que Märta lhe oferece. Depois vão os dois à casa do pescador. O pastor quer dar consolo à viúva, mas sente que não participa no luto daquela família. No regresso, ele confessa a Märta que tornou-se padre apenas para satisfazer a vontade dos pais.*

*Chegam depois a Frostnäs, localidade onde se celebrará outra missa. O sacristão desta igreja fala com Tomas acerca do sofrimento em que vive. O organista Blom fala com Märta sobre o falecimento da mulher de Tomas. Quando os sinos tocam só se vêem quatro pessoas na igreja. Apesar disso, o pastor Thomas não deixa de celebrar a missa.*

Em nota, Bergman (1996) registra o empuxo que lhe guiará para sua luz de inverno: “É preciso fazer aquilo que é necessário, pois quando nada é necessário, não há nada a se fazer” (p.255). Como que prevenido pelas inscrições de um pórtico, Bergman avança em sua trilogia, tomando este imperativo como lenitivo. Com ele cria uma tensão entre a ordem daquilo que se faz necessário e o campo da inexistência absoluta de intenção, ou seja, entre a obrigação e o nada. Diferente do primeiro, no qual as personagens *vêm do nada – ex-nihilo* – e do nada se cria um outro mundo, neste



filme a problemática não está em uma “*vontade de criação a partir do nada*” (Lacan, 1962/1998, p.255), ou uma “*vontade de recomeçar*” (*ibid*). O farol que orienta a estética e o enredo de *Luz de inverno*, não é o da criação, mas o da obrigação de responder a um mundo meramente sustentado em um fio tensionado de fé, prestes a se romper.

Desde os primeiros rascunhos de *Luz de inverno*, a importância da forma pautava-se pelas possibilidades estéticas orientadas pela técnica de iluminação. Em nota, Bergman (1996) inscreve as primeiras inspirações para obra:

Só um cenário: o espaço cerrado da igreja com seu altar e retábulo. O que depois modifica este espaço é a luz da alvorada, do sol, do pôr-do-sol, a noite, o vento, todos os ruídos estranhos existentes no silêncio (p.259).

Assim, subsidiada conceitualmente na forma, a trama do enredo discorre entre campos iluminados de sentido, causalidade lógica, prevalência da razão e pontos de obscuridade, nos quais contrastam efeitos da ação que não podem ser previstos, explicados ou controlados. Afinal, na pauta de *Luz de inverno*, “é preciso fazer a qualquer preço o que se tem ‘ordem’ de fazer<sup>42</sup>, principalmente quando se trata de religião. Mesmo que isso possa parecer totalmente sem sentido” (Bergman *apud* Björkman, 1977, p.143).

As personagens transitam seus movimentos sob uma tábua restritiva orientada por aquilo que seja necessário, custe o que custar, inclusive o custo da própria vida. Assim, apesar do enredo arrolar-se nos termos daquilo que precisa ser feito, ou seja, na pauta da necessidade, o que entra em voga na estética e narrativa de Bergman excede o campo da precisão e inscreve-se na ordem da pulsão. Mais além de produzir um sentido consistente e coerente com o jogo de iluminação, em nível formal, podemos notar que *Luz de inverno* prescinde de uma homeostase subjetivante da imagem cinematográfica – sobretudo, no que se refere ao estranhamento causado pela temporalidade da luz<sup>43</sup>, enquadre das cenas, jogos de sombra que por vezes remetem à distorção anamórfica, como na imagem do cristo crucificado.

E ainda, em termos de enredo, a proposição subjetiva das personagens orienta-se para algo estranho que excede os protocolos de preservação da vida e compele as personagens ao constrangimento, desprazer, desamparo. Aproxima-se,

<sup>42</sup> Em nota da tradução francesa, “aquilo para o qual se é ‘ordenado’” (Björkman, 1977, 143)

<sup>43</sup> Acompanhado de seu diretor de fotografia, Sven Nykvist, Bergman realiza estudos sobre o modo como a luz se modifica ao longo do dia tanto em tomadas externas, quanto internas, de modo a se produzir “uma luz especial, apropriada à trama do filme” (Bergman, 1996, p.262).

portanto, de uma compulsão à repetição, “*poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer*” e que ressalta nesta ambientação eclesiástica, “*o seu caráter demoníaco*” (Freud, 1919/ 1996, p.297/ 298).

Assim, a encenação de *Luz de Inverno* trás para cena os arranjos da pulsão de morte enquadrada na fantasia neurótica da religião. Uma fantasia capaz, até mesmo, de preservar o homem da morte – apogeu da angústia de castração – pois é uma montagem eficaz para acalmar “*o medo que o homem sente em relação aos perigos e vicissitudes da vida, quando lhe garante um fim feliz e lhe oferece conforto na desventura*” (Freud, 1933/ 1996, p. 158).

Porém, se o quadro da fantasia nos resguarda do encontro com o horror da paisagem Real, como já nos ensina Magritte (1963) em uma de suas telas<sup>44</sup>, na tela cinematográfica de Bergman, a báscula da fantasia fica ainda mais evidente, pois oscila entre os recursos estéticos que lhe dão consistência e algo que resiste à produção de sentido, conservando a propriedade de resto não significável.

Neste sentido, podemos elencar algumas cenas emblemáticas deste jogo que estremece as bases da homeostase subjetiva, produzindo estranhamento. Por exemplo, quando a personagem Marta dirige-se direto à câmera para falar das dores, eczemas, males, e ainda de sua própria determinação em cumprir a missão de salvar o pastor Thomas, opera-se uma quebra da quarta parede<sup>45</sup> na cena. Esta mudança de perspectiva produz uma encenação que remete aos paradigmas da atuação histórica, cuja plasticidade do sintoma vincula-se estreitamente ao olhar do Outro. É nesta posição *extima* à tela, que Bergman coloca o espectador; ponto de vista de um sujeito fora da tela e que, não obstante, deixa o olhar atrelar-se nela.

Mais além de revelar o jogo ilusionista entre imagem e espectador, subvertendo a ordem de ficção ao colocar em conflito a gramática filmica, Bergman executa uma experiência de descentramento do sujeito espectador. Trás na tessitura da linguagem de sua narrativa, elementos de resistência à simbolização, como se guardasse

---

<sup>44</sup> Na pintura *La Lunette d’Aproche* (1963) de René Magritte, vemos o que parece ser uma janela que tem ao fundo a imagem de um céu claro e harmonioso. Entretanto, ao ser entreaberta, a janela denuncia o que há de real por trás deste céu que se revela pintura, engodo, fantasia. Nos deparamos com a escuridão angustiante que, na casa do homem, precisa ser velada pelo quadro – tela que faz semblante de janela – da fantasia.

<sup>45</sup> No teatro épico, Bertold Brecht (1963-64) propõe uma encenação que derruba a quarta parede imaginária situada, em palco italiano, na posição da plateia. Assim, Brecht opera um jogo no qual inclui o espectador, devolvendo-lhe seu olhar, provocando um estranhamento causado pela mudança de posição subjetiva. Lembremos que a estética de toda filmografia de Bergman é fortemente influenciada pelas técnicas teatrais e por seu trabalho no teatro até o fim de sua carreira (Björkman, 1977).

nela uma faceta do objeto *a* que “resiste a qualquer assimilação à função do significante” (Lacan, 1962/1998-63, p. 193). Esse encontro faltoso com o real de uma narrativa constituída por imagens é também paradigmático da emergência da angústia enquanto vazio positivado e presentificado na imagem da falta (Safatle, 2006).

Tal estratégia dramática promove, por assim dizer, a devolução do olhar ao espectador, incluindo-o no enredo. Subverte a posição do sujeito como aquele vê, para desvelar sua função desejante, ressitando-o como aquele que olha. Olha como o estranho fora da tela da fantasia a nos lembrar que a verdade do eu se inscreve em uma linha de ficção (Lacan, 1958/ 1998).

Entretanto, a fantasia tem um preço<sup>46</sup>. Arrola o neurótico em uma dívida simbólica impossível de ser paga. Ou, em outras palavras, em um débito cuja quitação não cessa de não se inscrever. E como toda dívida neurótica, termina por custar muito caro. A dívida em questão está remetida ao pai; um pai simbólico sustentado nas vicissitudes religiosas que oferecem proteção ao desamparo, defendem da angústia e cobram dedicação. Tal estratégia encontra raízes nas marcas primeiras da experiência de desamparo infantil, articulando-se às fantasias inconscientes que encontrarão expressão na adesão a sistemas religiosos. Tendo como horizonte a relação do homem com um “*sentimento oceânico*” emblemático da religiosidade, e como base, o desamparo infantil, Freud (1930/ 1996) dirá:

Não consigo pensar numa necessidade da infância tão intensa quanto a da proteção de um pai. (...). A origem da atitude religiosa pode ser remontada, em linhas muito claras, até o sentimento de desamparo infantil. Pode haver algo mais por trás disso, mas, presentemente, ainda está envolto em obscuridade (p. 80-81).

Assim, se em *Através de um Espelho* a narrativa transita entre a gradativa fuga da realidade e a tragédia do esvaecimento da imagem do pai, em *Luz de inverno* a referência ao pai é integralmente simbólica, não obstante, impõe ao drama um peso avassalador. Paralelo a este deslocamento simbólico do pai, enquanto no primeiro filme, Bergman desemboca em uma noção dêitica articulada ao *pathos*, à paixão dionisíaca

---

<sup>46</sup> A fantasia refreia o empuxo ao gozo exigido pela pulsão de morte para obter uma satisfação custe o que custar, à qualquer preço. Da impossibilidade de satisfação absoluta da pulsão, a fantasia sexualiza a pulsão de morte com a erogeneização dos orifícios corporais, por serem regiões privilegiadas de troca com o Outro e sobre as quais a demanda do Outro incide (Jorge, 2010). Assim, o preço da fantasia atrela-se à queda do objeto, para que se estabeleça a contingência das trocas com o Outro.

marcada por excessos passionais delirantes e criadores de um Outro mundo no qual torna-se possível pela via do Real aceder ao desejo do Outro; no segundo, o diretor não abandona o empuxo ao divino, mas o rebaixa a ser apreendido por certa instrumentalização abarcada pela racionalidade humana. Assim, em *Luz de inverno* entra em voga um confronto com Deus marcado pela fé posta em dúvida.

Em notas que guiaram o roteiro, o jogo entre fé e dúvida emolduram a narrativa vindoura:

Entro numa igreja vazia para aí falar com Deus, receber dele uma resposta. Terei de deixar de oferecer resistência ou terei de continuar a debater-me com esta questão de sempre? Terei de continuar ligado ao mais forte, ao pai, procurar uma existência segura, ou terei de denunciá-lo como sendo uma voz zombeteira que me chega vinda de séculos passados? (Bergman, 1996, p.256).

Ou ainda: “prefiro carregar minha pesada herança de medo cósmico, a me curvar à vontade de Deus que exige de mim submissão” (Bergman, 1996, p.256).

Entretanto, sob elementos de fé e dúvida, a narrativa segue ratificando e reconhecendo o Outro. Isso por que, ainda que haja uma revolta silente sobre este pai morto crucificado e vivo no altar – revolta da ordem de uma insurreição que servirá de motor ao enredo e alimentará as estratégias subjetivas frente à angústia de cada personagem entre rituais obsessivos, conversões históricas ou *actings out* – o ato de negação do Outro pressupõem sua existência anterior, sua afirmação primordial, *Bejahung*.

Assim, a dúvida, antes de denunciar a fragilidade da fé, garante sua anterioridade. Em uma dupla negação, o que resta é o reconhecimento: “*não desprenderei minha mão da sua, até que não me abençoe*” (Bergman, 1996, p. 256). Para separar-se do Outro, é preciso reconhecê-lo, alienar-se em suas mãos abençoadas de dom, até que não haja mais benção a ser passada, ou em termos lacanianos, até que se possa herdar do Outro sua falta.

Assim, neste campo de conflito entre luz e escuridão, negação e castração, fantasia e angústia, dúvida e dívida, reconhecimento e recusa, razão e fé, Bergman projetará seu filme sob o contraste de uma luz fria que ilumina o campo obscuro da crença, destituindo-lhe, contudo, de um enlevo passional, reduzindo-o a uma racionalidade invernada em neurose.

Neste sentido, a questão que sustenta a trama, o *leitmotiv*<sup>47</sup> que conduz o enredo, também modula os conflitos individuais das personagens e sustenta-se na pergunta de tradição demoníaca: “Que queres?”<sup>48</sup>.

Bergman nos coloca frente ao impasse do desejo de cada personagem, em sua estrita relação com o desejo do Outro, ou seja, ante à questão angustiante de não se saber que objeto se é para o desejo do Outro (Lacan, 1962/1998).

E quem é este Outro? Bergman o encarna:

- em Deus – com a fantasia de onipotência do pastor Thomas que transforma a liturgia religiosa em rituais de atos obsessivos dedicados ao Outro;

- no espectador – momento em que a personagem Märta opera literalmente um *acting out*, dirige a cena exclusivamente ao espectador e nos fala de suas dores e sua determinação às conversões históricas;

- e até em um inominável, cuja representação só pode ser apreendida por seus efeitos de passagem ao ato do suicídio. Jonas não consegue identificar a origem do que lhe aflige, exceto pela certeza irracional de que os chineses, de algum modo, em algum dia, possam lhe matar. Assim, para escapar deste afeto que não engana, Bergman “arrasta a personagem para a precipitação suicida” (Lacan, 1962/1998, p.364).

Convém esclarecer que não intentamos uma pretensão diagnóstica das personagens, como se pudéssemos restringi-las ao enquadramento clínico. Apesar de Bergman oferecer diversos elementos que podem subsidiar esta linha de interpretação, julgamos que a apreensão da obra está além da análise individual da psicologia das personagens. Não obstante, entendemos que o paradigma de *Luz de inverno* coloca em relevo a angústia causada pelo enigma da existência do homem, ancorado na crença da existência do Outro, enquanto ser portador de -φ.

---

<sup>47</sup> *Leitmotiv* (palavra alemã *Leitmotiv* que significa "motivo condutor") s. m.1. [Música] Motivo musical condutor ou característico, tema repetido frequentemente numa partitura, associado a uma ideia, a uma personagem (ex.: Wagner usou muitas vezes o leitmotiv). 2. Frase, fórmula que surge com frequência numa obra literária, num discurso, etc. (Fonte: Priberam dicionário on-line da língua portuguesa)

<sup>48</sup> Remetemo-nos aqui à nota já inserida no capítulo *Angústia e Fantasia: a verdade de um ficção*. Para fins práticos, reinserimos aqui: “*Che vuoi?*”. A partir do romance ‘O diabo enamorado’, de Jacques Cazotte, Lacan inspira-se na pergunta feita pelo diabo ao ser evocado em um ritual da cabala. O demônio surge como a cabeça de um camelo e pergunta: *Che vuoi?*. Esta ficção realça o que há de angustiante neste encontro com a questão do Outro. Questão do e para o Outro, pois a demanda retorna de maneira invertida ao reposicionar o sujeito em relação à sua própria questão: “*que quer ele de mim?*”. A partir do não-saber, desse mistério sobre o desejo do Outro, instaura-se a fantasia como resposta subjetiva para dar conta da falta no Outro.

O recorte do filme inscreve-se como um lampejo de luz na escuridão. Ilumina por alguns instantes de uma vida tediosa, vazia, dominada pelo medo e obscurantismo religioso. As personagens são tocadas por esta luz fria acedendo a momentos de epifania. Entretanto, o brilho da projeção é temporário e quando se esvai todos voltam a suas cavernas escuras erigidas a beira do abismo da castração. Thomas mergulha nas obrigações de ritualísticas obsessivas imbuídas da “dúvida que marca o valor de objetos substitutos” (Lacan, 1962/ 1996, p.347); Märta se dedica a testemunhar o fracasso de Thomas tornando-se impossível de se amada, atendo-se em permanecer insatisfeita. Apenas Jonas, o pescador<sup>49</sup>, não permanece impune. Segue o brilho cego e se lança no precipício para escapar à angústia<sup>50</sup>.

Contudo, a luz que guia as relações das personagens desemboca, fatalmente, no deserto gelado e obscuro do real. A única certeza que se tem, somente o que está fora de dúvida, é que há angústia.

Assim, Luz de Inverno compõe um quadro cujo tema é a dúvida da existência de Deus. Ou bem poderíamos dizer, uma tela que expressa as matizes do Pai ante as súplicas da fantasia neurótica de completude no amor, para prover de sentido a própria existência.

No jogo de luz e sombras, Bergman opera um “deixar-se cair e subir no palco”, contrastando tal demanda com a insistência extenuante de conflitos irresolúveis, a cena do dar-a-ver da histérica, a determinação ritualística do obsessivo, de modo que, na atualização da dialética do desejo do neurótico, faltar é preciso, do contrário, exceder-lhe angústia. Assim, Bergman monta um palco para a cena trágica do desejo neurótico insatisfeito aos olhos do Outro. Um palco cuja cenografia branca e insólita como a neve, existe para realçar a escuridão em que estão mergulhadas as personagens.

---

<sup>49</sup> Não por acaso, Jonas é pescador. Ofício destacado na bíblia pela metáfora remetida aos apóstolos como aqueles que pescam almas para salvá-las do inferno. É justamente aquele executa o ofício dos apóstolos que desiste de Deus. Se suicida, não sem alguma ironia, depois de procurar um representante de Deus na terra.

<sup>50</sup> Lembremos que para Lacan (1962-63) o “*não poder se impedir*” (p.347), o *acting out* e a passagem ao ato são entendidos como estratégias de evitação da angústia, recursos que o eu lança mão para evitar o confronto com o real.

## O Silêncio Estrangeiro

*... vi a um só tempo cada letra de cada página (quando criança eu costumava maravilhar-me de que as letras de um volume fechado não se misturassem e perdessem no decurso da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um pôr-do-sol, vi todas as formigas que há na terra, vi um astrolábio persa, vi em uma gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões postais... (excerto de O Aleph, Borges)*

*No regresso de uma viagem de férias, Anna e Ester, duas irmãs, acompanhadas do filho de Anna, Johan, são obrigadas a se hospedar num hotel, em Timoka, uma cidade desconhecida no exterior. A interrupção da viagem é causada pela doença de Ester. O hotel é grande, mas o número de hóspedes é reduzido. Ali está também hospedado um grupo de anões que atuam num teatro de variedades, próximo do hotel. No país falam uma língua incompreensível. Nem Ester, que é tradutora, a entende.*

*Johan, o garoto, brinca pelos corredores do hotel, um edifício do princípio do século. Faz calor e Anna sai à rua, estabelecendo contato com um empregado de bar. Num local de variedades, onde entra, ela presencia um ato amor entre um casal que está entre o público. Excitada, Anna volta ao bar e ao empregado com quem falara antes.*

*Ester está só, na cama. É ajudada por um empregado de quarto, idoso. Quando Anna regressa, Ester percebe que aconteceu alguma coisa. As duas irmãs discutem. Anna deixa o quarto e vai se encontrar com o empregado do bar. O pequeno Johan conta a Ester que viu sua mãe entrar para o quarto na companhia de um desconhecido. Ester vai ter com Anna, mas esta volta-lhe as costas para estar com seu amante silencioso.*

*Ester tem um ataque de nervos. Nesse mesmo dia Anna prossegue a viagem, deixando Ester entregue a seu destino. Num pedaço de papel, Ester escreveu a Johan algumas palavras na língua desconhecida do país.*

É conduzido por certa volúpia cinematográfica, que Bergman encerra sua trilogia. *O Silêncio* rompe a castidade técnica necessária nos dois primeiros filmes e insere no compêndio uma tragédia fecunda de som e fúria<sup>51</sup>.

O estilo das imagens de *Através de um espelho* e *Luz de inverno* foi austero, para não dizer casto (...). Em *O silêncio* decidimos ser absolutamente tudo, menos castos. Este filme tem uma lascívia cinematográfica que até hoje me dá prazer (Bergman, 1996, p.112)

Depois de atravessar a solidão imaginária pelo espelho rachado para Outro mundo; e *invernar-se* no obscurantismo simbólico dos temas mundanos; a trilogia se encerra com nuances de um submundo real demais para ser traduzido em palavras. Um submundo concebido entre gozo/desejo, pulsão de vida/ pulsão de morte e que transcorre como se, *entre-quadros*, pudesse ser encontrada a imagem trágica e precisa de um *Orobórus*<sup>52</sup> no momento de eterno retorno à anterioridade do silêncio, do nada, de lugar nenhum.

Assim, é sob os atributos de uma extimidade radical que Bergman concebe *O Silêncio*. O terceiro filme, último elemento desta trindade cinematográfica, é também aquele que se mostra mais alheio, à apreensão de sentidos, àquilo sobre o qual recai a ordem fálica, sem, contudo, deixar de ressoar como passo derradeiro de uma travessia sob o abismo da angústia.

No agenciamento de imagens das três obras podemos encontrar o jogo de estranhamento arquitetado na *esquize* entre o especular e o escópico. Enquadramentos que tornam dúbia a imagem, aproximações e afastamentos de câmera abruptos, quebra da quarta parede, atravessamentos sonoros que formam imagens incoerentes e desestabilizantes, e uma série de recursos estéticos que ratificam o realismo de Bergman, tanto quanto René Magritte se fia na crença de seu cachimbo<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Na peça *Macbeth* (ato V, cena V) Shakespeare trás uma definição da vida remetida ao nada, que se aproxima, em Bergman, do paradigma da trilogia que começa de lugar nenhum (as personagens veem do mar em *Através de um Espelho*) e termina indo para lugar algum (não se sabe o destino das personagens de *O silêncio*): "a vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada".

<sup>52</sup> *Orobórus* é representado por uma serpente, ou um dragão, que morde a própria cauda. O nome vem do grego antigo: οὐρά (oura) significa "cauda" e βόρος (boros), que significa "devora". Assim, a palavra designa "aquele que devora a própria cauda" (Lexico, 1978).

<sup>53</sup> A tela *A traição da imagens*, de René Magritte, trás um cachimbo sob o qual a seguinte frase está escrita: *Ceci n'est pas une pipe* (Isso não é um cachimbo). Este recurso surrealista engendra a dúvida referida à representação da realidade. Assim, ainda que o cinema de Bergman se oriente por certo realismo, sua estética transborda a homeostase subjetivante e introduz na imagem algo da ordem do não-sentido.



Entretanto, é em *O silêncio* que o estremeamento do estranho ecoará mais forte e ensurdecido. Sem muito esforço é possível observar, inclusive, uma coincidência formal entre o texto freudiano de 1919 e o enredo de Bergman de 1963: o trem, como cenário determinante – episódio do espelho na cabine de Freud; um pai estrangeiro no qual ocorre uma situação erótica; insistência involuntária de Freud em retornar a uma zona de prostituição; o privilégio dado à pulsão escópica no efeito do *unheimlich* no nível da ficção – articulado ao conto de Hoffman.

Não obstante, neste filme, o silêncio ganha estatuto de fetiche. Um fetiche fortalecido pela presença excessiva do olhar. Nesta obra, a voz, a pulsão invocante, a linguagem quase saem de cena para prevalência do olhar. Ou ainda, só entra em cena para confirmar a impossibilidade de comunicação mascarada no vazio da linguagem e revelada no real da palavra intraduzível.

Por esta razão entendemos que *O silêncio* – não por acaso, significante que dá nome à toda trilogia e sob o qual os outros dois filmes estão submetidos – insere-se no compêndio fílmico, por assim dizer, como um *umbigo*<sup>54</sup> da trilogia. Nele, Bergman ratifica atributos já tocados anteriormente sob o véu do delírio e da fantasia, conservando-se como um núcleo, uma verdade obscura que não se pode conhecer e na qual se produz outra língua para transmissão da verdade que não é dita.

Qual verdade atravessa a trilogia e amarra a santíssima trindade de Bergman no abismo da angústia?

A verdade de que não há relação sexual.

A noção do que está em jogo na relação sexual está ligada ao impossível do real inominável. Ou seja, entre o real dos sexos não há complementaridade possível. Assim, o tema da incomunicabilidade em Bergman assume nuances de uma metáfora do impossível da relação sexual. Surge na centralidade da trama e não se esmera em se produzir somente em nível simbólico, mas erige-se enquanto o real dessas personagens mergulhadas em uma outra língua.

Para atravessar o intraduzível da palavra ou do sexo, o que se monta é a fantasia. Não por acaso, a fantasia é referida ao final da análise como da ordem de uma

---

<sup>54</sup> Em sua *Interpretação dos sonhos*, Freud (1900/ 1996) reconhece que há um ponto do sonho que não pode ser significantizável, um nó resiste à significação que ele chamou de umbigo do sonho: “ o *umbigo do sonho* é esse ponto onde o sonho é insondável, quer dizer, ponto onde se interrompe o sentido ou toda a possibilidade de sentido” (Freud, 1900/1987, p. 482). Neste sentido, *O Silêncio* tanto condensa elementos das outras duas obras, como introduz em seu corpo fílmico novos recursos que o situam em uma radicalidade estética êxtima à obra, como um todo. Torna-se, assim, das três obras, aquela que mais resiste à significação.

travessia, pois funciona como matriz simbólico-imaginária, mediando o encontro do sujeito com o real, o impossível. Este encontro faltoso é o único encontro possível entre os seres de linguagem, ou ainda, o bom encontro designado na *tiquê*<sup>55</sup> (Maurano, 2006, p. 27).

Uma falta que se repete, uma ausência que se mantém, um vazio que se desdobra, um silêncio que encontra eco na imagem do grito de um *ser- para-morte*.

A imagem do grito é belamente descrita no Seminário - *Problemas Cruciais para a Psicanálise*, no qual Lacan (1964-65) comenta a questão do silêncio a partir do quadro de Munch, *O grito*. De sua perspectiva, o grito é o que provoca o silêncio, pois faz “o silêncio se enovelar, no próprio impasse de onde brota” (p. 217). Em suma, o grito faz o abismo de onde o silêncio se precipita.

Entrementes, gostaríamos de destacar que como Bergman, Lacan recorre à imagem para falar do silêncio, ou ainda, se esmera no plano escópico para dar conta da radicalidade do *unheimlich* concernido à pulsão invocante. Nesta passagem, notamos uma coincidência notória da descrição de Lacan acerca da obra de Munch, que bem poderia atender aos arranjos estéticos usados por Bergman:

- na relação espacial: “na obra (...) barrando de alguma forma o campo da pintura, um caminho foge” (p. 217);

- no que tange as personagens de Anna e Johan : “no fundo, dois caminantes, sombras finas que se afastam numa espécie de imagem de indiferença” (*ibid*);

- e ainda de modo mais eloquente, nos desígnios trágicos da personagem de Esther:

No primeiro plano este ser que vocês puderam ver que o aspecto é estranho; que não se pode sequer dizê-lo sexuado (...) este ser (...) de aspecto mais para envelhecido – forma humana tão reduzida que para nós ela não pode nem sequer deixar de evocar aquelas das imagens mais sumárias, mais rudimente tratadas do ser fálico – escancara a boca: ele grita (*ibid*).

No silêncio ou no grito não há significante possível. Numa ou noutra extremidade, numa ou noutra ponta radical de angústia, não há linguagem que se sustente. Assim, não há homem que permaneça abastado de significantes, tendo em

---

<sup>55</sup> No seminário XI – *Os quatro conceitos fundamentais da análise*, Lacan (1964) toma o termo *tiquê* emprestado de Aristóteles e o ressitua designando o real como encontro faltoso, para além do jogo dos signos e de seu retorno, para além da fantasia, para além disso que é regulado pelo princípio do prazer.

vista que é o significante que fará dele sujeito. Quando a mãe nomeia o apelo do bebê, não apenas o retira da fome, do frio, da dor, mas, sobretudo, insere-o na dialética da demanda, fazendo dele sujeito, assujeitando-o à linguagem. Assim, a construção da subjetividade se dá pela exterioridade. O Outro o condiciona e o inscreve na constelação deste mundo simbólico preexistente (Chalhub, 1995).

Nestes termos, o argumento de *O silêncio* se traça por elementos formais que dão consistência a esta noção de constituição do sujeito pela linguagem e ainda sanciona o quanto a linguagem é estranha ao sujeito. Assim, a tragédia de Esther recebe os ecos do destino de Antígona ao revelar a verdade do desejo inconsciente onde não há mais vida, onde os significantes tendem a um não-sentido e onde qualquer cálculo perde sua significação (Lacan, 1959/ 1998, p. 67). Ambas caminham para um lugar onde não há mais identidade do sujeito no campo simbólico, aspiram aniquilar-se para se inscrever nos termos do ser.

Os símbolos envolvem, com efeito, a vida do homem, com uma rede tão total que conjugam antes que ele venha ao mundo àqueles que vão engendrá-lo ‘pelo osso e pela carne’, que trazem no seu nascimento com os dons dos astros, senão com os dons das fadas, o desenho de seu destino, que dão as palavras que o farão fiel ou renegado, a lei dos atos que o seguirão mesmo até onde ele não está ainda e para além de sua morte mesma, e que por eles seu fim encontra seu sentido no julgamento final onde o verbo absolve seu ser ou o condena – salvo ao atingir a realização subjetiva do ser-para-a-morte. (Lacan, 1960/1998, p. 144).

Contudo, a absolvição de Esther não está em seu enfrentamento da segunda morte. Nem tão pouco da primeira, ao ser deixada para trás, excluída do mundo simbólico ao qual estava inserida e encontrava identidade como tia, irmã, mulher, amante ou profissional<sup>56</sup>. O que redime Esther é o fato de que ela pôde deixar seu legado:

o que há de importante é que Esther mande uma mensagem secreta ao garotinho. É isto o importante, o fato de que ele conseguirá se livrar. Esther, com toda a sua monstruosidade, representa, assim mesmo, para mim, o detentor de algo de humano, de indestrutível, que a leva ao garoto (Bergman, *apud* Björkman, 1977, p.149).

---

<sup>56</sup> Não por acaso, a profissão de Esther é tradutora. Isso dá um peso ainda maior ao drama de uma dor intraduzível subjetivamente, ou ser abandonada, e fisicamente, pela doença que porta. Doença que Bergman teve o cuidado de sequer atribuir-lhe nome. Além disso, está condenada a morrer em um lugar não qual tradução alguma é possível.

Assim, ainda que sua sina seja trágica, no umbigo desta trilogia, ela ultrapassa a morte e cumpre o destino shakespeariano de ir além da matéria de que somos feitos. Deixa à criança algo que simbolicamente produz sentido, algo da ordem fálica em meio ao caos pulsional que vibra vida e morte, grito e silêncio, no mesmo eco do abismo da angústia.

Já no seminário *A relação de objeto*, Lacan (1953/ 1998) alude à triangulação edípica entre mãe-pai-criança, como forma que possui um vértice apontando para o falo. Ou seja, o que está em questão não se reduz a uma relação ternária, mas aponta para a primazia de algo que está fora e em função do qual se produz o sentido. Assim, metaforicamente, de posse daquelas parcas palavras, Johan já não está mais tão alienado ao desejo avassalador de Anna. Esta mãe fálica tão impregnada de sensualidade, a ponto de ser a única a poder tocar o corpo do filho. A recusa de Johan em ser tocado por qualquer outra mulher revela o erotismo imbuído no toque da mãe. Como se o contato com outra se inscrevesse como algo proibido, algo da ordem de uma traição.

Assim, os significantes aleatórios daquela carta tocam simbolicamente Johan e testemunham aquilo a mãe não possui. Quando a criança aceita ser tocada pelo simbólico a Mulher torna-se não-toda. Em *Timoka*, este *lugar-para-morte*<sup>57</sup>, algo se ordena de um lugar estrangeiro e a adquire sentido.

Em *O silêncio*, o tema do *Estranho* (1919/1996) circunda a ficção e se impõem desde a condição das personagens estrangeiras, em um país de língua estranha, até o lugar que a obra concede ao espectador, reduzindo-o ao máximo de sua condição escópica. O filme não oferece mais que pistas significantes de um enredo que se mostra sem se revelar, é pura mostraçã. Mostraçã quase destituída de amarrações significantes. Assim, a representação dos encaminhamentos do desejo, só adquirem valor no âmbito de um gozo escópico encenado e cuidadosamente delineado em plena conjunção com as diretrizes das personagens e o lugar outorgado ao espectador.

Isso porque o silêncio, pelo qual se impõe a ficção, é tudo o que pode ser ofertado. Ainda que sua forma se apresente dentro dos códigos da linguagem, a presença do simbólico se dá tão somente sob a função de enveredar o espectador em um campo

---

<sup>57</sup> De início, o título de *O Silêncio* era *Timoka*. Bergman encontrara esta palavra num livro sobre a Estônia e sem que compreender seu significado achou que seria um nome apropriado a uma cidade estrangeira. Posteriormente, descobriu que seu significado é: aquele que inflige maus tratos ou tortura, aquilo que pertence ao carrasco. O que nos leva a considerar *Timoka* um significante bastante apropriado para este cenário de tortura no qual a morte de Esther ganha palco.

lingueiro de quase nada. Furta-se a ofertar significações além daquelas que se mostram e se ocultam ali. Mesmo a relação de Anna e Ester não demonstra nada além daquilo que se apresenta: rancor, tortura, manipulação, abandono, sadomasoquismo e silêncio. Não por acaso, a personagem ausente em toda obra é a figura paterna, faltosa tanto em sua dimensão simbólica, quanto real.

Vale ressaltar ainda que o modo como a temática da trilogia repete o tema do filme remete à presença duplicada de algo que, em essência, representa a falta, a ausência, o negativo, adequando-se assim, aos moldes de uma dupla negação. Aludimos, pois, em Bergman o protótipo daquilo que Freud (1927/1996) designou como defesa do perverso à angústia de castração: uma dupla negação. O que entra no lugar desta denegação e preserva o perverso de lidar com a castração é o fetiche. Isso nos permite apontar que o silêncio, por se tratar de tema do compêndio e argumento desta obra, apresenta-se como objeto que amarra não só a trama, como também o enredo e a trilogia.

Não obstante, por outra via, podemos encontrar, ainda, uma fetichização da própria imagem, pois nesta obra, a voz, a pulsão invocante, a linguagem quase saem de cena para prevalência do olhar. Ou ainda, só entra em cena para confirmar a impossibilidade de compreensão, mascarada no vazio da linguagem. Assim, Bergman produz uma obra que bascula entre dois fetiches: silêncio e imagem. Enquanto um atende aos desígnios da pulsão invocante em uma relação inversa entre silêncio e grito, o outro se vincula à pulsão escópica fazendo da imagem pura mostração<sup>58</sup> de um real (Lacan, 1962/1998), como um *acting out* cinematográfico que clama por interpretação.

Assim, pelo esgarçamento de sentidos que se constrói o enredo, é possível entrevermos certa conformidade ressonante à ausência de significação fálica. Esta adquire contornos imaginários constantemente marcados na relação das personagens, colocando em suspensão as versões paternas: o pai do menino só é apresentado como referência destituída de autoridade; não se tem clareza se Anna e Esther têm o mesmo pai; o vínculo delas bascula entre algo fraterno e uma insinuação homossexual.

---

<sup>58</sup> Lacan relacionará o *acting out* com isso que ele chama de mostração. Algo que é visível ao máximo e justamente por isso, em um certo registro “é invisível, mostrando sua causa. O essencial do que é mostrado é esse resto, é sua queda, é o que sobra nessa história” (Lacan, 1962, p.139)

A via privilegiada de como a trama estabelece e destrói vínculos é, sobremaneira, o silêncio. O silêncio – enquanto significante que atravessa a narrativa – é ostensivo, monótono, não admite substituição metafórica, assim, erige-se como fetiche e corrobora a destituição da anterioridade paterna. Em silêncio, falta linguagem, falta simbólico, falta lei, falta o Nome-do-Pai.

Esta obra encerra a trilogia colocando em relevo e revelando a mulher enquanto enigma absoluto, no sentido de uma alteridade radical, fálica, não castrada, toda e, por isso mesmo impossível. Em *silêncio*, a mulher não existe.

Nestes termos, o que se erige como anteparo à angústia da castração materna *É* e *Não É* uma imagem:

- É imagem, enquanto consistência que dá forma à trama;
- Não é imagem, enquanto real intangível que tem como paradigma o silêncio.

Na derradeira obra da trilogia, por assim dizer, sob a insígnia do silêncio, amarram-se, na travessia de lugar algum, para um lugar qualquer, as três faces da angústia: escuridão, solidão e silêncio.

## UM EPÍLOGO POSSÍVEL

Travessias, trilogias, trindades. Arte, cinema, psicanálise. Bergman, Freud, Lacan. Deste ponto, já não podemos distinguir o primeiro passo da jornada que nos guiou a este epílogo. De relance, em *dompté-regard*, nos atrevemos a descrever paisagens, circundar objetos teóricos, apelar às poesias, nos fiar na lembrança que cada imagem nos ressoou. Mas, sobretudo, guardamos uma certeza – daquela qualidade que não engana; certeza de que não há esgotamento possível para o mar de coisas tangíveis e intangíveis criado por Bergman.

Não por acaso, sua trilogia, por vezes, recebe outra alcunha. Além do *silêncio* nomeado por ele, é acrescida de *um-a-mais* de significante: *Trilogia do Silêncio de Deus*. Podemos entrever alguma poesia neste reconhecimento que implica o autor em suas questões existenciais, tantas vezes exploradas, representadas e, é preciso que se diga, jamais esgotadas em sua obra.

O ato de alguém, de um *autre* – crítico, leitor, espectador – renomear este compêndio e fazer deste nome reconhecimento além da alcunha primeira que o designou, não apenas revela a êxtimidade da relação entre o *auteur*<sup>59</sup> e a obra que dele decai para elevar-se, como, no caso de Bergman, o eleva a uma posição de alteridade como *Auteur* – *Autre*, Criador, Deus – do universo contido em todos os pontos deste *Aleph cinematográfico*.

Na Trilogia do Silêncio, a travessia da angústia é vertical. Do ponto mais sublime do Outro mundo de Karin, passando pelos volteios de culpa e desejo em *Luz de inverno*, mergulhando aos mais baixos íferos dos prazeres mundanos de Timoka, a obra se faz quase em queda livre, rumo ao abismo radical despojado de sentido. Quase, pois há ainda um significante que a sustenta, a amarra e mais além, faz com que se eleve à dignidade da Coisa artística. Um significante do vazio, da ausência, radical pela anterioridade ao verbo divino que ordenou a luz e iluminou o mundo, o significante: silêncio.

Assim, a temática do silêncio ecoa nos tons de um existencialismo que funda a obra, aos moldes de um criacionismo mítico: antes mesmo do *Fiat Lux* ou do início do Verbo, está o Silêncio absoluto de Deus. E é em defesa aos ecos angustiantes deste silêncio que o autor, Bergman, se acossa em sua arte: “*eu toquei num conceito*

---

<sup>59</sup> *Auteur* – autor em francês.

*divino que era real, acabando depois por esvanecer tudo aquilo com uma história pouco clara, de falta de amor. O que fiz afinal foi defender-me contra aquilo que ameaçava minha própria vida”* (Bergman, 1996, p.252).

Em nossa discussão teórica, não trouxemos à baila a experiência subjetiva do autor da obra em relação ao tema da angústia. Entretanto, o excerto acima, enuncia mais do que a declaração da fenomenologia de uma angústia que poderia, ou não, motivar inconscientemente o autor para produção artística. Enquanto fragmento de literatura biográfica, insere-se como um *continuum* estético que perpetua a dimensão da obra para além da trilogia. Mesmo ao autor, não foi possível esgotar a interpretação da obra em sua virtude alusiva. Da ancoragem em que se funda nosso olhar, à que o cinema de Bergman alude, é ao Real.

É, sobretudo, pela via do Real que encontramos em Bergman ecos da teoria psicanalítica. Ainda que acontecimentos da ordem de *unheimliches* sincronizem em um só instante o objeto da psicanálise em sua tripartição Real/ Simbólica/ Imaginária, o imperativo significativo que enoda a obra é o silêncio, naquilo que ele carrega de Real.

Neste sentido, podemos dizer que a trilogia de Bergman parece se orientar sob a mesma ética apontada por Lacan (1967) de um *sileo* que não é *taceo*<sup>60</sup>. Enquanto o *taceo* é a palavra não-dita, silenciada, calada; o *sileo* é da ordem de um silêncio fundante, estruturante, nascido do buraco da significação. Ou seja, a ausência da fala não exime o sujeito da linguagem, ainda que a essência do sujeito esteja neste ato. Nestes termos, assim como Lacan (1960/1998) enuncia uma ética convertida ao silêncio pelo caminho do desejo, Bergman elabora uma estética do silêncio que coloca em causa o desejo. Pela via ruidosa simbólico-imaginária da fantasia, se lança a produzir saber sobre o silêncio Real da angústia.

Lembremos dos ruídos do surto que cobrava o silêncio de Karin, ou do trem a silenciar a fala de Tomas sobre sua vocação, ou do grito silente de Anna ao barrar o julgo da irmã e entregar-se ao estranho. Há um Real que atravessa as imagens e os significantes, um *sileo* que não é *taceo*.

Há, ainda, ressonâncias de uma temporalidade real remetida à trilogia. Nos três filmes, paira uma intenção declarada de condensação do tempo das personagens, como se o efeito do movimento pudesse se desacelerar e reduzir-se a um

---

<sup>60</sup> “Sileo não é o taceo”: o silêncio não é tácito. Expressão usada por Lacan (1967) no seminário *A lógica da Fantasia*.



único enquadre, uma única imagem significativa de solidão, escuridão ou silêncio, até um limite tenso que bordeja a desfragmentação. Sobre isso Bergman afirma que nas três histórias “*o tempo é muito condensado*” (p.155), que sua intenção era “*criar uma história que se passa em um espaço e tempo limitado, é isto que tem em comum a trilogia*”(ibid).

Assim, nossa travessia se encerra neste ponto vago ao bordejar o imponderável da obra. Entendemos que desta experiência, não é possível guardar um mapa que garanta as coordenadas topológicas da angústia. Entretanto, restarão as marcas traçadas pelo tempo dedicado a travessia; a certeza que não engana da transitoriedade desta outra obra.

Se outrora Dante ousou descer aos inferos, também nós ousamos uma travessia do abismo da angústia, nos equilibrando por sobre os rochedos de solidão, escuridão e silêncio que compõem nossa trilogia. E tal como Dante se fez guiar pelo poeta Virgílio, invocamos a companhia ativa de um poeta da imagem, da palavra e do intangível, chamado Ingmar Bergman.

### Referências Bibliográficas

- Alighieri, D. (1946) A divina comédia, vol. 1. Trad. de José Pedro Xavier. Pinheiro. São Paulo: Leia.
- Aumont, J. & Marie, M. (2001) *Dicionário Teórico E Crítico De Cinema*, Ed. Papyrus, 2001, p. 136-137
- Angebert, J.M. (1976). *O Livro Da Tradição*, São Paulo, Editora Difel. Coleção Enigmas De Todos Os Tempos
- Bergman, I. (1996). *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.
- Björkman, S. (1977). O cinema segundo Bergman; entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jonas Sima, tradução Lia Zats. Rio de Janeiro. Paz e Terra.
- Chatelard, D. (2005) *O Conceito De Objeto Na Psicanálise: Do Fenômeno À Escrita*, Brasília, Universidade De Brasília.
- Chemama, R. (1995). *Dicionário De Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Cruxên, O. (2004) *A Sublimação*. Psicanálise: Passo-A-Passo, N.51. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Folha On-Line, Em [Http://Mestres.Folha.Com.Br/Pintores/03/Curiosidades.Html](http://Mestres.Folha.Com.Br/Pintores/03/Curiosidades.Html)  
Acessado 12/01/2013
- França, M. I. (1997). *Psicanálise, Estética e Ética Do Desejo*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, S. (1996). *Projeto Para Uma Psicologia Científica*. Em: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XX, Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1895.
- Freud, S. (1996). A Interpretação dos Sonhos. Capítulo V "O Trabalho Do Sonho". Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1900.
- Freud S. (1996) Sobre A Psicoterapia. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, VII*. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1905.
- Freud, S. (1996) "Três Ensaio Sobre A Teoria Da Sexualidade" Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, Xi*. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1905b.
- Freud, S. (1996). Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas de Sigmund Freud, XIX*.

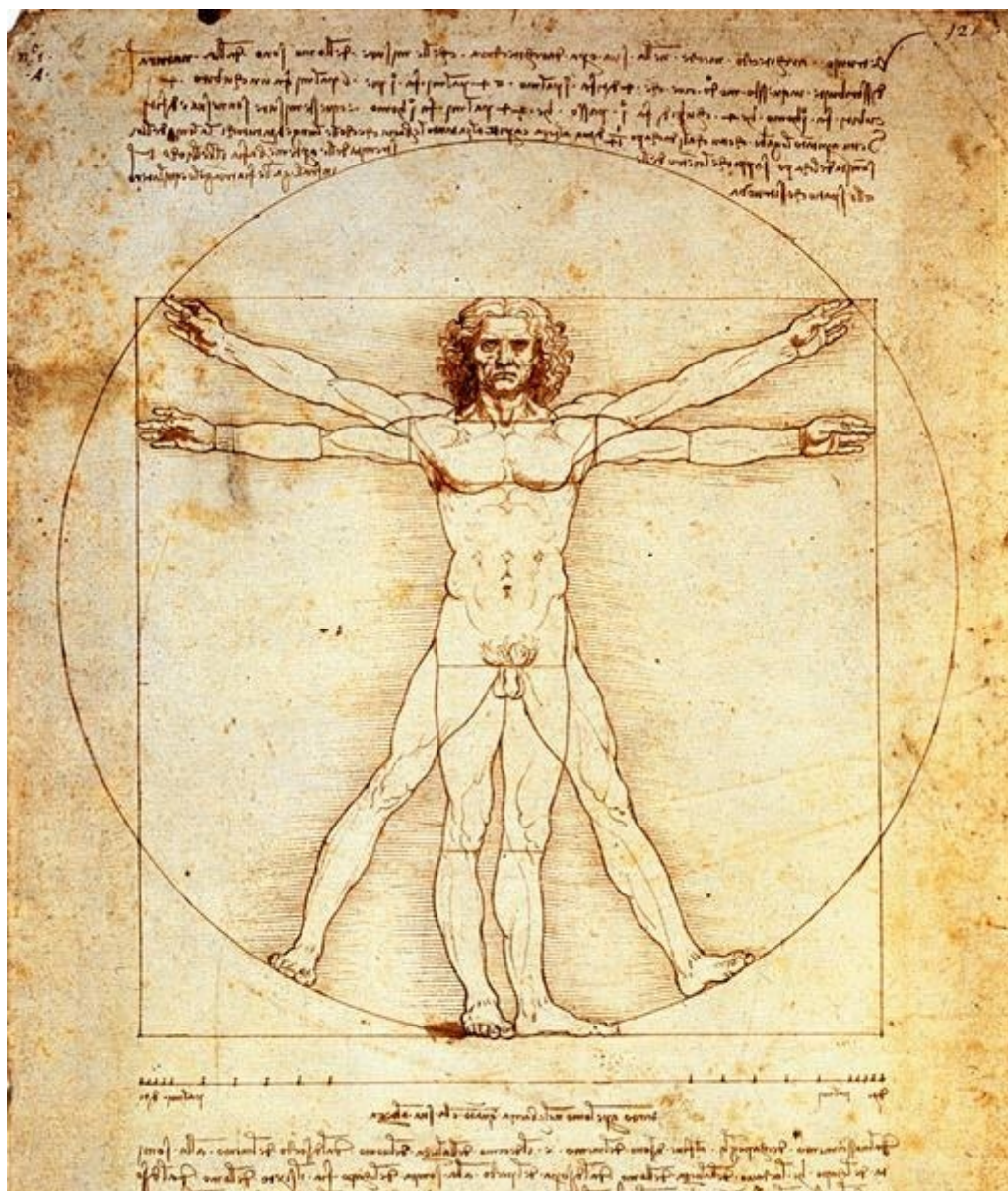
- Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1910.
- Freud, S. (1996) Sobre A Tendência Universal À Depreciação Na Esfera Do Amor, Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XI*. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1912.
- Freud, S. (1996). Recordar, Repetir e Elaborar. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XII*. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1914a.
- Freud, S. (1996). Sobre Narcisismo: Uma Introdução. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas de Sigmund Freud, XIV*. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1914b.
- Freud, S. (1996). Conferências Introdutórias. Em: *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XV. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1916-1917.
- Freud, S. (1996). O Estranho. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XII*. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho Original Publicado Em 1919.
- Freud, S. (1996). Além De Princípio Do Prazer. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, Xii*. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1920.
- Freud, S. (1996). O Ego e o Id. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas de Sigmund Freud, XIX*. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1923.
- Freud, S. (1996). A Negativa. Em *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas de Sigmund Freud, XIX*. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1925.
- Freud, S. (1996). Inibições, Sintomas e Ansiedade. Em: *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XX. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1926.
- Freud, S. (1996). O Fetichismo. Em: *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1927.
- Freud, S. (1996). O mal-estar na civilização. Em: *Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1930.
- Freud, S. (1996). *Conferência XXXV. A questão de uma Weltanschauung* Em: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXII, Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1933.

- Freud, S. (2004). *Pulsões e destinos da pulsão*. Obras Psicológicas de Sigmund Freud, 133-173. Trabalho original publicado em 1915.
- Garcia-Roza, L. A. (2009). Freud e o Inconsciente. Ed. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Giles, C. (2008). Sobre O Conceito De Angústia Em Freud. Em: Revista Da Associação Psicanalítica De Porto Alegre / Associação Psicanalítica De Porto Alegre. - Vol. 1, N. 33 - Porto Alegre: Apoa
- Guimarães, D.M. (2004) O vazio iluminado: o olhar dos olhares. Rio de Janeiro: Garamond.
- Hanns, L. A. (1996). Dicionário Comentado do Alemão de Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- Jorge, M. A. C. (2010). Fundamentos da Psicanálise De Freud A Lacan, Vol. 2: A Clínica Da Fantasia. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Jorge, M. A. C. (2011). Fundamentos da Psicanálise De Freud A Lacan, Vol. 1: As Bases Conceituais. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1993). Televisão. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor. Trabalho publicado em 1974.
- Lacan, J. (1998) “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu”. In Escritos. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed. Trabalho publicado em 1949.
- Lacan, J. (1998). O Seminário, Livro I: Os Escritos Técnicos de Freud. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed. Trabalho publicado em 1953.
- Lacan, J. (1998). O Seminário, Livro II: O Eu na Teoria de Freud e Técnica da Psicanálise. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1954-1955.
- Lacan, J. (1998). O Seminário, Livro IV: *As Relações De Objeto*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor. Trabalho publicado 1956-1957.
- Lacan, J. (1998). *O Seminário, Livro V: As Formações do Inconsciente*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1957/58.
- Lacan, J. (1998). “A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão Desde Freud.” In: Escritos, Lacan, J. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Trabalho publicado em 1958.
- Lacan, J. (1998). O Seminário, Livro VII: A Ética Da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado 1959-1960.
- Lacan, J. (1998). *Seminário, Livro VIII. A Identificação*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1960/61.
- Lacan, J. (1998). *Seminário, Livro X. A Angústia*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1962/63.

- Lacan, J. (1998). *Seminário, Livro XI. Os Quatro Conceitos Fundamentais Da Psicanálise*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1964.
- Lacan, J. (1998). O Seminário - Livro 23 - O Sinthoma. Rio De Janeiro, Jorge Zahar Editores. Trabalho publicado em 1978.
- Lacan, J. (1998) Hamlet, Por Lacan. In J. Murtinho (Org.), *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce* (P. 11-120). Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim. Trabalho publicado em 1989.
- Lacan, J. (2005). *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Maurano, D. (2001). *A Face Oculta Do Amor, A Tragédia à Luz Da Psicanálise*. Imago, Rio de Janeiro.
- Rabinovich, D. (2004) *Clínica Da Pulsão: As Impulsões*. Rio De Janeiro: Companhia de Freud.
- Rivera, T. (2002). *Arte E Psicanálise*. Ed. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Roudinesco, E. (2000) *Por Que A Psicanálise?* Tradução De Vera Ribeiro. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Safatle, V. (2006). *A Paixão Do Negativo*. São Paulo: Unesp.
- Scheinkman, D. (1995). *Da Pulsão Escópica ao Olhar - Um Percurso. Uma Esquize*. Rio De Janeiro: Imago.
- Torrano, J. (1995). *Teogonia de Hesíodo*. Estudo e tradução Jaa Torrano, 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- Vieira, M.A. (1998). *A Inquietante Estranheza: Do Fenômeno À Estrutura*. Latusa, N. 4, Rio De Janeiro, Ebp-Rio E Contra Capa.
- Viola, D. T. D. & Vorcaro, A. M. R. (2011). A Verdade E O Engodo Do Desejo Na Leitura Do Seminário A Angústia De Jacques Lacan. *Ágora: Estudos Em Teoria Psicanalítica*, 14(1), 77-93.

## IMAGENS

*O Homem Vitruviano. Leonardo da Vince.*



*Os Embaixadores*, Holbein, 1533



*La lunette d'Aproche, René Magritte, 1964*





# **TRILOGIA DO SILÊNCIO**

## **Através de um Espelho**



## **Luz de Inverno**

## **O Silêncio**

