

A travessia da angústia na Trilogia do Silêncio

Maysa Puccinelli,¹ São Paulo

Resumo: Com base nas contribuições de S. Freud e J. Lacan, propomos uma investigação acerca da teoria da angústia, em que pesem suas ressonâncias na obra de Ingmar Bergman conhecida como Trilogia do Silêncio, composta pelos filmes *Através de um espelho* (1961-1962), *Luz de inverno* (1961-1962) e *O silêncio* (1962). Muito embora tais obras instituem um compêndio fílmico unificado sob o significante silêncio – um dos elementos elencados por Freud na formação da angústia infantil (silêncio, solidão e escuridão) –, tais obras ainda ressoam paradigmáticas de um sistema discursivo que não se furta a abordar o real lacaniano, assinalado pelo que não engana: a angústia. Tencionamos, pois, problematizar a angústia, bem como sua incidência nas estruturas subjetivas, sob o suporte destes operadores estéticos – conteúdo e forma – presentificados no discurso fílmico de Ingmar Bergman.

Palavras-chave: cinema, angústia, estranho, real, Bergman

A teoria lacaniana traz importantes contribuições para refletirmos sobre as diversas artes, com base na experiência estética que elas despertam no sujeito de linguagem. Assim, quando Lacan nos afirma que o Eu se inscreve em uma linha de ficção (1949/1998a, p. 98), ele nos convoca a interrogar sobre nossa própria ficção. E assim pôr em questão nossa narrativa mítica, da qual, em função das injunções de gozo, dificilmente abrimos mão. Em outras palavras, uma fantasia criada como tentativa de nos preservar da experiência primitiva da angústia. Tentativa sempre frustrada, uma vez que a experiência da angústia é também estruturante da subjetividade.

Já sabemos, contudo, que fantasia e angústia têm a mesma estrutura (Lacan, 1962-1963/1998d). Ou seja, se, por um lado, a verdade da fantasia revela-se por sua dimensão de ficção (Lacan, 1956/1998b), por outro, a angústia – efeito do estranho – é tangível de modo mais estável em uma estrutura ficcional.

Assim, entendemos que a ficção – ao velar e revelar a verdade íntima e familiar do desejo – torna-se um ponto médio pelo qual é possível articular fantasia e angústia:

1 Mestre e doutoranda em Psicologia Clínica e Cultura, UNB.

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*. (Lacan, 1962-1963/1998d, p. 59; grifo meu)

Dito isso, em nossa travessia pela ficção de Bergman, levaremos, por assim dizer, em nosso *bolso* – bojo teórico – essa bússola, equilibrada entre fantasia e angústia, para em seguida depararmos com seu litoral ficcional. Sua conhecida Trilogia do Silêncio compõe-se então como criação limítrofe que, apesar de estruturar-se pela via de uma fantasia – um filme –, banha-se e deixa-se invadir por ondas de não significação, deslocamento do sentido, desestabilização imaginária. Uma destituição subjetiva característica do estranhamento evocado pela experiência de angústia.

Lembremos que para Freud (1919/1996b) a experiência de angústia apresenta-se sob três paradigmas: a solidão, a escuridão e o silêncio. Por esta via, encontramos tais facetas exemplarmente trabalhadas na trilogia bergmaniana. A angústia da solidão de Karin em seu processo psicótico e por sua escolha ética de deixar um mundo para seguir sozinha *através de um espelho*; a angústia da escuridão neurótica em que vivem o pastor obsessivo e sua seguidora histérica, repetindo sem enxergar o caminho sintomático que seguem sob a *luz de inverno*; e, finalmente, a angústia do *silêncio* ecoada pelas personagens no último filme da trilogia. Presas em um lugar de idioma incompreensível e cujo paradigma do feminino apresenta-se em pura devastação.

É por essa 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.

Assim, convidamos o leitor a que assista aos filmes antes, durante ou depois da leitura do artigo. Como uma banda de Moebius, em se tratando do inconsciente, não há ponto de partida ou chegada para que empreendamos, no barco da ficção/fantasia, essa travessia *através de um espelho*, sob a *luz de inverno* e em *silêncio*.

Portanto, atravessemos-la!



Através de um espelho, o estádio da solidão

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 dezesseite anos, é irmão de Karin ... Karin vai para o sótão, onde começa a falar com o mundo que está atrás do papel de parede. (Bergman, 1996, p. 408)

Em *Através de um espelho*, uma questão da ordem do enigma do ser se impõe: quem é esse Outro no espelho? Ou, talvez, o que há atrás desse outro no espelho?

Nesses termos, dificilmente se escapa do que o tema da primeira obra da trilogia de Bergman remete à psicanálise lacaniana. Por uma primazia significativa, é possível entrever certa similaridade especular entre as expressões *Através de um espelho* (ficção de Bergman) e o Estádio do Espelho (*fixação*² de Lacan). Enquanto a última sugere certa estabilização da imagem, suporte imprescindível do paradigma da constituição do sujeito, a primeira testemunha algo além da imagem de que somos feitos (Lacan, 1962-1963/1998d), 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.

Segundo Lacan, o Estádio do Espelho constitui-se como matriz formadora de um primeiro esboço do eu, no qual a criança, submetida ao caos pulsional autoerótico, será tomada por uma dialética especular que lhe dará 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, nesse momento crucial sustentado no Estádio do Espelho, permitirá uma sensação de júbilo e domínio sobre o corpo sem controle, autenticada pelo Outro (Lacan, 1949/1998a).

A problemática trazida por Bergman não se detém, contudo, na figura ortopédica e conformadora refletida no espelho, pois vai além e o atravessa. Na ficção de Bergman, quem opera esta travessia é Karin. Pelo recorte do enredo, o que se ressalta 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

2 Trocadilho de Lacan (1973) para apontar o fato de que o objeto *a* vincula-se ao plano da superfície corporal pela ficção, “fixação do real” (p. 480), ou seja, pelo impossível que se fixa pela estrutura de linguagem.

e protetora do eu em relação ao desamparo existencial, encontrará feições do horror, da inconformidade, da despersonalização.

Assim, 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.

O que Karin vê através do espelho faz daquilo que seu olhar captura uma teia que a prenderá nesse mais além. Lugar de um Outro atrás do espelho, que não devolve seu olhar em garantia das voltas do circuito pulsional: olhar/ser olhado/fazer-se olhar. Não obstante, na medida em 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.

Sabemos, com Lacan (1953-1954/1986), 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, 1953-1954/1986, p. 70). O percurso de Karin se dá, contudo, na contramão, pois não ultrapassa o tempo da fascinação. Assim, como Narciso se lança para a 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 a acomete, mas na posição que assume diante dela, 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. Esta passagem, contudo, 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.

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

Se, do lado de lá, há solidão, do lado de cá, há silêncio. O silêncio do pai. No pano de fundo da narrativa, encontramos a representação de um pai, declaradamente, ausente. Como se, no fundo do espelho de Karin, faltasse o Outro que autenticasse e amarrasse significantes em sua imagem. Este Outro de Karin, na trama situado como seu pai real, permanece em silêncio. Ante o silêncio do Outro que não responde, emerge a angústia (Leite, 2011).

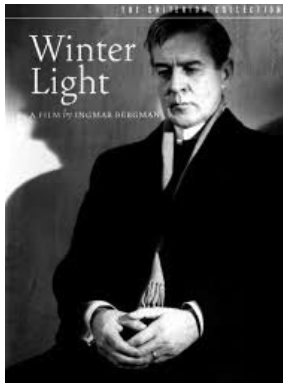
O pai em silêncio também se angustia, como se houvesse uma recusa declarada e sustentada em um gozo pela culpa de não oferecer condições para a inscrição de seu nome. Se, por um lado, ele divide-se entre a recusa e o aceite em oferecer o Nome, por outro, a filha não dialetiza este jogo e termina por forcluí-lo. 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 a faltar. A angústia provocada não funciona como sinal, mas a joga abruptamente em Outro mundo.

Como tudo o 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 o que seu pai nunca lhe pôde dar. Um ser que condensa em si imagens míticas do feminino e do masculino onipresentes, em uma perfeita fantasia edípiana que ora a excita, ora a invade. O que lhe falta do pai no âmbito simbólico é reconstituído por Karin em um delírio estruturante de caráter religioso no qual o deus-aranha a convida a inscrever-se em Outro mundo.

Lembramos ainda que essa obra inicia-se com os personagens saindo do mar. Recurso técnico de Bergman que 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 nomeamos “Trilogia da Angústia”. Na primeira cena, neste primeiro porto (porto-solidão), os personagens emergem caóticos e ululantes, lidam com suas angústias, realizam suas travessias pessoais até o desfecho trágico marcado pela decisão ética de ficar só. Nesta *Antígona* bergmaniana, à gruta sepulcral chega-se através do espelho.

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



Luz de inverno na escuridão

Thomas (pastor de uma igreja) fala de sua relação com Deus, mas não consegue transmitir fé. Ele e Marta possuem uma relação conturbada e atravessada pela culpa. Quando os sinos tocam, só se vêem quatro pessoas na igreja. Apesar disso, o pastor Thomas não deixa de celebrar a missa ... É preciso fazer aquilo que é necessário, pois, quando nada é necessário, não há nada a se fazer. (Bergman, 1996, p. 220)

Com esse lenitivo Bergman avança em sua trilogia criando 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. Diferentemente do filme anterior, no qual os personagens vêm do mar, ou seja, 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, 1962-1963/1998d, p. 255), ou uma “vontade de recomeçar” (p. 255). 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 por um fio tensionado de fé, que dentro da linha narrativa do filme está prestes a se romper.

Os personagens fazem seus movimentos sob uma tábua restritiva orientada por aquilo que seja necessário – custe o que custar –, ainda que ao custo da própria vida. Assim, apesar de o enredo arrolar-se nos termos daquilo que precisa ser feito, ou seja, na pauta da necessidade, o que entra em voga na estética e na narrativa de Bergman excede o campo da precisão e inscreve-se na ordem da pulsão.

A proposição subjetiva dos personagens orienta-se para algo estranho que vai além dos protocolos de preservação da vida e os compele ao constrangimento, desprazer, desamparo. Aproxima-se, portanto, de uma compulsão à repetição, “poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer” e que ressalta nessa ambientação eclesiástica “o seu caráter demoníaco” (Freud, 1919/1996b, p. 297-298).

Assim, a encenação de *Luz de inverno* traz para a cena os arranjos da pulsão de morte enquadrada na fantasia neurótica da religião. Uma fantasia capaz, até mesmo, de preservar o homem da morte, pois se dá como montagem eficaz para acalmar “o medo que o homem sente em relação aos perigos e vicissitudes da vida, quando lhe garantem um fim feliz e lhe oferecem conforto na desventura” (Freud, 1933/1996a, p. 158).

A fantasia tem, entretanto, um preço. 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. A dívida em questão está remetida ao Pai; um pai simbólico sustentado nas vicissitudes religiosas que oferecem proteção no 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 tendo como base o desamparo infantil.

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. Paralelamente a este deslocamento simbólico do

pai, enquanto no primeiro filme Bergman desemboca em uma noção dêitica articulada ao *pathos*, ou seja, à paixão dionisíaca marcada por excessos passionais delirantes e criadores de um Outro mundo no qual se torna 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.

Sob elementos de fé e dúvida, entretanto, a narrativa segue ratificando e reconhecendo o Outro. Isso porque, ainda que haja uma revolta silente sobre esse pai morto crucificado e vivo no altar – revolta da ordem de uma insurreição que servirá de motor ao enredo e alimentará as estratégias subjetivas diante da angústia de cada personagem entre rituais obsessivos, conversões histéricas ou *acting-outs* –, o ato de negação do Outro pressupõe 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; grifo meu). Para separar-se do Outro, é preciso reconhecê-lo, alienar-se em suas mãos abençoadas de dom, até que não haja mais bênção a ser passada, ou, em termos lacanianos, até que se possa herdar do Outro sua falta.

Nesse sentido, a questão que sustenta a trama, o *Leitmotiv*³ que conduz o enredo, também modula os conflitos individuais dos personagens e pode sustentar-se na pergunta de tradição demoníaca: “Que queres?”⁴

Bergman nos põe diante do impasse do desejo de cada personagem, em sua estrita relação com o desejo do Outro, ou seja, ante a questão angustiante de não saber que objeto se é para o desejo do Outro (Lacan, 1962-1963/1998d).

Quem é esse Outro, ou, melhor dizendo, onde 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* e dirige a cena exclusivamente ao espectador, quebra a quarta parede e nos fala de suas dores e sua determinação às conversões histéricas;

O recorte do filme inscreve-se como um lampejo de luz na escuridão. Iluminando por alguns instantes uma vida tediosa, vazia, dominada pelo medo e o obscurantismo religioso. Os personagens são tocados por essa luz fria, acedendo a momentos de epifania. O brilho da projeção é, entretanto, temporário,

3 Palavra alemã que significa “motivo condutor”. Frase, fórmula que surge com frequência numa obra literária, num discurso, etc. (Fonte: *Priberam dicionário on-line da língua portuguesa*).

4 Com base no 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: “Que queres?” Com base no não saber, desse mistério sobre o desejo do Outro, instaura-se a fantasia como resposta subjetiva para dar conta da falta no Outro.

e, quando se esvai, todos voltam às suas cavernas escuras situadas à beira do abismo da castração. Thomas mergulha nas obrigações de ritualísticas obsessivas imbuídas da “dúvida que marca o valor de objetos substitutos” (Lacan, 1962-1963/1998d, p. 347); Märta dedica-se a testemunhar o fracasso de Thomas, tornando-se impossível de ser amada, atendo-se a permanecer insatisfeita.

Assim, *Luz de inverno* compõe um quadro cujo tema é a dúvida da existência de Deus. Ou, bem poderíamos dizer, uma tela que expressa os 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, excede-lhe angústia. 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 mergulhados os personagens.



O silêncio estrangeiro

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. No país falam uma língua incompreensível. Nem Ester, que é tradutora, a entende. Anna deixa a irmã doente no quarto de hotel e sai para encontros sexuais com um homem desconhecido. (Bergman, 1996, p. 430)

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.⁵

5 Na peça *Macbeth* (ato V, cena V) Shakespeare traz uma definição da vida remetida ao nada, que se aproxima, em Bergman, do paradigma da trilogia que começa de lugar nenhum (os personagens vêm do mar em *Através de um espelho*) e termina indo para lugar algum (não se sabe o destino dos personagens de *O silêncio*): “a vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada”.

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, pelo espelho rachado, a solidão imaginária para Outro mundo; e invernar-se no obscurantismo simbólico dos temas mundanos, a trilogia encerra-se 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, entrequadros,⁶ pudesse ser encontrada a imagem trágica e precisa de um Orobórus⁷ 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 dessa trindade cinematográfica, é também aquele que se mostra mais alheio à apreensão de sentidos, sem 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.⁸

É em *O silêncio* que o estremecimento do estranho ecoará mais forte e ensurdecedor. Sem muito esforço é possível observar, até mesmo, uma coincidência formal entre relatos biográficos do texto freudiano de 1919 e o enredo de Bergman de 1963: o trem como cenário do *Unheimlich*, fenômeno do estranho; a insistência involuntária em retornar a uma situação erótica; o privilégio dado à pulsão escópica.

Não obstante, nesse 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 a prevalência do olhar. Ou,

6 Uma tradução livre para *frame* seria quadro ou moldura. Em cada *frame* de uma película imprime-se uma imagem fixa (Aumont & Marie, 2001). A noção de movimento de um filme dá-se 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 entrequadros.

7 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).

8 A tela *A traição da imagens*, de René Magritte, traz 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.

ainda, só entram em cena para confirmar a impossibilidade de comunicação mascarada no vazio da linguagem e revelada no real da palavra intraduzível.

Por essa razão entendemos que *O silêncio* – não por acaso, significante que dá nome a toda a trilogia e ao qual os outros dois filmes estão submetidos – insere-se no compêndio fílmico, por assim dizer, como o umbigo 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 no sexo 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 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*⁹ (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 por Lacan (1964-1965) ao comentar a questão do silêncio com base no estudo do quadro *O grito*, de Munch. 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, esmera-se no plano escópico para dar conta da radicalidade do *Unheimlich* concernido à pulsão invocante. Nessa passagem, notamos uma coincidência notória da descrição de Lacan (1964/1998e) acerca da obra de Munch, que bem poderia atender aos arranjos estéticos usados por Bergman (1996):

9 No *Seminário XI – Os quatro conceitos fundamentais da análise*, Lacan (1964/1998e) 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.

- na relação espacial: “... barrando de alguma forma o campo da pintura, um caminho foge” (p. 217);
- no que tange aos personagens de Anna e Johan: “no fundo, dois caminhantes, sombras finas que se afastam numa espécie de imagem de indiferença” (p. 217);
- 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 rudemente tratadas do ser fálico – este ser que escancara a boca: ele grita. (p. 217)

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 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 a condiciona e a inscreve na constelação desse mundo simbólico preexistente (Chalhub, 1995).

Nesses termos, o argumento de *O silêncio* se traça por elementos formais que dão consistência a essa 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, 1949/1998a, p. 67). Ambas caminham para um lugar em que não há mais identidade do sujeito no campo simbólico, aspiram a aniquilar-se para inscrever-se nos termos do ser.

A absolvição de Esther não está, contudo, em seu enfrentamento da segunda morte. Nem tampouco da primeira: ao ser deixada para trás, excluída do mundo simbólico no qual estava inserida e encontrava identidade como tia, irmã, mulher, amante ou tradutora. O que redime Esther é o fato de que ela pôde deixar seu legado: as palavras estrangeiras a Johan.

Assim, ainda que sua sina seja trágica, no umbigo dessa 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 (1953-1954/1986) alude à triangulação edípica de 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 poucas palavras, Johan já não está mais tão alienado ao desejo avassalador de Anna: esta mãe fálica tão impregnada de sensualidade, que é 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 outro ser do sexo feminino se inscrevesse como algo proibido, algo da ordem de uma traição.

Os significantes aleatórios daquela carta tocam simbolicamente Johan e testemunham aquilo que a mãe não possui. Quando a criança aceita ser tocada pelo simbólico, A Mulher torna-se não-toda: o Outro é castrado. Em Timoka, este lugar-para-morte,¹⁰ algo se ordena de um lugar estrangeiro e adquire sentido.

Em *O silêncio*, o tema do Estranho (Freud, 1919/1996b) circunda a ficção, e se impõem desde a condição dos personagens estrangeiros, 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 com a função de enveredar o espectador em um campo linguageiro de quase nada. Furta-se a ofertar significações além daquelas que se mostram e se ocultam ali. Mesmo a relação entre 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 a obra é a figura paterna, faltosa tanto em sua dimensão simbólica, quanto na real.

Vale ressaltar ainda que o modo pelo qual 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 ao protótipo daquilo que Freud (1927/1996c) designou como defesa que o perverso faz da angústia de castração: uma dupla negação. O que entra no lugar desta denegação e preserva o

10 De início, o título de *O silêncio* era Timoka. Bergman encontrara esta palavra num livro sobre a Estônia e, sem 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.

perverso de lidar com a castração é o fetiche. Isso nos permite apontar o fato de que o silêncio, por se tratar de tema do compêndio e argumento dessa obra, apresenta-se como o 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 a prevalência do olhar. Ou, ainda, só entram 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 mostraçã¹¹ de um real (Lacan, 1962-1963/1998d), como um *acting-out* cinematográfico que clama por interpretação.

Assim, pelo esgarçamento de sentidos com que se constrói o enredo, é possível entrevermos certa conformidade ressonante à ausência de significação fálica. Esta adquire contornos imaginários constantemente marcados na relação dos personagens, deixando 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 evade-se entre algo fraterno e uma insinuação homossexual.

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, sustenta-se como fetiche e corrobora a destituição da anterioridade paterna. Em silêncio, falta linguagem, falta simbólico, falta lei, falta o Nome-do-Pai.

Essa obra encerra a trilogia pondo 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.

Nesses 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.

11 Lacan relacionará o *acting-out* com isso que ele chama de mostraçã. 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, 1962-1963/1998d, p. 139)

Tripartites, trilogias, travessias

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

Entendemos, pois, 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.

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, nos atrevemos a descrever paisagens, circundar objetos teóricos, apelar às poesias, nos fiar na lembrança que cada imagem fez ressoar em nós. 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 Ingmar Bergman.

La travesía de la angustia en la Trilogía del Silencio

Resumen: A partir de los aportes de Freud y Lacan, se propone una investigación sobre la teoría de la angustia con respecto a su resonancia con la obra de Ingmar Bergman conocida como Trilogía del Silencio, compuesta por la película *A través de un espejo* (1961-1962), *Luz de invierno* (1961-1962) y *El silencio* (1962). Además de estas obras establecer un compendio filmico unificado bajo el significante del silencio – uno de los elementos enumerados por Freud en la formación de la angustia infantil (silencio, soledad y oscuridad)– dichas obras resuenan paradigmáticas de un sistema discursivo que no duda en abordar lo Real lacaniano, caracterizado por lo que no defrauda: la angustia. Tenemos la intención, por lo tanto, de cuestionar la angustia, así como su impacto en las estructuras subjetivas, bajo el apoyo de estos operadores estéticos – contenido y forma – que se hacen presentes en el discurso filmico de Ingmar Bergman.

Palabras clave: cine, angustia, extraño, real, Bergman

About Crossing Anguish in the Trilogy of Silence

Abstract: Starting from S. Freud's and J. Lacan's contributions, the author proposes an investigation into the theory of anguish, despite its resonances in Ingmar Bergman's Silence Trilogy, which is composed by the movies, *Through a Mirror Glass* (1961-1962), *Winter Light* (1961-1962), and *The Silence* (1962). Although these works establish a movie compendium which is unified under the signifier "Silence", they still echo paradigmatic features of a discursive system that does not hesitate to approach the Lacanian reality, which is characterized by what does not lie: the anguish. The author emphasizes that Freud categorized "silence" among the three elements that form infantile anguish (silence, solitude, and darkness). Therefore, the author's purpose is to problematize anguish as

well as its impact on subjective structures, under the support of these aesthetic operators – content and form –, which were made present in Ingmar Bergman's filmic speech.

Keywords: movies, anguish, strange, reality, real, Bergman

La traversée de l'angoisse dans la Trilogie du Silence

Résumé: À partir des contributions de S. Freud et J. Lacan, nous proposons une étude de la théorie de l'angoisse, en dépit de ses résonances avec le travail d'Ingmar Bergman connu sous le nom: “La trilogie du silence”, composée des films: *Au Travers d'un Miroir* (1961-1962), *Lumière d'hiver* (1961-1962) et *Le silence* (1962). Bien que ces travaux établissent un recueil filmique unifié sous le signifiant “Silence” – c'est à dire l'un des éléments énumérés par Freud dans la formation de l'angoisse de l'enfant (le silence, la solitude et l'obscurité) – ces œuvres résonnent encore de manière paradigmatique dans un système discursif qui ne craint pas de traiter le réel lacanien, marqué par ce qui ne trompe pas: l'angoisse. Notre intention est de nous pencher sur la question de l'angoisse, ainsi que sur son impact sur les structures subjectives, sous l'appui de ces opérateurs esthétiques – le contenu et la forme – rendus présent dans le discours filmique d'Ingmar Bergman

Mots-clés: le cinéma, l'angoisse, l'inquiétant étrangère, le réel, Bergman

Referências

- Aumont, J. & Marie, M. (2001). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (pp. 136-137). São Paulo: Papirus.
- Bergman, I (1996). *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.
- Chalhub, S. (1995). Funções da linguagem. *Série Princípios* (7ª ed.). São Paulo: Ática.
- Freud, S. (1996a). Conferência XXXV. A questão de uma *Weltanschauung*. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológica completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. 22). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1933)
- Freud, S. (1996b). O Estranho. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológica completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. 12). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (1996c). O Fetichismo. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológica completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. 21). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1927)
- Lacan, J. (1986). *O seminário, Livro I: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1953-54)
- Lacan, J. (1989). Hamlet, por Lacan. In J. Murinho (Org.), *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce* (pp. 11-120). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lacan, J. (1998a). O estádio do espelho como formador da função do Eu. In J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949)
- Lacan, J. (1998b). *O Seminário, Livro 4: As Relações De Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Trabalho publicado 1956).
- Lacan, J. (1998c). *O seminário, Livro 8. A identificação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960-1961)
- Lacan, J. (1998d). *O seminário, Livro 10. A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1962-1963)

- Lacan, J. (1998e). *O seminário, Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964)
- Leite, S. (2011). *Angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Maurano, D. (2006). *A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- 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* (3ª ed). São Paulo: Iluminuras.

Maysa Puccinelli
maysapuccinelli@gmail.com

Recebido em: 3/6/2016

Aceito em: 20/11/2016