

16

Estudos Literários

Ano 2012

Fasc. 2

H

Revista Portuguesa de

Humanidades

Estudos Literários

“Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite”.¹
Narcisismo, olhar e desejo em *Um Copo de Cólera*,
de Raduan Nassar²

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA

Universidade do Minho
spgsousa@ilch.uminho.pt

Abstract

Essentially recurring to Lacanian psychoanalysis, my aim will be to emphasize in *Um Copo de Cólera* (*A Cup of Wrath*) by Raduan Nassar, the complete rejection of a hero for social reality and his firm and unremitting desire for confinement into the limits of his land. In other terms, the rejection to the social and discourse structures of the symbolic are rooted in the feature that defines the protagonist by excellence: narcissism. On the other hand, this narcissism seems to be based on the unconscious will of the hero, to confront the Law of the Father, for offering himself as his mother's object of desire. In this way, the wrath will not be more than the eruption of a narcissistic rage confronted with a gap in the fence that gains the meaning of the vacuum that validates the lost / desired object and which returns the subject to his fundamental fracture.

Keywords: desire, mother, Narcissism, wrath

o olho
desesperado pelo olhar
emudece em inveja
pacifica-se
em belas linhas, cores, formas
o olhar esquece que o olho
é olho...

(OSVALDO BAPTISTA DE MELLO NETTO, “Pulsão escópica”)

[...] au-delà de l'apparence, il n'y a pas de chose en soi, il y a le regard.

(JACQUES LACAN)

¹ Verso 910, cena 3, ato III, da peça *Fedra*, de Racine.

² Um mínimo de gratidão exige que este texto seja dedicado à memória do Professor Amadeu Torres. Um Mestre no verdadeiro sentido da palavra.

Curioso em Raduan Nassar, escritor em torno do qual gravita, não sofre dúvida, o consenso crítico de se tratar de um autor maior e decisivo da literatura brasileira recente – invejável proeza alcançada, recorde-se, com apenas três livros publicados, e todos pouco espessos, uma novela (*Um Copo de Cólera*), um romance (*Lavoura Arcaica*) e um livro de contos (*Menina a Caminho*) –, é por certo o facto de ter renunciado abruptamente à literatura, dedicando-se antes à criação pecuária no recôndito de uma fazenda no interior de São Paulo. Abruptamente talvez não seja a palavra mais apropriada para dar conta deste abandono. Porque, em boa verdade, aquando da publicação do seu primeiro livro, Raduan Nassar não só já tinha escrito a restante e exígua obra (cf. Nassar 1996: 36), como já decidira firmemente prescindir das letras. Ou seja, antes mesmo de a ver publicada, o escritor achou por bem confiná-la ao estatuto de obra definitivamente completa e, como tal, consolidada. E, evidenciando uma intransigência irreduzível quanto a esta matéria, a verdade é que nem o claro impacto e o crescente prestígio que os seus livros foram, desde logo, granjeando o demoveram da inabalável intenção de se refugiar na criação de galinhas,³ deixando o espaço circunscrito da obra resumido a três títulos.

Como quer que seja, o *corpus* escasso não isentou os tenores da crítica de recensarem sem incertezas a eloquência estético-literária do autor, enaltecendo-lhe a destreza estilística e, consequentemente, a eficácia da forma; e *Um Copo de Cólera* (1978) não veio desmerecer o elevado padrão expressivo consignado a *Lavoura Arcaica* (1975), antes até, para tomar de empréstimo as palavras de Massaud Moisés, “acelerava, se é possível imaginá-lo, a tensão dramática e formal” (1989: 535). Tanto *Lavoura Arcaica* – apontada como o cume da obra do escritor – como *Um Copo de Cólera*, narrativas manifestamente pautadas pela exuberância de uma prosa cuja elegância sintática e o cálculo estilístico se desdobram constantemente num registo coloquial, forte, saborosamente fluido e não raro sensual, em que o lírico se compagina com o erótico, evidenciam, em função da “tensão dramática” ostentada pelos protagonistas, molduras psicológicas densas (onde não falta mesmo a aluci-

³ Um gosto filiado na infância e face ao qual desconsidera sem hesitações o ofício literário: “Diziam em casa que eu era muito arrelento, no que concordo em parte, mas, se tivesse de me descrever, seria com a paixão que eu tinha pelos animais, tanto que quando me perguntavam o que ia ser eu não hesitava: criador. Sim, criador, e está claro que não no sentido exclusivo, e portanto tolo, de produtor de arte ou literatura, que eu aliás nem sabia o que eram, mas criador de animais. E convenhamos que eu devia estar certo, me passa às vezes pela cabeça que não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas...” (Nassar *apud* Steen 2008: 93-94)

nação, pensando em *Um Copo de Cólera*). Em consequência, a escrita de Nassar radica, muito tipicamente, em expedientes técnico-discursivos aptos à transmissão dessa complexidade interior, como sejam, entre diversos outros recursos, o fluxo de consciência, a narrativa elíptica, a disrupção temporal, o período longo, a pontuação peculiar. Tudo isso sob a caução – e este é decerto o ponto que, desde logo, entusiasma a crítica a considerar a prosa do autor como um marco de maioridade estética – de um investimento retórico-estilístico e rítmico reconhecível como altamente poético (a vertigem de uma espécie de poesia bruta, dir-se-ia). Atesta-o Alfredo Bosi ao afirmar: “Um romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética foi a estréia de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*” (1989: 478).

Daí o cíclico lamento da crítica, que deplora a (incompreensível) desistência de tão promissor escritor continuar a obra a diversos níveis singular e merecedora da maior atenção, como se dessa desistência ficasse a nítida e frustrante sensação precisamente de uma obra por cumprir. O desperdício de um enorme e manifesto talento, que resistiu a prolongar-se, do qual nem sequer é de supor, em jeito de atenuante, a eventualidade, um dia, de um livro póstumo, como não raro acontece com os autores de grande envergadura. Talvez esta crítica inconsolável, por saber de um escritor dotado de uma excelência fraseológica que escreveu pouco, não tenha neste ponto, afinal, sabido perceber o propósito da renúncia à literatura por não perspetivar o abandono da escrita em função dessa escrita; ou, se quisermos dizer de outro modo, talvez tenha faltado alguma clarividência para entender a renúncia precoce à escrita antes em termos justamente de estrita fidelidade ao *ethos* dessa escrita. Nesse caso, a desistência da criação literária vem como que dar sentido, se não mesmo fortalecer, a criação literária deixada para trás, como se se tratasse plenamente de uma exigência imprescindível à singularidade dessa criação e não uma infeliz e definitiva rutura na sua continuidade. Como muito bem observa Abel Barros Baptista: “A relativa exiguidade desta obra até acaba compreendida à luz dela mesma: curta e fulgurante, breve e repentina, é ela própria como um *copo de cólera*” (2003: 232). Talvez não seja outra a explicação do abandono.

1. Como se reconhece facilmente, *Um Copo de Cólera* parece situar-se no duro período da ditadura militar no Brasil; e esse contexto sócio-histórico inscreve-se, por sua vez, no quadro íntimo de uma relação amorosa, muito assente no jogo erótico entre os amantes, e que por um motivo fortuito descamba inesperadamente para uma discussão tremenda, “que, pouco a pouco, adquire as proporções de um furacão verbal, fazendo saltar em pedaços

o discurso existencial, filosófico e político que até então sustentava a relação do casal” (Perrone-Moisés 1996: 67). Discussão essa através da qual estilisticamente sobressai, como não deixa de notar Eduardo Prado Coelho, a “cadência infernal, demoníaca, implacável, estonteante, de uma frase à sola, revirando-se sobre si própria, espinoteando como um animal selvagem, e que é percorrida por obsessões, saltos e ressaltos, travagens e precipitações, até um desenlace que a vem fechar numa espécie de evidência” (2003: 163). Ou, como diria Leyla Perrone-Moisés, referindo-se tanto a *Um Copo de Cólera* como a *Lavoura Arcaica*, “[Aos leitores] é ofertada uma escrita à qual a cólera imprime uma força e uma densidade raramente encontradas na literatura brasileira” (Perrone-Moisés 1996: 61). Outro ponto por certo nevrálgico da discussão entre o casal consiste no “subtexto fantasmático” que deixa irromper à superfície do texto um conjunto de motivos até então recalcados: o sexual, a infância, os desequilíbrios sociais, as feridas insanáveis (cf. Coelho 2003: 163).

Estes dois vetores assinalados, repare-se, reportam-se à parte da novela que, em geral, a crítica destaca e sobre a qual se detém, a da violenta discussão que parece irromper do nada. Trata-se do capítulo sexto, intitulado “esporro” e que ocupa largamente a maior parte das páginas do livro. É um pouco, digamos, como se a partir desse capítulo se atingisse o clímax sem o qual a novela perderia fatalmente sentido, pelo menos o sentido que o título lhe outorga e que a centralidade do texto lhe confere – a irrupção brusca, vale dizer, sem razão suficiente, da cólera. Daí a concentração das análises essencialmente focarem a explosão dessa cólera, iniciada nesse capítulo, e tenderem a dar menos relevo, creio, ao que antecede essa explosão. É como se existisse uma baliza a estancar uma pré-discussão da discussão em si, sem que entre ambos os lados se detete o menor indício de uma ligação de tipo causa-efeito. Desde logo, por nada fazer prever, em bom rigor, a raiva incontida que surge no capítulo sexto. Isto é, os capítulos anteriores, razoavelmente curtos, não só não deixam antecipar a fúria que se prepara para eclodir no sexto, como tendem, muito estrategicamente, a dissimularem a hipótese de um qualquer conflito iminente. Tanto mais que, se este fosse previamente suposto ou pressentido pelo leitor, cairia por terra uma das premissas básicas do texto: a da cólera, cujo impacto é súbito, logo, absolutamente inesperado. Por outro lado, convirá ter sempre em mente que a razão de ser dessa discussão se apresenta como perfeitamente desproporcionada. Tudo começou, pois, com o avistamento casual de formigas a abrirem um buraco numa cerca. Razão menor para uma discussão maior.

Ora bem, seja-me permitido, para já, começar por prestar alguma atenção a esses primeiros capítulos da novela – aqueles em que tudo se articula em torno do jogo erótico entre os amantes – e, com isso, introduzir uma terceira consi-

deração que, penso, não somente marca a vertiginosa discussão do casal, mas, antes disso, parece estruturar o que antecede essa discussão, isto é, os cinco capítulos prévios; que é como quem diz: uma consideração capaz de estabelecer uma linha de continuidade, ainda que sujeita a modificação – a um *esquize*, para usar um termo caro à psicanálise lacaniana –, entre a convivência anterior ao conflito e a detonação desse conflito. Trata-se do registo escópico. E este registo escópico relaciona-se com um traço explícito do protagonista e que uma das epígrafes com que abre a novela enfatiza em jeito de protocolo de leitura (“Hosana! Eis chegado o macho! Narciso! Sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo”, CC. [7]⁴) – o narcisismo. Dir-se-ia, de resto, que a epígrafe, qual declaração de intenção, vem funcionar precisamente como linha de solicitação da leitura da novela. Desde logo pelas assertivas elocubrações do narrador sobre si mesmo (cf. Lima 2006: 64). Mas não apenas. Se o narcisismo radica indiscutivelmente no modo como o narrador, qual diretor de uma peça teatral, aglutina os acontecimentos em torno da sua órbita, não é menos irrelevante sublinhar a existência dessa aglutinação em função do desejo. Sejamos mais claros: o desejo, fortemente ancorado no narcisismo, parece ser o ponto de partida e o fio condutor da narração, ponto subjacente sem o qual o narrador não alcançaria o estatuto de centro de gravidade da ação.

Deste ponto de vista, o primeiro capítulo (“A chegada”) é, sem dúvida, aquele que decerto mais facilmente se presta a evidenciar esse centro de gravidade, isto é, o narcisismo do protagonista com base nesse princípio lacaniano segundo o qual desejamos o desejo do Outro. Ora o desejo mantém uma correlação direta e determinante com o olhar e o narcisismo, ambos como que co-extensivos. Lacan recordou essa co-extensão entre narcisismo e olhar, no Seminário XI (*Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*), ao compaginar narcisismo com a “plenitude rencontrée par le sujet sous le mode de la contemplation” (1973: 87). Esta contemplação é aquela que torna o sujeito *speculum mundi*. Isto é, num objeto olhado e, mais do que isso, num objeto sedento do olhar do Outro; e estar sedento do olhar do Outro mais não é do que desejar *ser* o desejo desse Outro.⁵ Como é facilmente observável, esta

⁴ Sempre que nos referirmos à obra, usaremos, para efeitos de citação, a sigla CC, seguida da página em causa.

⁵ Uma ressalva aqui impõe-se, desde já, para esclarecer que não se trata, por conseguinte, de um desejo que deseja aquilo que o Outro deseja, conforme sucede na lógica do desejo mimético teorizado por René Girard, em que o sujeito procura por todos os meios apropriar-se do objeto desejado pelo rival, objeto esse precisamente inflacionado aos olhos do sujeito por ser desejado pelo rival (isto é, bastaria que o rival se descartasse

atitude narcísica que consiste em concentrar em mim o desejo do Outro sucede neste primeiro capítulo de *Um Copo de Cólera*, que merece, quase na íntegra, ser trasladado apesar da extensão:

[...] e assim que entramos nele abri as cortinas do centro e nos sentamos nas cadeiras de vime, ficando com nossos olhos voltados pro alto do lado oposto, lá onde o sol ia se pondo, e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou “que você tem”?, mas eu, muito disperso, continuei distante e quieto, o pensamento solto na vermelhidão lá do poente, e só foi mesmo pela insistência da pergunta que respondi “você já jantou?” e como ela dissesse “mais tarde” eu então me levantei e fui sem pressa pra cozinha (ela veio atrás), tirei um tomate da geladeira, fui até à pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia), e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo sabendo que os seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente lhe parecesse [...]. (CC. 9-10)

Repare-se, antes de mais, na posição antinómica entre o olhar do protagonista e o da jornalista, ambos direcionados para o “alto”, porém em sentido

desse objeto para que este imediatamente sofresse um processo de deflação suscetível bem depressa de o tornar indesejável). A não ser, como é evidente, que o desejo do Outro seja desejar-nos. O que está, pois, em causa com Lacan é antes de mais o desejo enquanto desejo do desejo do Outro (*désir du désir de l'Autre*), que é como quem diz, desejar que o outro *me* deseje. Nessa medida, converto-me no desejo do outro (*le désir selon l'Autre*, como precisamente diria Lacan). Quer dizer, faço de tudo para chamar a atenção do Outro e, mais do que isso, para que esse Outro *me* deseje. Trata-se, por conseguinte, de um desejo *mediatizado* (nisto o desejo lacaniano não difere propriamente do girardiano) pelo Outro, o que, posto noutros termos, significa que a verdade do sujeito provém do discurso do Outro. E na base desse desejo acha-se uma carência primordial insuperável. Leia-se Slavoj Žižek, quando muito lacanianamente escreve: “Le désir est un glissement métonymique propulse par un manque, luttant pour capturer l'insaisissable leurre: il est toujours, par définition, «insatisfait», susceptible de toutes les interprétations possibles, dans la mesure où il coïncide finalement avec sa propre interprétation: ce n'est rien que le mouvement de l'interprétation, le passage d'un signifiant à un autre, la production infinie de nouveaux signifiants qui, rétroactivement donnent un sens à la chaîne précédente.” (2010: 277-278)

incompatível (“nossos olhos voltados pro alto do lado oposto”). Dir-se-ia que nesta divergência ocular radica a distância que o narrador pretenderá anular. É claro que o facto de a jornalista esperar o protagonista em sua casa revela, com toda a evidência, logo à partida um interesse desta por este e o hábito de um encontro a dois. Mas o que este capítulo primeiro da novela desvela é antes a fixação narcísica do protagonista na jornalista, fixação essa cujo momento decisivo se vai traduzir pelo esforço de este converter o encontro na ocasião, friamente calculada, de cativar o desejo dela, que é como quem afirma: deslocar irreprimivelmente o olhar desta em sua direção, tornando-se – narcisicamente – no foco da atenção ocular da jornalista. Para tanto, a estratégia do narrador consistirá em demarcar-se o mais possível da atenção da interlocutora. Como? Eficazmente, desde logo, através da máscara da indiferença que desdobra no sentido de se furtar às perguntas da jornalista e no de ostentar uma certa indolência. Em vez de termos a simetria de um diálogo, isto é, dois interlocutores devidamente envolvidos, empenhados com uma sucessão de perguntas e respostas, em vez disso salta à vista a sua suspensão por parte do narrador, o que acentua uma crescente discrepância entre ambos, a que vai da deferência dela à indiferença dele. As não-respostas dele ao que ela lhe pergunta quebram um princípio de reciprocidade.

Compreende-se, então, que o poder de a jornalista interrogar não encontra no protagonista uma expectável obrigação de resposta. E este desequilíbrio não é sem provocar a emergência de uma assimetria maior. Com esta indiferença calculada, o narrador, com efeito, visa cativar a jornalista e cativar no sentido mais literal da palavra, isto é, prendê-la (“e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse”). Neste sentido, o desaparego simulado pela máscara disfarça – ou seja: dissimula – o inverso do desdém. E vemos, sem custo, que a estratégia funciona, se avaliada pelas insistências da jornalista em saber do porquê do alheamento do narrador. A pergunta denota preocupação e, mais, inícios de sujeição pela aflição que dela sobressai.

Reconhece-se aqui, pensando em Girard, a atualização de uma das situações de rivalidade enunciadas pela teoria do desejo mimético: o sujeito, pela indiferença exibida, torna-se obstáculo de si mesmo ao desdenhar o Outro e nessa circunstância converte-se precisamente em objeto de desejo desse Outro. Ou, e presumo não exagerar se usar estes termos mais especificamente girardianos, a jornalista torna-se *escrava* e o narrador alcança o soberano estatuto de *senhor*.

Na medida em que esteja em pauta essa dominação masculina, impõe-se ainda uma observação: a ida sem pressa do narrador para a cozinha. Trata-se de um afastamento deliberado (e não há como não ver na indolência da ação

– a deslocação é *lenta* – um controlo afinado no sentido de deixar entrever no narrador um domínio da razão sobre a emoção) da interlocutora que releva o (suposto) desinteresse do narrador.

Mas o corte dessa presença não é total, diga-se. Isto é, pressupõe, tudo considerado, até o contrário. De facto, se o narrador muda de espaço, não é menos verdade que a jornalista o segue sem hesitação. E esse seguimento imediato não se limita a evidenciar a relação desigual entre ambos, é parte estratégica da assimetria. Note-se que a referência à deslocação da jornalista vem entre parêntesis, isolamento gráfico que dá conta da relevância desse pormenor aos olhos do narrador, já que se trata de uma informação que não fica perdida pelos meandros da frase longa, sendo estrategicamente enfatizada pelos parêntesis curvos. Um pouco como se o narrador dissesse ao leitor: repare nisto. E o “nisto” traduz a eficácia da estratégia de cativação do narrador. De outro modo: nada mais longe do pensamento do narrador do que se afastar de facto da jornalista, antes a simulação de desinteresse através desse afastamento, o que, além disso, proporciona uma mudança de espaço e de atitude.

Doravante, na cozinha, joga-se a segunda parte, por certo a mais decisiva, da sedução, com a qual o narrador se expande, por assim dizer, narcisicamente. Estamos perante um segundo momento de encenação. Aquele em que a estratégia da indiferença já não se afigura porventura suficiente. O narcisismo vai agora mais longe e reclama outra consideração. Na vez e no lugar da voz, ou melhor, na vez e no lugar da ausência da voz pela recusa do diálogo e pela imposição do silêncio surge a função do *olhar* e, com isso, o texto parece prestar-se a uma leitura lacaniana. Quer isto dizer o seguinte: a interpelação narcísica não se perfaz mais pela opacidade do silêncio (falsa opacidade, em bom rigor, uma vez que veiculava uma mensagem precisa: a da indiferença), mas antes, dir-se-ia, pelo oposto, se entendermos por oposto prender o Outro no cerne do sujeito, melhor, no cerne daquilo que o sujeito aspira mostrar de si mesmo a esse Outro. Pois a cena, qual operação de hipnose, é uma cena de ostensiva *mostração* que o sujeito faz de si mesmo e com a qual pretende capt(ur)ar o olhar da jornalista. E, claro está, o que o protagonista ostenta é o que supõe que a jornalista deseje nele ver. Trata-se, portanto, de um sujeito confinado a si mesmo, só que confinado na exata medida em que esse confinamento o coloca na condição privilegiada de objeto que se desvenda perante o olhar da jornalista numa modulação também aqui *calculadamente* erótica. É um sujeito, numa palavra, deliberadamente – leia-se: narcisicamente – *sob o olhar*, sendo que esse *sob o olhar* implica, por parte do narrador, uma pulsão *voyeurista* com a qual ajusta a cada instante a sua imagem à do desejo da sua interlocutora. Assim, toda esta segunda parte do excerto, correspondente à

transferência de lugares (do terraço para a cozinha, da cozinha, depois, para o corredor e, finalmente, para o quarto), como que converte a realidade no campo do olhar e, em consequência, o espaço num lugar de exibição narcísica.

Impelido por uma *libido dominendi*, o protagonista torna-se, portanto, *narcisicamente* numa encenação, dissemos, destinada a avassalar o olhar da jornalista, subjugando-a, pela concupiscência dos olhos, a uma *libido sentiendi*, isto é, age em função do que presume ser o desejo do Outro, em virtude de se converter no objeto desse olhar-desejo. Desta forma, desdobra-se em dois papéis complementares, o de ator e o de espetador, o que é muito típico do narcisismo. Adivinha-se sem custo porquê: “Acteur, il se donne à voir pour plaire à l’Autre, pour susciter son désir; spectacteur, il guette cet Autre qui l’espionne pour mieux le tromper” (Quinet, [s./d.]: 14). Não é difícil reconhecer neste mascarar do ator, sustentado pela observação do espetador, o júbilo narcísico tributário de uma identificação com uma *imagem*, quer dizer, não custa decalcar a situação do protagonista daquela, no Estádio do Espelho teorizado por Lacan, em que a criança, não obstante as diferenças adstritas aos esquemas óticos, acaba por se reconhecer nesse Outro refletido pela imagem especular (o que, refira-se de passagem, induz inevitavelmente uma relação de subordinação da imagem ao modelo).⁶ Porque, como advoga Lacan, “o sujeito toma consciência do seu desejo no outro, através da imagem do outro que lhe dá o fantasma do seu próprio domínio” (1986: 211). Numa palavra, *o sujeito (o protagonista) reencontra a sua imagem refletida no espelho do olhar do Outro (a jornalista)*.

Antes de prosseguirmos, um parêntesis para assinalar duas precisões ainda a respeito do excerto acima citado da novela. A primeira para referir que, conforme se nota sem dificuldade de maior, a atuação do protagonista é duplamente simulação. Porque, por um lado, ele faz o que faz por sabê-la a observá-lo; e porque, por outro lado, há na sua simulação um conteúdo simulado: não é preciso, já que falámos de psicanálise, obedecer à perspectiva hermenêutica do deslocamento para entender o lento comer do tomate, em que a mordida parece atingir um clímax (isto depois de o narrador ter salgado o tomate “pouco a pouco”, vale dizer, bem devagarinho), como o significante do ato sexual. Há como que a simulação de um prazer que pretende antecipar o do desejo sexual e, com isso, servir de combustão a esse desejo (pelo menos). Escusado

⁶ Acresce que a referência ao Estádio do Espelho se afigura ainda pertinente por outra razão: solicita a presença da mãe, o que é consentâneo, conforme adiante se verá, com o facto de na jornalista, para grande satisfação do protagonista, se recortar a figura materna.

será dizer que ao saborear o tomate expõe-se eroticamente: fica, logo em primeiro plano, à vista a boca dele como zona altamente erógena (“seus olhos não desgrudavam da minha boca”). Em suma, não por acaso, a jornalista se “contorcia de impaciência”.

Segunda precisão: não é indispensável especial clarividência para constatar que no cerne desse jogo de sedução erótica tanto é cativa a jornalista, ao desejar o narrador por aquilo que nele observa, como, em bom rigor, este, na medida em que deliberadamente se converteu no objeto do desejo desta. Significa isto que, apesar de dominar a situação (e disso se orgulhar), o narrador, em boa verdade, acha-se na incómoda (creio) posição de refém do desejo dela, o que lhe condiciona, sem margem para desvio, cada gesto e cada atitude. Transformou-se, para empregarmos as palavras de Joël Dor, em “cible privilégiée offerte au regard de l’Autre” (2006: 379). Não custa admitir, nessa medida, que o “eu” do protagonista seja em boa porção uma imagem deduzida do Outro e deduzida pela visão. Significa isto que o sujeito procura acima de tudo corporificar o ideal que julga ler no espelho do Outro. Esta conformação de si mesmo ao suposto desejo (imaginário) do Outro, correspondente, como é lógico, a uma elaboração fantasmática no plano das identificações imaginárias – encenar a resposta imaginária através do qual se pretende seduzir o olhar do Outro –, não é sem uma consequência maior: enclausura o sujeito na imagem que este fornece de si mesmo. Como assinala Moustapha Safouan: “il y a un regard qui permet au sujet de se voir comme il aime être vu ou comme il pense que l’Autre aime le voir” (2001: 64). O inverso desta clausura narcísica passa por libertar, conforme escreve Markos Zafirooulos, “le désir du sujet de sa prise dans l’image” (2009: 44), livrando-o da sua “capture imaginaire” (*Ibid.*).

2. No capítulo seguinte (“Na cama”) surge a nítida sensação, por parte do protagonista, de um terceiro olhar, o de um estranho *voyeuriste* a dominar a cena. Mas, bem depressa, o narrador, através de um espécie de sutura, avança uma indispensável explicação, se não inevitável, para esse inquietante terceiro foco de visão: a reconfortante explicação de que seria nada mais do que o olhar de ambos – o dele e o dela – concentrados narcisicamente nele. Leia-se o excerto em causa: “Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo.” (CC. 11)

Para melhor se perceber o alcance do que está aqui em jogo, forçoso se torna recordar a dicotomia estabelecida por Lacan entre *visão* e *olhar*. Segundo defendo, é possível (e estimulante) ler a novela no quadro de uma fecundidade

crítica assente na eficácia específica desta distinção ocular. A *visão* reporta-se basicamente à função orgânica do olho. Trata-se da visão distinta e focalizada adstrita anatomicamente ao chamado campo central da retina e inerente à fóvea, região ocular responsável pelas atividades perceptivas que requerem uma visão em linha reta e a percepção de detalhes. A esta visão de índole biológico-orgânica opõe-se, segundo Lacan, outro tipo de focalização, a que dá pelo nome de *olhar* e que provém do lugar do Outro. Convirá saber que Lacan falará do olhar como aquele objeto que, muito provavelmente, melhor figura o caráter agalmático do objeto como causa do desejo. Escreve Lacan: “je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout” (2003: 84); sendo o olhar algo que se nos apresenta “sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de la castration” (*Ibid.*: 85).⁷ Não é difícil perceber que este olhar – esse *pur regard* – que nos visualiza “de partout”, e convém não esquecer este aspeto, é, qual figura da Alteridade absoluta e insondável, como que uma espécie de entidade mítica. Trata-se, de facto, de um objeto-olhar ausente/inapreensível. Desprovido de presença empírica palpável, é dotado de um estatuto fantasmático e mesmo fascinante. Como nota com razão Jean Starobinski: “Lo escondido fascina. [...] Hay, en la disimulación y en la ausencia, una fuerza extraña que obliga al espíritu a volver-se hacia lo inaccesible y a sacrificar cuanto posee para conquistarlo” (2002: [9]). Assim, o olhar acusa-se já não do lado do sujeito (já não é o sujeito quem olha), mas do lado do objeto (o sujeito é olhado).

Dir-me-ão que esta lógica ocular é a que marca o primeiro capítulo. Pois aí o sujeito mais não faz do que alimentar o olhar da jornalista e, como tal, torna-se objeto desse olhar. Por outras palavras, nesse capítulo o olhar – indiscernível de um investimento libidinal e sentimental, insista-se⁸ – desponta como ponto a partir do qual o objeto visualizado devolve o olhar, convertendo, a ser assim, quem olha em espetador; e isto porque é despoletada, em consequência, uma notória inversão da relação sujeito/objeto (inversão causada pelo sujeito desejoso do desejo do Outro, desejoso que o Outro o deseje). Aliás, poderíamos

⁷ “Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard.” (Lacan 2003: 85)

⁸ “e o brilho que eu forjava nos meus olhos, onde eu fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe e sórdido, sabendo que ela arrebatada pelo meu avesso haveria sempre de gritar «é este canalha que eu amo»” (CC. 12).

até dizer, com um especialista do olhar, Antonio Quinet, que “Nesse *se fazer olhar*, ele [o sujeito] se torna[va] puro olhar”, condição essencial para nele, no protagonista, se produzir “uma dessubjetivação na medida em que o sujeito desaparece e seu status de objeto comparece” (2002: 84). Só que ressalta uma diferença fundamental. A sensação que o narrador, que controla o olhar da jornalista, tem a é de ele e ela serem, afinal, observados por um *Outro* olhar, o mesmo é dizer, por um olhar inimputável. E a formulação desta distinção é crucial. Pois trata-se de um olhar que lhe escapa e, por extensão, que não domina. Já não é aquele olhar cativo da jornalista ao serviço do narcisismo do narrador e que se esgota na maior ou menor capacidade de este se exibir como objeto desejável. Pelo contrário: é o olhar que não se apresenta articulado em função de uma ordem e de um sentido (o narcisismo do protagonista), antes irrompe enigmático, penetrando inadvertidamente no campo escópico, espécie de olhar transcendente sobre o qual o narrador não detém poder. E é esse olhar independente e insondável que mais flagrante e inapelavelmente enuncia ou reinscreve o narrador como objeto. Trata-se, se o quisermos definir como tal, de um *olhar escondido*, sendo que o escondido, como diz Jean Starobinski, consiste no outro lado de uma presença (cf. 2002: [9]). Digamos, neste caso, que este olhar escondido mais poderá não ser, tudo bem considerado, do que o reverso obsceno desse olhar dissimulado que o protagonista lançava à jornalista. De qualquer maneira, é o olhar incalculado – porque não parte de uma eficaz estratégia narcísica delineada pelo protagonista – que torna o narrador visível enquanto objeto e não mais como espécie de *panopticum*.⁹ Este olhar indeterminado, ontologicamente indefinível, que vigia os amantes, causa, mais do que uma sensação de mal-estar, angústia, como seria de esperar. Melhor dizendo até: uma angústia escópica (o *augenangst* de que nos fala Freud). Real ou imaginário, mas certamente prenúncio do que virá a seguir, o certo é que o narrador como que positiviza este olhar impossível, conferin-

⁹ *Panopticum* imperfeito, faço notar, uma vez que não supõe a circularidade sem falhas do olhar. Efetivamente, não é despreciando e é (presumo) irrefutável salientar este ponto: se o olhar da jornalista, o olhar do desejo, se supõe frontal, o do protagonista, por ser um olhar votado a espiar o da jornalista, afigura-se oblíquo; e, a ser assim, existe nele uma cegueira parcial. Não é possível ao narrador ver exatamente tudo. Soçobra assim sempre uma parte de sombra; quer dizer, um resto relativamente indiscernível por carecer de uma percepção visual nítida. Este aspeto ganhará, creio, fôlego no capítulo intitulado “esporro”, que é aquele onde o protagonista, dominado por um cólera repentina, perde como que a noção das coisas, melhor dizendo, perde a sua hegemonia sobre o campo visual e, dir-se-ia, sofre as investidas hostis desse mesmo campo sob diversas formas. Pelo menos, persuade-se disso.

do-lhe uma manifestação visível. E a única forma de lhe conferir existência – e, assim, torná-lo inexistente enquanto olhar angustiante vindo do nada e a pairar omnividente sobre a personagem – consistirá em corporificá-lo num objeto capaz de materializar a sua impossibilidade ontológica de olhar-ausente (cf. Žižek 2008: 166-168). Neste caso, é apaziguadoramente disseminado, digamo-lo assim, pelas duas personagens que compõem a cena, o narrador e a jornalista: “e este alguém éramos sempre eu e ela”.

E, com isso, o protagonista alcança esta conhecida fórmula lacaniana: “*je me vois me voir*” (“cabendo aos dois [eu e ela] ficar de olho no que eu ia fazendo”). Fórmula que é antes de mais, recorde-se, um sucedâneo da conhecida premissa cartesiana *cogito ergo sum*. Com Lacan, temos antes *videor, e(r)go sum*, teorema básico que define a forma de escapar à alienação provocada pelo olhar exterior. É o que parece suceder aqui, em que o protagonista se desfaz da crescente angústia de se saber olhado a partir de um algures insondável, reorientando esse olhar para a esfera do cativo: para a jornalista e para ele mesmo como observador de si mesmo. Em síntese, tratou-se de o protagonista se desfazer dessa angustiante sensação de que um olhar fantasmático – mesmo que pudesse quiçá apresentar-se como estranhamente familiar (espécie de *Unheimlich* freudiano) – e exterior, situado num ponto inalcançável porque indeterminado, o olhava, a despeito de si mesmo e ao arrepio da sua estratégia narcísica de controlar o olhar do Outro sobre si mesmo como objeto de desejo,¹⁰ redirecionando esse olhar-ausente e omnividente para o domínio da relação dual do casal, onde o narrador tudo controla e tudo faz para não perder esse estatuto de objeto desejável, mas desejável por iniciativa (narcísica) dele. Acresce que o *je me vois me voir* entra já na lógica do olhar e não na da visão. Porque, pelo movimento reflexivo suposto no ver-se a si mesmo, se trata de um processo visual que supera a capacidade da visão. O que se pode assim dizer é que o protagonista, por enquanto, domina ou faz por dominar, através do olhar, a cena. E a convergência dos olhares dele e dela nele é da ordem do puro narcisismo.

¹⁰ A angústia decorrente da existência de um terceiro foco visual prende-se, evidentemente, em primeira instância, com o facto de se tratar de um olhar que o narrador não controla, isto é, sobre o qual não pode exercer o seu narcisismo. Citando Joël Farges, poderíamos definir este enigmático olhar nestes termos: “o olho transbordante olha-me, [...], e este olhar louco provoca-me. Surpreende-me na minha função de *voyeur* e mete-me na trama duma maquinação. Redes de olhar, reflexividade complexa: aquela coisa olha-me” (1984: 92-93).

Seja como for, paira, como é claro, sempre a desconfortável impressão de existir para além dos amantes um olhar ameaçador que os perscruta; e abre-se, desta forma, definitivamente caminho à hipótese do enigmático olhar de alguém cujos olhos não vejo e tão pouco vislumbro. Um olhar, nessa medida, que me desarma e confunde. No seu Seminário I (*Os Escritos Técnicos de Freud*), Lacan, partindo de Sartre, descreve o olhar de um modo que não é sem lembrar a cena central de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, como bem notou Slavoj Žižek (cf. 2008: 166): “Posso sentir-me olhado por alguém de que nem sequer vejo os olhos ou até mesmo a aparência. Basta que qualquer coisa me signifique que o outro pode estar lá. Esta janela, se está um pouco escuro, e se tenho razões para pensar que há alguém atrás, é desde logo um olhar.” (Lacan 1986: 284-285).

3. Vale a pena dilucidar com mais demora a noção de olhar proposta por Lacan. Ou seja, o olhar situado para lá do olho enquanto órgão da visão. Mais concretamente, a noção de olhar como objeto *a* (objeto insubstanciável e, logo, irrepresentável¹¹). Começamos por assinalar que o ponto essencial desta noção decorre da esquizo olho/olhar no campo escópico da pulsão. Assim, a par das pulsões elencadas por Freud (a oral e a anal), Lacan propõe-se falar da pulsão escópica, pulsão essa cujo objeto é o olhar, dado que este constitui o objeto da pulsão suscetível de presentificar o real. E esse objeto, que não é sem inscrever-se no campo do Outro, funciona como objeto *a*, que é como quem diz, como o insondável objeto causa do desejo, na medida em que sustenta a falta que suscita o desejo. Porque o prazer da pulsão escópica não satisfaz ou sacia, como sucede, por exemplo, com o objeto da necessidade. Digamos que no domínio escópico o olhar se concretiza como objeto *a* pela razão de que esse olhar se situa fora do sujeito e é a partir desse exterior que instiga o desejo no sujeito. Como recorda lucidamente Dinara Machado Guimarães: “o olhar como objeto *a* é exterior ao sujeito e se faz acompanhar de outros objetos *a* do corpo. Não se consegue simplesmente abrir o olho e ver. Há um processo de construção do olhar para além do olho como função de ver” (2004: 92).

O que acontece é que o esquizo de que nos fala Lacan consiste num desencontro ocular que vem pautar a falta de reciprocidade visual. Que o mesmo é

¹¹ “L’objet *a* de la représentation scopique, ce sera électivement cet insondable, angoissant et parfois insoutenable regard de l’Autre, trou noir dans mon champ visuel, assimilable à la béance ouverte par la castration. C’est objet qui, tout à la fois, réactive et éconduit la quête d’une jouissance interdite et perdue, c’est l’objet qui symbolise ou qui incarne le manque originel.” (Thévoz 1996: 9)

dizer: o sujeito não vê o que deseja ver, não consegue determinar visualmente com exatidão o ponto a partir do qual é visto, o que ele vê é o que ele não deseja ver, enfim, o sujeito é olhado a partir de todos os lados como que por um olhar omnividente que o cerca a cada instante. Exemplo suficiente de olhar como objeto pode ser ilustrado por aquela experiência banal, e um tanto intrigante contudo, em que, com um duplo espelho, somos capazes de nos situarmos numa perspectiva em que “nous apercevons notre propre image et où celle-ci, en retour, ne nous regarde pas” (Žižek 2010a: 134). Estamos perante, para continuar a citar Žižek, “la part de notre image qui échappe à la relation symétrique en miroir” (*Ibid.*). O que se afigura perturbador pela sensação de que o nosso olhar se acha como que subtraído: “Lorsque je me vois du dehors, de ce point impossible, le versant traumatique n’est pas que je sois objectivé, réduit à un objet externe soumis au regard, mais bien plutôt que *c’est mon regard lui-même qui est objectivé*, qui m’observe du dehors, ce qui signifie précisément que mon regard n’est plus le mien, qu’il m’est dérobé...” (*ibid.*). Esse olhar – o olhar objeto *a* – provoca não só a falta, desde logo por ser de entre todos os objetos *a* o mais inapreensível, como ainda desencadeia fatalmente a angústia, visto desnudar e, como tal, paralisar o sujeito. Por conseguinte, o sujeito padece de uma espécie de cegueira perante a proliferação de um olhar omnividente/omnipotente que o disseca e quase petrifica. É como se pairasse sobre ele um obscuro irremovível. O que o olhar objeto *a* vem mostrar é a impossibilidade de ver. Impossibilidade entendida como incapacidade de demarcar rigorosamente o visível e o invisível.

De resto, se aferirmos o invisível pelo obscuro, não é por certo irrelevante pensá-lo tendo presente a noção de *mancha* introduzida por Lacan a propósito do olhar. O que é a *mancha*? Em *L’Éthique de la Psychanalyse*, Lacan chama a atenção para a reinscrição do sujeito na tela que observa: “Le tableau, certes, est dans mon ceil. Mais moi, je suis dans le tableau” (1986a: 368). O que isto significa é o seguinte: o olhar do sujeito acha-se inevitavelmente (re)inscrito naquilo que observa; e essa (re)inscrição, sob a forma de *mancha*, é aquela pela qual o objeto é apreendido no seu *ponto cego*, o mesmo é escrever, naquilo que no objeto emerge como sendo (inexplicavelmente) mais do que o objeto em si mesmo. Esse *surplus*¹² mais não é do que a localização a partir da qual o objeto reenvia o olhar do sujeito, o que faz com que este passe a existir num desdobramento paradoxal (espécie de curto-circuito reflexivo). Tanto se acha

¹² Qual transcendência kantiana, trata-se de um X enigmático. Reconhece-se aqui, sem esforço, o objeto *a* laciano.

dentro como fora da imagem (cf. Žižek 2008a: 22). Quer isto tudo significar, para dizer ainda de outra maneira, a existência de um ponto visual – o ponto cego da imagem, se se preferir – que o olhar indica no quadro ou na imagem que o sujeito contempla, sendo que é justamente a partir desse ponto que o sujeito é olhado pelo quadro ou pela imagem. Nesta situação em que o objeto é olhar e, mais do que isso, um olhar que funciona enquanto *mancha*, emerge a impossibilidade da visão. A mancha perturba, pois, decisivamente a hipótese de uma qualquer visão cristalina, introduzindo uma dissimetria que é aquela que impede o sujeito de ver o quadro do ponto exato a partir do qual ele o olha. A mancha, por assim dizer, funciona como armadilha visual destinada a perturbar a visão objetiva e segura do sujeito, aquela através da qual seria possível perspetivar a realidade vista como objeto apreensível (cf. Guimarães 2004: 37-41).

Posto noutros termos: vejo coisas, sem, porém, apreender o ponto a partir do qual sou olhado, funcionando esse ponto como uma mancha. Significa isto que, no contexto do campo escópico, acho-me na (incómoda) posição de objeto olhado por um olhar externo, o mesmo é referir, torno-me numa tela. Creio não ser difícil relacionarmos este olhar como objeto como aquele da primeira parte da novela, uma vez que o protagonista se exhibia como tela perante o olhar (sedento) da jornalista. Mas atenção: a noção de olhar como objeto – como objeto *a* –, mais do que o olhar de um ‘eu’ imaginado (e desejado) no campo do Outro, acontece todas as vezes em que, muito desconfortavelmente, pressentimos a ameaça de um olhar vazio (nomeadamente porque desprovido de identidade subjetiva concreta e empírica). Nota Žižek: “Alors que j’observe quelqu’un, j’entends soudain le bruit d’un craquement de feuille ou d’un pas derrière moi dans le couloir, et j’imagine un regard que je ne vois pas. Ou bien, même face à moi, dans la scène que j’inspète, je suis fasciné par un point sombre [...], et j’imagine le regard qui me fixe dans cette obscurité... Pour Lacan, c’est le regard comme objet.” (2010a: 122)

Ora bem, regressemos a *Um Copo de Cólera*. No capítulo intitulado “esporro”, aquele em que deflagra a discussão entre os amantes, o protagonista muda drasticamente de condição. Perde a condição privilegiada de sujeito que cativa e se vê narcisicamente no espelho do olhar do Outro, transitando para a condição inversa de sujeito perante a contingência de olhares que não domina e que, para seu grande desconforto (ou angústia), miram de vários pontos e sobre os quais o narrador não duvida da maior ou menor hostilidade. Trata-se, como é bom de ver, daquele *olhar* lacaniano que não se compadece, muito pelo contrário, com o narcisismo. Nas palavras lapidares de Moustapha Safouan,

le regard de l’Autre est plutôt l’entrée dans le paradis, ou, à tout le moins, dans un monde où l’être aimé a ses pleins droits. Aussi ce regard, le sujet le

désire, l'attend, le sollicite et le guette, bref il s'y suspend. La chute commence là où l'Autre *montre* son regard, c'est-à-dire me fait savoir qu'il me regarde, démontrant par là qu'il ne se réduit pas à l'autre tel que le requiert l'assurance de mon narcissisme. (2001: 65)

Na novela, a *queda* começou com um incidente aparentemente sem relevância. Citemos: “meus olhos de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca-viva” (CC. 25). Antes disto, convirá notar, tínhamos um espécie de gozo através do olhar e que dá pelo nome de contemplação:

e percorria com os olhos as árvores e os arbustos do terreno, sem esquecer as coisas menores do meu jardim, e era largado nessa quieta ocupação que sentia os pulmões me agradecerem os dedos cada vez que o cigarro subia à boca, [...], queria era o silêncio, pois estava gostando de demorar os olhos nas amoreiras de folhas novas, se destacando da paisagem pela impertinência do seu verde (bonito toda a vida!). (*Ibid.*)

Este momento de quietude e comunhão, por via do olhar, com a natureza lembra a inércia do gozo escópico aristotélico-platônico, ao passo que a irrupção repentina da imagem das formigas a esburacarem a cerca aponta para um desejo, até pela perturbação excessiva engendrada, mais lacanianiano, aquele que se define pelo *buraco*. Buraco que valida pelo vazio que supõe um objeto – o objeto pe(r)dido – enquanto presença adiada, condenando o sujeito à falta e ao desejo.¹³ Eis o que se lê em Antonio Quinet:

pour Aristote, l'homme reencontre l'objet de sa jouissance dans le bonheur, dans une activité contemplative. La contemplation est définie, chez Platon et Aristote, comme l'état de jouissance scopique où le sujet est en parfaite harmonie parce qu'il a trouvé l'objet de son désir et n'a donc rien à désirer, alors que, pour Lacan, l'essence de l'objet est précisément le ratage, qui trouve cet idéal de completude entre le sujet et l'objet. (2004: 1)

Aliás, pensando ainda em Lacan, podemos, refira-se, especificar este instante súbito e decisivo em que o protagonista avista a violação da cerca pelas formigas, e que lhe detona uma explosão de “raiva narcísica” (Holmes

¹³ Ou, nas palavras de Žižek: “un vide sans fonde de pur regard qui n'est rien d'autre qu'un renversement topologique de la Chose” (2010: 321).

2002: 21), como sendo nada menos do que o *instante de ver*. Instante fundamental por corresponder a um momento em que ocorre a irrupção do Real. Daqui vem que esta invasão sob a forma de formigas a fissurarem a cerca seja assumida pelo narrador como uma irrupção absolutamente intolerável e desencadeie um efeito perturbador incompreensível para quem, com estupefação, assiste à cena (a dona Mariana e a jornalista). E a verdade é que a partir deste *instante de ver* tudo muda no tocante ao olhar. Completamente perturbado com a imagem das formigas a perfurarem-lhe a cerca, o protagonista como que fica cego (“mas eu nem via nada”), deixa de olhar para a jornalista e para a sua empregada (“e sem olhar pro lado delas”). Mas mais: quando (pres)ente ou vê os olhos delas, estes afiguram-se-lhe adversos (“mesmo sentido os olhares por perto – os olhos protestantes da dona Mariana estavam prontos, [...], eu só sei que ela [a jornalista] de repente levou as mãos à cintura, mudou a cara em dois olhos de desafio”; “e seus olhos me paparicavam num intenso desafio”; “estava era de olho na gratificante madeira do meu fogo”). Não andaremos, creio, aqui muito longe do olhar objeto *a* como ponto de falta e de angústia e que faz com que quem sofra a infelicidade de cair sob a sua alçada fique como que reduzido a nada, como afirma Dinara Machado Guimarães, dando como exemplos os olhares – co-extensivos da angústia paranoica (cf. Zafropoulos 2009: 40) – reputados como malévolos pelas credices populares (mau-olhado, olho-de-secar-pimenta, olho-de-matar-pinto), para não falar nos olhares assombrados (cf. Guimarães 2004: 39; Quinet [s./d.]: 7).

Neste caso da novela, o que é preciso enfatizar é que, perante o inesperado incidente das formigas e da cerca, que dramatiza excessivamente, o protagonista sofre um abalo de tal ordem que não só perde o domínio da visão sobre a jornalista, ao ponto de ficar como que cego – e não há como não reparar que a quase cegueira aqui se pode ler em termos de “uma quase castração –, como também (e sobretudo), e este é o aspeto determinante a relevar, se vê reduzido como que à função de destinador de olhares hostis ou que sente e julga, com tudo o que isso desencadeia de paranoia, agressivos e conspirativos.¹⁴

¹⁴ Refira-se que a reconciliação entre os amantes, depois da convulsão colérica do protagonista e da troca virulenta de insultos, a reconciliação faz-se enormemente por mediação ocular, como atesta este elenco de exemplos: “seus olhos ficaram molhados, eu fiquei atento, meus olhos em brasa na cara dela” (CC. 53); “meu rosto começou a transmutar-se, primeiro a casca dos meus olhos” (*Ibid.*: 54); “e começamos a nos dizer coisas através dos olhos (essa linguagem que eu também ensinei a ela), e atento na sua boca, que eu fazia fingir como se fosse, eu estava dizendo claramente com os olhos [...] e logo seus olhos me responderam num grito [...], e a gente se olhava, e vazava visgo das

Objetar-me-ão que estes olhares hostis não constituem de todo o olhar objeto, uma vez que procedem de uma localização definível e inscrevem-se numa identidade humana. Não se trata, por outras palavras, daquela sensação muito hithcockiana em que une “héroïne (Lila dans *Psychose*, Melanie dans *Les Oiseaux*) s’approche d’une maison mystérieuse et qu’elle suppose être vide : ele la regarde. Ce qui rend cette scène si dérangement, c’est que nous, spectateurs, ne pouvons nous défaire d’un sentimento confus que d’une certaine façon l’objet qu’elle regarde lui renvoie son regard” (Žižek 2010a: 122). Aqui, na novela que prende a nossa atenção, os olhares filiam-se, inversamente, numa origem não só identificável como humanamente identificada: a jornalista e a dona Mariana. Mas o que importa realçar, em consonância com a lógica perturbante do olhar, não é forçosamente tanto a localização do olhar, é antes o efeito perturbador que este possa engendrar. Neste caso, é o facto de estes serem olhares que escapam – e este é o ponto crucial a reter – por inteiro ao controlo do protagonista, muito ao inverso do que sucedia no início da narrativa, onde a personagem manipulava de tal modo que via no olhar da jornalista o que pretendia (narcisicamente) ver de si mesmo. Com isto, estamos a afirmar, em flagrante sintonia com o olhar lacaniano, repita-se, que o protagonista, embora determine quem olha, não controla o ponto de vista a partir do qual é olhado por estas personagens; consequentemente, este ponto de vista através do qual é olhado pela dona Mariana como (sobretudo) pela jornalista – isto é, o significado do olhar – “demeure un point aveugle, une tâche” (*Ibid.*: 121). Note que não é à toa que a dona Mariana usa uns espessos óculos, o que é a forma de dizer que se acha impermeável ao olhar dos outros, especialmente ao olhar furioso do seu patrão, mas que servem igualmente para que este não possa ver claramente o olhar da dona Mariana (e o uso de óculos espessos denota perturbação de visão, quer dizer, alguma cegueira), convertendo-a, assim, aos olhos do protagonista num ponto visual vazio (numa mancha). Mas mais ainda do que isso: o protagonista convence-se de que é mal-olhado. O que se torna insustentável tendo presente o acentuado narcisismo que o caracteriza. Como pensar esta alteração acentuada da personagem em termos psicanalíticos? Ou seja, qual a razão pela qual o olhar vem devolvido ao sujeito, a crer no que conta (como é evidente) tintado de agressividade e desafio – quer dizer: sob a forma de olhares-

suas pupilas” (*Ibid.*: 55), “e eu de repente ouvi dos seus olhos um alucinado grito de socorro” (*Ibid.*: 56); “e ela fechando os olhos disse «amor amor»” (*Ibid.*); “vi o terror nos olhos dela” (*Ibid.*: 58); “olhando o chão como um enforcado” (*Ibid.*: 59); “o olhar de ferro” (*Ibid.*: 60); “os olhos formigando” (*Ibid.*: 61); “a hora fosca co’a lâmina dos olhos” (*Ibid.*: 64).

-abjetos – e não sob a feição, por exemplo, de solidariedade ou cumplicidade? O que é, enfim, que isto supõe no inconsciente do protagonista? Eis o que convém esclarecer.

O efeito altamente perturbador do buraco na cerca só o é enquanto tal porque supõe algo mais. É claro que se pode dizer que é precisamente na desproporção entre o buraco e a reação tempestiva e desproporcionada provocada por este que radica o narcisismo do protagonista. De facto, ficar desesperado perante um indício de imperfeição, como é o caso do – aparentemente inofensivo – buraco na cerca, soa a narcisismo baseado numa idealização que não consente na mínima perturbação. A margem da desconformidade aferida pelo excesso definiria aqui a margem do narcisismo da personagem, que não tolera desvio algum de uma realidade que quer à sua maneira, isto é, sem qualquer tipo de fissura. Nesta perspetiva, a fúria – ou raiva narcísica, talvez fosse melhor dizer – do narrador também se explicaria em boa medida por este se deixar levar por uma cólera que lhe turva o olhar a ponto de não ser mais capaz de fazer com que os outros vejam pelos olhos dele. Se nos primeiros capítulos o narrador é quem manipula o olhar da jornalista, reinvestindo a libido (espécie de fluído psíquico) em si-próprio, nos seus gestos e nas suas atitudes, para melhor hipnotizar a jornalista, a partir do incidente da cerca a situação inverte-se e é ele que surge doravante na posição, ou na quase posição, de perseguido pelo olhar desta e pelo olhar da dona mariana.

Ora, isto não é sem consequências no plano narcísico: foco de atenção que ele próprio instiga em função do seu prazer, o prazer narcísico de se constituir como desejo da jornalista que fica presa à imagem que ele exhibe de si mesmo, o narrador vê-se reduzido à condição inversa: não só não controla mais o olhar, como ainda se sente rodeado por olhares malévolos, como se tivesse de responder por eles; e esses olhares, convirá realçar, são altamente perturbadores, uma vez que não se conformam, muito ao inverso do que sucedia nas primeiras páginas da novela, ao *Ideal-Ich* do protagonista; e este acaba, diga-se ainda, por resvalar para um narcisismo destrutivo: aquele que intenta destruir, neste caso através de acusações, insultos e olhares furiosos, o objeto pelo qual se desejava ser desejado e que já não lhe reenvia narcisicamente a imagem (idealizada) de si mesmo.

Contudo, uma leitura assente nestes poucos pressupostos que acabei de reensear não é, a meu ver, suficiente. Porque esquece, ou faz por esquecer, o que o narcisismo verdadeiramente supõe: irreduzivelmente a ausência de qualquer buraco na cerca. Porquê? Porque, em registo lacanianiano, o buraco é uma rachadura que “reenvia o sujeito à sua fissura fundamental” (Guimarães 2004: 93). Por outras palavras, constitui um vazio no qual o protagonista é

forçado a contemplar a sua condição de sujeito. Sendo o olhar-objeto, segundo a lição lacaniana, o desencontro entre o visível e o sentido, portanto, digamos, com Ivan Capeller (cf. 2012: 3-4), que aquilo de que carece a imagem para que esta surja enquanto tal aos olhos do sujeito (ou se se preferir, aquilo que falta à imagem para que esta se possa afirmar como imagem sabendo-se que essa falta não se refere a nenhuma concretude empírica),¹⁵ esse olhar-objeto, divergente dessa espécie de olhar algo transcendente que nas primeiras páginas da novela caracterizava o comportamento ocular do narrador e que confinava a jornalista ao papel de espelho de si mesmo, ameaça a constituição do sujeito. Porque constitui o ponto em que a imagem quase se dissolve e, correlativamente, o ponto de suspensão do sentido. Trata-se, assim, do ponto em que o sentido de algo se apresenta oculto, em que predomina o invisível; e, enfim, em que a representação, porque esvaziada, não é (mais) possível. Se nas primeiras páginas do texto a jornalista enquanto espelho do narcisismo do narrador conferia o reconforto do reconhecimento através de uma representação reflexiva, agora, com o buraco vindo como que do nada, o que temos é uma alteridade petrificante. Ou seja, o buraco, não sendo espelho antes tela/mancha, é como que o ponto em que o sujeito desaparece. Por tratar-se de um vazio e, como tal, de uma realidade esvaziada de representação. Mas é essa realidade esvaziada da possibilidade de representar que coloca o sujeito perante si mesmo e já não face à imagem narcísica de si mesmo e que mais não era do que uma máscara. Neste sentido, há no buraco um claro efeito desmascarador: aquele através do qual o sujeito depara – e agora já não em termos de ilusão imaginária,¹⁶ como sucedia com o reflexo especular, mas em termos de real – com a fissura de si mesmo e que dá pelo nome de falta. Desta maneira, o buraco simboliza a falta constitutiva do sujeito e não somente a falta de um pedaço de cerca. De outro modo: é a partir do buraco que o sujeito verdadeiramente se *olha* – constatando a sua castração – e não a partir do espelho, onde apenas se *via*. Sejam mais específicos: o buraco como que vem significar o vazio resultante da carência do objeto *a*. E aqui o sujeito, na tentativa de fazer regressar o desejo no buraco vazio da sua representação, esforça-se por preencher esse vazio através de um

¹⁵ Não se trata de um referente – algo materializável –, antes do que na imagem emerge sob a forma de mancha, ou tela, sendo o olhar-objeto, numa palavra, o significante da falta. O que no cerne da imagem não é visualizável, escapando a qualquer redutibilidade imposta pela visão.

¹⁶ E se aí se julgava ver a si mesmo através da jornalista, a verdade é que, em rigor, o que via era antes a máscara da sedução que encarnava. Por outras palavras, uma ficção de si mesmo, como não raro sucede em contexto narcísico.

espelho. O que desemboca no eu enquanto imagem narcísica do Outro [i(a)], tal como sucede no início da novela, expediente destinado a encobrir o desejo.¹⁷

E o que este vazio – esta falta – deixa evidenciar do narrador é, muito literalmente, o receio flagrante de o espaço circunscrito e fechado da propriedade apresentar algures um buraco como aquele que a legião de formigas escava. A ser assim, isto significa que esse espaço enclausurado, refúgio no qual o sujeito se exila voluntariamente do mundo e das suas vicissitudes, é violado e abre-se a possibilidade, ainda que delimitada à mera superfície de um buraco causado por insetos, mas ainda assim suficiente para gerar pânico no narrador, abre-se a possibilidade, ia dizendo, de uma contaminação por parte da realidade simbólica. Contaminação que, a acontecer, mancharia, é de supor, indelevelmente a misantropia do protagonista, ameaçando o seu exílio deliberado. Com efeito,

Para além de expor a fragilidade do universo e das ideias forjadas pelo personagem, a invasão da praga simboliza o retorno de tudo aquilo que ele procurava evitar. A reação exagerada do narrador, desproporcional à extensão do estrago, não poderia ser explicada apenas pelo dano causado à sua propriedade; há que se atentar para os sentidos implícitos do acontecimento. A destruição provocada no seu muro desvela a fragilidade da separação que ele havia estabelecido entre o seu universo e o mundo exterior. [...] Ao arrombar o muro, as formigas destroem simbolicamente aquilo que era responsável por proteger o seu exílio, barrando a realidade externa da qual procurava esquivar-se. (Lima 2006: 70)

Portanto, o buraco é mais do que um buraco, é um *trou-matisme* (vd. Charmoille 2003: 7-8), porque ameaça uma clausura até então inextirpável e que é a de um protagonista, como fica de resto explicitamente patente no seu discurso enfurecido, que se vê fora do mundo social. O buraco, se quisermos dizer ainda de outra maneira, é como que um olho que do lado de lá da cerca vem anonimamente espiar o narrador, o olhar “transbordante [que] causa

¹⁷ Ou então poderia apoiar-se numa tela, querendo isto dizer a opção por tapar o buraco recorrendo ao fantasma [§ a]. Mas neste caso, em vez de encoberto, o desejo seria mostrado, como é lógico. Dar-se-ia a produção de um tecido fantasmático suscetível de embrulhar *um* objeto *a* que funcionaria como resgate da castração, como sucede com a jornalista ao fetichizar os pés do protagonista (podolatria). Deste modo, parece existir na personagem um desejo inconsciente de cegueira, pelo simples facto de a jornalista ser enganada sobre o que vê: o pé, revestido pelo valor imaginário de uma elaboração fetichista, é assumido como substituto fálico (isto é, o pé como objeto no lugar do objeto que falta). Desta perspectiva ilusória (e o desejo, como se sabe, nutre-se da ilusão), o fetiche, não se duvide, constitui um objeto *trompe-l'œil*.

medo, angústia e deixa [...] desnudado”. É outro ponto de observação capaz de converter a personagem em objeto de olhares anônimos e invasivos. Mas é cumulativamente ainda, pode dizer-se, uma mancha traumática constituída por um vazio – o vazio da representação excluída – para o qual não parece existir nenhum significante (*Vorstellungs-Repräsentanz*). Conforme assinala Žižek:

La “réalité” est le champ des représentations symboliques structurées, le résultat d’un “embourgeoisement” symbolique du Réel. Un excédente de Réel échappe néanmoins toujours à l’emprise du Symbolique est une tache non symbolique persiste, un trou dans la réalité designe l’ultime limite où “le mot manque”. C’est sur cet arrière-plan que le *Vorstellungs-Repräsentanz* doit être considéré comme une tentative d’inscrire dans l’ordre symbolique l’excédent qui se dérobe au champ de la représentation. (2010: 292)

Aqui, a inexistência de conversão da “falta de significante” (vazio) em “significante da falta” (*Vorstellungs-Repräsentanz*) é, diga-se, indiciada pelo que salta à vista: que é, bem evidentemente, a misantropia do dono da chácara. Misanthropia explicável por uma enérgica recusa em aceder ao plano simbólico. Como há instantes dizia, o narrador persiste em manter-se à margem da realidade simbólica (as estruturas sócio-simbólicas), cultivando um afastamento deliberado do mundo e das suas representações.

Este repúdio da esfera simbólica conecta-se diretamente com o narcisismo da personagem. Pela elementar evidência de o narcisista, como de resto o protagonista desta novela bem ilustra, ser por excelência alguém que se arroga a superioridade de uma autossuficiência sobre os demais, negando qualquer subordinação à realidade exterior, renitência à dependência que capitaliza tanto em termos de autoadmiração como de desvalorização dos outros; como evidente é que por trás da autoproclamada autonomia se esconde uma hipervulnerabilidade, como bem salta à vista no episódio das formigas; e subjacente a isto tudo se camufla, em boa verdade, um anseio frustrado de atenção sentimental. Como quer que seja, o facto é que a não renúncia ao narcisismo acarreta precisamente a não vinculação – ou desvinculação – ao Simbólico. Fica assim comprometida a simbolização, que parece ser justamente, psicanaliticamente falando, aquilo que o sujeito, cativo/petrificado num cárcere narcísico, pretende. O que se vê pela sua renitência em construir laços sociais.

Esta des-filiação do mundo faz sentido, uma vez que, na medula deste narcisismo que não equaciona a mínima invasão do Simbólico se acha, sejamos claros, a vontade inquebrantável de o sujeito – e este é o ponto central da questão – ser o falo da mãe. Ao fazer valer a sua força contra o mundo e, mais particularmente, contra a perfuração causada pelas formigas, creio que, em bom rigor, se

manifesta a pregnância irredutível do sujeito em responder pelo desejo da mãe e de escapar a essa castração primordial significada pela assunção de não ser o falo desejado pela mãe. E de todas as vezes que a personagem suspeita não ter sido capaz de corresponder sexualmente ao desejo da amante (por exemplo: “ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava, por isso já estava lubrificando a língua viperina entorpecida a noite inteira no aconchego dos meus pés e etcétera”, *CC*. 28-29), o que parece estar em causa, em linguagem lacaniana, é o receio de não ser suficientemente capaz de encarnar o falo desejado pela mãe. Não é à toa que no capítulo “O banho” surge uma descrição em que o gozo experimentado pelo narrador é indissociável de uma relação com a jornalista encarnando precisamente uma figura marcadamente maternal. Dir-se-ia, pois, uma mãe a tratar da higiene da criança, para delícia do narrador que assim se vê inteiramente desejado por um cuidado materno que a jornalista, também ela com um indisfarçável gozo, parece corporificar (e, repare-se, na alteração de escala referente à percepção visual dos pés da jornalista, que crescem, um tanto como se o protagonista, por passe de mágica, regressasse a uma percepção infantil e que é aquela a partir da qual se vê o mundo de um ponto pequeno e se julga esse mundo vasto). O que temos aqui é a flagrante nostalgia, qual paraíso perdido, da infância em que os afagos dispensados pela amante como que se decalcam dos da mãe:¹⁸

[...] e com os olhos escondidos vi por instantes, embora pequenos e descalços, seus pés crescerem, seus pés crescerem metidos em chinelos, e senti também suas mãos afiladas se transformarem de repente em mãos rústicas e pesadas, e eram mãos minuciosas que me entravam com os dedos pelas orelhas, me cumulando de afagos, me fazendo cócegas, me fazendo rir baixinho sob a toalha, e era extremamente bom ela se ocupando do meu corpo e me conduzindo enrolado lá pro quarto e me penteando diante do espelho

¹⁸ E note-se que noutras alturas da novela fica notória a discrepância entre a infância como tempo abençoado, por assim dizer, e o repúdio sem mercê da idade adulta e, em especial, da inserção social adstrita a essa idade, uma vez que o mundo é, sem a mínima condescendência, apresentado pelo misantropo protagonista sob uma faceta desencantada e até mesmo nociva. O que mais não é do que uma manifesta, em linguagem lacaniana, renúncia à ordem simbólica, renúncia de tal forma visceral que até a alternativa dos discursos libertários é posta em causa (*cf.* Lima 2006: 76-77). Dá-se o acantonamento da personagem no reduto da sua propriedade em termos de capitulação perante o mundo adulto que traduz, subconscientemente, uma perclusão da Lei do Pai. Com efeito, o protagonista, do ponto de vista psicanalítico, como que pretende persistir na convicção de ser o falo da mãe ao arpejo de um acesso à ordem sócio-discursiva (realidade simbólica).

e me passando um pito de cenho fingido e me fazendo pequenas recomendações e me fazendo vestir calça e camisa e me fazendo deitar as costas ali na cama, debruçando-se em seguida pra me fechar os botões, e me fazendo estender meus pesados sapatos no seu regaço pra que ela, dobrando-se cheia de aplicação, pudesse dar o laço, eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos pra que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo. (CC. 20)

Se na novela explicitamente se reconhece um investimento no sentido de colar a jornalista à figura da mãe, como se esta fosse a encarnação em grau superlativo do gozo do protagonista, a verdade é que este investimento se coaduna com a evidência de um sujeito que, embora começasse por situar (o que não deixa de constituir uma alienação, fundamental segundo Lacan (1986: 172) o seu *Ich-Ideal* no Outro, não deixou de resvalar para o *Ideal-Ich* (ideal narcísico), que, como nota Daniel Lagache, supõe uma identificação primária com um Outro revestido de potência absoluta – a mãe (1961: 43). Figura tutelar com a qual se estabelecem identificações primárias dotadas de intensa carga afetiva, como se sabe. E não é inoportuno correlacionar narcisismo e infância, por interposta presença da mãe, se pensarmos que a infância é justamente o espaço ideal do narcisismo, visto que a criança é o centro absoluto das atenções, em especial maternas. Assim, não é ocioso vislumbrar no protagonista um desejo forte de não abdicar do narcisismo perdido da infância. Nestes termos, o que este solicita na jornalista é que esta o lance, digamos com Kaufman, “no declive regressivo das satisfações infantis abandonadas, aquelas mesmas que punham a criança no centro do mundo” (1996: 355). Ou então, diga-se do protagonista sedento de cuidados maternos, com Žižek, aquilo, ainda que em situação de análise bem diversa, que o filósofo esloveno refere a propósito de Norman Bates (em *Psycho*): “son désir est immédiatement identifié à celui de sa (*M*)Other” (2010: 304).

Em todo o caso, se o excerto acima transcrito da novela é assaz eloquente no tocante a uma leitura que aponte no protagonista a atenção materna como gozo, mais o é ainda o modo como termina o livro. No último capítulo, a perspectiva já não obedece ao olhar do protagonista. Assumindo a narração, a jornalista é quem olha; e o que vê é o amante em indisfarçável posição fetal, a significar sem equívocos um retorno ao gozo materno. Eis a passagem:

[...] deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu

mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto. (*Ibid.*: 65)

Conclua-se dizendo que, se outro mérito não tiver, esta leitura, inspirada em Lacan, permite tecer e arrisca sustentar, ao que creio, uma linha de coerência com *Lavoura Arcaica*. Nesse romance, a questão essencial prende-se com o abandono da casa paterna, onde André, o jovem protagonista, cometera incesto com a irmã, num envolvimento que não era sem avivar correlatamente um incesto materno.¹⁹ Como parece suceder em *Um Copo de Cólera*, também em *Lavoura Arcaica* se descortina deste modo o fulcro de um sentido secreto (isto é, inconsciente) por detrás da superfície da intriga que é menos uma vontade de liberdade do que uma intenção de escapar à Lei do Pai.

Referências

BAPTISTA, Abel Barros

2003 *Cotigação de Avulsos. Ensaios de Crítica Literária*, Lisboa: Cotovia.

BOSI, Alfredo

1989 *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora Cultrix.

CAPELLER, Ivan

¹⁹ De resto, a certo passo de *Um Copo de Cólera*, aquele em que o protagonista recorda a figura da mãe, lê-se, em jeito de indelmentível ressonância entre as duas obras, o que poderíamos perfeitamente supor nalguma página de *Lavoura Arcaica*: “ela que ainda era, com a dispersão da prole, a depositária espiritual de um patrimônio escasso, a lição que ela repetia sempre nas raras vezes que me via, um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem, e seus filhos, outros filhos, era esse o movimento espontâneo da natureza, procriar e com trabalho prover o sustento da família” (CC. 60). E se em *Lavoura Arcaica* o incesto com a irmã não deixa de remeter igualmente para uma fusão incestuosa com a figura da mãe, em *Um Copo de Cólera* temos a relação com a jornalista que por mais de uma vez parece encarnar um lugar materno, como vimos. Em suma, nas duas narrativas a figura da mãe alcança a significação desse gozo interdito pretendido pelos protagonistas; gozo interdito que, a concretizar-se, resulta numa impossibilidade: a de aceder às estruturas sócio-discursivas do campo Simbólico, que, em *Lavoura Arcaica*, assumem a condição e os limites da família patriarcal-rural com a sua ordem vigente, as suas expectativas, normas e crenças.

- 2012 Lacan com Spielberg – O Olhar Abjeto da Nova Lei. *Revista Universitária do Audiovisual*, Edição n.º 49, junho/2012. In: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=11762>. [Consultado em 25.08.2012.]

CHARMOILLE, Jean

- 2003 La pulsion invoquante. Du malentendu au cri. In: www.sonecrit.com/texte/html/fr/pulsion-invocante.php

COELHO, Eduardo Prado

- 2003 *A Escala do Olhar*. Lisboa: Texto Editora.

DOR, Joël

- 2006 *Introduction à la lecture de Lacan. 1. L'inconscient structuré comme un langage. 2. La structure du sujet*, Paris: Éditions Denoël.

FARGUES, Joël

- 1984 A imagem de um corpo. *Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Relógio D'Água, 83-96.

GUIMARÃES, Dinara Machado

- 2004 *Vazio Iluminado: o olhar dos olhares*. Rio de Janeiro: Garamond.

HOLMES, Jeremy

- 2002 *Narcisismo*, trad. de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina.

KAUFMAN, Pierre

- 1996 *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O legado de Freud a Lacan*, trad. de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

QUINET, Antonio

- [s./d.] Le trou du regard. *Lacanian memory*, Bibliothèque virtuelle de l'internationale des formes du champ lacanien.
- 2002 *Um Olhar a Mais. Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. In: http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm [Consultado em 08.07.2012.]

LACAN, Jacques

- 1986 *Os Escritos Técnicos de Freud*, Seminário I (1953-1954), fixação do texto por Jacques-Alain Miller. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- 1986a *L'Éthique de la psychanalyse, Séminaire VII*, texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil.
- 2003 *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse, Séminaire XI*, texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil.

LAGACHE, D.

- 1961 Psychanalyse et structure de la personnalité. *La Psychanalyse* 6, *Perspectives structurales. Colloque international de Royaumont*. Paris: PUF, 5-54.

LIMA, Thayse Leal

- 2006 *O Mundo Desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. [Dissertação policopiada.]

MOISÉS, Massaud

- 1989 *História da Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora Cultrix.

NASSAR, Raduan

- 1996 Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 36.
- 1998 *Um Copo de Cólera*. Lisboa: Edições Cotovia.
- 1999 *Lavoura Arcaica*. Lisboa: Edições Cotovia.

PERRONE-MOISÉS, Leyla

- 1996 Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 61-77.

SAFOUAN, Moustapha

- 2001 *Dix conférences de psychanalyse*. Paris: Fayard.

STAROBINSKI, Jean

- 2002 *El ojo vivo*, trad. de Julián Mateo Ballorca. Valladolid: cuatro.ediciones.

STEEN, Edla van

- 2008 *Viver & Escrever 2*. Porto Alegre, RS: L&PM.

THÉVOZ, Michel

- 1996 *Le Miroir Infidèle*. Paris: Éditions de Minuit.

VERNET, Marc

- 1984 Efeitos especiais: Freud; encenação: U.S.A. *Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Relógio D'Água, 63-81.

ZAFIROPOULOS, Markos

- 2009 *L'Œil désespéré par le regard. Sur le fantasme*. Paris: Les Éditions Arkhê.

ŽIŽEK, Slavoj

- 2008 *Lacrimae Rerum*, Lisboa: Orfeu Negro.

- 2008a *La parallaxe*, Paris: Fayard.

- 2010 Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite. In: Slavoj Žižek (Org.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris: Capricci, 251-328.
- 2010a La boucle de l'acte. In: Slavoj Žižek (Org.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris: Capricci, 121-154.