

Voz e olhar em Ensaio sobre a cegueira

Voice and look in Blindness

Heloisa Caldas

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Brasil

[Endereço para correspondência](#)

RESUMO

Neste artigo, abordo a escrita de José Saramago como uma escrita que transmite efeitos de real além do sentido e da imaginação que promove. Essa transmissão ocorre pela forma como esse escritor trata o vazio da significação. Tomarei como base seu livro **Ensaio sobre a cegueira** (SARAMAGO, 1995), comentando nele a presença da voz e do olhar como objeto, no sentido lacaniano do termo. Segundo Lacan, esses objetos são primordiais no nascimento no sujeito, articulam-se ao desejo do Outro e comparecem, com frequência, associados. Trata-se de estudar a criação desses objetos por meio da sublimação, distinguindo-os de como se apresentam fixados na fantasia neurótica ou perversa. Esta é uma lição a se retirar da criação artística para o tratamento do objeto na experiência psicanalítica.

Palavras-chave: Psicanálise; Literatura; Objeto *a*; Voz; Olhar; Sublimação.

ABSTRACT

This paper tries to consider the author José Saramago's writing as one which transmits, beyond meaning and imagination, real effects. Such transmission is due to the way this writer treats meaning emptiness. It is based in his book **Blindness**(SARAMAGO, 1995) commenting the presence of the voice and the look as objects, in the Lacanian sense of the term. According to Lacan, these objects are usually associated, articulated to the desire of the Other and fundamental to the subject in its first appearance. The issue is, therefore, to study the sublimation of these objects distinguishing them from the way they appear in the neurotic and perverse fantasy. That would be a lesson that art creation could give to the object treatment in the psychoanalytical experience.

Keywords: Psychoanalysis; Literature; Object *a*; Voice; Look; Sublimation.

1 UMA VOZ QUE DESPERTA

É bem conhecida a importância da voz na escrita de José Saramago. Algumas de suas obras já foram tema da minha pesquisa sobre a presença da voz na escrita porque o estilo de sua narrativa é rico em oralidade (CALDAS, 2007). Em virtude da forma corrida de escrever, escassa em pontuações e separações, seu texto guarda proximidade com a fala, na qual a escansão e a prosódia se dão em função da pausa e da entonação. Quem o lê precisa interpretar o sentido quase do mesmo modo como se decide a significação da fala oral. Conseqüentemente, nos livros de Saramago, é inegável a força da oratória, da voz como índice de discurso, do endereçamento ao leitor de seu tempo. Valendo-se disso, ele não poupa esforços para dar sua contribuição de artista diante da estranheza que o mal-estar atual lhe provoca.

No entanto, não é apenas a voz subjetiva de seu discurso que nos interessa em seu trabalho. Sem dúvida, a ressonância poética é favorável à evocação vocal e promove a autoridade do texto, construindo sua força de verdade. A verossimilhança de suas alegorias confere peso e densidade ao seu discurso. Suas descrições desenham imagens tão fiéis que podemos ouvir de um espectador, como aconteceu comigo à saída da sessão do filme¹ de mesmo nome, recentemente feito a partir do livro **Ensaio sobre a cegueira**, a seguinte frase: "O asilo onde os cegos foram colocados é exatamente como eu imaginei ao ler o livro". Ou seja, o cineasta foi bastante hábil ao traduzir para a tela a leitura dessa voz. Sabe-se que o autor também ficou contente com a fidedignidade do filme (A MESMA..., 2008, p. 1).

No texto de Saramago, porém, a poética da voz se realiza melhor no ponto em que alcança o desconhecido do significado. Nisso a voz se depura, desliga-se do sistema da linguagem. Trata-se da voz que entrega algo sem que se produza um evento de significado. A voz como uma pura intenção de significar, um puro querer-dizer (AGAMBEN, 2006, p. 52-53).

Estamos privilegiando, assim, a voz como ressonância poética que se distingue da voz como índice de subjetividade mais próxima à fala e às condições de discurso subordinadas ao espírito de época, às ideologias, ao tecido cultural e coletivo. A voz ligada à fala, com frequência, impede que se escute a voz do ser falante em sua solidão na relação que mantém com seu corpo, seu bem ou mal-estar, seu gozo.

Lacan ao comentar "que se diga resta esquecido por trás do que se disse no que se ouviu" nos dá uma indicação diferente entre dizer e ouvir (LACAN, 1972-2003, p. 448). Nessa perspectiva, a voz pode ser pensada como a voz do que não se pode dizer nem ouvir. Ela pode ser escutada, ter efeitos no corpo provocados por sua ressonância, mas não compreendida. Ela indica a presença do Outro como enigma e provoca o estranhamento com relação à realidade em sua plausibilidade. Esta voz passa pela fala, mas não se restringe ao seu papel fonador. Ela ultrapassa essa função tão necessária à transmissão. Ao contrário, se algo se transmite por seu intermédio, trata-se da transmissão do impossível de transmitir.

Assim, esta voz injeta presença humana no texto, indicando uma causa na escrita, alguém e além do jogo sofisticado da linguagem que o escritor domina. Ela evidencia um querer-dizer artístico e ético diante do inominável de tantos fatos. O tecido verbal é apenas pretexto para que o artista tome parte na cena política atual, impossibilitado de não se manifestar. Importa certamente pelo que diz, mas predomina pela ressonância e pelo espanto do que não se pode dizer.

Essa ressonância não dá margem à indiferença, mas mobiliza o leitor e nele produz inegáveis efeitos. Ela cumpre uma função política na poética. Seu 'longo falar', para usar uma expressão do próprio Saramago (1980, p. 212), rodeia o impossível de dizer, circula um silêncio. Por mais alegóricas que sejam as imagens com que ele compõe seus livros; por mais distantes que sejam a cidade, a ilha, o convento, a jangada, o asilo de seu cenário, ele fala de vidas banalizadas, de medos insondáveis, de máscaras anônimas, de amores vãos, de brutalidades excessivas, mas também de esperanças absurdas, de solidariedades tenazes, de laços viáveis. Suas palavras vão enredando o simbólico, o imaginário e o real, no sentido lacaniano dos termos. O gozo transborda para o bem e para o mal. É uma escrita do real, cujo efeito é um despertar.

Assim, personagens nomeados como 'o primeiro cego', 'a mulher do médico', 'a rapariga de óculos escuros' acendem, na narrativa, a surpresa de um encontro como deveria ainda acontecer quando dizemos 'o mendigo que dorme sob a marquise' ou 'o menino de rua', nomes com os quais já nos habituamos. Essas nomeações circunstanciais, produzidas por encontros ocasionais, apontam o traçado efêmero com que tece os destinos no arranjo simbólico e caleidoscópico da modernidade. Recolhe-se, em cada uma delas, certa arbitrariedade gratuita e inexplicável da denominação sob contingências. Esses nomes revelam assim os paradoxos do sujeito na cultura, quando a questão do seu gozo fala mais

alto: a palavra mais comum pode ser a mais apropriada; o fato mais isolado e singular se entrecruza com a banalidade da massa anônima.

Jacques-Alain Miller (2005) esclarece como Lacan pensa a operação significativa que extrai o objeto *a*: o ato de voz que nomeia e promove a palavra em experiências de vida que não poupam o corpo; o uso da palavra, a despeito da sua precariedade de saber e de sentido. O significativo promove um pouco de sentido, mas, ao mesmo tempo, deixa à sua margem um resto irrepresentável, o objeto *a*.

Portanto, na teoria lacaniana, o objeto *a* é, por definição, heterogêneo em relação ao significativo; no entanto, dele o objeto não pode se desconectar. Temos o objeto *a* apenas no limite dos semblantes, das aparências que o jogo significativo forja enlaçando as tranças simbólico-imaginárias ao corpo. O que conecta a linguagem ao corpo é o objeto *a*. Por conseguinte, a literatura que toca o leitor, que o mobiliza, é aquela que deixa espaço para a presença do objeto alheio e estranho, embora conexo, à sua tessitura. Também para a psicanálise, com Lacan (1971-2006) não há interesse em um discurso que seja mero semblante, o que equivale dizer que o discurso, sustentado pelas aparências, só importa em sua articulação com o real.

Jacques-Alain Miller (2002, p. 99-111) precisa os diferentes aspectos da linguagem que ajudam a pensar o real em sua articulação ao simbólico-imaginário dos semblantes. Ele parte de Lacan para ressaltar que há um aspecto no qual o jogo significativo passa pela retórica, forja a ficção e promove a verdade, ainda que fugidia. Nele, o jogo significativo é tagarela e variável; o sentido discorre e varia. Outro desses aspectos é o da linguagem considerada como uma escrita comparável à da matemática, da fórmula que opera: letras sem sentido, mas eficientes. Nesse aspecto, a construção do sentido, justamente o que colabora para a verossimilhança do texto, perde em importância; prevalecem os efeitos produzidos e experimentados pelo corpo, à revelia do sentido. Na escrita, compreendida dessa forma, a letra promove uma indicação estável, constante. Ela é surda e muda, porém sustenta uma forma de gozar no corpo.

Essa distinção lacaniana difere claramente da distinção comum entre fala e escrita. No que se chama escrita, no senso comum, podemos encontrar os dois aspectos assinalados por Lacan: uma parte do texto escrito serve à retórica e, por outro lado, algo nele tem a função de letra.

O mesmo raciocínio se aplica com relação à fala oral. A fala, por mais que seja variável e efêmera – jamais a mesma –, se escutada com atenção, mantém pontos de retorno, repetições, contornos que indicam haver algo em redor do que gira a fala, sem que ela alcance dizê-lo. Também na vida da pessoa, tudo o que é significativo, no que esse termo ultrapassa o estritamente verbal, permite uma variação: a moda da roupa, o corte do cabelo, a tatuagem, o *piercing*, a maquiagem, a ocupação. Em tudo isso, tão passível de mudança e variação, destacam-se as constantes, as formas fixadas, que comumente chamamos de estilo. Uma tatuagem parece ser mais favorável para se pensar a letra, já que é uma marca perene no corpo. A cor da blusa que se veste tende mais para a função significativa. Mas isso não impede que, para alguém, uma tatuagem seja temporária e para outra pessoa apenas uma cor lhe convenha. Pensemos no preto e em alguns usos emblemáticos a que ele se presta.

O que determina letra e significativo, portanto, é sua função. A função da letra concerne ao gozo; a do significativo promove o sentido. Uma não se faz sem a outra, o sentido serve ao gozo, em parte o dissolve, mas não em seu todo. Parte do gozo escapa ao sentido. Há inúmeras maneiras de um sujeito dar sentido ao gozo, mas algo da experiência de gozo em si, como bem o ensina a prática psicanalítica, é repetitiva, monótona e insensata. Com frequência, ouvimos alguém se queixar que experimenta mais e mais... do mesmo.

Dessa forma, para Lacan e a psicanálise, o sentido não pode ser considerado como alheio ao real do qual se obtém gozo. A ficção dos discursos não diz o real, mas coexiste com ele, tocando-o com as variações de uma fórmula básica que o circunscreve de forma muito especial a cada sujeito. Logo, ainda que a ficção só possa tangenciar o real, é a partir do ponto em que ela o toca que ela se vincula ao gozo. Daí poder falar-se em termos de uma escrita de gozo; uma escrita na qual o significativo varia, mas põe a circular a mesma letra de gozo.

Na lógica lacaniana, o que escreve a articulação do sujeito com o gozo é o matema da fantasia (LACAN, 1968-2008, p. 44-60). A fantasia escreve a constante do circuito pulsional: uma constante que permite ao sujeito sobreviver à inconsistência significativa do Outro $S(\mathbf{A})$.² O matema da fantasia é formulado pelo sujeito buscando uma amarração entre real, simbólico e imaginário que sustente e garanta uma modalidade de gozo. Ela se escreve pondo de um lado o sujeito do significativo tagarela e, do outro, o objeto *a*, que amarra a deriva na corrente do discurso ao gozo no corpo: $\mathbf{S} \langle \mathbf{a} \rangle$.

A fantasia, em parte, costuma ser bem-sucedida. Quando uma fantasia se instala no nascimento de um sujeito, torna-se indelével. Mas, como nem todo o gozo passa ao sentido, esse matema também escreve o fracasso da fantasia. Resta algo indecifrável; o sujeito retorna e repete a operação constantemente.

Assim, a forma recorrente de Saramago a temas e histórias que apontam impasses, aporia situações absurdas, como as que vivemos e a que estamos assujeitados hoje em dia, dá margem a pensar que podemos extrair de sua escrita a voz como objeto *a*: uma voz que, com frequência, aponta a crueldade humana. Como mostra Lacan (1968-2008, p. 248), a voz é o objeto *a*, implicado no circuito pulsional que envolve a dor. Essa voz confessa o sofrimento e, à medida que o mostra, não pode deixar de fazer sofrer. Ela não permite que se esqueça o mal da condição humana, um horror difícil de assumir. Por isso, ela não permite dormir e sonhar; ela promove um despertar.³

Produzida pelo escritor no campo do Outro, a voz ressoa no leitor produzindo em seu corpo efeitos estéticos relacionados ao mal-estar que ela denuncia. Se não fosse sublimação, essa voz seria a exigência superegóica de uma confissão (LACAN, 1968-2008, p. 250): a de que os humanos são cegos e, pior ainda, cruéis. Não é possível sair ileso da leitura desse livro. Nele, uma voz bela e artística paira sobre o leitor na forma de uma sentença: Desperte! Olhe!

2 UM OLHAR QUE NÃO VÊ

Ensaio sobre a cegueira é um livro sobre o olhar, como indica o título. Se compararmos esse título com a fórmula lacaniana da fantasia, podemos situar, de imediato, o olhar como o objeto *a*.

“Não é fácil de definir o que é um olhar”, diz Lacan (1968-2008, p. 245). Sabemos que ele trabalhou muito sobre o assunto, teorizando o olhar como um objeto a partir das indicações legadas por Freud a respeito do circuito da pulsão do *voyeur* e do exibicionista (1915-1969). Lacan confere ao olhar o *status* de objeto, o que já se insinuava no trabalho de Freud com o circuito escópico.

Uma importante contribuição de Lacan sobre o olhar foi a de destacar a disjunção entre o olho e o olhar (1964-1988, p. 69-78). Ele distingue o olhar da função orgânica, para fazer dele um objeto de gozo. O olhar, a partir daí, não se confunde mais com o visível, nem com a função visual. Para promover essa distinção entre o olhar e a visão, Lacan aponta uma função que ele denomina de mancha.

A mancha indica o limite do olhar, o ponto de castração no qual o olhar se constitui como objeto *a*. A mancha aparece, portanto, na fronteira daquilo que a imagem e o simbólico dão a ver. Seu ponto de aparição depende do corte significante. A mancha é, conseqüentemente, correlata àquilo que, no objeto, depende da determinação do sujeito. Conseqüentemente, o olhar vai até onde o sujeito o suporta. Essa reciprocidade entre o sujeito do olhar e o objeto olhar indica a subordinação de ambos a uma identificação, que governa o olhar de tal forma que, longe de assegurar a possibilidade da visão, ela – a identificação – é justamente o que impede sua realização.

Assim, o olhar, como objeto *a*, localiza-se na mancha, na medida em que ela denuncia um limite. Tanto o sujeito como o objeto fazem parte do engodo que caracteriza toda e qualquer interpretação, todo e qualquer semblante. Por outro lado, paradoxalmente, sujeito e objeto são a verdade dos semblantes que sustentam, se pensarmos que a verdade é a castração. Limite de saber, impossibilidade de regular a contento o gozo, mal-estar humano radical, a verdade da castração, se é que podemos usar o termo com o artigo definido, expressa-se na lógica lacaniana pelo matema $S(\mathbf{A})$. É a partir dessa lei universal de perda de verdades, uma a cada vez, estruturadas como ficção e efeito de discurso, são consideradas pela psicanálise, orientada pela experiência clínica e também pelo que ensina a literatura.

Nesse ensaio, o que Saramago propõe de exemplar é o olhar na cegueira, o objeto olhar na mancha. Um sujeito é subitamente acometido por uma cegueira estranha que impede sua visão pela claridade em demasia; o excesso de luz produz uma mancha leitosa ofuscante e todos aqueles que se aproximam desse cego, na tentativa de ajudá-lo, vão sendo contaminados sucessivamente com aquela cegueira, de maneira que, em poucos dias, uma legião de cegos contagiosos precisa ser recolhida e isolada. Enquanto isso, autoridades e estudiosos vêm-se atarantados com o problema por não saberem o que fazer para curar ou mesmo conter aquela estranha epidemia. Como conseqüência dessa possível contaminação, um cruel processo de segregação se inicia, dificultando o acesso dos cegos aos bens básicos de sobrevivência e higiene. Em pouco tempo, eclodem a agressividade e a decadência das condições primárias de dignidade em convívio social e destroem as barreiras do bem e do belo, desnudando com horror o mal-estar na cultura.

Ao descrever o desamparo dos cegos, Saramago vai abrindo fendas em que dá a ver, de forma irônica, na cegueira generalizada, a cegueira humana e coletiva que nos anestesia a cada dia. Ele abre janelas e convoca o olhar do leitor. Somos levados a olhar o real que a leitura diária dos jornais ou as cenas cotidianas das cidades já não nos provocam mais.

Outra contribuição importante de Lacan sobre o objeto *a* é sua articulação à sublimação como modalidade de gozo. Lacan vai mapear, usando os circuitos da pulsão escópica, o campo de emergência do objeto. Ele diz: "se o objeto *a* pode funcionar como equivalente de gozo é em razão de uma estrutura topológica" (LACAN, 1968-2008, p. 240). Ele vai situar o campo em que o olhar surge no percurso pulsional do *voyeur* e do exibicionista.

Para o *voyeur*, desde o clássico exemplo de espiar pelo buraco da fechadura, o olhar localiza-se na fronteira do impossível de ver. Espiar é, portanto, uma tentativa de se apoderar de um objeto recusado ao sujeito no campo do Outro. Trata-se de um ato que visa a "interrogar no Outro o que não se pode ver" (LACAN, 1968-2008, p. 246). O exibicionista, ao contrário do *voyeur*, é um sujeito que se esforça para que o olhar possa existir. "O essencial é fazer aparecer o olhar no campo do Outro" (LACAN, 1968-2008, p. 246), diz Lacan. Para isso, a estratégia exibicionista monta uma cena na qual o olhar será capturado e ganhará consistência. O ato exibicionista, portanto, faz o objeto olhar surgir e o dá a ver.

Podemos pensar a escrita, em relação ao olhar, como semelhante à manobra do *voyeur* na medida em que ela abre uma fresta, um buraco de fechadura, e avança no real impossível do olhar. A escrita funciona, assim, promovendo o gozo de olhar, o jamais visto. Se situarmos o escritor do mesmo lado do leitor, ambos espiam por essas mesmas frestas e interrogam o Outro.

Outra abordagem possível é pensar que a escrita abre frestas pelas quais o leitor é capturado e sente-se compelido a olhar. No livro em questão, trata-se de um olhar incômodo porque enfoca a violência e a estupidez humanas. O leitor é apreendido no campo do olhar que a exibição constitui. É também surpreendido e fica um tanto à mercê do gozo do olhar. A cegueira que se mostra evoca a castração do sujeito, seja no lugar da personagem, seja no do leitor. Saramago nos convida a entrar nessa história lembrando-nos da fragilidade de nossa condição, a exemplo do que Freud assinala em seu artigo "O estranho", pois "o medo de ficar cego é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado" (FREUD, 1919-1969, p. 289). Além de nos demonstrar, com as personagens, como se vive essa perda de visão, ele nos remete à cegueira da qual padecemos.

Seria essa uma manobra a se repreender pelo que ela promove de angústia no parceiro? Lacan afirma que a idéia de que haja, no exibicionismo, um desprezo pelo parceiro é uma ilusão. É preciso não esquecer a função fundamental do Outro, sempre presente, quando a fala funciona e na qual todo parceiro é apenas incluído em função do ponto de referência em que a fala se coloca como verdadeira.

Assim, **Ensaio sobre a cegueira** dá a ver, promove o olhar à mancha e exhibe a castração humana. No entanto, como ato, em que difere daquilo que se repete na atuação neurótica ou na passagem ao ato perverso? Em que o objeto olhar sublimado se diferencia do objeto olhar na forma de fetiche, seja na fantasia recalcada neurótica, seja no ato perverso? Que lição extrair daí para a psicanálise?

É importante estabelecer aqui uma distinção entre o processo da sublimação e o objeto sublimado, e como esses aspectos podem ser tratados na clínica e na arte. Para a clínica, importa, em especial, o ato de sublimação, pois está em questão superar os impasses na produção do objeto *a*, de forma a deixá-lo mais leve e maleável ao percurso pulsional. Esses impasses são devidos ao peso das versões fixadas dos objetos: objetos que produzem um gozo invasor e excessivo; objetos perdidos e irrecuperáveis; condições exigentes do objeto fetiche. Essas são dificuldades apresentadas na clínica entre as escritas dos semblantes, dos sentidos de que um sujeito pode dispor para se sustentar no discurso, e a escrita de gozo que o anima.

Com relação à escrita literária, trata-se de pensar o processo criativo a partir do que já está dado e constatado: o objeto sublimado. No caso de **Ensaio sobre a cegueira**, uma escrita literária que produz o olhar objeto sublimado.⁴ Qualquer inferência do processo de criação é uma dedução feita a partir do objeto e nisso reside a lição da arte para a clínica psicanalítica.

Ao sublimar seus objetos, a escrita da arte faz o leitor vacilar quanto à verdade dos objetos consagrados, sacralizados, proibidos, impossíveis e impensáveis. Dessa forma, ela toca na questão crucial da experiência psicanalítica: a produção de um objeto como resultado de um novo arranjo da linguagem com o gozo.

Ensaio sobre a cegueira nos dá duas lições especiais. A primeira é que, por subverter o mundo estabelecido no qual o leitor está enclausurado e promover o real, ainda que ao preço de certa dose de angústia diante do sinistro no que lhe é familiar, sua escrita vai contra o sintoma do leitor em suas prováveis estratégias de entorpecimento diante do mal-estar. Ela produz efeitos sobre o leitor e nisso interessa à psicanálise, pois guarda homologia, em seu ato poético, com a subversão que se espera do ato analítico.

Ao situar na cegueira o paradoxo do *umheimlich* freudiano, Saramago impele a novo enquadramento. O real da escrita de estranheza desmancha a força de uso dos semblantes, força o estabelecimento de novos semblantes para as personagens. Para o leitor, dá-se o mesmo: o mal-estar escondido, no dia-a-dia das cidades grandes (poderia ser Lisboa ou Rio de Janeiro), desponta agudo na forma como são segregados e lutam os cegos contaminados. O real irrompe dentro e fora, na Lisboa do livro e na cidade em que mora o leitor, nas personagens da ficção e na angústia daquele que o lê.

A segunda lição dessa escrita é sobre a representação em relação ao real. Na sublimação, a representação se distingue da forma como comparece na neurose porque não se restringe à fixação da escrita sintomática e repetitiva. Por isso, como afirma Lacan (1968-2008, p. 253), "o sujeito como neurótico está fadado ao fracasso da sublimação". Na sublimação também não encontramos o fetiche como condição obrigatória de acesso ao gozo. Na escrita literária não há fixação, nem recalcada nem fetichizada, que repita em círculos o mesmo sentido. Nela, qualquer representação ocupa de forma pública e assumida seu devido lugar de procuração: é representante da representação (LACAN, 1968-2008, p. 211).

No entanto, apesar dos sentidos que variam e não se fixam, pode extrair-se dessa escrita uma constante – o objeto *a* como letra –, esvaziado de sentido e sublimado em seus fins de gozo. A escrita do objeto *a* é, portanto, bússola na confecção e manejo daqueles semblantes que tratam a ficção como a única verdade possível do real.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte**. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CALDAS, H. **Da voz à escrita**. Clínica psicanalítica e literatura. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneio. **Obras psicológicas completas**. Edição Standard Brasileira, v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1907-1969.

_____. Os instintos e suas vicissitudes. **Obras psicológicas completas**. Edição Standard Brasileira, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1915-1969.

_____. O estranho. **Obras psicológicas completas**. Edição Standard Brasileira, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1919-1969.

_____. Além do princípio do prazer. **Obras psicológicas completas**. Edição Standard Brasileira, v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1920-1969.

LACAN, J. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1964-1988.

_____. **O seminário, livro 16**: de um Outro ao outro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1968-1969-2008.

_____. **Le séminaire, livre 18**. D'un discours qui ne serait pas du semblant. Paris: Seuil, 1971-2006.

_____. O aturdido. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1972-2003. p. 448.

MILLER, J. A. Introdução à leitura do Seminário 10 da Angústia de Jacques Lacan. Opção Lacaniana. **Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, São Paulo: Edições Eólia, n. 43. maio 2005.

_____. **De la naturaleza de los semblantes**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980-2002.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

Endereço para correspondência

Heloisa Caldas
E-mail: helocaldas@terra.com.br

Recebido em: 22 de setembro de 2008
Aprovado em: 19 de novembro de 2008
Revisado em: 20 de novembro de 2008

¹ Filme de Fernando Meirelles **Ensaio sobre a cegueira**, baseado no livro de mesmo nome e considerado pelo escritor como uma tradução cinematográfica de muito boa qualidade de seu texto.

² A inconsistência do Outro pode ser sucintamente explicada aqui pelo fato de a cultura oferecer muitas vias, um número infinito de combinações. O sistema da linguagem ilustra bem isto. No entanto, não há garantia prévia de como se transitar por elas. A cada escolha perde-se algo, seja de sentido ou de gozo. Nenhum saber é último ou definitivo.

³ Freud (1907-1969) teoriza que o artista suspende a barreira do recalque e propicia ao leitor desfrutar do prazer do interdito por uma via que ele, leitor, não seria capaz de abrir. Desta forma, tanto a obra literária como o sonho teriam o mesmo procedimento na obtenção do prazer pela via da realização do desejo. Esta teorização de Freud é anterior à formulação do **Além do princípio do prazer** (1920-1969), na qual o sonho traumático e o pesadelo são revistos. Pode-se, desta forma, acordar para continuar dormindo, pois o sonho, guardião do sono, falhou em produzir uma cadeia significativa que contivesse o desejo sem deixá-lo ultrapassar os limites do prazer e tocar no horror inominável. Esta revisão da criação, segundo a teoria dos três princípios do funcionamento mental, certamente vai implicar pensar a relação entre o horror do objeto, o abjeto, e este mesmo elemento elevado à categoria de belo.

⁴ O que se aproxima da estratégia perversa é a forma como o objeto é cedido ao leitor, e não o artista, bem entendido.