

A CASA ASSOMBRADA – CONSIDERAÇÕES SOBRE

O ESPECULAR E O ESCÓPICO¹

Andrea Menezes Masagão

Resumo: A casa é um espaço privilegiado para abordar a identidade, visto que remete à origem e ao reconhecimento. No entanto, nem sempre o ser está em uma relação de adequação a seu *habitat*. Edgar Allan Poe trabalha o jogo dialético entre o familiar e o estranho de uma forma magistral em seu conto “A queda da casa de Usher”. A dialética do espaço da casa permite abordar o lugar especular do eu, bem como o lugar de ausência do sujeito para além da imagem do espelho. É na queda do suporte especular que surge a dimensão assustadora do olhar.

Palavras-chave: Identidade. Casa. Olhar.

Introdução

A casa é por excelência o espaço da intimidade, e sua imagem oferece-nos uma espécie de topografia do nosso ser íntimo: “Lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mesmos... elas estão em nós tanto quanto estamos nelas” (Bachelard, 2005, p. 20). Assim, a casa pode ser tomada como imagem dialética que se desdobra em uma série de imagens da intimidade tão bem trabalhadas por Bachelard. Os aposentos da casa desenham essa topografia do íntimo. Os quartos, o sótão, o porão e também alguns móveis como os armários, as gavetas, os cofres, os

1 Este artigo faz parte do projeto de pesquisa de Pós-doutorado intitulado “Habitates”, realizado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, sob supervisão da Profa. Dra. Nina Leite e financiado pela Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo – FAPESP.

baús, as fechaduras. E como não falar dos ângulos e espaços vazados das casas que nos convidam a habitá-los, como os cantos, os vãos...

Nessa topografia do íntimo, o aberto e o fechado, o interior e o exterior, o velado e o revelado, o medo e o conforto constituem os espaços da casa que se confundem com os espaços que o ser vem habitar. No entanto, nem sempre o ser está em conformidade com o *habitat*. Como imagem dialética, a casa remete ao mesmo tempo ao que nos é familiar – ao espaço do reconhecimento e pertencimento, que fixa o Eu na relação de espelhamento com os objetos do mundo – e ao espaço da perda, que marca a relação do sujeito a seu objeto e que implica a errância do sujeito e seu desfalecimento. Nesse sentido, a casa permite abordar o lugar especular do eu, bem como o lugar de ausência do sujeito para além da imagem do espelho:

esse lugar, ali, designado na última vez, vamos chamá-lo pelo seu nome: é isso que se chama *Heim*. Se vocês quiserem, digamos que, esta palavra tem um sentido na experiência humana, é lá a casa do homem. Dêem a essa palavra, casa, todas as ressonâncias que vocês quiserem, inclusive a astrológica. O homem encontra sua casa em um ponto situado no Outro, para além da imagem de que somos feitos, e esse lugar representa a ausência onde nós somos. Supostamente, o que acontece, que ela se revela por aquilo que ela é: a presença alhures que torna esse lugar ausência, então ela é a rainha do jogo, ela se apodera da imagem que a suporta e da imagem especular advém a imagem do duplo, com tudo aquilo que ela traz de estranhamento radical. (Lacan, 1962-1963/1997, p. 55)

Veremos no decorrer deste texto como se colocam as questões referidas ao espelho como metáforas do que se registra como o Eu no humano, ou seja, o espelho como metáfora do reconhecimento da imagem do corpo como corpo próprio. No entanto, o que não aparece no espelho também vai ser levado em consideração, uma vez que é a não especularidade do objeto que permite uma abordagem do objeto da pulsão que não se restringe a uma imagem, mas que tem um estatuto bem diverso. A casa assombrada é um lugar privilegiado para trabalhar essas questões: lugar paradoxal em que a dialética entre o familiar e o estranho ganha corpo e é apresentada no conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe.

O estágio do espelho e os registros do real, do simbólico e do imaginário

O Estádio do Espelho elaborado por Lacan a partir da década de 1940 e retomado no decorrer de todo o seu ensino permite-nos estabelecer uma junção/disjunção entre o que se registra como unidade e remete ao campo do imaginário, o que se registra como distintivo e remete ao campo do simbólico e o que se registra como parcial e refere-se ao campo do real. Nesse sentido, o Estádio do Espelho permite não apenas uma abordagem

da importância do registro imaginário na formação do Eu, mas também a abordagem das articulações entre os diferentes registros nas relações entre sujeito e objeto, bem como nas relações entre o especular e o não especular na representação e experiência do espaço.

Inicialmente, no texto de 1949, Lacan utiliza a palavra *Gestalt* para designar essa espécie de propriedade unitária dada pela forma total do corpo que surge a partir de uma exterioridade, em um relevo de estatura que a fixa e em uma simetria que a inverte. Para Lacan, a *Gestalt* tem efeitos formadores sobre o corpo, já que através dela a criança imatura do ponto de vista neurofisiológico antecipa-se em uma unidade corporal, efeito do reflexo da imagem no corpo. Lacan procura responder aos efeitos formadores que essa *Gestalt* tem sobre o corpo humano recorrendo a fenômenos de mimetismo encontrados no reino animal. No entanto, a diferença entre os humanos e os animais não é a maneira como o corpo é afetado pela imagem, mas o lugar de onde vem a imagem. Para os animais não existe diferença entre o objeto e a imagem, tanto é que determinadas espécies de pássaro reagem sexualmente tanto à imagem de um pássaro como à sua presença. Para o humano o registro da imagem se constitui a partir da ausência do objeto, da descontinuidade entre a imagem e o objeto representado. Já para o animal não há esse intervalo, não existe ausência do objeto, pois a imagem e o objeto estão colocados em uma relação de continuidade/indiferenciação.

No contexto das elaborações iniciais do Estádio do Espelho, Lacan trabalha com uma definição narcísica do objeto segundo a qual o objeto e o outro são formalmente equivalentes. Como observa Le Gaufey (1997), o sujeito se reconhece no outro, no objeto que é tomado à sua imagem. Tal equivalência fundamenta as teses de Lacan sobre a agressividade: "Toda identificação erótica, toda apreensão do outro pela imagem numa relação de cativação erótica se faz pela via da relação narcísica e é também a base da tensão agressiva" (Lacan, 1955-1956/1985, p. 110). O Estádio do Espelho coloca em evidência a tensão erótica e agressiva na qual o sujeito se opõe em uma luta mortal à imagem alienante do espelho, luta esta que se manifesta no plano imaginário como uma relação de exclusão: ou ele ou eu.

No seminário "A transferência", Lacan (1960-1961/1992) vai trabalhar, através de um objeto especial, a noção de objeto parcial. Trata-se da noção de *ágalma*, que se destaca da noção de objeto da concorrência narcísica para apontar um objeto sem equivalência com outros objetos:

Se não sabemos apontar, numa topologia estrita, a função do que significa este objeto, ao mesmo tempo tão limitado e tão fugaz em sua figura, que se chama o objeto parcial, se não vêem o interesse do que introduzo sob o nome de *ágalma*, e que é o ponto principal da experiência analítica, pois bem, é uma pena. (p. 150)

Não vamos nos deter aqui nos desenvolvimentos elaborados por Lacan com o termo *ágalma* no decorrer do seminário “A transferência”, mas apenas apontar que é a partir de sua introdução que ele pode abordar e conceitualizar o objeto *a* como objeto parcial, objeto que se diferencia do objeto comum introduzido pela rivalidade narcísica. Será no seminário seguinte, “A identificação”, que Lacan, através da topologia, vai aproximar a noção de objeto parcial da não especularidade do objeto. Trata-se aí de uma maneira geométrica de afirmar a parcialidade do objeto, já que a unidade é oferecida no espelho a partir da flexibilidade do objeto que tem sua simetria invertida. Pela topologia, Lacan propõe a existência de objetos que não têm flexibilidade, objetos que não têm sua simetria invertida na imagem do espelho pela simples razão de que eles não possuem simetria, não possuem direito ou avesso, esquerda ou direita, interior ou exterior. Assim, por meio da introdução do termo *ágalma*, realiza-se uma primeira ligação entre objeto parcial e objeto *a* que vai desembocar na não especularidade do objeto.

Ao formalizar o conceito de objeto *a*, Lacan rompe com a ideia do objeto narcísico que se constitui na rivalidade com o semelhante para propor o objeto como lugar vazio, efeito da incidência do significante sobre o real. Assim, coexistem no ensino de Lacan duas concepções de objeto. Uma delas situa o falo como objeto privilegiado e toma como referência a estrutura edípica e a castração como a falta estruturante. O falo imaginário é aquele que faz a função de velamento da falta instaurada pela castração. Trata-se de uma concepção narcísica de objeto que situa o falo imaginário como ideal. A outra vertente do objeto é aquela que vai tomar o objeto da pulsão como privilegiado, seios, fezes, voz e olhar. Objetos parciais e não especulares. O objeto não aponta mais para um velamento, e sim para o vazio que sustenta a estrutura.

Essa segunda abordagem do objeto fica evidente quando Lacan retoma um artigo de Abraham intitulado “*Essai sur l’histoire du développement de la libido*”, publicado em 1924. No texto, Abraham oferece uma série de exemplos clínicos, entre eles um caso de histeria em que a mulher sonha com o pai nu sem os pelos pubianos. Segundo Abraham, essa falta na imagem do pai é o resultado de uma incompletude no investimento narcísico do objeto, uma incompletude característica da neurose. Lacan não vai tomar essa observação no mesmo sentido que Abraham, ou seja, no sentido de um desenvolvimento da libido até um objeto total designado pelo investimento narcísico dos genitais. Lacan vai deter-se nessa observação para acentuar o que não passa pelo investimento da imagem, um branco, um furo na imagem, uma falta indicada por essa ausência de pelos pubianos.

Próximo ao final do seminário “A transferência”, Lacan (1960-1961/1992) vai retomar o Estádio do Espelho através do esquema óptico para colocar em relevo o lugar do Outro nesse esquema. É nesse momento que Lacan recorre ao gesto da criança que se vira na direção do adulto que

a carrega em frente ao espelho, esperando dele algo da ordem do acordo ou do testemunho, para exemplificar a função do Outro no funcionamento de seu esquema. O adulto situado fora do espelho sustenta a identificação da criança em frente ao espelho à imagem de seu corpo refletida no espelho. É o adulto que situa para a criança onde está a imagem e onde está o que não é imagem. Lacan vai introduzir essa presença do Outro no espelho como olhar:

Aí está o que dá resposta à questão, o olhar do Outro, que entre os dois irmãos gêmeos inimigos do eu e da imagem do pequeno outro especular, pode fazer a todo instante bascular a preferência, como é que o sujeito o interioriza? Este olhar do Outro, devemos concebê-lo como sendo interiorizado por um signo. Isso basta *Ein Einziger Zug*. Não há necessidade de todo um campo de organização e de uma intuição maciça. Esse ponto, grande I, do traço único, este signo do assentimento do Outro, da escolha de amor sobre a qual o sujeito pode operar, está ali em algum lugar e se regula na continuação do jogo do espelho. Basta que o sujeito vá coincidir ali em sua relação com o Outro para que este pequeno signo, este *Einzigiger Zug*, esteja à sua disposição. (Lacan, 1960-1961/1992, p. 344)

O olhar do Outro aponta para uma possibilidade de identificação a um traço e não a uma imagem, e implica que esse traço seja procurado fora da imagem. Podemos nos perguntar por que a criança que já se reconhece na imagem refletida no espelho precisa recorrer ao adulto, situado fora do espelho, para sustentar essa imagem. O que a criança vai procurar nesse olhar? Nesse encontro entre olhares, a criança é tocada por outra coisa que não a imagem especular. A identificação ao traço aponta para o desejo do Outro, uma vez que é apenas na relação a esse desejo que o sujeito pode ter acesso à imagem ideal, a imagem desejada pelo Outro. Existe na identificação ao traço significante, tomado como ponto ideal através do qual o sujeito tem acesso a uma imagem amável pelo Outro, uma dimensão de tapeação, uma miragem que é própria ao amor. A tapeação está na ilusão da existência de um regime de reciprocidade entre olhares no amor. Assim, o traço marca o lugar simbólico a partir do qual o sujeito se vê sendo visto pelo Outro como amável, no entanto o sujeito nunca tem acesso ao lugar a partir do qual ele é olhado: "ali onde o sujeito se vê, isto é, onde se forja essa imagem real e invertida de seu próprio corpo que é dado no esquema do eu, não é lá de onde ele se olha" (Lacan, 1964/1988, p. 137).

Nesse sentido, o regime de reciprocidade existente entre o espelho e o Eu não funciona entre o sujeito e o objeto da satisfação da pulsão. O sujeito sustenta sua unidade imaginária a partir de um ponto fora do espelho, a partir do qual se faz amável para o Outro; contudo, o lugar a partir do qual é olhado permanece como furo na imagem que o espelho lhe devolve. É assim que, diante da impossibilidade de se ver no ponto de onde é olhado, o sujeito encontra no lugar vazio, no furo na imagem especular, a pos-

sibilidade de sustentar seu desejo. O desejo é sustentado não a partir da imagem de um objeto ideal a ser alcançado, mas a partir do lugar vazio do objeto, ponto de opacidade, mancha que não possui reflexibilidade. Com isso, o objeto é abordado não mais em função do velamento da falta introduzida pela castração e da imagem do falo enquanto ideal, mas a partir de suas propriedades topológicas.

A utilização da topologia vai permitir a Lacan uma modificação não só na concepção do objeto, mas também na relação entre o sujeito e o espaço. Na concepção óptica, o espaço se fundamenta nas referências espaciais, espaço imaginário onde a *Gestalt* do corpo do semelhante é tomada como modelo do conhecimento dos objetos da realidade, espaço de formas planas em conformidade com a geometria euclidiana. A geometria euclidiana permite a construção de espaços (superfícies) bilaterais, ou seja, espaços que se constituem a partir de duas faces distintas que não se comunicam entre si. Trata-se de um espaço que delimita um dentro separado do fora. São ainda espaços/superfícies orientáveis, permitindo tomar referências como esquerda/direita, alto/baixo para se orientar. As leis da geometria possibilitam representar imaginariamente espaços onde o ser se encontra em uma relação de adequação/reciprocidade com seu *habitat*. Assim, temos o castelo, a cabana, a choça de palha, a barraca, o ninho. O ninho celebrado por tantos poetas como refúgio seguro que evoca a simplicidade da choupana: “o ninho do nosso corpo, forrado a nossa medida” (Bachelard, 2005, p. 114).

A topologia sustenta lugares na descontinuidade simbólica e na continuidade moebiana entre íntimo e exterior que constituem o espaço extimo, a borda em torno do vazio a partir da qual o sujeito constrói suas fronteiras simbólicas e imaginárias. Também propõe um espaço que se opõe ao espaço euclidiano. As figuras topológicas em sua maioria são superfícies de uma só face, ou seja, não dividem o espaço em dois. Existe então uma continuidade entre o dentro e o fora. São, ainda, superfícies não orientáveis, onde não é possível utilizar as referências esquerda/direita ou alto/baixo para se localizar. No texto *Das Unheimlich*, Freud (1919) relata sua experiência desse espaço semelhante a um labirinto quando se perde nas ruas da pequena cidade italiana voltando sempre ao mesmo lugar do qual tem tanta pressa em sair. Em tal lugar é olhado pelas mulheres de má reputação penduradas em suas janelas, janelas que se abrem fazendo entrar o exterior no interior da casa, janelas que se abrem como um corte que deixa aparecer o inesperado. Espaço onde quanto mais tenta se localizar, mais se perde:

Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação. Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos (Didi-Huberman, 1998, p. 234).

Estar entre “um diante e um dentro” é exatamente o que Lacan define como um “entre dois,” espaço que presentifica a experiência do *unheimlich* e que ele propõe utilizando a topologia da garrafa de Klein, que corresponde a uma sutura de duas bandas de Moebius e que forma uma superfície sem borda onde estão suturadas a pele externa do interior e a pele interna do exterior. Como aponta Didi-Huberman (1998), o *Unheimlich* freudiano é uma trama singular de espaço e tempo, espaço que remete à continuidade entre o familiar e o estrangeiro, o interno e o externo, tempo que se refere ao há muito tempo familiar. A desorientação é uma característica importante dessa singular trama de tempo e espaço que é a experiência da inquietante estranheza. Nela não sabemos mais o que está diante de nós e o que não está. Segundo Freud, quanto mais um homem está localizado em seu meio ambiente, menos estará sujeito a experimentar a desorientação diante da inquietante estranheza. A experiência da desorientação nasce quando um limite se apaga ou vacila: o limite entre o Eu e o Outro, o íntimo e o estrangeiro, o sonho e a realidade.

Para concluir este capítulo, podemos supor então que a figura do ninho aponta para o reconhecimento especular que sustenta a ilusão de unidade do Eu. O ninho pode servir como metáfora para a adequação entre o ser e o *habitat*, metáfora que se sustenta na ilusão amorosa de reciprocidade entre o sujeito, o corpo e a linguagem. Já a figura do labirinto permite-nos abordar uma outra dimensão do *habitat*, dimensão que revela a experiência da inquietante estranheza e se abre para a desorientação, a angústia e a dissolução dos suportes que sustentam a nossa identidade. Essa outra dimensão aponta justamente para a inadequação estrutural entre o sujeito, o corpo e a linguagem, inadequação presente também na relação entre o ser e seu *habitat*.

O olhar, o limiar visual e a pintura

Como já apontamos, Lacan vai introduzir a presença do Outro no esquema óptico como olhar. No entanto, ele aponta que o olhar não se refere à imagem, ao reflexo no espelho, mas justamente ao que não possui reflexibilidade, ao furo no espelho. Trata-se então do olhar enquanto objeto da pulsão. No seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise Lacan (1964/1988), vai se utilizar das elaborações de Roger Caillois a propósito da função do mimetismo no reino animal para propor o olhar como objeto da pulsão. Ele se pergunta sobre o que diferencia o olho, enquanto órgão, de sua função, o olhar. Do ponto de vista da óptica, a função da visão está muito mais ligada à demarcação do espaço do que propriamente à visão. Isso porque a função da visão se define por uma correspondência, ponto a ponto, de duas unidades no espaço. Essa correspondência ocorre através da linha reta determinada pelo trajeto da luz entre uma imagem e uma superfície em um ponto geométrico. Assim, na estruturação óptica do

espaço, são os fios de luz que ligam um ponto a outro e, no entanto, um cego pode se localizar e imaginarizar esse espaço sem a luz, pois ela fica reduzida a uma linha reta que liga um ponto a outro.

Existe algo que escapa à dimensão óptica do espaço que se constitui através da visão. O que escapa na estruturação óptica do espaço é justamente a luz. A luz se propaga em linha reta, mas ela se refrata, difunde, transborda. O que se apresenta como campo da luz é sempre alguma coisa do jogo da luz com a opacidade, algo que não se inscreve como distância, mas que se pinta como mancha. A função da mancha permite a Lacan isolar o olhar como objeto. A mancha dá contorno ao olhar justamente porque escapa à função reguladora da forma que se institui na visão.

A mancha é opacidade, deformação. Escapa à ilusão reflexiva na qual a consciência satisfaz-se consigo mesma, e onde o sujeito imagina-se como: eu me vejo vendo-me ou eu me penso pensando-me. Nessa operação reflexiva da consciência existe um escamoteamento da função do olhar, assim como na satisfação narcísica da imagem plena que o sujeito contempla no espelho. A satisfação da contemplação só ocorre se a dimensão do olhar não se mostra. Assim, uma mulher se satisfaz em se saber olhada na condição de que não se mostre isso a ela. É porque Isso olha, mas também Isso mostra. Mostra o quê? O que está para além da aparência, além da mascarada, além ou aquém da imagem na sua função de ideal. Na dialética da aparência, no além da aparência, não há coisa em si, há olhar. Se o olhar é o avesso da consciência, como podemos imaginá-lo? Podemos dar corpo ao olhar. Dar corpo ao olhar é justamente encarnar uma falta, pois o olhar como objeto pulsional é suportado na perda.

As proposições de Roger Caillois interessam a Lacan na medida em que possibilitam pensar essa encarnação do olhar. Ao contrário do que se pensa, o mimetismo não tem uma função adaptativa, pois não está fundamentado em condições orgânicas de sobrevivência. Em seu artigo “Mimetismo e Psicastenia Legendária”, Caillois (1986) aponta que o mimetismo pode em alguns casos levar os animais à morte, por exemplo, pequenas lagartas que simulando arbustos são podadas por agricultores, ou ainda outras que simulam folhas tão perfeitas que acabam sendo roídas. Assim, o disfarce mimético não cumpre uma função de proteção da espécie. No mimetismo animal ocorrem reações de semelhanças e contrastes do organismo na sua relação com o espaço. Existe no mimetismo uma espécie de atração pelo inorgânico, uma tendência à homeostase com o ambiente em que o animal é atraído por corpos decompostos ou matérias inorgânicas, ele literalmente copia as deteriorizações do meio: “Na camuflagem não se trata de colocar-se em acordo com o fundo, mas sob um fundo sarapintado, de fazer-se pinta” (Lacan, 1964/1988, p. 98).

No mimetismo, a função se destaca, separa-se do órgão, e é isso que permite a Lacan aproximá-lo do objeto da pulsão, mais precisamente do olhar como objeto da pulsão escópica que se destaca, separa-se do olho.

O objeto da pulsão não é o objeto da necessidade; ao contrário, nenhum objeto da necessidade pode satisfazer a pulsão. Isso porque, segundo Costa (2003), é justamente nos vazios dos órgãos que se apoiam as nossas funções de representação. Assim, o corpo pulsional não se apoia apenas na forma oferecida pela imagem especular, mas fundamentalmente nos orifícios pulsionais recortados pelo significante.

Podemos supor que a possibilidade de dar corpo ao olhar sustenta-se em uma dupla potência da imagem, pois a imagem pode tanto velar, dissimular o vazio, como também dar a ver esse vazio. Nesse sentido, a imagem pode funcionar como uma espécie de limiar visual que coloca em contato campos heterogêneos como o simbólico e o real. A arte, particularmente a pintura, é um campo privilegiado que permite a apresentação dessa tênue fronteira entre olhar, ser olhado e produzir olhar. Isso porque ela permite encarnar, modelar, manipular, apresentar esse vazio que resulta da ação simbolizadora das palavras sobre as coisas, do corte que o significante realiza sobre o real.

Lacan aponta duas faces da pintura que colocam em causa essa função de limiar que a imagem pode desempenhar. Na pintura *dompt-regard*, aquele que olha é sempre levado a depor seu olhar. O pintor oferece algo como uma pastagem para o olho, convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali o seu olhar, como se depõem armas. É nessa deposição do olhar que está o efeito apaziguador da pintura. Nesse sentido, a pintura *dompt-regard* implica abandono do olhar, e oferece-se ao olho a satisfação reflexiva da visão. Essa é toda a corrente da pintura que trabalha o viés da representação.

Existe uma outra face da pintura que oferece algo que vai no sentido da satisfação da pulsão, da satisfação ao que é pedido pelo olhar. Essa pintura não trabalha com a coincidência ilusória entre o olho e o olhar, mas com o engano, o logro. Como já observamos, no amor existe uma ilusão de reciprocidade entre olhares que sustenta a completude da imagem especular; no entanto, a dimensão do engano, da tapeação, joga com a disjunção entre o olho e o olhar, pois o amante jamais olha o amado do lugar onde é visto por ele. O amor é um jogo de *trompe l'œil*, assim como certas correntes da pintura. O que nos mostra essa pintura é que a relação do olhar com o que queremos ver é sempre uma relação de logro. O sujeito se apresenta com o que ele não é e o que se dá a ver não é o que ele quer ver. Nesse sentido, essa pintura joga com a inadequação estrutural entre o olho e o olhar, ela não escamoteia o olhar, mas faz apelo ao olhar, jogando com a ilusão de aparência das coisas. O que interessa a Lacan não é a possibilidade de a pintura oferecer um equivalente ilusório do objeto, como no caso das uvas de Zeuxis:

Se os pássaros se precipitaram sobre a superfície em que Zeuxis havia indicado seus toques, tomando o quadro por uvas a serem bicadas, observamos que o

sucesso de tal empresa não implica em nada de as uvas serem admiravelmente reproduzidas. (Lacan, 1964/1988, p. 109)

O *trompe l'œil* da pintura é o efeito de dar a ver uma coisa diferente daquela que se mostra, como no caso da cortina de Parrásios. Parrásios pinta sobre uma parede uma cortina tão parecida com uma cortina, que Zeus pede que ele mostre o que pintou por trás da cortina. Assim, para enganar os pássaros, as uvas pintadas funcionam como signo das uvas reais nessa espécie de continuidade entre imagem e objeto que já apontamos. Mas, para enganar o homem, a pintura da cortina não funciona como signo da cortina, mas aponta para algo mais, além do que se quer ver, justamente para o lugar vazio a partir do qual se constrói a imagem como representação. Nesse sentido, a pintura aparece como sendo outra coisa, ela se dá a ver como sendo essa outra coisa, diferente daquilo que ela representa. Essa outra coisa é o objeto *a*.

O efeito de *trompe l'œil* da pintura está nessa armadilha que captura o olhar. Essa captura do olhar ocorre quando o movimento do gesto é dado a ver: “esses toques que chovem do pincel do pintor” (Lacan, 1964/1988, p. 107). Segundo Lacan, se um pássaro pintasse, seria deixando cair suas penas. Nesse ato, uma queda opera: o sujeito/pássaro perde algo, suas penas/dejetos. A pincelada do artista não é a representação de um objeto que não está mais lá, mas o próprio ato de queda/criação do objeto. Na entrevista dada a David Sylvester, Francis Bacon relaciona o trabalho do artista à produção de uma armadilha que visa a registrar/agarrar o fato em toda a sua plenitude, o que ele chama de o fato vivo que toca diretamente o sistema nervoso. E como o artista faz isso? Ele responde: “Uma coisa difícil de entender é como as marcas do pincel e do movimento da tinta sobre a tela podem nos falar tão diretamente” (Sylvester, 2007, p. 58). Nessa relação direta com o apetite do olho, a pintura de Francis Bacon tem a violência da queda de um véu:

A gente vive quase o tempo todo encoberto por véus, é uma existência velada. E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar algum biombo. (p. 82)

O que se revela nessa queda/levantamento do véu é o processo de construção através do qual a coisa será apreendida em estado bruto, ou melhor, “cheia de vida”, para depois ser abandonada ou, ainda, “fossilizada”. Assim, a imagem usada na sua potência de limiar visual pode colocar em contato a morte e a vida, a criação e a perda e, no apagamento dessa tênue fronteira entre olhar, ser olhado e produzir olhar, fazer surgir o horror, a violência ou a angústia.

A casa assombrada e o *Unheimlich*

Penso que podemos aproximar o *Unheimlich* freudiano e o efeito de limiar visual que a imagem pode provocar, já que ambos colocam em causa, entre outros aspectos, uma experiência de tempo e espaço fundada na perda. Freud (1919) trabalha a dialética entre o familiar e o estranho em seu texto *Das Unheimlich*. Nele, se propõe a abordar um domínio particular da estética que escapa às formulações clássicas da teoria do belo. Esse domínio particular é o lugar da inquietante estranheza. Ele se debruça sobre os deslocamentos que a palavra *heimlich* sofre na língua alemã e que giram em torno de dois polos representacionais. De um lado, tudo aquilo que evoca a casa: o familiar; a intimidade; o doméstico; o conforto; o abrigo. Do outro, tudo aquilo que evoca o segredo: oculto; dissimulado; clandestino; misterioso. Assim, a mesma palavra *heimlich* é empregada em situações bem distintas e, em alguns casos, acaba coincidindo com aquilo que é designado por seu antônimo: *unheimlich*. A palavra *unheimlich* agrega um sentido de estranheza, inquietação e mesmo terror. Freud destaca o uso inovador da palavra feito por Schelling: “*Unheimlich* seria tudo o que devia ter ficado oculto, secreto, mas que se manifestou” (Freud, 1919/1981, p. 2487).

Freud localiza na figura do Homem de Areia do conto de Hoffmann o sentimento do estranho, pois é ele que dá corpo à ideia da perda dos olhos. Assim, podemos supor que a ameaça da perda dos olhos manifesta o que até então estava oculto. O que se revela é justamente o olhar enquanto objeto da pulsão, dimensão que fica elidida, oculta nas relações imaginárias reguladas pelo campo da visão. É na perda da visão que surge o olhar ou, ainda, é na quebra do espelho que surge a angústia. Veremos agora como Edgar Allan Poe trabalha o jogo dialético entre o familiar e o estranho, entre o especular e o escópico, jogando com a potência de limiar visual da imagem em seu conto “A queda da casa de Usher”. Ele utiliza a casa como espaço privilegiado para a experiência da inquietante estranheza, essa singular trama de espaço e tempo marcada pela desorientação e pela perda.

Estar em casa, sentir-se em casa, voltar para casa, ou mesmo sair de casa são expressões que apontam para a intimidade entre o si mesmo e o lugar (casa). Segundo Porge (2007), a expressão francesa *chez soi* é especialmente demonstrativa dessa relação entre o ser e o lugar da casa como constitutivo da identidade, ainda mais que a preposição *chez* é uma forma átona do antigo francês *chiés*, que significa “casa”. A casa carrega as marcas do lugar de origem ao qual tivemos que renunciar ao sair de casa e, nesse sentido, ela é um lugar paradoxal onde se revela o contato com a origem mas também a perda da origem, o desejo mas também o luto, o mesmo mas também o heterogêneo. Assim, esse lugar não se restringe ao que nos é familiar, mas pode apontar para a presença do estrangeiro. Nesse sentido, o conto “A queda da casa de Uscher” nos permite interrogar o lugar da casa exclusivamente como lugar de reconhecimento e pertencimento. A casa

do conto é um lugar que pode revelar aquilo que não reconhecemos, ou não assimilamos como fazendo parte do Eu e, com isso, o que até então estava oculto revela-se através da dimensão assustadora do olhar aproximando a experiência do *unheimlich* da experiência da assombração.

O conto tem início durante um pesado e sombrio dia de outono, em que o narrador caminha em busca da casa de Usher na qual pretende passar algumas semanas a pedido de seu amigo de infância e proprietário da casa, Roderick Usher. O encontro com a casa ocorre ao cair das sombras da tarde e, logo ao primeiro olhar, ele é tomado por um sentimento de angústia insuportável:

Contemplei o panorama a minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhantes a olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas, que só posso comparar a qualquer sensação terrena, lembrando os instantes após o sonho de ópio. Para quem dele desperta, a amarga recaída na vida quotidiana, o terrível tombar do véu. (Poe, 1981, p. 80)

Esse primeiro encontro com a casa é marcado pela queda. As sombras que caem, o véu que tomba... e aí nessa queda algo se presentifica, mas o narrador não sabe dizer o que é essa presença que provoca terror e angústia. Ele se pergunta o que produz essa perturbação na contemplação da casa, mas no lugar da resposta é novamente a queda que se apresenta:

Dirigi o cavalo para a margem escarpada de um pântano negro e lúgubre que reluzia parado junto ao prédio, e olhei para baixo, para as imagens alteradas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos de árvores e das janelas semelhantes a órbitas vazias. (Poe, 1981, p. 81)

A visão do narrador é enviada em direção à queda, e do reflexo da imagem da casa nas águas do pântano surge o olhar na forma de órbitas vazias. Assim, é na queda/perda da visão que se presentifica a dimensão assustadora do olhar. Nessa queda/subtração da visão algo se abre, revela-se naquilo que é contemplado e, então, o que o narrador vê é o olhar que o assombra:

Quando ergui os olhos da imagem da casa no pântano para a própria casa, cresceu-me no espírito uma estranha fantasia – uma fantasia tão ridícula que só a menciono para mostrar a viva força das sensações que me oprimiam. Tanto eu forçara a imaginação que realmente acreditava que em torno da mansão e da propriedade pairava uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que exalava das árvores apodrecidas e do muro cinzento e do lago silencioso – um vapor pestilento e misterioso, pesado, lento, francamente visível e cor de chumbo. (Poe, 1981, p. 82)

A casa respira, exala um vapor que não se assemelha ao ar, mas que escapa das cinzas, do apodrecimento, dos vestígios, do que já não está mais ali e, no entanto, perdura, insiste, presentifica-se como uma espécie de matéria da ausência: “O efeito atmosférico de uma desapareição capaz de invadir todo o espaço, de densificá-lo. Com essa densificação impõe-se o poder da estranheza” (Didi-Huberman, 2001, p. 123).

O poder da estranheza transforma o espaço físico da casa. O narrador caminha pelo seu interior e os objetos que encontra durante o seu percurso – as esculturas, os forros, as sombrias tapeçarias das paredes, a negrura de ébano dos assoalhos –, objetos com os quais estava familiarizado desde a infância, agora produzem estranhas fantasias que reforçam os sentimentos que o invadem desde o primeiro olhar sobre a casa: “Senti que respirava uma atmosfera de tristeza, um ar de melancolia acre, profunda e irremissível pairava ali, penetrando tudo” (Poe, 1981, p. 84). A atmosfera sombria, escura como ébano, densifica o espaço que se abre para a melancolia, matéria da desapareição que contamina os móveis, os objetos, o ar que se respira, e assim dilui as fronteiras entre a vida e a morte, o conhecido e o estranho.

A estranheza que densifica o espaço físico da casa também contamina o encontro entre o narrador e seu amigo de infância, que, por um exagero dos traços, surge deformado a ponto de tornar-se irreconhecível: “Foi com dificuldade que cheguei a admitir a identidade do fantasma à minha frente com o companheiro de minha primeira infância” (Poe, 1981, p. 84). O amigo de infância surge como sombra do que ele foi um dia:

A lividez cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e horrorizado. Também seu cabelo crescera à vontade e sem limites; e com ele, na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples idéia de humanidade. (p. 84)

Nessa aparição, surge a figura outrora familiar do amigo de infância, suspensa entre a vida e a morte. Assim, um limite se desfaz e ao mesmo tempo um limiar se abre. Nessa experiência, o olhar se apresenta ao mesmo tempo como perda do ver e aparecimento do que estava dissimulado; o que se abre é justamente a dimensão do olhar na sua relação com a angústia que dilui os suportes nos quais apoiamos nossa identidade. O que o narrador experimenta é o sentimento de estranheza e a desorientação de não mais saber o que está diante dele: é seu amigo? É um fantasma? Ele é ameaçado pela ausência, pela abertura. É então que o espectro narra a misteriosa doença que o consome. Ele atribui a doença a uma espécie de influência, contaminação da casa em seu corpo e espírito:

Influência que certas particularidades da forma e da substância de sua casa familiar exerciam sobre seu espírito; efeito que o físico das paredes e pedras

cinzentas e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o moral de sua existência. (p. 84)

No entanto, também atribui seu estado de melancolia mórbida à morte iminente da irmã doente, o que faria dele o último sobrevivente da antiga linhagem da família Usher. A ameaça de desaparecimento da irmã evoca o desaparecimento da linhagem e toma corpo na figura espectral do fantasma. Roderick Usher é a própria figura do desaparecimento, sombra do que fora um dia a linhagem da família Usher, sua riqueza, suas posses, seu sofrimento, seu nome. Nessa encarnação da perda, ele funciona no texto como limiar visual e mimetiza os restos de seu ambiente, as cinzas e as sombras, as ruínas de sua genealogia e dá corpo a essa espécie de atração pelo inorgânico, na qual o Eu se expande além de sua fronteiras e se dilui no espaço da casa.

Durante os dias que seguem, o narrador se esforça para aliviar a melancolia do amigo e lhe faz companhia, lendo ou pintando ou, ainda, ouvindo-o tocar. Mas em seus desenhos, o último sobrevivente da família Usher materializa todo o terror que o habita. Ele desenha um pequeno quadro que representa o interior de uma adega, ou túnel, muito longo e retangular, com paredes baixas, brancas e polidas, desprovidas de qualquer ornamento. Um lugar subterrâneo que jaz a uma profundidade excessiva, bem abaixo da terra. Não apresenta qualquer saída em seu vasto percurso e nenhuma fonte de luz é perceptível e, no entanto, “uma efusão de intensos raios rolava de uma extremidade a outra, tudo banhado de esplendor fantástico e inapropriado” (Poe, 1981, p. 88). O quadro representa um labirinto subterrâneo, um lugar terrível que nos desorienta, faz-nos experimentar a perda, pois não existe saída, não existe um caminho a seguir, apenas corredores intermináveis que não levam a lugar nenhum.

Além do quadro, um poema declamado pelo amigo chama a atenção do narrador, pois exprime a crença de que todos os seres inorgânicos eram dotados de sensibilidade. A crença na sensibilidade do inorgânico estava ligada às cinzentas pedras da casa de Usher:

As condições da sensibilidade tinham sido aqui, imaginava ele, realizadas pelo método de colocação das pedras; a ordem de seu arranjo, os fungos que as revestiam, as árvores mortas que se erguiam ao seu redor e, acima de tudo, na sua duplicação nas águas dormentes do lago. A prova da sensibilidade haveria de ver-se na gradual condensação da atmosfera que lhes era própria, em torno das águas e dos muros. O resultado era visível naquela influência silenciosa que, durante séculos tinha moldado os destinos de sua família e fizera dele o que ele era, tal como eu o via agora. (p. 90)

Essa espécie de antropomorfismo que desfaz os limites entre o vivo e o morto, o orgânico e o inorgânico, remete ao tema do duplo presente no

reflexo da casa nas águas do pântano, presente também na identidade entre o espaço físico da casa e o espaço psíquico de seus habitantes, a ponto de o mesmo nome ser utilizado para identificar ambos:

Era essa deficiência, pensava eu, enquanto a mente examinava a concordância perfeita do aspecto da propriedade com o caráter exato de seus habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que aquela, no decorrer dos séculos, poderia ter exercido sobre estes, era essa deficiência, talvez de um ramo colateral, e a conseqüente transmissão em linha reta, de pai para filho, do nome e do patrimônio, que afinal tanto identificara a ambos, a ponto de dissolver o título original do domínio na estranha e equivocada denominação de Casa de Usher, denominação que parecia incluir na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família quanto a mansão familiar. (p. 82)

O tema do duplo também está presente no conto na semelhança entre Roderick Usher e sua irmã gêmea Madeline. Quando ela morre, seu corpo é conservado em um dos aposentos da casa: uma adega pequena e úmida, sem nenhuma entrada de luz, localizada no subterrâneo. O narrador contempla seu rosto alguns segundos antes que a tampa do caixão se feche e ela seja definitivamente enterrada na casa transformada em túmulo:

Uma semelhança chocante entre o irmão e a irmã deteve então, em primeiro lugar, a minha atenção; e Usher, adivinhando, talvez, meus pensamentos, murmurou umas poucas palavras, pelas quais vim a saber que a morta e ele tinham sido gêmeos e que afinidades, duma natureza mal inteligível, sempre haviam existido entre eles. (p. 92)

O duplo é um tema caro a Freud e também a Lacan. Em seu texto *Das Unheimlich*, Freud (1919) investiga o tema da repetição através da figura do duplo em suas variações: desdobramento, divisão ou substituição do Eu e, ainda, o inquietante retorno do mesmo. O duplo foi originalmente uma medida de segurança contra o desaparecimento do Eu e posteriormente se converte em um sinistro mensageiro da morte. O duplo seria então o resultado de uma medida defensiva que projeta o estranho fora do Eu. Segundo Didi-Huberman (1998), o tema do duplo remete ao mesmo tempo a algo que repete a humanidade – e é aí que encontramos seu caráter de antropomorfismo – e a algo que é capaz de repetir-se a si mesmo ao adquirir a inumanidade de uma forma autônoma, “animada de sua própria vida de objeto puro” (p. 229).

O conto “A queda da casa de Usher” aproxima-se do fim quando Madeline retorna do mundo dos mortos; ela havia sido enterrada viva. O cadáver de Madeline ensanguentado tomba sobre o irmão. À queda dos corpos sobrevém a queda da casa: “Houve um longo e tumultuoso estrondar, semelhante à voz de mil torrentes e o pântano profundo e lamacento, a meus

pés, fechou-se lúgubre e silente, sobre os destroços da casa de Usher” (Poe, 1981, p. 98). A casa finalmente transforma-se no túmulo de toda a linhagem da família Usher, que desaparece no mesmo instante em que a casa é engolida pelo pântano que antes refletia a sua imagem invertida em suas águas lamacentas. O túmulo nos oferece uma imagem emblemática dessa dupla potência da imagem enquanto limiar visual tão bem trabalhada por Poe no decorrer do conto. O túmulo é ao mesmo tempo aquilo que vela, dissimula a falta e aquilo que dá corpo à falta:

Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia. E a angústia de olhar o fundo o lugar do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber e de não saber o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, se abrir (Didi-Huberman, 1998, p. 37).

Como já apontamos, a imagem como limiar visual pode colocar em contato a morte e a vida, a criação e a perda e, no apagamento dessa tênue fronteira entre olhar, ser olhado e produzir olhar, fazer surgir o horror, a violência ou a angústia. O apagamento dessa fronteira entre olhar, ser olhado e produzir olhar pode ter como efeito a colocação em continuidade da imagem especular e seu duplo estranho, fazendo aparecer o que até então estava oculto: o objeto *a*. Lacan (1962-1963/1997) utiliza-se da topologia, especialmente da banda de Moebius, para marcar essa passagem do *heim* para o *unheimlich*. Ele constrói a banda de Moebius a partir de um corte em outra figura topológica, o *Cross cap*. A banda de Moebius surge como resto do corte efetuado no espaço projetivo presentificado pelo *Cross cap*: “sobra após este corte, qualquer que seja, algo de comparável à banda de Moebius, algo que não tem imagem especular.” (p. 104). Como já indicamos, o uso da topologia permite a Lacan uma escrita do objeto *a*. O vaso utilizado no esquema óptico como uma metáfora do Eu é uma borda que se constrói em torno do vazio e delimita um dentro e um fora, um interior e um exterior. Na experiência do *unheimlich*, o vaso se transforma em uma banda de Moebius que não tem interior ou exterior, avesso ou direito:

É o mesmo que se vocês fazem partir do ponto oposto da borda do vaso, uma superfície que se junta, como na banda de Moebius, pois a partir desse momento, todo o vaso torna-se uma banda de Moebius, visto que uma formiga que passeia do lado de fora entra sem nenhuma dificuldade no lado de dentro. A imagem especular se torna a imagem estranha e invasora do duplo. (p. 104)

O conto de Edgar Allan Poe nos permite interrogar o lugar da casa como lugar de reconhecimento e pertencimento ao introduzir a dimensão do assombro que marca a passagem do familiar (*heim*) para o estranho (*unheimlich*). O espaço confortável da casa, assim como o registro do Eu, pode vacilar colocando em contato o familiar e o estranho, transforman-

do o ninho em labirinto. Com isso, mesmo na experiência cotidiana de se olhar no espelho, pode chegar um momento em que a imagem especular se modifica e dá a ver a dimensão assombrosa do olhar:

o que temos à nossa frente, que é nossa estatura, que é nosso rosto, que é nosso par de olhos, deixa surgir a dimensão do nosso próprio olhar, o valor da imagem começa então a mudar, sobretudo se há um momento onde este olhar que aparece no espelho começa a não olhar para nós mesmos, aura, aurora de um sentimento de estranheza que é a porta aberta sobre a angústia (Lacan, 1962-1963/1997, p. 94).

Haunted house – considerations about the speculation and the scopic

Abstract: The house is a privileged space to approach the identity, since it refers to the origin and recognition. However, the being is not always in an adequacy relation to its *habitat*. Edgar Allan Poe works the dialectic game between familiar and stranger in a masterly way in his short story “The fall of the Usher’s house”. The dialectic of the house space allows to approach the specular place of I, as well as the place of absence of the subject for beyond the mirror image. It is in the fall of the specular support that appears the frightful dimension of the look.

Keywords: Identity. House. Look.

Maison hantée – considérations sur la spéculation et le scopique

Résumé: La maison est un espace privilégié pour aborder l’identité, une fois qu’elle envoie à l’origine et au reconnaissance. Mais pas toujours l’être est dans une relation d’adéquation avec son *habitat*. Edgar Allan Poe travaille le jeu dialectique entre le familier et le étranger d’une façon magistrale dans son histoire “La chute de la maison d’Usher”. La dialectique de l’espace de la maison permet d’aborder la place spéculaire du Je, ainsi que la place du sujet absence de l’image du miroir. C’est dans la chute du support spéculaire que se présente la dimension terrible du regard.

Mots clés: Identité. Maison. Regard.

La casa embrujada – consideraciones sobre el espejo y la pulsión escópica

Resumen: La casa es un espacio privilegiado para abordar la identidad, dado que remete al origen y al reconocimiento. Sin embargo, no siempre el ser está en una relación de adecuación con su *habitat*. Edgar Allan Poe trabaja el juego dialéctico entre el familiar y el extranjero de una forma magistral en su cuento “La caída de la casa de Usher”. La dialéctica del espacio de la casa permite abordar el lugar especular del yo, así como el lugar de ausencia del sujeto más allá de la imagen del espejo. Es en la caída del apoyo especular que se presenta la dimensión amedrentadora de la mirada.

Palabras clave: Identidad. Casa. Mirada.

Referências

- Bachelard, G. (2005). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1957. Título original: La poétique de l'espace)
- Caillois, R. (1986). Mimetismo e psicastenia legendária. *Che Vuoi? Psicanálise e Cultura*, 1(0).
- Costa, A. (2003). *Tatuagens e marcas corporais*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Didier-Weill, A. (1997). *Os três tempos da lei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. (Título original: Ce que nous voyons, ce que nous regarde)
- Didi-Huberman, G. (1999). *La Demeure, la souche, apparentements de l'artiste*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2001). *Génie du non-lieu, air, poussiere, empreinte, hantise*. Paris: Minuit.
- Freud, S. (1981). Lo siniestro. In S. Freud, *Obras completas* (L. Lopez-Ballesteros y de Torres, trad., Tomo 3, pp. 2483-2505). Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabalho original publicado em 1919)
- Lacan, J. (1985). As psicoses. In J. Lacan, *O seminário. Livro 3*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1955-1956)

- Lacan, J. (1988). Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. In J. Lacan, *O Seminário. Livro 11*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964)
- Lacan, J. (1992). A transferência. In J. Lacan, *O seminário. Livro 8*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960-1961)
- Lacan, J. (1997). *A angústia*. Publicação para circulação interna. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife. (Trabalho original publicado em 1962-1963)
- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. In J. Lacan, *Escritos* (V. Ribeiro, trad., pp. 96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949)
- Lacan, J. (1998). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade. In J. Lacan, *Escritos* (V. Ribeiro, trad., pp. 653-691). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1959)
- Le Gaufey, G. (1997). *Le lasso spéculaire: Une étude traversière de l'unité imaginaire*. Paris: E.P.E.L.
- Poe, E. A. (1981). A queda da casa de Usher. In E. A. Poe, *Contos de terror, de mistério e de morte* (O. Mendes, trad., pp. 80-98). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Porge, E. (2007). *Transmitir la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sylvester, D. (2007). *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Wajcman, G. (2004). *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*. France: Verdier.

Andrea Menezes Masagão, Doutora em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo e pesquisadora colaboradora do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Estrada do Layer, 440, Granja Viana. CEP: 06709-240, Cotia, São Paulo. Endereço eletrônico: andreamasagao@uol.com.br

Recebido em: 19/02/2009
Aceito em: 18/05/2009
