



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

Palomar, de Italo Calvino, e Apaixonado Thomas, de Pierre-Paul Randers,
entre silêncios e afins – o mínimo vital
Literatura, Cinema e Psicanálise

Três Corações
2011

RHADRA SERRA CALACHE

***Palomar, de Italo Calvino, e Apaixonado Thomas, de Pierre-Paul Randers,*
entre silêncios e afins – o mínimo vital**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR
como parte das exigências do Programa
Mestrado em Letras (Linguagem, Cultura e
Discurso), para obtenção do título de mestre.

Orientadora

Prof^a. Dra. Maria Aparecida Oliveira de
Carvalho

**Três Corações
2011**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras (Linguagem, Cultura e Discurso) da Universidade Vale do Rio Verde, **UninCor**, como um dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Letras/Literatura
Linha de Pesquisa: Literatura, Cinema e Psicanálise.

Orientadora: Professora Dra. Maria Aparecida Oliveira de Carvalho.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Aparecida Oliveira de Carvalho

Prof^ª. Dra. Cilene Margarete Pereira

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes

Data do exame: 30/09/2011

A meus pais e minha irmã.
Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente (e muito!) a meus pais e minha irmã por tudo o que fazem por mim.

Agradeço a minha orientadora Tida Carvalho, que se tornou uma amiga querida, pelo apoio, paciência, atenção e todo o conhecimento passado com carinho e dedicação. Você foi um anjo que caiu do céu na minha vida quando eu mais precisei. Agradecer apenas é pouco. Não tenho palavras para expressar minha gratidão, meu carinho, minha admiração por você. Obrigada por segurar o rojão, pelos momentos de estudo, de trabalho, de descontração, de boas gargalhadas e de tantas alegrias, apesar de tudo. Você é a prova de que cai por terra o ridículo mito de que professor não pode ser amigo de aluno. Você é responsável pela minha vitória.

Agradeço ao meu primeiro orientador, Guillermo Milán, que também se tornou um amigo. Obrigada por tudo sempre. Apesar de todos os problemas, de todos os aborrecimentos e lutas em vão, apesar da sua demissão, que atrapalhou e interrompeu nossos estudos, apesar das injustiças, disparates, irresponsabilidades e insanidades cometidas pela instituição como um todo, estamos aí, firmes e fortes, para o que der e vier. Agradeço pelo 5º SINAL, em Caxambu, que foi excelente e de qualidade inquestionável, como nunca será visto novamente nesta universidade; sem você, nada teria sido possível.

Agradeço muito a Mariana pela acolhida em Campinas, pela diversão e pelo carinho sempre.

Agradeço aos funcionários e ex-funcionários da UninCor, que me ajudaram quando precisei, tanto para assuntos pessoais quanto para assuntos do Simpósio e divulgação da universidade em outras cidades.

Agradeço aos meus amigos, maior dádiva que conquistei nesse Mestrado: Danisa e Everaldo. Obrigada pela amizade de vocês, pelo carinho, pelas conversas, pelo apoio durante os momentos de angústia, tristeza e desespero gerados pela crise da universidade, que atrapalhou de forma incomensurável e irreversível o nosso progresso nas aulas e na dissertação. Vocês são presentes que eu quero levar por toda a vida, seja de perto ou de longe, seja aqui ou onde for. Amo vocês!

Aos meus colegas do Mestrado: Elen, Bruno, Eufrânia, Djamar, Isabel, Aline, João e Bertuolo, meu muito obrigada de coração. Nós somos verdadeiros guerreiros e vencedores!

Agradeço ao meu primo e colega, Marcelo, pela indicação do Mestrado. Um grande abraço.

Agradeço a todos os Professores do Mestrado, tanto os que saíram quanto os que continuam, e também os que entraram, pela garra e dedicação. Vocês são igualmente guerreiros e vencedores!

Agradeço também a todas as pessoas que estiveram, direta ou indiretamente, ligadas a esse meu processo de Mestrado que, pelo tempo, será praticamente um Doutorado... Muito obrigada a todos.

Muito obrigada ao meu amigo Manu, pela inspiração da conclusão, mesmo que indiretamente.

E a quem eu possa ter esquecido de agradecer nesse processo confuso e estafante: obrigada!

Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde seja descoberto.

Italo Calvino

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| 1. O Sujeito e o Outro | 37 |
| 2. O Sujeito pelo Outro | 39 |
| 3. Nagiko em três aniversários | 44 |
| 4. Nagiko e dois calígrafos | 44 |
| 5. Corpo de Jerome em dois momentos de escrita | 45 |
| 6. Mélodie e seus sinais elementares | 46 |
| 7. Natalie, mãe de Thomas, entre as amigas | 47 |
| 8. Primeira mulher da agência de encontros | 47 |
| 9. Segunda mulher da agência de encontros | 47 |
| 10. Letra “psi”, do alfabeto grego | 47 |
| 11. Mélodie e um de seus símbolos | 48 |
| 12. Antigo alfabeto tebano | 48 |
| 13. Alfabeto Hiragana | 48 |
| 14. Madame Zoé e o símbolo de sua agência | 49 |
| 15. Símbolo OM | 50 |
| 16. Trajes de Gillon | 50 |
| 17. O agente de seguros, sua roupa e os três desenhos em sua frente | 51 |
| 18. Gregory, suas insígnias e sua camisa com o símbolo <i>sikh</i> | 51 |
| 19. Os Embaixadores, de Hans Holbein | 54 |
| 20. Detalhe do crânio no chão, sem o efeito anamórfico | 54 |
| 21. As Meninas, de Diego Velázquez | 57 |
| 22. Isto não é um cachimbo, de René Magritte | 60 |
| 23. Zêuxis, as uvas e os pássaros | 61 |
| 24. Parrásio e a pintura da cortina | 61 |
| 25. Título do primeiro poema | 62 |
| 26. Uma imagem do primeiro poema | 63 |
| 27. Título do segundo poema | 64 |
| 28. Uma imagem do segundo poema | 64 |
| 29. Título do terceiro poema | 65 |
| 30. Uma imagem do terceiro poema | 65 |
| 31. Beleza Americana | 67 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 10 |
| 2. LITERATURA, CINEMA E PSICANÁLISE | 12 |
| 2.1. Literatura: Italo Calvino | 13 |
| 2.2. Sobre Cinema e Psicanálise | 15 |
| 3. APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS | 19 |
| 3.1. Thomas Thomas | 20 |
| 3.2. Senhor Palomar | 22 |
| 4. INTERAÇÃO ENTRE LITERATURA, CINEMA E PSICANÁLISE | 23 |
| 4.1. Análise dos nomes | 24 |
| 4.2. Linguagem | 33 |
| 4.3. Psicanálise | 35 |
| 4.4. Símbolos | 42 |
| 4.5. O olhar | 53 |
| 4.6. A imagem | 58 |
| 4.7. A voz | 59 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 57 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 60 |

RESUMO

CALACHE, Rhadra Serra. ***Palomar, de Italo Calvino, e Apaixonado Thomas, de Pierre-Paul Randers, entre silêncios e afins – o mínimo vital***. 2011. 52 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações - MG

O presente trabalho tem como objetivo principal discutir e relacionar três campos do saber que interferem e enriquecem a vida do ser humano há muito tempo. São eles: literatura, cinema e psicanálise. Com o entrelaçamento de diferentes sistemas semióticos e abordagens, queremos evidenciar a possibilidade e validade de se trabalhar com esse diálogo de saberes. Assim sendo, escolhemos *Palomar*, de Italo Calvino, como representante da literatura. Quanto ao cinema, decidimos trabalhar com o (relativamente) recente *Apaixonado Thomas*, de Pierre-Paul Randers. A função da psicanálise é entrelaçar os fios dessa trama, aproximando os protagonistas: *senhor Palomar* e *Thomas Thomas*. Traçando como que uma psicogênese dos personagens a partir de uma cosmovisão propiciada pela união dos três referidos campos do saber, trabalhamos com conceitos como sujeito, desejo, voz, olhar e outros para aproximar dois personagens que se revelaram tão díspares quanto semelhantes.

Palavras-chave: Literatura, cinema, psicanálise.

ABSTRACT

CALACHE, Rhadra Serra. ***Palomar, by Italo Calvino, and Thomas in Love, by Pierre-Paul Randers, between silences and the like – the vital minimum***. 2011. 52 p. (Dissertation – Master`s Degree in Letters). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações - MG

The present paper aims to discuss and relate three main fields of knowledge that affect and enrich human life for a long time. They are: literature, cinema and psychoanalysis. With the intermingling of different semiotic systems and approaches, we demonstrate the feasibility and validity of working with this dialogue of fields of knowledge. Therefore, we chose *Palomar*, by Italo Calvino, as representative of the literature. As for the cinema, we decided to work with the (relatively) recent *Thomas in Love*, by Pierre-Paul Randers. The function of psychoanalysis is to weave the threads of the plot, bringing together the protagonists: *Mr. Palomar* and *Thomas Thomas*. Tracing out something like a psychogenesis of characters from a worldview fostered by the union of these three fields of knowledge, we work with concepts such as subject, desire, voice, gaze and others to bring two characters that have proved to be as disparate as similar.

Keywords: Literature, cinema, psychoanalysis.

1. INTRODUÇÃO

De repente, silêncio. Seriedade e até gravidade descem sobre a sala, eis o rei nu. Retirado, o último disfarce acaba de cair.

Estupor! Tatuado, o Imperador da Lua exhibe uma pele multicolor, muito mais cor do que pele. Todo o corpo parece uma impressão digital. Como um quadro sobre a tapeçaria, a tatuagem – estriada, matizada, recamada, tigrada, adamascada, mourisca – é um obstáculo para o olhar, tanto quanto os trajes ou os casacos que jazem no chão.

Quando cai o último véu, o segredo se liberta, tão complicado como o conjunto de barreiras que o protegiam. Até mesmo a pele de Arlequim desmente a unidade pretendida por suas palavras. Também ela é um casaco de Arlequim.

(SERRES, 1993. p. 190.)

Na presente dissertação pretendemos trabalhar com três campos do saber, são eles Literatura, Cinema e Psicanálise. Esta troca é muito intensa porque estes três campos são muito ricos e fornecem bastante material e possibilidades de trabalho.

Escolhemos o livro *Palomar*, de Italo Calvino, para representar a Literatura. Este é um livro de 1983, seu último publicado em vida, que fornece, como toda grande obra, muitas possibilidades de leitura e interpretação, inclusive a aproximação entre Cinema e Psicanálise, como veremos no desenrolar da dissertação. Para representar o texto cinematográfico, escolhemos o filme *Apaixonado Thomas*, de Pierre-Paul Randers, do ano 2000. Os protagonistas das duas obras são muito diferentes, mas ainda assim complementares; ambos apresentam características que podem ser, ora vistas como semelhantes, ora confrontadas, e que podem ser trabalhadas com a ajuda da Psicanálise. Dentro desta, escolhemos as abordagens de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Não levamos em conta outros autores porque a literatura psicanalítica é muito vasta, então nosso foco poderia se perder.

Ao longo deste trabalho, citaremos outros livros, outros filmes, que nos servirão de base para enriquecer e suplementar nossa pesquisa. Todavia, usaremos tais obras apenas como referências, não como limitação de possibilidades. Assim como a Psicanálise, a Literatura e o Cinema são campos muito vastos, por isso tivemos que fazer um “zoom” e fazer escolhas que ilustrassem nossa argumentação.

Por fim, escolhemos *Palomar* e *Apaixonado Thomas* porque são obras que ainda não foram trabalhadas juntas e têm personagens que valem ser aproximados. A Psicanálise nos propicia o meio pelo qual tais personagens serão estudados, pois trata de conceitos como sujeito, voz, olhar, desejo e outros que serão abordados ao longo da presente pesquisa.

No primeiro capítulo, abordamos a relação entre Literatura, Cinema e Psicanálise. Discorreremos sobre Italo Calvino e a Literatura, traçamos uma breve biografia e falamos sobre sua escrita, estilo e citamos alguns estudos que já foram feitos sobre o referido autor e sua obra. Em seguida, abordamos a relação entre Cinema e Psicanálise, o fato de serem contemporâneos e despertarem questões que mexem com a mente do ser humano até hoje. Iniciamos o estudo de alguns conceitos de Freud e Lacan, aos quais recorreremos ao longo desta pesquisa.

No segundo capítulo, apresentamos os personagens senhor Palomar e Thomas Thomas e tratamos de suas semelhanças e diferenças, que são a base de nosso trabalho.

Ao longo do terceiro capítulo, discutimos questões que unem Literatura, Cinema e Psicanálise: analisamos os nomes dos personagens, discorreremos sobre linguagem, símbolos,

olhar, voz e imagem. Esses conceitos permeiam e são permeados pelos três referidos campos do saber e, embora tratados em “lugares” demarcados por números de capítulos, estão presentes do início ao fim do nosso trabalho.

Nossa proposta é aproximar, comparar e confrontar ideias passíveis de serem abordadas juntas, mas não pretendemos, com isso, abarcar todos os seus significados ou conceituar ideias tão abrangentes, visto que isso não seria possível. Assim, relacionamos um livro e um filme pelas lentes da psicanálise sem querer fazer do nosso ponto de vista o único possível. Como diz o próprio Italo Calvino, “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”; se um clássico nunca diz tudo o que poderia, nós igualmente não podemos esgotar as possibilidades do estudo que propusemos.

Entremos, portanto, nesse território amplo e rico que é a aproximação de Literatura, Cinema e Psicanálise, seguindo um prisma específico que selecionamos para nos guiar nesse caminho. Vamos explorar algumas ideias e conceitos sem querer dominá-los, mas buscando possibilidades de estudo que constituem um ponto de vista a partir do qual desenvolveremos nossa proposta.

2. LITERATURA, CINEMA E PSICANÁLISE

Para ser grande, sê inteiro: nada

Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és

No mínimo que fazes.

Assim em cada lago a lua toda

Brilha porque alta vive.

Fernando Pessoa

2.1. Literatura: Italo Calvino

O subtítulo do presente trabalho traz três campos do conhecimento que serão estudados sob a ótica descrita no título. Para caracterizar o primeiro campo, trataremos do escritor Italo Calvino, nascido em Cuba, na cidade de Santiago de Las Vegas, durante uma viagem de seus pais, que eram cientistas italianos. Foi ainda criança morar na Itália, quando os pais retornaram a seu país de origem. Calvino cresceu em San Remo, onde começou a estudar agronomia, mas logo abandonou o curso para se unir à Resistência contra o nazismo. Após a Guerra, ele se muda para Turim, onde estuda Letras. Seu primeiro livro publicado foi *A trilha dos ninhos de aranha*, de 1947. Durante a década de 50, escreve a trilogia que o tornou internacionalmente famoso: *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959). Mas é em 1983 que escreve a obra que será estudada nos próximos capítulos da presente dissertação: *Palomar*. Faremos a seguir um breve comentário sobre a escrita do referido autor.

A escrita de Italo Calvino é diversa, enciclopédica, por isso pode ser múltipla, pode ser como um jogo, como lógica matemática, combinatória, já que o ser humano é assim, segundo ele mesmo diz em *Seis propostas para o próximo milênio*: “(...) quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?” (CALVINO, 1990, p. 138). A mesma temática está presente no texto *Cibernética e Fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)*¹, em que Calvino diz que mesmo “os processos que pareciam mais refratários a uma formulação numérica, a uma descrição quantitativa, são traduzidos em modelos matemáticos” e que “o homem está começando a entender como se desmonta e como se torna a montar a mais complicada e imprevisível de todas as suas máquinas: a linguagem” (p. 202).

Como lembra Maria Elisa Rodrigues Moreira, em sua dissertação de Mestrado intitulada “Saber Narrativo – Proposta para uma leitura de Italo Calvino”, estão presentes na escrita do autor assuntos que transitam por vários campos do saber, como ciência, política e literatura. A conexão com esses saberes permite que se compreenda suas concepções acerca das possibilidades de um saber narrativo produzido pelo homem. Nas palavras da própria Maria Elisa:

Se ciência e política aparecem na obra de Calvino como ecos de discursos específicos que se misturam em um espaço narrativo híbrido, a literatura sempre apareceu como

¹ Texto presente no Livro *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*.

mediadora desse hibridismo, como instrumento utilizado pelo autor para sua inserção e atuação no mundo em que vivia. Mas a literatura foi, em sua trajetória, bem mais que simples instrumento de mediação: foi ela própria um modo de atuação, uma forma de saber e um processo contínuo de reflexão sobre o mundo, como conhecê-lo e como intervir nele. Seu trabalho como escritor foi uma forma de agregar ao ficcional a reflexão, a pesquisa, o método; esse modo de olhar o mundo específico de Calvino, mesclando os discursos da ciência e da política, da observação e da ação, constitui seu próprio fazer literário. O uso da palavra torna-se para ele objeto de reflexão – como usar a palavra para produzir conhecimento (MOREIRA, 2007, p. 29).

A ciência, por exemplo, estava presente na vida de Italo Calvino desde pequeno, já que seus pais eram cientistas e guiaram-no em seus primeiros contatos com a natureza. Assim sendo, sua obra está permeada pela racionalidade do pensamento científico, pelos detalhes das descrições dos ambientes naturais por onde passam seus personagens, dando visibilidade a muitas questões:

(...) textos que abordam a cosmologia, a astronomia, a matemática, a física, a botânica, a ecologia, a zoologia, entre outras – quanto por um modo de olhar o mundo característico de seus personagens, que observam atentamente, recortam, analisam de maneira detalhada e rigorosa o universo que os circunda – como Palomar, Marcovaldo ou Marco Polo. A ciência aparece, assim, como um dos discursos possíveis da produção de conhecimento, ao mesmo tempo em que também aparece explícita a impossibilidade de totalização do saber, ou a perspectiva de construção de um não-saber (op. cit., p. 29).

Talvez essa última parte da citação acima seja a que mais bem define o protagonista do livro *Palomar*: “impossibilidade de totalização do saber”, ou, melhor ainda, a “perspectiva de construção de um não saber”. O senhor Palomar divaga, busca mapas, observa as estrelas, as ondas do mar e tudo mais à sua volta para entender o mundo em que vive, numa tentativa de entender também o ser humano, mas acabam surgindo mais dúvidas do que já tinha antes. A linguagem usada pelo autor para compor a personagem e seu ambiente é de análise, investigação, descrição; as palavras são minuciosamente escolhidas, jogadas, encaixadas e permutadas, de modo a criar na mente do leitor a imagem clara da cena vivida pelo Senhor Palomar.

Um jogo de palavras interessante que o autor faz é entre mundo escrito e mundo não-escrito, o que, grosso modo, seria ficção e realidade, respectivamente. Sobre esta questão, esclarece Moreira:

Em seus ensaios e ficções, o espaço do literário, que é o mundo escrito, aparece com uma delimitação muito precisa, ainda que não fixa nem rígida. A mobilidade constante dessa posição fronteiriça em relação aos campos do saber equivale, no plano discursivo, a uma necessidade também constante de distinção entre o mundo não-

escrito – “este que chamamos atualmente de mundo, fundamentado em três dimensões e cinco sentidos, povoado por 4 bilhões de nossos semelhantes” – e o mundo escrito – “um mundo feito de linhas horizontais, onde palavras seguem palavras, uma de cada vez, e cada frase e cada parágrafo ocupa seu lugar estipulado” (CALVINO, 1996, p. 140) [op. cit., p. 94].

Segundo o próprio Calvino, seu verdadeiro mundo é o escrito, mas ele precisa do mundo não-escrito justamente porque é escritor. Ele diz que as pessoas escrevem para dar a oportunidade de o mundo não-escrito se expressar através delas. Esse mundo se expressa através dele das mais variadas formas de suas narrativas. A escrita de Italo Calvino é muito rica, predominantemente fantástica e simbólica e rompe com os paradigmas da escrita linear e tradicional. Há vários estilos em sua obra, como o neo-realista e o oulipiano², por exemplo, e num mesmo livro é comum haver misturas de vozes, linguagens e mesmo histórias entrelaçadas.

A respeito dessa multiplicidade do estilo de Calvino, diz Cláudia Amigo Pino:

Existem vários Calvinos. O Calvino neo-realista, engajado, de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947); o Calvino fantástico, do visconde partido ao meio de *Os nossos antepassados*; o Calvino pensador do espaço, de *Palomar* e *As cidades invisíveis*. Entre esses e os outros Calvinos, encontra-se o Calvino oulipiano, criador de suas últimas grandes obras de ficção: *O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno* (PINO, 2001, p. 52).

Para o presente trabalho, interessa especialmente o “Calvino pensador do espaço, de *Palomar*”. É sobre ele que falaremos nos capítulos a seguir.

2.2. Sobre Cinema e Psicanálise

Para completar a caracterização do segundo e terceiro campo do conhecimento que estão no subtítulo do presente trabalho, trataremos agora de duas “celebridades” nascidas no fim do século XIX e que influenciarão a humanidade até o presente momento: são elas o cinema e a psicanálise. É no ano de 1895 que Sigmund Freud e Joseph Breuer publicam *Os Estudos sobre a Histeria*, e que os irmãos Lumière começam a fazer apresentações de seu cinematógrafo publicamente, como nos lembra Tania Rivera.

No *Espaço Psicanalítico – Portal da Psicanálise* consta que o cinema enquanto obra artística abrange “as experiências do autor, dos atores, do diretor, o processo criativo, além da

² Oulipo é redução de *Ouvroir de Littérature Potentielle* – Oficina de Literatura Potencial -, que foi um movimento literário francês da década de 60, cujo fundador foi Raymond Queneau.

história que, no cerne, atualiza as nossas fantasias encobridoras, além dos conflitos edipianos e desejos”. O que significa dizer que está totalmente relacionado com a psicanálise em todo o seu processo de existência, já que ambos se edificam na singularidade do sujeito, nos seus processos de constituição e *funcionamento*. Rivera nos diz que

Lou Andreas Salomé notava em texto de 1913, porém, que "a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão das imagens que corresponde mais ou menos às nossas faculdades de representação" e que "o futuro do filme poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica" (SALOMÉ, 1913 apud BAUDRY, 1975, p. 57). A psicanálise talvez tenha dificuldade em se ocupar do cinema por estar dele mais próxima do que se pensa: ambos parecem partilhar uma radical crítica à *mimesis* - oriunda da criação da fotografia algumas décadas antes - à qual corresponde uma aguda problematização do sujeito. Sem dúvida, como vaticinou Lou Andreas Salomé, o cinema, ao lado da psicanálise, contribuiu para a construção do olhar e do sujeito, ao longo de todo o século XX e do século que se inicia RIVERA, 2006).

Já em 1913 Lou Andreas Salomé percebe que o cinema tem grande semelhança com a constituição psíquica do sujeito, tanto que pode inclusive contribuir para esse processo. Sobre este mesmo tema, Todd McGowan³ recorda um dado interessante para nosso estudo. Jacques Lacan apresentou, como uma palestra, o ensaio “O estádio do espelho como formador da função do EU tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” em 1949 – comumente chamado apenas de o ensaio do estádio do espelho. Algumas décadas depois, nos anos 70, começaram a aparecer os “teóricos do cinema”, porém seu foco era estreito; já que Lacan nunca teorizara sobre filmes, esses teóricos se ativeram a uma área do pensamento lacaniano que parecia mais facilmente transferível para a experiência cinematográfica. Eles se basearam quase exclusivamente no ensaio do estádio do espelho, pois o ensaio lhes ofereceu um caminho para pensarem sobre os problemas ideológicos inerentes ao ato de *telespecção*⁴ do cinema.

Neste ensaio, Lacan enfatiza a natureza ilusória do domínio de seu corpo que a criança experiencia enquanto olha o espelho, domínio esse que a criança na verdade ainda não tem. De acordo com os “early Lacanian film theorists” (aqueles teóricos de cinema que se

³ McGOWAN, 2007.

⁴ Devido à dificuldade de se traduzir o termo “spectatorship” presente no texto de McGowan, cabe aqui usar o termo conforme Marco Toledo de Assis Bastos, que diz o seguinte em sua resenha “*O espectador da imagem digital em Death 24x a Second, de Laura Mulvey*”: “Telespecção, termo não dicionarizado, é um conceito que essa resenha arrisca. Foi a opção encontrada para a tradução do termo *spectatorship*, que não deveria ser vertido por “espectador” apenas, posto que o sufixo *ship* substantiva uma segunda vez o já substantivo “espectador” (*spectator*), conferindo maior espessura ao termo. Paralelamente, seria como ignorar a diferença entre “fellowship” (companhia; sociedade) e “fellow” (parceiro). O termo aqui utilizado não está em consonância com as teorias do espectador e receberá contornos mais definidos na parte final do texto.”

baseavam na obra do início da carreira de Lacan), nas palavras de McGowan, o espectador está no lugar da criança olhando o espelho. Como ela, o espectador desenvolve um sentido de domínio baseado na posição que ele ocupa em relação aos eventos na tela. McGowan nos lembra que, para Christian Metz (um dos “early Lacanian film theorists” franceses), a experiência cinematográfica permite que o espectador supere temporariamente a sensação de falta que nós carregamos simplesmente por existir enquanto sujeitos no mundo. É essa falta que impulsiona o sujeito, que faz com que ele vá em busca de algo que a preencha. É por causa dessa falta que o sujeito busca um objeto capaz de preenchê-la, que pode ser o cinema, pode ser um carro, um homem, uma mulher, uma viagem, enfim, um objeto palpável ou não, mas que seja capaz de apaziguar a lacuna que o sujeito traz em sua constituição. Esse objeto constantemente buscado (mas nunca alcançado) é o que Lacan chama de *objet petit a*, o objeto-causa do desejo. Não é importante que o objeto aplaque completamente a falta inerente ao sujeito (quando o sujeito cessa de desejar, ele cessa de viver), mas que cause seu desejo, que o mantenha desejante, não completo, porém vivo.

Ainda sobre o objeto *a*, mas olhando por outro prisma, Siméa Ceballos⁵ nos diz o seguinte:

McGowan (2007) mostra que no início, quando os primeiros teóricos do cinema formulavam suas teorias, o olhar era colocado no espectador e o cinema era analisado nos termos desse olhar. Mais tarde, de acordo com a concepção de Lacan, o olhar passa a ser concebido como algo que o sujeito (ou espectador) encontra no objeto (o filme) e torna-se um olhar objetivo e não subjetivo. Como diz Žižek (1992, p.151), o olhar “indica o ponto do objeto (da imagem) a partir do qual o sujeito que o vê já é *olhado*, ou seja, é o objeto que me olha”. Assim, como um objeto, o olhar age para engatilhar nosso desejo visualmente. É o que Lacan chama de objeto *a* ou objeto-causa do desejo.

O objeto *a* não indica uma entidade positiva, mas uma lacuna no campo visual. Não é o olhar do sujeito para o objeto, mas a falha dentro do olhar aparentemente onipotente do sujeito. Esta lacuna dentro do olhar marca o ponto no qual nosso desejo se manifesta naquilo que vemos (2009, p. 64-65).

McGowan nos lembra que, de acordo com Lacan, existe uma forma do objeto *a* que corresponde a cada uma de nossas pulsões. O olhar é o objeto pequeno *a* da pulsão escópica (a pulsão que nos motiva a observar), que funciona de forma semelhante ao seio na pulsão oral, às fezes na pulsão anal e à voz no que Lacan chama de pulsão “invocatória” ou “invocante”. Como trataremos de cinema e literatura no presente trabalho, a pulsão que mais

⁵ CEBALLOS, 2009.

nos interessa é a escópica e seu respectivo objeto pequeno *a*: o olhar. Num segundo momento, trataremos também da pulsão invocatória e da voz.

Assim, explicados os conceitos que trabalharemos ao longo da presente dissertação, explicitamos que a obra a ser analisada será o filme *é Apaixonado Thomas* (Thomas est Amoureux), de Pierre Paul Randers. Um filme franco-belga de ficção, do ano 2000.

Como já havíamos comentado, vamos estabelecer relação entre o filme e o romance ficcional *Palomar*, de Italo Calvino. Escolhemos as duas referidas obras porque, embora de campos semióticos diferentes, são muito semelhantes. Tanto o livro quanto o filme trabalham conceitos que nos interessam, como a mente humana e seu funcionamento, a riqueza da linguagem e das imagens, a constituição do sujeito e suas ânsias, falhas, faltas, expressões, apetites. Os personagens Thomas Thomas e o senhor Palomar, além do desenvolvimento de suas histórias, serão comentados e analisados nos capítulos a seguir.

3. APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS

MASCARADA Manuel bandeira

Você me conhece?
(Frase dos mascarados de antigamente)

- Você me conhece?

- Não conheço não.

- Ah, como fui bela!

Tive grandes olhos,
que a paixão dos homens
(estranha paixão!)

Fazia maiores...

Fazia infinitos.

Diz: não me conheces?

- Não conheço não.

- Se eu falava, um mundo

Irreal se abria

à tua visão!

Tu não me escutavas:

Perdido ficavas

Na noite sem fundo

Do que eu te dizia...

Era a minha fala

Canto e persuasão...

Pois não me conheces?

- Não conheço não.

- Choraste em meus braços

- Não me lembro não.

- Por mim quantas vezes

O sono perdeste

E ciúmes atozes

Te despedaçaram!

Por mim quantas vezes

Quase tu mataste,

Quase te mataste,

Quase te mataram!

Agora me fitas

E não me conheces?

- Não conheço não.

Conheço que a vida

É sonho, ilusão.

Conheço que a vida,

A vida é traição.

3.1. Thomas Thomas

Thomas e Palomar, dois personagens tão díspares quanto semelhantes. O primeiro vive num futuro não tão distante, mas não especificado. O segundo vive num passado não tão distante, igualmente não especificado. Vejamos suas características, semelhanças e diferenças.

Thomas Thomas é um jovem de 32 para 33 anos que vive há 8 anos sem sair de seu apartamento devido a uma doença chamada agorafobia. Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, a definição de agorafobia é “medo mórbido de se achar sozinho em grandes espaços abertos ou de atravessar lugares públicos”, também conhecida como “cenofobia” e cuja antonímia é “claustrofobia”. Thomas tem contato com o mundo exterior somente pelo computador, usando um vídeo-fone. Ele se comunica desta maneira com a mãe, com o psiquiatra, com a assistência técnica do aspirador de pó, com o agente da seguradora que gerencia suas finanças, pois ele ganhou muito dinheiro trabalhando com circuitos tridimensionais, mas quando sua doença se tornou insuportável, confiou todo seu dinheiro à seguradora Global. Assim sendo, ele mandou construir um apartamento equipado com tudo o que precisa para não ter que sair, para não ter contato direto nenhum com o mundo.

Uma questão que não se esclarece no filme é se o personagem realmente é doente ou se pensa ser. Há ainda uma terceira hipótese: ele achar que é doente porque foi convencido disso. São três alternativas possíveis. A primeira é a mais óbvia, já que ele vive assim há oito anos. A segunda é possível porque existem muitas doenças de cunho psicológico, isto é, que não são orgânicas, como a hipocondria, por exemplo, em que a pessoa crê sofrer de uma doença grave. No filme, o psiquiatra de Thomas diz que ele está criando uma espécie de personagem, que não está sendo sincero nas consultas. Este pode ser um indício de que a doença não é real. E a terceira hipótese é ele ser vítima de alguém a quem convém fazê-lo crer que está doente. A seguradora, por exemplo, que embolsa uma boa quantia para gerenciar seus bens, pode ser uma interessada em que Thomas “continue doente”. Ele chega a afirmar isso numa conversa com seu psiquiatra, aliás, a última que eles têm. Thomas diz que Gillon (o psiquiatra) não tem interesse nenhum em que ele saia do apartamento e que a Global (a seguradora) perderá seu contrato, pois ele não será mais um deficiente.

O fato é que o protagonista vive isolado, só mantendo contato com o mundo externo via computador. É assim, inclusive, que ele mantém relações sexuais: pelos sites que proporcionam “cyber-sexo”. Basta ter o equipamento, um certo tipo de traje (equipado com

dispositivos capazes de acionar o tato, ou seja, os parceiros conseguem sentir um ao outro como se estivessem se tocando de verdade) e um parceiro virtual, que pode ser uma pessoa ou uma personagem criada nos referidos sites, de acordo com a preferência do usuário: tipo físico, cor dos olhos, cabelos etc.

Já o senhor Palomar é um personagem que vive em contato direto e intenso com o mundo à sua volta; tem família, casa de veraneio, viaja, observa a natureza, os animais, as estrelas, e isso muito lhe apraz. Palomar inclusive incomoda-se muito quando se sente preso ou quando testemunha o aprisionamento, por exemplo, dos animais no zoológico. Palomar gosta de ser livre, ao contrário de Thomas, que vive quase como um animal, uma aberração observada de fora pelos outros, enquanto ele permanece em sua clausura (auto?) imposta.

Talvez o senhor Palomar se incomodasse ao ver Thomas preso (voluntariamente) em seu apartamento. Talvez Thomas se assemelhasse um pouco a “Copito de Nieve”, o gorila albino do zoológico de Barcelona. Vejamos um trecho da descrição que o próprio Palomar faz do animal:

Aquela cara de feições enormes, de gigante triste, volta-se de vez em quando para a multidão dos visitantes que estão para lá do vidro, a menos de um metro de distância; um lento olhar carregado de desolação e de paciência e de tédio, um olhar que exprime toda a desolação de ser como se é, único exemplar no mundo de uma forma não escolhida, não amada, todo o cansaço de se carregar sobre os ombros a sua própria singularidade, todo o desgosto de ocupar o espaço e o tempo com a sua própria presença, tão embaraçante e tão vistosa (Calvino, 2001, p. 89).

Thomas não parece ter olhar de desolação, pois em nenhum momento alguém lhe diz isso, já que, esclarecendo, é pelo olhar do outro, inclusive o do espectador do filme, que ele é visto e percebido. Ele está mais para impaciente e aborrecido do que para desolado. Mas ele lembra o gorila em sua “forma não escolhida, não amada”, embora sua mãe tente manter uma relação mais próxima e ele viva se esquivando disso. Pelo menos alguém o ama. De alguma forma, Thomas “carrega sobre os ombros a sua própria singularidade” e, embora não sinta desgosto, “ocupa o espaço e o tempo com a sua própria presença, tão embaraçante e tão vistosa”. Na verdade, a doença não parece ser tão constrangedora para ele, já que Thomas não esconde isso de ninguém. Ele inclusive faz questão de avisar às mulheres da agência de encontros que o procuram, numa tentativa de afastá-las o mais rápido possível, não por ser embaraçoso, mas por ser difícil de lidar com semelhante situação. Mesmo em uma época dominada pelo computador, as pessoas não costumam abrir mão do convívio em sociedade,

por isso seria difícil que alguma mulher aceitasse um cyber-relacionamento, um relacionamento meramente virtual.

Por outro lado, o senhor Palomar e Thomas são muito parecidos em um aspecto: o escritor e o diretor põem o interlocutor em contato direto com os personagens. O primeiro nos é mostrado “a partir de dentro”, de seus pensamentos, e o segundo, a partir de sua visão, de seu lugar, como se fôssemos o próprio personagem, vendo tudo o que ele vê em sua tela de computador.

3.2. Senhor Palomar

O protagonista de Calvino é um homem peculiar, que gosta de analisar tudo à sua volta, desde os estorninhos que invadem os céus de Roma no outono e a disposição das variadas espécies de plantas no gramado, até o funcionamento da mente humana e do universo. Ele é tão peculiar que por vezes se acha observado pelas pessoas ao redor, devido ao seu comportamento muitas vezes incomum. Nessas situações assemelha-se a Thomas, que também é olhado como uma aberração quando diz às pessoas que tem agorafobia.

Um detalhe que vale ser comentado é o nome de cada protagonista. Thomas Thomas e Palomar. Um tem nome e sobrenome iguais, o outro tem nome de observatório astronômico, que “durante muito tempo ostentou o maior telescópio do mundo”, como consta na *orelha* do livro.

Segundo Castro (2007), *Palomar* seria uma fábula. Uma fábula “de um senhor que é pouco mais do que um olhar impaciente. *Palomar* é um foco, uma busca pela multiplicidade e pela exatidão”, uma fábula “da visibilidade, metáfora da observação; reconhecimento da miopia do homem na focalização do mundo” (p. 79).

Castro (2007) nos diz que Calvino caracteriza o senhor Palomar de muitas formas, e seleciona todas elas. A citação é longa, mas vele transcrevê-la, pois mostra cada uma das descrições do personagem, feitas pelo próprio autor, ao longo de todo o livro. São elas:

- 1) um homem observador, não um observador *absorto*, porque *sabe bem o que faz: quer observar uma onda e a observa* (p. 7). Dele não se pode dizer totalmente que seja um contemplativo, porque para a contemplação é preciso um temperamento, um estado de ânimo e um *concurso de circunstâncias externas* adequadas, e ele não se sente integrado a tais requisitos (p. 7); 2) um *homem nervoso* (p. 8), que tende a reduzir sua relação com o mundo para: a) proteger-se da neurastenia geral e b) manter

suas sensações sob controle; 3) um *homem discreto* (p. 12); 4) um *homem tardio* (p. 15), serôdio, que parece fora do tempo; 5) um homem cujo estado de ânimo é o do *claro-escuro* (p. 27); 6) um homem *míope e astigmático* (p. 36), que não enxerga nada em profundidade, isto é, nada lhe parece mais profundo do que a própria superfície das coisas; 7) um homem curioso, que pesquisa em dicionários, manuais e enciclopédias (p. 38); 8) alguém que não está certo de ser, de estar naquele lugar e de ver, mas que presume que ele talvez seja a) um clarão, b) um reflexo e c) um desconhecido que emerge (p. 43); 9) alguém que desconfia daquilo que sabe e o que ignora mantém seu ânimo suspenso (p. 44); 10) possui uma filha (p. 50) e uma mulher (p. 53); 11) alguém cuja atenção às coisas é sempre transitória (p. 50); 12) alguém que se identifica com o camaleão, que aparenta estar satisfeito em ser, e por isso reduz sua ação ao mínimo (p. 55); 13) identifica-se também ao gorila do zoo que procura alguma coisa para aplacar sua angústia e seu isolamento (p. 76); 14) que se sente parte do *infinito número de modos de ser*, cada qual identificado: a) em sua monstruosidade, b) necessidade e c) beleza (p. 79-80); 15) *ignoto e claudicante* (p. 91-92); 16) reservado (p. 93); 17) que mantém suas *convicções em estado fluido* (p. 100); 18) alheado e introvertido (p. 101); 19) que aspira ao equilíbrio (p. 105); 20) que aspira ao autoconhecimento (p. 106), mas que por não se amar nunca se preocupou com isso e 21) alguém que deseja viver o instante (p. 112) (p. 79-80).

Esse é o senhor Palomar. Descrito pelo seu criador fica mais fácil entendê-lo, conforme formos nos referindo a ele ao longo da presente dissertação.

No próximo capítulo trabalharemos mais profundamente os nomes dos protagonistas assim como questões psicanalíticas e outras abordagens que irão surgindo a partir de então.

4. INTERAÇÃO ENTRE LITERATURA, CINEMA E PSICANÁLISE

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.
José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*

4.1. Análise dos nomes

Palomar e Thomas Thomas são nomes que valem uma discussão. Em Thomas Thomas, um contrassenso que existe é o significado do nome e a postura do personagem. Na verdade, não existe registro de apenas uma versão da origem desse nome. No *Dicionário de nomes*, consta o seguinte:

TOMÁS

Do aramaico *teoma*, lit. “gêmeo”, relacionado com o siríaco *toma*, hebraico *teom*, acadiano *tu’amu*, árabe *tau’am*, todos com o mesmo significado, provenientes de uma raiz semítica *w-a-m* (parelha). Equivale a *Dídimo*. Na Inglaterra, foi encontrado antes da conquista normanda como nome sacerdotal, popularizando-se com a chegada dos invasores. Durante a Idade Média, foi um dos nomes ingleses mais comuns. A variante *Tomé* originou-se de *Thomé*, abreviação medieval inglesa de *Thomas*.

Personal.: Tomás Morkos, ator; Tomé de Souza, ex-governador-geral do Brasil.

Feminino (s) Tomásia.

Variante (s): Thomaz, Tomaz (*português*); Tomás, Tome (*espanhol*); Tomaso, Tommaso (*italiano*); Thomas (*francês, inglês*) (OLIVER, 2010, p. 279).

No *Nomes & Sobrenomes*, temos:

TOMÁS, f. grecizada, *Thomas*, de *Tomé*. Outra f.: *Thomaz*. It. *Tom(m)aso*. Lat. *Thomasius*.

TOMÉ, aramaico: *To’ma, Ta’ma*: “gêmeos”. Cp. *Geminiano, Dídimo*. Fem.: *Tomea* (doc. do séc. XVI) (GUÉRIOS, 1994, p. 316).

Observa-se que em nenhuma das versões há semelhanças com o personagem do filme. Entretanto, duplicando-se essa significação, já que assim é o nome Thomas Thomas, pode significar gêmeo do gêmeo, uma cópia de si mesmo, o que abre para duas possibilidades. Uma seria sua reafirmação, a outra seria a cópia que ele faz de si próprio, ao criar como que um personagem seu, uma versão virtual sua – intencional ou não. Reflitamos sobre isso.

Se pensarmos na questão do Nome-do-Pai, de que falava Lacan e que Slavoj Žižek retoma, quando trata das identificações imaginária e simbólica em *O Sublime Objeto da ideologia*, temos material interessante para analisar. Neste texto, Žižek diferencia *i(a)* de I(A), ou seja, a identificação imaginária da simbólica, respectivamente, e diz que isso pode ser explicado quando analisamos a função do cognome. Este pode substituir o nome (e/) ou o sobrenome. Ele dá dois exemplos, um da cultura norte-americana, “Lucky” Luciano (um mafioso nascido na Itália, mas que cresceu nos Estados Unidos, fez parte da Gangue dos Cinco Pontos, tornou-se amigo de Al Capone, fundou o sindicato nacional do crime e ficou

milionário com ajuda de seu próprio negócio de prostituição), e o outro, da cultura soviética, Stalin (secretário geral do Partido Comunista e chefe de Estado da URSS). Em relação ao primeiro, que se chamava Charles Luciano, o cognome substitui o nome e trata-se de algo marcante que aconteceu a ele, ou seja, sobreviveu às torturas dos gângsters:

(...) o cognome apela para um traço positivo descritivo que nos fascina, representa algo que se gruda ao indivíduo, algo que se oferece a nosso olhar, alguma coisa vista, mas não o ponto de onde observamos o indivíduo (Žižek, 1992, p. 107).

Já no caso de Stalin, cujo nome verdadeiro era Iosif Vissarionovitch Djgatchvili, o cognome substitui o sobrenome: Iosif Vissarionovitch Stalin:

(...) no caso de Iossif Vissarionovitch, seria totalmente errôneo concluir, por um processo similar, que “Stalin” (“feito de aço”, em russo) faça referência a algo duro como o aço, como o caráter assustador do próprio Stalin. O que é realmente inexorável e “duro como o aço” são as leis do progresso histórico, a necessidade férrea de desintegrar o capitalismo e passar para o socialismo, a necessidade em nome da qual Stalin, o indivíduo empírico, funcionava, na qual observava a si mesmo e julgava sua própria atividade. Assim, podemos dizer que “Stalin” é o ponto ideal onde “Iosif Vissarionovitch”, esse indivíduo empírico, o personagem de carne e osso, se observa, de modo a se afigurar passível de ser amado (idem).

Žižek diz que podemos ver este mesmo corte entre os nomes no texto de Rousseau, “datado da época de seu delírio psicótico”, chamado “Jean-Jacques julgado por Rousseau”. Por esse texto poderíamos perceber algo como um esboço da teoria escrita por Lacan, que trata do prenome e do nome de família:

(...) o primeiro nome designa o eu ideal, o ponto de identificação imaginária, enquanto o nome de família vem do pai, isto é, designa, como o Nome-do-Pai, o ponto de identificação simbólica, a instância através da qual nós nos observamos e nos julgamos. O fato que não deve ser negligenciado nessa distinção é que $i(a)$ já está sempre subordinado ao $I(A)$: é a identificação simbólica (o ponto de onde somos observados) que domina e determina a imagem, a forma imaginária em que parecemos dignos de amor a nós mesmos. No nível do funcionamento formal, essa subordinação é confirmada pelo fato de que o cognome, que tem a notação $i(a)$, funciona também como um “designador rígido”, no sentido kripkeano⁶ do termo, e não como uma simples descrição (...) (ibidem).

⁶ O conceito de designador rígido, segundo consta no site http://criticanarede.com/docs/etlf_rigido.pdf é o seguinte: “Um TERMO de uma linguagem L é um DESIGNADOR rígido se tiver como referente o mesmo objecto («rigidamente») em todos os MUNDOS POSSÍVEIS (em que tenha um designador rígido referente). O conceito foi introduzido por Kripke no contexto da sua crítica às teorias tradicionais do significado de Russell e Frege, as quais podem ser descritas como identificando a semântica dos NOMES PRÓPRIOS com a das DESCRIÇÕES DEFINIDAS, no sentido de os

Então ele dá uma explicação sobre essas questões:

Numa primeira aproximação, podemos dizer que, na identificação imaginária, imitamos o outro no nível da semelhança, ou seja, identificamo-nos com a imagem do outro de maneira a “ser como ele”, ao passo que, na identificação simbólica, identificamo-nos com o outro precisamente, no ponto em que ele é inimitável, no ponto que escapa à semelhança.

E Žižek ilustra essa última parte com o filme *Sonhos de um sedutor* (*Play it again, Sam*), de Woody Allen. Durante quase todo o filme, o protagonista (vivido pelo próprio Woody Allen, cujo nome era Allan Felix) vê a figura de Humphrey Bogart (ou Rick Blaine, seu personagem em *Casablanca*; mas em *Sonhos de um sedutor*, quem faz o papel de Humphrey Bogart é Jerry Lacy), que vem lhe dar conselhos, zombar de seu comportamento etc. Até o momento em que Allan abre mão da amante (esposa de seu melhor amigo) em nome da amizade; a partir daí, não precisa mais de um eu ideal externo com o qual se identificar, ele atinge uma “identidade consigo mesmo”, ou seja, “uma personalidade autônoma”, descobre que basta ser ele mesmo, em vez de querer ser como Bogart. Até porque percebe que Bogart “não é lá muito alto e é meio feio”, características que ressaltam nele mesmo, ou seja:

Em outras palavras, longe de “superar a imitação de Bogart”, é no momento em que se torna uma “personalidade autônoma” que o herói efetivamente se identifica com Bogart: mais exatamente, ele se torna uma “personalidade autônoma” *através* de sua identificação com Bogart. A única diferença é que, agora, a identificação já não é imaginária (tendo Bogart como um modelo a ser imitado), mas é definitivamente simbólica: o herói realiza essa identificação desempenhando na vida real o papel de Bogart em *Casablanca*, ou seja, assumindo uma certa “missão”, ocupando um certo lugar na rede simbólica intersubjetiva (sacrificando uma mulher em nome da amizade...). É essa identificação simbólica que faz a identificação imaginária (isto é, que faz desaparecer a figura de Bogart), ou, mais precisamente, que modifica radicalmente seu conteúdo – no nível imaginário, o herói pode agora identificar-se com Bogart através dos traços que lhe são repulsivos: sua baixa estatura e sua feiúra (op.cit., p. 109).

Assim sendo, ganha ênfase a ideia de o nome Thomas Thomas ser uma reafirmação de si mesmo, ou seja, ele é ele, só ele, sozinho, sem mais ninguém. Ele se identifica simbolicamente consigo mesmo, com sua própria personalidade. Afinal, não se sabe de seu

tomar como designadores do mesmo tipo. O ponto de vista de Kripke é o de que nomes próprios são designadores rígidos, distinguindo-se assim, em geral, de descrições.”

pai, evita contato com a mãe, não tem amigos, só relações profissionais com algumas poucas pessoas.

Quanto a Palomar, os significados do nome são menos interessantes do que seu observatório homônimo, isto é, a semelhança “por intencional ironia”, é muito relevante. Na introdução do presente trabalho transcrevemos as informações da orelha do livro, que diz que o senhor Palomar é como “um telescópio ao contrário”, apontado para “as coisas próximas do cotidiano”, mostrando que “as grandes questões do mundo e da existência também estão presentes em cada objeto que observamos, em cada cena que presenciamos, e que tudo é digno de ser interrogado e pensado”. No entanto, tratemos dos outros significados, afinal, mesmo sendo menos interessantes à primeira vista, não são menos importantes de serem trabalhados. Um dos significados é o lugar onde se refugiam ou se criam as pombas (palomas, em espanhol). O outro é uma espécie de barbante mais fino e retorcido que o normal. Esta segunda é interessante devido ao caráter singular, diferente, peculiar do barbante: mais retorcido que os comuns. Poder-se-ia dizer que essa é uma das características de Palomar. Contudo o que nos interessa mais é o observatório que leva o nome da montanha onde foi construído. É interessante também se tratarmos de uma questão psicanalítica que é o formato de um telescópio, ou seja, fálico. Mas o que é o falo? O falo não é o pênis, é uma categoria de conceito analítico, segundo J.D. Nasio. Ele explica que há três acepções do falo: o imaginário, o simbólico e o significante da lei.

O falo imaginário seria uma “entidade imaginária criada pela boa forma de um órgão prenante, pelo intenso amor narcísico que a criança deposita nele e pela extrema inquietação ao vê-lo desaparecer”, é um “objeto” que pode estar “presente ou ausente, ameaçado ou preservado” (NASIO, 1989, p. 34-35).

O falo simbólico é um “objeto permutável”, ou seja, no complexo de castração do menino, este objeto pode ser trocado por qualquer outro que lhe seja oferecido quando deve renunciar ao gozo com a mãe. Assim, já que é forçado “a renunciar à mãe, ele abandona também o órgão imaginário com o qual esperava fazê-la gozar”. Isto significa dizer que ele é substituído por outros que o valham: “pênis = fezes = presentes = ...”. Freud chama a isso de “equação simbólica”, que são os vários objetos “que têm por função, à maneira de um engodo, manter o desejo sexual da criança, ao mesmo tempo permitindo que ela afaste a eventualidade perigosa de gozar com a mãe” (Idem). No caso da menina, “o falo imaginário é *simbolicamente* substituído por um filho”, pelo desejo de procriação. O falo é o *significante do desejo*.

O falo enquanto significante da lei está relacionado à castração, à metáfora paterna, ou seja, aquele que vem representar a lei da proibição do incesto. Assim diz Nasio:

Ao lembrar à mãe que ela não pode reintegrar o filho em seu ventre, e ao lembrar ao filho que ele não pode possuir a mãe, o pai castra a mãe de qualquer pretensão de ter o falo e, ao mesmo tempo, castra o filho de qualquer pretensão de ser o falo para a mãe (1989, p.37).

A partir das especificações acima, voltemos à imagem do telescópio. Sendo ela fálica, é de alguma forma uma imagem de poder. O que, em se tratando de Palomar, é uma contradição. Afinal ele é a ilustração do não poder, do não conseguir, do não saber. Não pode ser uma pessoa normal, não consegue se entender com os mapas astronômicos, não sabe lidar com as pessoas. Não pode falar sem morder a língua três vezes, não consegue lidar com o seio nu na praia, não sabe relaxar, pois logo se perde em elucubrações infundadas e geralmente inúteis. Portanto seu nome é, neste sentido, uma ironia. Talvez a única semelhança seja seu interesse pelos telescópios, pela astronomia, pelas estrelas. Talvez seu interesse por isso seja influenciado pela semelhança dos nomes. Talvez também a semelhança entre transformar micro em macro e vice-versa. Talvez tenhamos encontrado um poder que o senhor Palomar possui: transformar o micro em macro, por exemplo, quando observa uma simples erva e se perde em mirabolantes e descomunais divagações a partir dela. Aproximando alguns conceitos, nessas horas ele se comporta como um buraco negro: absorve todos os pensamentos, hipóteses, idéias e o que mais vier em sua mente. Depois vai aglutinando-os cada vez mais até explodir em uma gigantesca dúvida tal qual uma supernova. Este é o senhor Palomar; pensa, pensa, pensa e muitas vezes termina com mais dúvidas do que começou...

Mesmo com toda essa complexidade de pensamentos, Palomar é um personagem divertido, simples e leve. Leve como a escrita de Calvino, como ele faz questão de que seja, segundo nos diz em *Seis propostas para o próximo milênio*:

Depois de haver escrito *ficção* por quarenta anos, de haver explorado vários caminhos e realizado experimentos diversos, chegou o momento de buscar uma definição global de meu trabalho. Gostaria de propor a seguinte: no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por tirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem (Calvino, 1990, p. 15).

A leveza está da mesma forma presente em *Apaixonado Thomas* que, como Palomar, também é divertido e simples. Thomas é complicado por causa de seu problema de saúde: não

sai de casa e, até certo ponto do filme, se recusa a sair; tem problemas com a mãe, pois se sente sufocado pela sua excessiva vontade de contato com o filho (pelo menos é como ele entende); não permite que ninguém entre em seu apartamento há oito longos anos. Contudo Thomas não abandona a vida em sociedade por completo, ele consegue tudo o que precisa pelo computador, comunica-se com algumas pessoas por meio de seu vídeo-fone.

Essa maneira de manter contato com o mundo, sem sair de sua zona de conforto, permite que Thomas se sinta confiante. Italo Calvino, ao falar sobre a leveza em *Seis propostas para o próximo milênio*, trata da leveza da linguagem, da leveza do enredo, da leveza dos personagens e então faz um comentário que cabe muito bem para explicar a situação de Thomas: “É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal” (CALVINO, 2001, p. 17).

Dentro do tema leveza, Calvino fala sobre Perseu, e essa passagem vem logo após mencionar a história de quando o referido herói mata Medusa. A forma pela qual conseguiu essa proeza foi justamente não olhar para ela diretamente, mas pelo reflexo de seu escudo de bronze, que funcionou como um espelho. Foi justamente “na recusa da visão direta” que Perseu conseguiu seu intento. Nesse sentido, Thomas se assemelha a Perseu. Na recusa da visão direta do mundo, Thomas fica seguro, protegido em sua clausura, livre dos efeitos de sua doença. Livre dos efeitos, mas sem estar curado: assim como Perseu, é na recusa da visão direta que está sua força, mas não “na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver”, seus monstros pessoais, sua doença, sua fobia, sua prisão, realidade esta que ele “assume como um fardo pessoal”, afinal ele não culpa ninguém por isso. Apenas aceita sua doença e seu isolamento e vive assim, sem maiores problemas ou frustrações. Até que um dia isso muda. Um certo “objet petit *a*”, que andava adormecido, desperta... Seus pequenos desejos, superficiais e corriqueiros, são agora esquecidos em detrimento de outro bem maior e mais intenso.

Em um site de relacionamentos que seu seguro cobre, Thomas conhece Eva, uma enfermeira que presta serviços (sexuais inclusive) em domicílio. Difícil deixar de fazer referência à primeira mulher, afinal esse nome possui uma carga semântica, simbólica e que provavelmente não foi escolhido à toa para a personagem. Segundo consta no *Dicionário de nomes*, o nome Eva se origina do

Do hebraico *Hawwá*, *Havah* sign. “**a vivente**”, da raiz *hawá* (ele viveu), correlata ao aramaico siríaco *hayá*, árabe *hayyá* (ele viveu) e ugárico *hwy*, *hyy* (viver). Na

Inglaterra, o nome apareceu no fim do séc. XII, na forma *Eve*; na Irlanda e na Escócia é usado para substituir os gaélicos *Aoiffe* e *Eubha*.

Personal.: Eva Tudor, atriz.

Variante (s): Eva (*espanhol, italiano, francês, alemão, holandês, nórdico, russo*); Heva (*espanhol*); Eve (*francês, inglês*); Ava (*inglês*) (OLIVER, 2010, p. 381).

No *Nomes & Sobrenomes*, a origem do nome é a mesma, mas há pequenas variações:

EVA, hebr. *Hawah*, f. antiga de *Haih*: “vidente, vida” (Gên 3, 20). A raiz é a mesma do lat. *ave*, proveniente do fenício (cartaginês) *hawe*: “deves viver, ou viverás”.

Quando Thomas a vê pela primeira vez, Eva está chorando. Isto o comove de alguma forma, desperta algo que no começo nem ele entende bem. Então ele resolve conhecê-la melhor, conversar com ela, talvez consolá-la. É o início de uma paixão. Eva reluta e até fica indignada pela insistência de Thomas, mas acaba se rendendo e a situação se inverte, ela é que passa a ser insistente, a pedir para que ele saia de casa e vá encontrá-la. E ele vai. Ele vai atrás de uma paixão, vai atrás de uma outra vida, vai atrás de seu objeto *a*.

Aqui, mais uma vez, aparece a semelhança de Thomas com o gorila albino que tanto impressionou o senhor Palomar, quando de sua visita ao zoológico de Barcelona. Floco de Neve (“Copito de Nieve”, em espanhol) tem um pneu em sua jaula. Este pneu lhe serve de distração e até mesmo de consolo, quando suas horas parecem muito vazias:

Agora estes braços-patas apertam contra o peito um pneu de automóvel. No enorme vazio das suas horas, "Copito de Nieve" não abandona nunca aquele pneu. O que será este objecto para ele? Um brinquedo? Um fétiche? Um talismã? A Palomar parece-lhe compreender perfeitamente o gorila, a sua necessidade de ter uma coisa que possa segurar contra si enquanto tudo lhe foge, uma coisa com a qual possa aplacar a angústia do isolamento, da diferença, da condenação de ser sempre considerado um fenómeno vivo, tanto pelas suas fêmeas e pelos seus filhos como pelos visitantes do jardim zoológico.

O pneu está para Floco de Neve assim como o computador está para Thomas. Como vive isolado há tantos anos, Thomas às vezes procura algum tipo de contato com outros de sua espécie. Acontece uma vez de conversar sobre seus sentimentos com o técnico do aspirador de pó. Uma conversa franca como nunca teve com seu psiquiatra. Para ele, que também é quase um fenómeno vivo observado com reservas, nas horas em que se sente sozinho, angustiado, que a carga da diferença lhe pesa sobre os ombros, seu pneu-computador é de grande serventia sentimental, mais do que prática e objetiva, como é a relação da fêmea gorila com o pneu, que se serve dele apenas como assento:

A fêmea também possui um pneu de automóvel, mas este é para ela um objecto de uso, com o qual mantém uma relação prática e sem problemas: está sentada dentro dele como se fosse uma poltrona, tomando sol enquanto vai catando o seu filhote. Para "Copito de Nieve", pelo contrário, o contacto com o pneu parece ter qualquer coisa de afectivo, de possessivo, numa forma que é de algum modo simbólica. Aquele contacto pode abrir-lhe um caminho na direcção daquilo que é para o homem a procura de uma saída para o pavor de viver: o investir-se a si próprio nas coisas, o reconhecer-se nos sinais, o transformar o mundo num conjunto de símbolos; quase como um primeiro alvorecer da cultura na longa noite biológica. Para isso, o gorila albino dispõe apenas de um pneu de automóvel, um artefacto de produção humana, estranho a si próprio, privado de qualquer potencialidade simbólica, despido de significados abstractos. Ninguém, ao contemplá-lo, diria que se pudesse extrair dele grande coisa. E, no entanto, que coisa melhor do que um círculo vazio poderá assumir todos os significados que se lhe queiram atribuir? Talvez que ao identificar-se nele o gorila esteja à beira de atingir no fundo do silêncio as nascentes de onde emana a linguagem, de estabelecer um fluxo de relações entre os seus pensamentos e a irredutível e surda evidência dos factos que determinam a sua vida (p. 90/91)...

Este pneu, em princípio tão sem graça e desprovido de atractivos, torna-se o conforto para o desolado gorila albino. Não tão sem atractivos, mas igualmente "privado de qualquer potencialidade simbólica, despido de significados abstractos", é o computador de Thomas. É unicamente a ele que o protagonista pode recorrer. Pensemos na pergunta da citação anterior: "que coisa melhor do que um círculo vazio poderá assumir todos os significados que se lhe queiram atribuir?". Talvez a resposta seja um quadrado/retângulo, através do qual se pode acessar todo o mundo. Aquela tela vazia, preta, pode subitamente funcionar como um portal que liga o personagem ao meio ambiente do qual está privado há tanto tempo e, a partir daí, ele pode buscar o que desejar.

Porém, o computador só sacia esta falta de Thomas até certo ponto. Depois disso não se sustenta mais, ele decide sair de seu apartamento, buscar novas experiências, impossíveis de serem alcançadas quando se está enclausurado. Ao contrário do gorila, Thomas não fica satisfeito com seu pneu-computador. Ele quer mais. Neste ponto, Thomas passa a se assemelhar com a fêmea gorila, que tem uma relação prática e objetiva com o pneu e, assim, consegue se distanciar dele o suficiente para sair da posição de animal observado e tornar-se observador direto do mundo. Thomas percebe que aquele tipo de contato com o mundo funcionava como uma linguagem falha, que não é bem sucedida na intenção de passar sua mensagem, que algo se perde nessa falta de contato direto entre emissor e receptor.

Este movimento que o torna ativo funciona como o descrito na citação anterior: o contato real com o mundo (real no sentido de verdadeiro, em oposição a virtual) abre para ele um caminho há pelo menos oito anos perdido, na direcção justamente da saída para o seu

“pavor de viver”, que seria “o investir-se a si próprio nas coisas, o reconhecer-se nos sinais, o transformar o mundo num conjunto de símbolos; quase como um primeiro alvorecer da cultura na longa noite biológica”. Thomas tem sua vontade de interagir diretamente com o mundo desperta outra vez. Ele parece estar, assim como Floco de Neve, à beira de atingir um novo (ou renovado) patamar de relacionamento com o meio ambiente, de comunicação com o mundo que o cercava apenas indiretamente, quase como uma ilusão ou delírio.

Assim como o gorila pode estar prestes a descobrir a linguagem, Thomas está prestes a redescobrir a vida. A partir de seu pneu-computador, ele conseguiu restabelecer o contato com o mundo. Não é possível dizer se essa empreitada funcionará, mas pelo menos a vontade de sair da inércia foi acesa. O sentimento necessário para esse primeiro passo foi desperto, um sentimento que não tem explicação, mas que é capaz de dar vida (novamente) ao fundamental objeto *a*. Sobre este relacionamento do gorila com o pneu, que se assemelha ao de Thomas com o computador, reflete o senhor Palomar:

“Tal como o gorila tem o seu pneumático que lhe serve de suporte tangível para um delirante discurso sem palavras - pensa ele - também eu tenho esta imagem de um gorila branco. Todos fazemos girar entre as nossas mãos um velho pneu vazio, através do qual pretenderíamos alcançar aquele sentimento último a que as palavras não chegam.” (p. 91)

Embora o pneu funcione bem para o gorila, o mesmo não ocorre com Thomas. Este objeto *a* que preenche o gorila, que lhe permite “alcançar aquele sentimento último a que as palavras não chegam”, já não é suficiente para Thomas. Ele serve de suporte para tirá-lo de sua estagnação, é através dele que Thomas consegue obter o estímulo de se lançar novamente na vida, mas não basta ser apenas através dele. Tem que ser para além dele. Por isso Thomas deixa o computador de lado e sai do apartamento. Ele modifica a linguagem com que se comunicava com o meio, de passivo torna-se ativo, desafia todos os “poréns” – sua doença, o risco de perder a apólice de seguro que somente possui devido à doença, o risco de perder seu suporte financeiro, seu apartamento todo equipado – e transforma essa linguagem elíptica e falha em linguagem direta, clara e objetiva. Sua ligação com o mundo pode finalmente ser refeita. Não é possível garantir como será essa vida renovada, mas o importante é que, a partir daí, a possibilidade foi criada.

Essa discussão sobre linguagem, sobre “as nascentes de onde ela emana”, a discussão sobre vida real ou ilusória, bem como outros assuntos relacionados, serão abordados com mais afinco nos próximos capítulos.

4.2. Linguagem

No livro *Palomar*, de Italo Calvino, vemos que o protagonista pensa muito, divaga, especula sobre os mais diversos temas. Na nota bibliográfica, há inclusive uma explicação sobre a numeração dos capítulos: ela não é aleatória. Cada um dos subtítulos numerados com 1, 2 e 3 referem-se a áreas que tratam de certo tema, de certas experiências e questionamentos do senhor Palomar. O número 1 é composto de experiências basicamente visuais, muitas vezes relativas a formas da natureza. O número 2 trata de temas antropológicos, culturais. Além das experiências visuais, estão presentes temas como linguagem, significados, símbolos. E o número 3 contém as meditações de Palomar, experiências mais especulativas, que tratam do cosmos, do tempo, do infinito, da relação entre o sujeito e o mundo, das dimensões da mente.

Neste momento, nos interessam os temas relacionados à linguagem. Há várias passagens no livro em que estão presentes reflexões sobre este tema. Já começamos esta discussão no capítulo anterior e agora devemos resgatá-la para trabalhar mais amplamente.

No capítulo *O assobio do melro*, o senhor Palomar faz reflexões muito interessantes sobre a linguagem, as palavras e o silêncio, tema ao qual retorna em *O gorila albino*. Esta passagem sobre o canto do melro, que parece um assobio humano, merece ser discutida. Palomar pensa na complexidade da linguagem e em sua incapacidade de se comunicar com os pássaros. Pensa se a linguagem deles é tão rica como a nossa, se um assobio resume muitas palavras, o que as tornaria desnecessárias. Vejamos o trecho ao qual nos referimos:

Se o homem investisse no assobio tudo aquilo que normalmente confia à palavra e se o melro modulasse no seu assobio todo o não dito da sua condição de ser natural, estaria dado o primeiro passo para preencher a distância entre... entre o quê e o quê? Natureza e cultura? Silêncio e palavra? O senhor Palomar espera sempre que o silêncio contenha alguma coisa mais do que aquilo que a linguagem pode dizer. Mas se a linguagem fosse realmente o ponto de chegada para que tende tudo aquilo que existe? Ou se tudo aquilo que existe fosse linguagem, logo desde o início dos tempos? Nessa altura o senhor Palomar volta a ser assaltado pela angústia. (p. 18/19)

Segundo podemos inferir a partir da primeira linha da citação, cabe à palavra a função de comunicar. No entanto, Palomar “espera sempre que o silêncio contenha alguma coisa mais do que aquilo que a linguagem pode dizer” (CALVINO, 2001, p. 35). Estudemos ambos, silêncio e palavra.

Começemos pelo silêncio, pois a palavra abrirá espaço para outras discussões. Assim como Thomas, o senhor Palomar passa mais tempo em silêncio e observação do que falando. Mas silêncio e discurso se entrelaçam constantemente na linguagem humana. Tanto que este, muitas vezes, pode ser bem mais eloqüente do que inúmeras palavras. Não é por acaso que há um capítulo no livro de Calvino chamado “Os silêncios de Palomar”.

Em *Italo Calvino – Pequena cosmovisão do homem*, Gustavo de Castro escreve um capítulo dedicado a este tema fazendo um *diálogo* com o texto do autor italiano: “O silêncio de Palomar”. Há uma passagem que nos servirá de subsídio por ora:

O pensamento quando se manifesta no silêncio faz da *arte de calar* uma tarefa mais difícil do que a *arte de dizer*, visto que o silêncio é um discurso que substancia o pensamento. O silêncio é um discurso cujo sentido aparece nas interrupções, *naquilo que de tanto em tanto se diz e que dá significado àquilo que se cala*. Uma palavra dita ou pensada de forma correta hoje pode economizar um amanhã, ou trazer a necessidade de outras mil. O já dito e o não dito pressupõem-se mutuamente. Em toda a comunicação há um *meio silêncio* e um *meio discurso* (CASTRO, 2007, p.44).

“Arte de calar” e “arte de dizer” são termos muito bem empregados e que podemos comentar. Que o diga o senhor Palomar, especialmente no capítulo *Do morder a língua*, quando resolve que deve justamente morder a língua três vezes antes de dizer alguma coisa. Se após este ato julga prudente dizer o que pensa, ele o diz; caso contrário, se cala. E assim acaba passando meses inteiros sem dizer nada. Comportamento deveras estranho, é verdade, porém muito válido. Diversas vezes o ser humano peca por falar demais e acaba causando constrangimentos os mais variados. Para evitar esse tipo de situação é que o senhor Palomar – que não tem mesmo grandes habilidades no tocante à sua *inteligência interpessoal* – decidiu pensar antes de falar. Acaba pecando pelo excesso de silêncio e se omitindo muitas vezes, mas pelo menos não causa nenhum tipo de constrangimento por dizer coisas imprudentes, indiscretas ou desnecessárias, como se pode ler no capítulo *Acerca dos jovens*. Ainda sobre esta questão, Castro nos lembra:

Com a palavra podemos influir positivamente nos acontecimentos, mas também aumentar o trânsito, o ruído, a confusão. Com o silêncio podemos pecar também pelo excesso (o excesso de reserva) de tal modo que *meio a meio, silêncio e discurso* parecem desemparelhar e reaparelhar o sentido da comunicação. Tal noção nos levou a indagar por mais de uma vez no capítulo “O assóvio do melro”: é ao silêncio ou à linguagem a que tende tudo o que existe? “É o silêncio a pontuação da voz ou a voz a pontuação do silêncio?” (op. cit., p. 48-49).

O referido autor nos lembra que o tema do silêncio pode ser verificado em *Palomar* a partir de suas meditações, silêncio esse que Castro divide em quatro “aspectos recorrentes”:

1) o silêncio como condição de autoconhecimento, 2) o silêncio é possibilidade de uma comunicação intersubjetiva entre os homens e as coisas, 3) o silêncio possibilita uma sensibilidade, uma atenção, uma sintonia e uma consciência ruminante diante do mundo e 4) o silêncio de Palomar é também a expressão do silêncio do próprio Italo Calvino (Idem, p.81).

Os silêncios de Palomar se confundem com os do autor, como nos lembra Castro (p. 69). Talvez por ser um pouco gago, Calvino não falasse tanto. Ele tentou resolver esse problema, esforçava-se para falar corretamente, mas, mesmo ao longo dos anos, não conseguiu superá-lo totalmente. Assim sendo, passou a usar a gagueira como recurso expressivo. Castro relata que Calvino afirmava, em suas conferências, que não sabia se era um gago que fingia falar corretamente ou se era a simulação de alguém que já não era mais gago, porém fingia sê-lo (p. 71). Além disso, sabe-se que era muito introvertido, “esquivo e silencioso” (Idem, p. 69), como diz a própria viúva, Esther Calvino. Ela conta que quando de um encontro com Jorge Luis Borges, os três se sentaram para conversar e Borges perguntou onde estava Italo. Esther respondeu que estava sentado à sua esquerda, e Borges respondeu que o reconheceu “pelo seu silêncio” (Idem, p. 69). Podemos perceber como era reservado o autor de *Palomar*.

Os silêncios de Palomar também podem ser observados na falta de diálogos ao longo de todo o livro, o que mostra, segundo Castro, a dificuldade do personagem em ter contato com o mundo. Ainda assim, o senhor Palomar não renuncia ao mundo, mesmo tendo essa vontade; em vez disso, ele se concentra “silencioso e ruminante diante de cada acontecimento e do mínimo detalhe das coisas, sempre com precisão e variações focais, para captar a voz silenciosa que ecoa do mundo” (p. 79).

Comentado o *silêncio*, sigamos adiante. A conceituação de *palavra* é bastante controversa entre os linguistas, mas basicamente é a unidade mínima que porta significação/significado, ou seja, função semântica. Ainda assim, tal definição é passível de dúvidas e/ou questionamentos. Portanto recorramos ao dicionário, numa tentativa um tanto mais categórica ou menos *relativa* de conceituar “palavra”. No dicionário Houaiss⁷ temos várias definições, então usaremos as que mais nos interessam para a discussão corrente.

⁷ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0.

Vejam os: “4. Rubrica: linguística estrutural - unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado; forma livre mínima, vocábulo”; “5. Derivação: por extensão de sentido - manifestação verbal escrita; declaração” e “7. Derivação: por metonímia - capacidade de exprimir ideias por meio de sons articulados; fala”. Isto significa dizer que a palavra é parte constituinte da língua oral e escrita, é o elemento fundamental da linguagem humana.

E de que são formadas as palavras? De letras. Existem várias significações para *letra*, como, por exemplo, a do dicionário Houaiss: “1. cada um dos sinais gráficos que representam, na transcrição de uma língua, um fonema ou grupo de fonemas”. Contudo, mais do que essa definição impessoal, por assim dizer, nos interessa a significação da psicanálise, que também fala de uma inscrição, mas de outra natureza. Para falarmos deste assunto, teremos que nos estender um pouco e começar a discorrer sobre a formação do sujeito.

4.3. Psicanálise

Como a condição de sujeito vai se produzir na psicanálise? Como um ser humano vem ao mundo e se torna sujeito? Isso não é nem natural, nem garantido, acontece através de uma operação que tem a ver com a relação do sujeito com o Outro. Há sujeito porque há Outro. O sujeito é efeito do enlaçamento com o Outro. Mais ou menos assim:

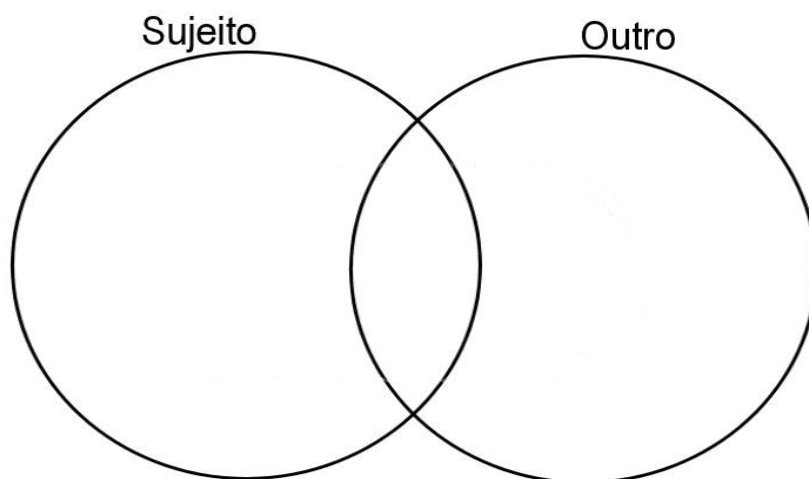


Figura 1

Piaget (1936) diz que inicialmente a criança é egocêntrica e só depois ela entra em contato com o mundo, com o outro. É difícil imaginar um sujeito que não existe em si mesmo, que é o que diz a Psicanálise. A maioria das teorias psicológicas diz que existe o sujeito *em*

relação com o Outro, interagindo com ele. A Psicanálise diz que o sujeito é efeito desse Outro. Temos que supor que ele é anterior ao sujeito, já que o mundo está todo funcionando antes de o sujeito chegar. O Outro é a linguagem, é a ordem simbólica (dentro da tópica de três registros de Lacan: Real, Simbólico e Imaginário), tem forma de rede (de relações) porque está tudo interligado: o sujeito está dentro de uma rede simbólica à qual também pertencem sua mãe, seu pai, as pessoas que o rodeiam etc.

O ser humano, desde que nasce, precisa do Outro para entender a dor, as sensações, os sentimentos e tudo aquilo que se passa em seu interior. É o adulto que “traduz”, que *nomeia* o que ele sente. E se algo não é “traduzido” e nomeado, não tem existência *simbólica*, apenas *real*. O bebê somente descobre que aquele incômodo, aquela dor, aquela sensação desagradável em seu interior que só melhora quando come se chama *fome*, quando a mãe, por exemplo, pergunta: “Você quer comer? Está com fome?”, porque ela *nomeia* aquela sensação. E assim vai ser sempre. Afinal, mesmo quando somos adultos, muitas vezes descrevemos para o médico, para o analista etc. o que estamos sentindo, e é ele que diz como se chama tal sensação. Tudo aquilo que não conseguimos colocar em palavras, que não conseguimos “traduzir”, tudo aquilo que é traumático, é da ordem do real. O que não foi apresentado pela mãe, não existe para a criança. A mãe é o Outro primordial para ela. Embora a mãe não seja exclusivamente “o Outro”, visto que Lacan (1966) define o Outro, para o sujeito, como sendo o lugar de onde pode ser colocado, para ele, a questão de sua existência.

Um bom exemplo para esta explicação seria uma cena do filme *Apaixonado Thomas*, já comentada anteriormente: aquela em que ele tem uma conversa franca com o técnico do aspirador de pó. É justamente esse técnico que organiza o discurso de Thomas, pois ele está triste e, conversando, sente-se melhor, aliviado e com seus sentimentos mais organizados. O técnico não é profissional de uma área que justificasse essa conversa nem o sucesso dela, entretanto ele consegue isso mesmo que sem intenção, pois acaba dizendo as palavras certas, acaba encorajando Thomas ao aconselhá-lo a ir em busca do que lhe traga prazer, isto é, ir em busca de seu desejo. Foi por meio do contato com o outro, ou com o Outro, que Thomas organizou seu discurso, seus pensamentos e sentiu-se melhor. Assim, seu equilíbrio veio pelo outro/Outro⁸, mais ou menos seguindo o seguinte esquema:

⁸ A respeito da diferença entre outro e Outro, vale a pena inserirmos aqui uma nota de rodapé presente no livreto *Lacan*, de Vladimir Safatle (2007): “Aqui já podemos compreender a diferença lacaniana crucial entre ‘outro’ e ‘Outro’. Os ‘outros’ são fundamentalmente outros empíricos, que vejo diante de mim em todo processo de interação social. Já o ‘Outro’ é o sistema estrutural de leis que organizam previamente a maneira como o ‘outro’ pode aparecer para mim. O primeiro diz respeito aos fenômenos, o segundo, à estrutura. Como vemos, o primeiro está submetido ao segundo, o que nos explica como o outro pode se articular a uma estrutura global do

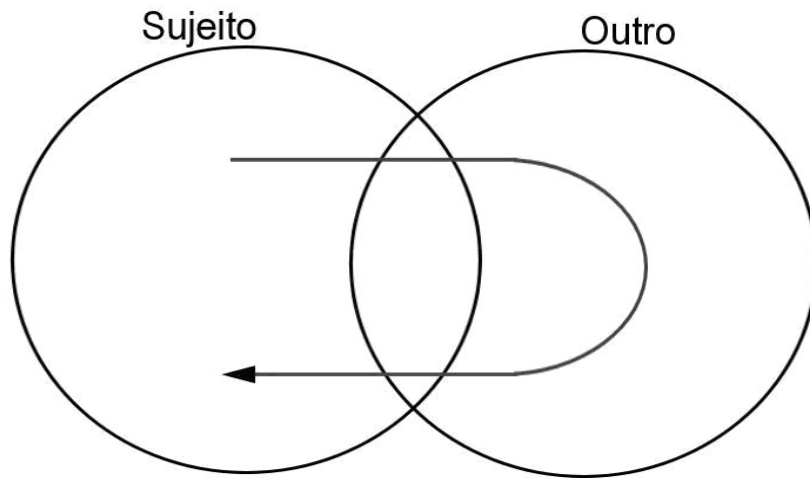


Figura 2

Como o sujeito se torna desejante se ele está à mercê do Outro? Essa é a questão: o desejo vem pelo Outro. Quando alguém, enquanto sujeito, encontra no campo do Outro algo – um significante – que o representa, que o “define”, ele surge no campo do Outro como representação, e tem uma experiência satisfatória (o que ele é para o Outro é muito importante para ele) e percebe que *existe*. O inconveniente disso é que o sujeito é reduzido a um significante. Só o que há no campo do Outro são significantes e intervalos. Porém o sujeito não encontra *o que* ele é, apenas *como* ele é, ou seja, o sujeito não encontra sua identidade, apenas sua representação.

A respeito da relação entre sujeito e desejo diz McGowan:

O desejo envolve o sujeito desejante permitindo que o objeto o controle e, através desta submissão ao objeto, o sujeito mantém-se desejante. O desejo é motivado pelo objeto misterioso que ele deposita no Outro – o que Lacan chama de objeto *a* – mas ele se relaciona com este objeto na medida em que mantém esse mistério. Por isso, o objeto *a* é um objeto impossível: para existir ele teria que ser simultaneamente conhecido e desconhecido⁹. (2007, p. 10)

A relação com o Outro tem forma de discurso (a mãe, por exemplo, é um discurso que organiza as funções pulsionais, que organiza o corpo da criança, que impõe limites; a mãe é a grande castradora simbólica para que todos os ritmos corporais da criança sejam organizados

meio social. O Outro pode, no entanto, ser representado por uma figura empírica que, por sua vez, representa a Lei. Daí por que Lacan falará, por exemplo, do Outro paterno, do Outro materno etc.” (p. 44)

⁹ Tradução livre da autora para o trecho a seguir: “Desire involves the desiring subject allowing the object to control it, and through this submission to the object, the subject sustains itself as desiring. Desire is motivated by the mysterious object that it posits in the Other – what Lacan calls the objet petit a – but it relates to this object in a way that sustains the object’s mystery. Hence, the objet petit a is an impossible object: to exist, it would have to be simultaneously known and unknown.”

simbolicamente). Ela impõe renúncia pulsional, como saber esperar (sobremesa só depois do jantar etc.), vale dizer, refrear a pulsão. Só assim a criança sublima a pulsão. Sublimar a pulsão é colocá-la a serviço da sociedade: trabalhar, casar-se, ter filhos etc. Se o campo do outro é linguagem, discurso, ele tem movimento.

Nem tudo o que acontece com ele, o sujeito consegue simbolizar. Então ele cria um significante que se liga a outro e a outro e assim sucessivamente. Esse vazio/falta que encontra entre os significantes, é parecido com sua própria constituição, que também é composta de vazio/falta, ou seja, uma falta que o sujeito já sofreu quando entrou na linguagem. Quando se tornou sujeito, ele perdeu uma parte de si: ao se deixar significar, ele ficou dividido, clivado, barrado.

Em relação aos objetos, como eles entram na relação sujeito x Outro? Segundo McGowan (*op. cit.*, p. 6), é do objeto *a* que o sujeito se separa para se constituir como desejante. É justamente a perda deste objeto que desencadeia o processo de desejo, embora este objeto exista apenas na medida em que ele é perdido. Assim, ele provoca o desejo do sujeito como objeto-causa deste desejo e não como o objeto desejado. A única condição, segundo Lacan, da presença do objeto é enquanto escondido. O que o sujeito perde (uma parte de si) fica exterior, numa *exterioridade interna a ele*. Essa falta é interna ao sujeito, mas também ao Outro. McGowan (*op. cit.*, p. 6) diz que o objeto *a* não se encaixa no campo da linguagem ou da representação, e é disso que o sujeito abre mão para entrar na linguagem, embora ele não exista previamente para ser perdido. Embora o objeto desperte o desejo, o sujeito obtém um gozo neste processo de não alcançar o objeto, pois assim se perpetua seu desejo.

Aqui podemos lembrar de Thomas. Há oito anos preso em seu apartamento, ele tem tudo aquilo de que precisa através do computador. Inclusive sexo. Sexo virtual ou cyber-sexo. Relacionamento virtual ou cyber-relacionamento. Até certo ponto do filme isso parece satisfazê-lo, porém depois ele percebe que quer mais. Esse desejo começa a despertar quando conhece Mélodie, uma moça jovem, bonita e que não se mostra espantada quando ele fala da agorafobia. Ela até aceita comprar a roupa necessária para fazer cyber-sexo com ele. No entanto, após um tempo ela pede a ele para que se encontrem, pois não conseguirá sustentar um relacionamento virtual. Ela quer encontrá-lo de verdade, tocá-lo de verdade. Ele reluta, mas não aceita. Aí seu desejo de sair de casa começa a despertar. Depois que conhece Eva é que efetivamente resolve que é a hora de sair. Ele sai e vai em busca do objeto de seu desejo, vai tentar aplacar a falta que há oito anos estivera mascarada, adormecida, escondida no mais

íntimo de seu ser. Há oito anos ele conseguia anestesiá-la, contudo ela sempre ressurgiu de uma forma ou de outra, mais cedo ou mais tarde.

Tudo o que o sujeito pode fazer é colocar no lugar da falta um objeto que equivalha à satisfação. E aí entra a noção de fantasia: fantasia é colocar algo, um objeto, no lugar da falta. Na fantasia, esse objeto vem a satisfazer a falta tanto no sujeito quanto no Outro. Daí Žižek (1992, p. 121) dizer que a fantasia é “uma tentativa de ultrapassar, de mascarar essa inconsistência, esse furo no Outro”.

Sobre este “furo”, diz McGowan (*op.cit.*, p. 16) que o grande Outro mantém sua posse do sujeito por meio da criação de um mundo de significado: quando alguém aceita a significação deste mundo (castração), a pessoa se assujeita ao grande Outro e à sua autoridade. Este processo de assujeitamento permite ao sujeito existir em um mundo onde as coisas fazem sentido. Mas manter este mundo de significação depende da contínua rendição do sujeito ao grande Outro. O sujeito paga com sua liberdade o preço da significação. O encontro com o real traumático, que é um encontro com um ponto de absurdo no grande Outro (o que o grande Outro não pode tornar significativo), abre a possibilidade da liberdade, exercida na dimensão do que alguns psicanalistas e filósofos (entre eles, eminentemente, Alain Badiou¹⁰) chamam a dimensão do ato/evento/acontecimento. No momento do encontro traumático, o sujeito experimenta a não-fundamentação – e finalmente a não-existência – do grande Outro e do mundo simbólico que este sustenta. Aqui é possível lembrar do momento em que Eva exige que Thomas saia de casa e vá encontrá-la. Ele percebe que seu mundo isolado tornou-se insuficiente, o “furo” se faz sentir e ele vai em busca de sua amada, vai em busca de seu desejo, de seu objeto *a*. Thomas abandona seu grande Outro furado particular e vai em busca do grande Outro compartilhado por toda a humanidade, se é que se pode colocar a questão desse modo. Nele também há furo, todavia é mais fácil disfarçá-lo, há mais recursos para se conseguir isso no mundo “lá fora” do que em seu apartamento.

Assim, sabemos como se dá o processo de percepção dessa inconsistência da ordem simbólica, ou grande Outro. McGowan (*op. cit.*, p. 17) destaca o fato de que é a partir deste encontro traumático com o real que o sujeito tem acesso à sua liberdade, pois este encontro é

¹⁰ “Desde o início dos anos 1970, Badiou tenta articular dois projetos. Por um lado, trata-se de recuperar a ontologia e, com isso, desenvolver uma teoria complexa capaz de dar atualidade a conceitos como acontecimento, ser, sujeito e verdade. Por outro, trata-se de impedir que a ação política perca seu solo de orientação e o fundamento de uma crítica radical da contemporaneidade. Livros como *O ser e o evento* (Jorge Zahar/UFRJ, 1996), *Ética; um ensaio sobre a consciência do mal* (Relume Dumará, 1995), *Compêndio de metapolítica* (Instituto Piaget, 1998), *O século* (Idéias e Letras, 2007) e os não traduzidos *Saint Paul: la fondation de l’universalisme* (PUF) e *Logique des mondes* (Seuil: 2006) devem ser lidos como momentos convergentes desse duplo projeto.” Comentário de Vladimir Safatle em artigo da Revista Cult online: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/de-que-filosofia-do-acontecimento-a-esquerda-precisa/>

justamente o ponto em que a ordem simbólica fracassa. É onde o significante mestre da ideologia *fracassa* que o sujeito ideológico se torna politizado e livre. O autor acrescenta que a nossa capacidade de contestar uma estrutura ideológica depende de nossa capacidade de reconhecer o ponto real no qual ela se rompe, o ponto no qual o vazio que a ideologia oculta se manifesta (McGowan, *op. cit.*, p. 17). Todo ato político autêntico tem suas origens em um encontro com o real. Isto não significa que o encontro com o real traumático seja mágico. Ele simplesmente abre a possibilidade de liberdade para o sujeito, que o sujeito precisa trabalhar constantemente para manter.

Explicada a conceituação de sujeito para a psicanálise, tratemos agora da *letra*. Jacques Lacan faz um *retorno a Freud*, resgata seus estudos, dá valor a eles, mas passa a trabalhá-los sob sua ótica, num comportamento que demonstra um Lacan “que está em Freud mais do que o próprio Freud”, por assim dizer. Um dos conceitos que Lacan resgata do pai da psicanálise é a *letra*, que tem algumas características semelhantes ao que diz a lingüística estrutural, mas que vai além de todas as áreas que tratam deste conceito. A *letra* lacaniana é diferente. Para explicá-la, teremos que tratar de um outro conceito psicanalítico, o significante.

O significante psicanalítico foi desenvolvido a partir do conceito do lingüista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure (1916/1995)¹¹. Ele desenvolve a idéia de signo, que seria formado por uma imagem acústica e um conceito. Depois decide nomeá-los de significante e significado, respectivamente. Como dizem Lins e Maroja (2009, p. 33), “Lacan (1988), em seu *Seminário IX*, faz uma reformulação de sua teoria do significante. Ele diferencia, enfim, o significante do signo: enquanto um signo representa algo para alguém, um significante representa um sujeito para outro significante”. Ainda a respeito do significante, os referidos autores acrescentam que:

De início, precisamos compreender que ele não funciona por si só, ele não existe isolado (...). Ele jamais se expressa de forma isolada, ele sempre se sobressai em relação aos outros, visto que não se concebe significante fora da cadeia. No caso do signo, ele pode ser encontrado na cadeia significante, o signo nada mais é que um significante desencadeado, que buscará elaborar uma nova cadeia que lhe faça sentido, ou seja, uma nova interpretação objetivando encadeá-lo outra vez (...) (Idem, p. 34).

A partir do exposto entende-se que o significante passa a fazer sentido em relação a outros significantes, ou seja, não faz sentido sozinho. Se por algum motivo ele fica

¹¹ Curso de lingüística geral, da editora Cultrix.

completamente “desencadeado”, ele perde seu significado e torna-se, nas palavras de Gerber¹², “Letra pura, significante que não remete a outro porque não há outro significante para dizer o que isso quer dizer”. Quando isso acontece, Milán-Ramos e Leite¹³ dizem que “o efeito é de contraste, antítese, opacidade, não-resolução”.

A *letra*, em psicanálise, tem uma relação direta com o corpo. Beatriz Valle¹⁴ nos diz o seguinte:

A imagem sempre esteve associada à letra, como nos hieróglifos. É por via da letra que podemos ler, enquanto deciframento, o desejo do sujeito, como já dissemos, nas manifestações inconscientes: sonhos, lapsos, chistes, esquecimentos e sintoma e articular como uma de suas funções que é de ser representante do objeto *a* e que suas inscrições irão ser sempre numa estrutura de borda, nos orifícios. "*O inconsciente não traduz, cifra*" (Lacan). Há sempre uma letra que precede a criança, que a tece no desejo dos pais, há um nascimento físico e outro simbólico. Essas crianças que não têm palavras emprestadas do Outro se estruturam no autismo ou na psicose: entre outras conseqüências, há uma ausência de representação do corpo próprio. (20--)

A autora ainda comenta que “Introduzir a criança na escrita só é possível porque ela já tem uma escrita no seu corpo”. É interessante pensar nessa *inscrição no corpo* que caracteriza/constitui a letra e que também constitui o sujeito. Pelo comentário de Valle, vemos que a criança que não tem essa inscrição perde o contato com a realidade de alguma forma, podendo até resultar em autismo ou psicose, caso não encontre sua representação no grande Outro. Não basta o nascimento físico, o nascimento simbólico, como a autora comenta, é igualmente importante para a criança se constituir como sujeito, como desejante, pois a letra tem relação direta com o objeto *a*.

4.4. Símbolos

A partir desta discussão, é possível lembrar do filme *O livro de cabeceira*, de Peter Greenaway, no qual existe a tradição de se escreverem em corpos nus. O filme conta a história de *Nagiko* (Vivian Wu), uma jovem que herdou do pai a paixão pela escrita no corpo. Todo ano, no aniversário da menina, o pai escrevia em sua face e nuca, com tinta e pincel, algo como uma bênção ou oração que tinha um caráter de (re) nascimento e criação, que

¹² Gerber (1996), citado por Milán-Ramos e Leite no livro *Terra-Mar: litorais em psicanálise*.

¹³ *Terra-Mar: litorais em psicanálise*, p. 9.

¹⁴ No artigo intitulado *O corpo na psicanálise*. Presente no *site*

http://www.cepiapsicanalise.com.br/artigos_detalhe.php?art_id=12, acessado em 14/05/2011.

terminava com a representação de Deus assinando seu nome em sua criatura. [Seguem abaixo as imagens e as palavras ditas enquanto a menina era pintada:](#)



Figura 3. Nagiko em três aniversários

Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Depois Ele pintou o nome de cada pessoa, para que o dono jamais o esquecesse. Se Deus aprovasse Sua criação, Ele trazia à vida o modelo de barro pintado, assinando nele Seu próprio nome.

Nessas palavras está presente toda uma preparação para que a criatura tome vida, assim como deve acontecer com a criança em sua família, para que ela tenha um lugar, um nome, *tenha em seu corpo a representação de sua escrita*. Foi desta maneira que a jovem *Nagiko* cresceu e se constituiu como sujeito. A cada ano esse ritual se repetia e sua ternura por ele crescia. Até depois de se casar ela queria que o marido fizesse a escrita, já que ele seria seu novo “dono”. Porém o marido se recusa a fazê-la e, por diversos outros motivos, o casamento termina e ela foge do Japão para a China. O que não termina é sua busca pelo calígrafo ideal, que fizesse de seu corpo o papel para uma escrita especial.



Figura 4. Nagiko e dois calígrafos

A protagonista conhece inúmeros calígrafos; alguns eram bons calígrafos e maus amantes, outros, maus amantes e bons calígrafos. Ela continuava sua busca incessantemente,

até que encontrou Jerome (Ewan McGregor), um tradutor inglês que propõe que ela faça o oposto: em vez de ser o papel, sugere que ela seja o pincel. No início ela reluta, mas acaba aceitando. Ela então escreve 13 livros em corpos de homens nus: A Agenda, O livro do Inocente, o do Idiota, do Impotente, do Exibicionista, do Amante (escrito no corpo de Jerome, que acaba virando livro de cabeceira), da Juventude, do Sedutor, dos Segredos, do Silêncio e o livro do Morto, como elenca Rafael Raffaelli. Este último determina a morte do editor, que era o mesmo de seu pai. Ela faz isso para se vingar, pois o editor arruinara a vida de seu pai, chantageando-o e sodomizando-o em troca de publicar seus livros e garantir seu sustento e de sua família.

Essa escrita nos corpos é feita em tinta preta, vermelha e dourada, basicamente em ideogramas japoneses, mas os idiomas variam, e ela pode ser lida na direção horizontal, vertical e circular, como lembra Nadja Carvalho. Uma escrita sem padrões, sem medidas, por todas as regiões do corpo, assim como a *letra* psicanalítica.



Figura 5. Corpo de Jerome em dois momentos de escrita

Ainda nesse mesmo tema, é possível lembrar de *Apaixonado Thomas*, pois as pessoas têm insígnias e outros desenhos pintados em seus rostos (só é possível ver os rostos e partes dos braços, basicamente, por causa de tudo se passar via tela de computador, então não há como saber se existem desenhos no restante de seus corpos). Há uma cena em especial que é bastante interessante para essa discussão. A cena envolve Thomas e Mélodie, quando ela aceita fazer sexo virtual. Thomas pergunta se ela não vai tirar as insígnias e ela diz que não, que isso ela não faz. O diálogo – divertido, como é peculiar à moça – é o seguinte:

Thomas: Vai tirar a maquiagem?
Mélodie: Meus sinais elementares?
Thomas: Sim.
Mélodie: Isso eu não faço.
Thomas: Mesmo quando faz amor?

Mérodie: Principalmente quando faço amor.
Thomas: Por quê?
Mérodie: Me sentiria nua.
Thomas: Não ficamos nus quando fazemos amor?
Mérodie: Sim, mas eu me sentiria nua demais. Não consigo.
Thomas: É apenas uma maquiagem. Para mim, se deixar...
Mérodie: Thomas... já é difícil transar com um traje de alpinista, então, por favor...
Thomas: Tudo bem.



Figura 6. Mérodie e seus sinais elementares

Além de Mérodie, praticamente todos os personagens do filme apresentam símbolos. Alguns são conhecidos, outros não. Há alguns personagens que apenas trazem desenhos ou adereços a título de enfeite, como, por exemplo, a mãe de Thomas e suas amigas (quando dão parabéns a ele), as mulheres que a agência de encontros indica e a própria Madame Zoé que, além de seus enfeites, tem uma mancha avermelhada parecendo uma espécie de cicatriz do lado direito do rosto. Porém Mérodie, a segunda mulher que a agência indica para Thomas e Madame Zoé têm desenhos que se assemelham a certos símbolos, mas que não parecem sê-los efetivamente. Expliquemos: o símbolo do lado direito do rosto de Mérodie (imagem da direita, acima) e o símbolo que aparece no canto superior esquerdo da foto de Madame Zoé (ver imagem abaixo), parecem caracteres de dois alfabetos. O símbolo de Mérodie parece a letra k, do antigo alfabeto tebano (abaixo). A segunda mulher que a agência de encontros indicou para Thomas tem em seu rosto um símbolo que parece o *psi* grego, porém ligeiramente modificado, estilizado (abaixo), ou alguma cruz, como, por exemplo, a “*ankh*” egípcia, ou ainda o símbolo de plutão. Já o símbolo da agência de Madame Zoé parece o

caractere “rô”, do alfabeto “hiragana” japonês (também abaixo). Entretanto, nenhum desses símbolos é o que parece (cremos), eles apenas fazem lembrar os referidos caracteres.



Figura 7. Nathalie, mãe de Thomas, entre as amigas



Fig. 8. 1ª mulher da ag. de encontros



Fig. 9. Segunda mulher da agência de encontros

| | | | |
|-----|---------|------|---------|
| A α | alpha | N ν | nu |
| B β | beta | Ξ ξ | ksi |
| Γ γ | gamma | O ο | omicron |
| Δ δ | delta | Π π | pi |
| E ε | epsilon | Ρ ρ | rho |
| Z ζ | zeta | Σ σς | sigma |
| H η | eta | T τ | tau |
| Θ θ | theta | Υ υ | upsilon |
| I ι | iota | Φ φ | phi |
| K κ | kappa | X χ | chi |
| Λ λ | lambda | Ψ ψ | psi |
| M μ | mu | Ω ω | omega |

Fig. 10. Letra “psi”, do alfabeto grego



Fig. 11. Mélodie e um de seus símbolos

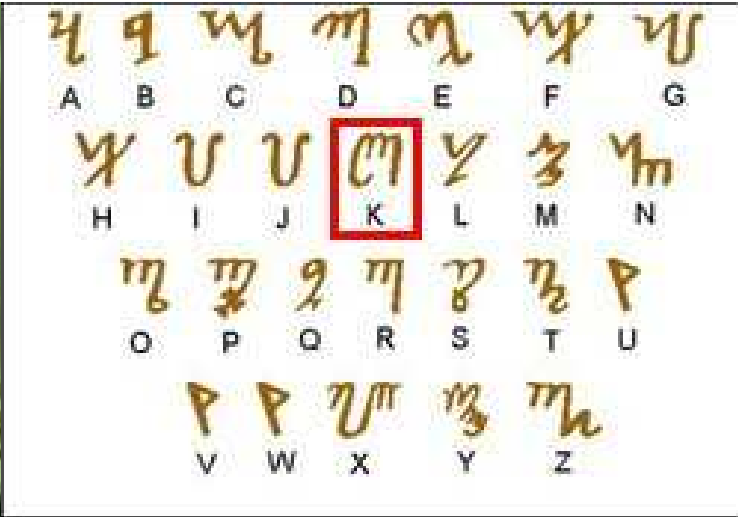


Figura 12. Antigo alfabeto tebano¹⁵

Japanese "Hiragana" Character List

| | | | | | | | | | | | | |
|----|-----|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|
| あ | い | う | え | お | | | | | | | | |
| a | i | u | e | o | | | | | | | | |
| か | き | く | け | こ | が | ぎ | ぐ | げ | ご | ぎゃ | ぎゅ | ぎよ |
| ka | ki | ku | ke | ko | ga | gi | gu | ge | go | gya | gyu | gyo |
| さ | し | す | せ | そ | ざ | じ | ず | ぜ | ぞ | じゃ | じゅ | じよ |
| sa | shi | su | se | so | za | ji | zu | ze | zo | ja | ju | jo |
| た | ち | つ | て | と | だ | ぢ | づ | で | ど | ぢゃ | ぢゅ | ぢよ |
| ta | chi | tsu | te | to | da | ji | zu | ze | zo | ja | ju | jo |
| な | に | ぬ | ね | の | | | | | | にゃ | にゅ | によ |
| na | ni | nu | ne | no | | | | | | nya | nyu | nyo |
| は | ひ | ふ | へ | ほ | ば | び | ぶ | べ | ぼ | びゃ | びゅ | びよ |
| ha | hi | fu | he | ho | ba | bi | bu | be | bo | bya | byu | byo |
| ま | み | む | め | も | | | | | | みゃ | みゅ | みよ |
| ma | mi | mu | me | mo | | | | | | mya | myu | myo |
| や | ゆ | | よ | | | | | | | | | |
| ya | yu | | yo | | | | | | | | | |
| ら | り | る | れ | ろ | | | | | | りゃ | りゅ | りよ |
| ra | ri | ru | re | ro | | | | | | rya | ryu | ryo |
| わ | | | | を | | | | | | | | |
| wa | | | | wo | | | | | | | | |
| ん | | | | | ぱ | ぴ | ぷ | ぺ | ぽ | ぴゃ | ぴゅ | ぴよ |
| n | | | | | pa | pi | pu | pe | po | pya | pyu | pyo |

Figura 13. Alfabeto Hiragana¹⁶

¹⁵

Figura encontrada no dia 17/05/2011 em

http://www.astrologosastrologia.com.pt/alfabetos%20magicos_bruzas&enoch&magos&maconaria&cabalah.htm



Figura 14. Madame Zoé e o símbolo de sua agência

Há alguns personagens do filme, porém, que apresentam símbolos conhecidos e que parecem desempenhar certas funções. O psiquiatra de Thomas, senhor Gillon, traz no alto de sua cabeça raspada o *OM*, o mantra essencial da religião hindu, conhecido por representar o perfeito equilíbrio entre força e bondade, poder e beleza. Ele também simboliza a capacidade de perceber a distinção entre verdade e ilusão, o real e o irreal. Segundo o *Livro Ilustrado dos Signos & Símbolos*, de Miranda Bruce-Mitford, “este monossílabo sagrado é considerado o mais importante de todos os *mantras*, palavras e sons divinos e poderosos”, além de seu ser considerado eterno, “no qual coexistem o passado, o presente e o futuro” (BRUCE-MITFORD, 2001, p. 21). Esses significados estão diretamente relacionados à função do senhor Gillon, que é, pelo menos na intenção, justamente trazer o equilíbrio a Thomas, trazê-lo para o mundo real, em vez de continuar escondido atrás do personagem que ele mesmo criou. O psiquiatra inclusive se veste como uma pessoa digna de carregar tal o *OM*, como é possível constatar nas seguintes figuras:



Figura 15. Símbolo OM

Figura 16. Trajes de Gillon

Outro personagem que traz símbolos conhecidos é o agente de seguro de Thomas. Ele aparece três vezes ao longo do filme e cada vez com um símbolo diferente. Todos eles são astrológicos/mitológicos e se adéquam às situações específicas¹⁷. Na primeira vez que o agente aparece, ele tem do lado esquerdo da cabeça o desenho referente a mercúrio. De acordo com Bruce-Mitford, “o veloz Mercúrio representa a mente e o anseio de compreender e comunicar” (op. cit., p. 113). Mercúrio também é conhecido na mitologia por proporcionar a comunicação entre Zeus e os homens, é um mediador. Essa é justamente a função do agente desta vez: fazer a mediação entre Thomas e Gregory, o atendente da agência responsável por seu aspirador de pó.

Da segunda vez que aparece, o agente de seguro traz o símbolo de Saturno. Segundo Bruce-Mitford, “(...) Saturno representa a ordem, limitação e responsabilidade” (Idem). Ele é conhecido por inspirar atitudes práticas e realistas diante da vida. O agente, quando aparece com esse símbolo, informa Thomas sobre o serviço ao qual tem direito, que é o de profissionais do sexo, e elas “têm formação em enfermagem e recebem acompanhamento psicológico”. Atitude bastante prática e realista, afinal, ele vem falar de necessidades físicas e/ou emocionais do protagonista.

Já na terceira e última vez que aparece, o agente traz o desenho referente a Júpiter na testa. De acordo com Bruce-Mitford, ele “representa a expansão, a exploração e a busca de sentido e conhecimento” (Idem). A função deste planeta é estabelecer as leis, ordem, moralidade, justiça e saber, e ele vem falar sobre a reclamação de Madame Zoé, a respeito da demissão de Eva por culpa de Thomas. O agente conversa com ele sobre a possibilidade de

¹⁷ Sites pesquisados: <http://www.astrologica.com.br/planetas.html> e <http://portodoceu.terra.com.br/beaba/planetas-03.asp> em 17/05/2011.

Madame Zoé processar a agência, alerta sobre a responsabilidade de Thomas, que está tendo atitudes um tanto inconseqüentes devido à sua paixão por Eva. O agente é um homem sério e se veste como tal. Seus trajes lembram os de um padre ou juiz:



Figura 17. O agente de seguros, sua roupa e os três desenhos em sua fronte

Gregory, o atendente da agência responsável pelo aspirador de pó de Thomas, também tem desenhos em seu rosto sem significado conhecido. Entretanto, na última vez que aparece, está usando uma camiseta com o símbolo *Sikh* no centro. De acordo com Bruce-Mitford, o *Nishan Sahib*, que é o emblema dos *Sikhs*, “contém uma espada de dois gumes, simbolizando a verdade e a justiça, e duas espadas cruzadas representando o poder espiritual de Deus. No centro, encontramos uma chakra, sob a forma de uma arma circular de arremesso” (Idem, p. 90). Segundo consta em alguns *sites*¹⁸, a palavra *sikh* significa disciplina, e os fiéis acreditavam que estariam mais perto de Deus se servissem a sociedade com dedicação e sendo solidários. Essas características estão de acordo com o personagem, que acaba inclusive aconselhando Thomas nos momentos difíceis.

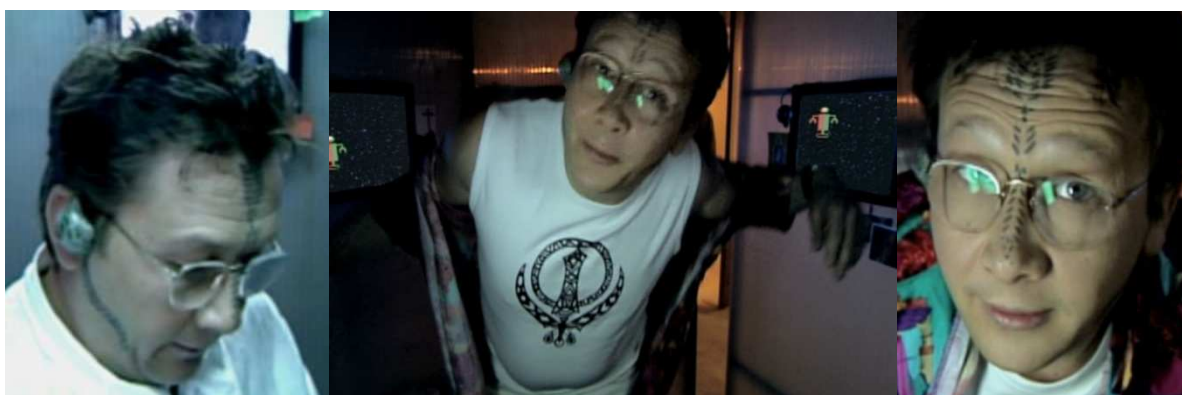


Figura 18. Gregory, suas insígnias faciais e sua camisa com o símbolo *sikh*

¹⁸ Os sites pesquisados foram: <http://www.viacapella.com.br/portal/religoes.htm#4>, <http://www.pime.org.br/missaojovem/mjreghinduisimosikh.htm> e <http://www.jornallivre.com.br/63322/religoes-jainismo-e-o-sikhismo.html> em 17/05/2011.

Assim como em *Apaixonado Thomas*, no filme *O livro de cabeceira* também há os corpos escritos, pintados, cheios de símbolos e letras. Embora em cada filme os motivos e propósitos dessa escrita sejam diversos, ela aparece da mesma forma, isto é, tinta sobre a pele. Seja para a publicação ou apenas para se afirmar como ser único e diferente no mundo, a escrita no corpo deixa marcas, vestígios de passado e presente que se fundem e se inscrevem. A partir dessa reflexão, é possível recordar as palavras de Valle (s/d):

Podemos agora formular que o eu – porque deriva de sensações corporais, principalmente aquelas das superfícies do corpo em contato com o mundo – torna-se uma projeção psíquica da superfície corporal.

Há um livro, Filosofia Mestiça, de autoria de Michel Serres, que (...) nas suas primeiras páginas fala do Pierrô lunar. É belíssima a descrição das roupagens de que é revestido um corpo, essa superfície psíquica/corporal. Trata-se da história de um Pierrô que viaja por mundos desconhecidos e as experiências vividas ficam imprimidas na sua pele dando-lhe uma roupa, assim descrita pelo autor:

Composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados, justapostos sem harmonia, sem nenhuma atenção às combinações, remendados segundo as circunstâncias, à medida das necessidades, dos acidentes e das contingências, será que mostra uma espécie de mapa-múndi, o mapa das viagens do artista como uma mala constelada de marcas? (p.2)...

Esse *eu* de que fala Valle, “torna-se uma projeção psíquica da superfície corporal”, pois “deriva de sensações corporais”, especialmente “aquelas das superfícies do corpo em contato com o mundo”, ou seja, a camada mais exterior do corpo, a pele, o maior “órgão” do corpo humano. O *eu* reflete as impressões deixadas sobre a pele. Podemos aproximar essa passagem com a personagem *Nagiko* (Vivian Wu), em *O livro de cabeceira*. Ela busca durante todo o filme algum homem que venha preencher o lugar do pai, que venha fazer o ritual de seu aniversário, da escrita no corpo. Semelhante ao Pierrô da citação acima, *Nagiko* viaja o mundo atrás desse homem que seria o calígrafo e amante perfeito. Assim, muitos homens escrevem sobre sua pele e, embora as escritas de todos eles não fiquem visíveis, cada uma delas deixa uma marca no *eu* da protagonista, marcas de várias caligrafias diferentes, vários idiomas, vários tipos de escrita, vários tipos de calígrafos, de diversas idades, costumes e aparências. Até o dia em que ela finalmente acha seu calígrafo e amante ideal, *Jerome* (Ewan McGregor), num café em Hong Kong.

Nesse filme de Greenaway, a escrita no corpo serve, em grande parte, para ser trocada por sexo e vingança, já em *Apaixonado Thomas* isso é bem diferente. No segundo, a escrita no corpo é usada como identidade, como diferença, como marca de autenticidade e de

originalidade. Uma escrita que não foi feita para ser lida, mas para ser vista, para ser olhada, observada, contemplada. Uma escrita que serve de objeto não para a leitura, mas para o olhar.

4.5. O olhar

Olhar, o objeto pequeno *a* da pulsão escópica, presente tanto na história do personagem Thomas quanto na de Palomar. Ambos são guiados grandemente por essa pulsão. No filme isso é explícito, afinal, é basicamente pela visão (e pela audição, sobre a qual falaremos mais adiante) que Thomas tem contato com o mundo fora de seu apartamento. O que aparece o tempo todo para o espectador é a tela de seu computador. Tela de suas fantasias, assim como Žižek caracteriza a tela do cinema.

McGowan (2007) diz que, como o objeto *a* no campo visual, o olhar é o ponto em torno do qual este campo se organiza. Se um campo visual particular atrai o desejo do sujeito, o olhar deve estar presente lá como um ponto de ausência de sentido. O olhar completa nossa visão porque ele aparece para oferecer acesso ao invisível, ao lado inverso do visível. Ele promete ao sujeito o segredo do Outro, mas este segredo só existe na medida em que permanece oculto. O sujeito não pode descobrir o segredo do olhar e, no entanto, ele marca o ponto em que o campo visual leva em conta esse desejo. A única satisfação disponível para o sujeito consiste em seguir o caminho (que a psicanálise chama de pulsão) através do qual ele cerca esse objeto. Como nos lembra Siqueira¹⁹, “na dialética do olho e do olhar não há coincidência, e sim logro” (p. 56).

Para exemplificar isso, o referido autor nos lembra o exemplo que Lacan dá do olhar em *Os Embaixadores* (1533):

¹⁹ SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. 2007.



Figura 19. Os Embaixadores, de Hans Holbein



Figura 20. Detalhe do crânio no chão, sem o efeito anamórfico

Esse quadro retrata dois viajantes e as riquezas que eles acumularam. Porém, na parte de baixo da tela, uma figura distorcida e aparentemente irreconhecível perturba o retrato. A figura é anamórfica: olhando diretamente para ela, não se vê nada discernível, mas olhando a figura de cima para baixo e da esquerda para a direita, vê-se um crânio. O crânio não indica apenas a presença oculta, espectral da morte assombrando os dois embaixadores abastados – “um *memento mori*” (lembra-te de que vais morrer) – mas, ainda mais importante para Lacan, ele marca o lugar do olhar. Assim sendo, entendido nos termos do próprio Lacan, o olhar não

é a visão externa do espectador da imagem (qualquer que seja ela: imagem retratada, imagem fílmica etc.), mas o modo como o espectador é considerado dentro da própria imagem. Siqueira nos lembra das palavras de Lacan, quando ele diz que “todo quadro é uma armadilha para o olhar, uma vez que somos literalmente chamados para dentro do quadro, e representados aí enquanto capturados” (SIQUEIRA, 2007, p. 55). Ela também cita uma passagem presente no livro de Sylvester²⁰, que se relaciona muito com o assunto de que tratamos e sobre o quadro de Holbein:

O que chamamos de aparência só se mantém momentaneamente como aparência. Num segundo, com um piscar de olhos ou uma ligeira inclinação da cabeça, a aparência já se terá transformado. O que quero dizer é que a aparência é como uma coisa continuamente flutuante (SIQUEIRA, 2007, p. 58).

Isso significa que o olhar em si marca o ponto na imagem em que o sujeito está completamente assujeitado a ela. Essa é exatamente a situação de Thomas e, em alguns momentos, até do próprio senhor Palomar.

Podemos dizer que Palomar está assujeitado à imagem do seio nu na praia, por exemplo, das diversas ervas em seu jardim, dos estorninhos que invadem o céu de Roma, ou do ir e vir das ondas que ele contempla, aliás, observa por tanto tempo:

O senhor Palomar encontra-se na praia, de pé, e observa uma onda. Não se pode dizer que esteja absorto na contemplação das ondas. Não está absorto, porque sabe muito bem aquilo que faz: pretende observar uma onda e observa-a. Não está contemplando, porque para a contemplação é necessário um temperamento adequado, um estado de espírito adequado e um conjunto de circunstâncias externas adequadas: e apesar do senhor Palomar não ter qualquer questão de princípio contra a contemplação, nenhuma destas três condições se verifica no seu caso. Finalmente, não são as “ondas” que ele pretende observar, mas uma única onda e basta: querendo evitar as sensações vagas, estabelece para cada um dos seus actos um objectivo limitado e bem definido. O senhor Palomar vê despontar uma onda lá ao longe, vê-a crescer, aproximar-se, mudar de forma e de cor, enrolar-se sobre si própria, quebrar-se, desvanecer, refluir. Chegado a este ponto, poderia convencer-se de ter levado a cabo a operação que tinha decidido efectuar e poderia ir-se embora. Mas isolar uma onda, separando-a da onda que imediatamente se lhe segue e que parece empurrá-la, e que por vezes a alcança e a arrasta consigo, é muito difícil; assim como separá-la da onda que a precede e que parece arrastá-la atrás de si em direção à costa, salvo quando depois, eventualmente, se volta contra ela, como que para a deter (CALVINO, 2001, p. 11).

Da mesma forma que ele observa as ondas, ele está lá, inserido naquela imagem através de seu olhar, como um ponto de ausência de sentido – conforme comentado

²⁰ SYLVESTER, David, *Entrevistas com Francis Bacon, A brutalidade dos fatos* - Cosac e Naify Edições Ltda, 1995.

anteriormente. A ausência de sentido pode ser melhor constatada no segundo parágrafo da citação anterior, quando o senhor Palomar acha difícil separar uma onda da anterior ou da seguinte, por exemplo. Ele não pode considerar as partes, mas apenas o todo. Ele não vai descobrir o *segredo* do funcionamento das vagas, porém o olhar o compele a continuar observando, seguindo sua pulsão. De acordo com o que já discutimos anteriormente, o objeto *a* é assim, “não alcançável”. Como lembra McGowan, o desejo tem essa qualidade *masoquista* porque seu objetivo não é encontrar seu objeto, mas perpetuar-se. Como resultado, os sujeitos têm a habilidade de obter gozo a partir do processo de desejo em si. Embora um objeto acione o desejo, o sujeito na verdade goza nessa busca, não alcançando o seu objeto, mas buscando-o incessantemente. O desejo se perpetua não através do sucesso (de obter ou incorporar o objeto), mas através do fracasso (submetendo-se ou assujeitando-se ao objeto). Eis aí a descrição da cena de Palomar na praia, observando as ondas, que é também a descrição da situação de Thomas e seu vídeo-fone.

O filme *Apaixonado Thomas* faz lembrar o quadro intitulado *As Meninas*.



Figura 21. *As Meninas*, de Diego Velázquez

Da mesma forma que o pintor (supostamente) retrata o que ele próprio vê no espelho, colocando a nós (espectadores) em sua posição, do mesmo modo o diretor Pierre-Paul Renders nos coloca na posição de Thomas, vendo o que ele vê a partir de seu monitor. Este é um indício de que o espectador não está fora do quadro ou do filme, mas sim inserido neles, através de seu olhar. Gleuza Salomon²¹ faz uma colocação bastante pertinente e esclarecedora a respeito desse assunto (inclusive antecipa o próximo tema sobre o qual discorreremos, a voz). Ela nos diz que:

Lacan vai além da perspectiva do Renascimento, onde o sujeito era o ponto geometral, agora considera que no fundo do olho o quadro se pinta. *Certamente que o quadro está no meu olho*, diz Lacan, *mas eu estou no quadro*. Este reviramento faz com que o ponto do olhar esteja fora, e o que faz a mediação entre o eu e o quadro é algo opaco, é a tela. É então que este terceiro elemento, que recebe como anteparo a luz, faz do olhar um jogo de luz e opacidade. Nesse particular, a luz pode causar o efeito de olhar. Ainda segundo ela, em Heidegger, Heráclito era simbolizado por Ártemis, a representação dos contrários, a luz e o opaco. Heidegger percebeu que a voz poderia ocupar este lugar, mas não pôde sequer imaginar que o olhar também pudesse surgir deste jogo. O olhar faz com que o sujeito entre na luz, e é dela que ele é feito. (2011)

Diferentemente da obra de Calvino, o filme nos permite “presentificar” o olhar mais efetivamente. Embora as descrições do senhor Palomar tenham uma incrível riqueza de detalhes, possibilitando ao leitor imaginar cenas bastante complexas, elas existem apenas na imaginação do leitor, são imagens *indiretas*, por assim dizer. No filme, a presença do olhar é direta, sem mediadores, pois a cena está ali, não precisa ser construída, já está preparada para ser vista. O filme já disponibiliza para o espectador a imagem pronta, basta que ele direcione seu olhar para a tela.

No filme de Randers estão presentes três olhares, não apenas um. São eles: o olhar do espectador, do protagonista e do próprio diretor. São três olhares que se assemelham e que divergem entre si. O olhar do espectador talvez seja o mais descompromissado, sem, no entanto, ser desinteressado, afinal é seu objeto *a* que está em jogo, de alguma forma. Trata-se de seu desejo, desejo esse que o mantém vivo – quando o sujeito cessa de desejar, ele morre.

²¹ SALOMON, 2011.

O olhar do personagem talvez seja o mais sôfrego, pois é a sua busca incessante, a sua satisfação, a sua superação que são ativadas pelo olhar, pelo seu desejo e pelo desejo do outro – ou do Outro, tema de que trataremos mais adiante. Já o olhar do diretor é aquele a partir do qual tudo isso existe, a partir do qual o filme, como um todo, toma forma. Se não fosse por ele, não haveria imagens, não haveria cenas, não haveria o caminho que conduz o espectador durante o tempo em que assiste àquela história que se desdobra à sua frente. O olhar do diretor é o olhar que comanda, pois é a sua obra. Assim sendo, três olhares diferentes acabam tendo uma finalidade em comum, as sedutoras imagens formadas por luz e sombra (a mesma natureza do sujeito, segundo Salomon), projetadas numa tela, e que se adaptam mais ou menos às fantasias dos três referidos espectadores satisfazendo esta sua pulsão peculiar.

4.6. A imagem

O olhar existe porque existe a imagem e vice-versa. Um não tem sentido sem o outro. Porém, a imagem muitas vezes *engana* o olhar, como é o caso de certas técnicas usadas na pintura, fotografia, escultura e no cinema. Esse engano é o que denominamos ilusão de ótica. Ela é causada por efeitos de perspectiva que nos fazem enxergar algo diverso ou deturpado da imagem apresentada. Sobre essa questão, consta no livro *A Imagem* o seguinte:

Falando estritamente, a ilusão é um erro de percepção, uma confusão total e errônea entre a imagem e outra coisa que não seja esta imagem. Nossa experiência cotidiana e a história da imagem nos ensinam que este não é o modo habitual de nossa percepção das imagens, mas é, ao contrário, um caso excepcional – seja provocado deliberadamente ou aconteça casualmente (...). Entretanto, em nossa apreensão de qualquer imagem, sobretudo se ela for muito representativa, entra uma parte de ilusão, muitas vezes consentida e consciente, pelo menos na aceitação da dupla realidade perceptiva das imagens. A ilusão foi valorizada, de acordo com as épocas, como objetivo desejável da representação, ou ao contrário criticada como *mau* objetivo, enganoso e inútil (AUMONT, 1993).

A partir disso, podemos pensar em inúmeras obras que causam esse efeito. Os autores muitas vezes se baseiam na carga afetiva, cultural, social que o espectador já possui. É o caso de *Os Embaixadores*, que apresenta um crânio no chão, no centro da imagem, que faz lembrar a morte e o caráter passageiro da posse dos bens materiais, segundo comentado anteriormente.

Outro caso que devemos lembrar é aquele de quando a imagem causa uma vertigem, um estranhamento de algo que se cria, da imagem que é apenas a representação de algo, sem efetivamente ser este algo. Para maior clareza, vejamos o quadro de Magritte abaixo:



Figura 22. Isto não é um cachimbo, de René Magritte

O que esse quadro famoso diz é que “isto não é um cachimbo”. Na verdade, Magritte tem razão, isto não é um cachimbo, mas apenas uma representação pictórica de um cachimbo. Porém olhando para a imagem, o que vemos é um cachimbo. A vertigem causada aqui é o poder que a imagem tem de ser o que não é, ou seja, de ser somente uma representação de algo que existe empiricamente. Como nos lembra Lacan: “As obras de arte imitam os objetos que elas representam, sua finalidade, porém, justamente não é representá-las. Fornecendo a imitação do objeto elas fazem outra coisa desse objeto. Destarte, nada fazem senão fingir imitar (LACAN, 1988, p. 176).

Segundo Aumont (1993), a possibilidade da ilusão é determinada pelas capacidades de que o próprio sistema perceptivo dispõe, e que só é possível haver ilusão sob duas condições: a perceptiva e a psicológica. Dentro da condição perceptiva, o sistema visual não pode ser capaz de fazer diferença entre dois ou mais perceptos²². Ele dá o exemplo do cinema que, “em condições normais de projeção”, o olho não consegue diferenciar o efeito de movimento

²² No livro *A Imagem*, Aumont comenta: “Esse é o resultado essencial a ser retirado: o sistema visual está equipado ‘por construção’ com instrumentos capazes de reconhecer uma borda visual e sua orientação, uma fenda, uma linha, um ângulo, um segmento; esses perceptos são como as unidades elementares de nossa percepção dos objetos e do espaço” (p. 29).

produzido por *efeito-phi*²³ de um movimento verdadeiro. Ou seja, a ilusão só acontecerá se o sistema visual for colocado em condições restritivas à sua percepção e se estas “o impedirem de dirigir normalmente sua ‘enquete’” (p. 97). Assim o sistema visual “acredita” que esteja havendo movimento real das imagens que está captando da tela. Já na condição psicológica, diz Aumont que:

(...) o sistema visual, colocado diante de uma cena espacial mais complexa, entrega-se a uma verdadeira *interpretação* do que percebe. A ilusão só se produzirá se produzir um efeito verossímil: ou seja, se oferecer uma interpretação plausível (mais plausível do que outras) da cena vista. Os próprios termos que emprego aqui – “verossímil”, “plausível” – sublinham que se trata bem de um julgamento e, por conseguinte, que a ilusão depende muito das condições psicológicas do espectador, em particular de suas *expectativas*. Em regra geral, a ilusão se realiza melhor quando se prepara uma situação em que ela é esperada. Devemos lembrar o célebre (embora mítico) caso de Zêuxis e Parrásio. Ambos eram pintores em Atenas, e Zêuxis tornou-se famoso por ter pintado uvas tão bem imitadas que os pássaros vinham bicá-las. Parrásio apostou então que enganaria o rival. Um dia, convidou este último ao seu ateliê e mostrou-lhe diversas pinturas, até que Zêuxis percebeu em um canto do ateliê um quadro coberto por um tecido, encostado na parede. Curioso para ver esse quadro que Parrásio parecia esconder, foi levantar o tecido e percebeu então que tudo não passava de uma ilusão de óptica, e que quadro e tecido estavam pintados diretamente na parede. Parrásio ganhou a aposta ao enganar o homem que enganava os pássaros. Sua vitória ilustra sobretudo a importância da disposição de ser enganado, porque se Zêuxis tivesse visto tal *trompe l’oeil* de repente, sem predisposição, talvez o truque não tivesse sido tão eficaz. Ao contrário, a verdadeira encenação de que foi vítima o predispunha a aceitar como plausível uma falsa percepção (p. 97).

Apenas a título de curiosidade, seguem as imagens do caso de Zêuxis e Parrásio.

²³ Uma explicação bastante clara dos *efeitos-phi*, mais clara do que a que Aumont dá em seu referido livro, está no *blog* chamado *Veja esse som!*. Felipe Lima e Maiara Fanti dizem o seguinte: “(...) para Jacques Aumont a percepção do filme, na verdade, é possível devido ao *efeito-phi* e ao mascaramento visual que nos libera da persistência retiniana. Se não houvesse esse fenômeno, para Aumont, a persistência produziria uma confusão de imagens remanescentes. O efeito-phi é um intervalo negro entre a projeção de um fotograma e outro que permite atenuar a imagem persistente que fica retida pelos olhos. Vernon descreve o fenômeno de ordem psíquica *phi* da seguinte maneira, se dois estímulos são expostos aos olhos em diferentes posições, um após o outro e com pequenos intervalos de tempo, os observadores percebem um único estímulo que se move da posição primeira à segunda. O que podemos entender é que o efeito *phi* complementa a teoria da persistência retiniana, explicando assim a ilusão de movimento”.



23. Zêuxis, as uvas e os pássaros



24. Parrásio e a pintura da cortina

Pode-se ver a semelhança dessa história com o efeito do quadro de Magritte: ambos os quadros representam algo, mas não são esse algo. A imagem tem o poder de ar a visão, sobretudo quando trabalhada com esse propósito.

Em relação ao tema da imagem, podemos lembrar aqui de quando Gustavo de Castro fala do espelho diante de Palomar. É uma bela passagem que trata do que seria visto nesse reflexo; se veríamos o senhor Palomar ou o próprio Italo Calvino. A imagem também pode ser um pouco deformada a ponto de não sabermos exatamente o que ela mostra, como é o caso da confusão provocada pelo suposto espelho na frente do protagonista (de) Calvino. Castro diz que ambos se aproximam dialogicamente, mas que, assim como as imagens refletidas pelo espelho, eles não se podem penetrar mutuamente. “Calvino é Palomar quando é representado em um trabalho literário, tornando-se assim um trabalho de pesquisa de si mesmo, de compreensão do *eu* mesmo *flutuante*, ao passo que Palomar é Calvino quando este lhe dá o silêncio como meditação, tema e valor” (p. 73).

Em *Apaixonado Thomas*, o tema da imagem é mais fácil de ser trabalhado por se tratar de um filme. Afinal, o filme é composto de uma sucessão de imagens dispostas de forma que simulem movimento e “convencem” nosso sistema visual, como comentado previamente. Embora não vejamos a imagem de Thomas no filme – fora a referida aparição no final –, vemos as imagens que ele vê, e isso ajuda a compor o personagem.

Outras imagens que aparecem no filme e que são surpreendentes são os videopoemas de Mélo die. Dizemos “surpreendentes” porque ela, de início, diz ter vergonha de assumir que os faz. Ela conta isso após dizer que Thomas é corajoso por assumir sua doença, então ela se sente confiante para também revelar algo ao protagonista. Mélo die não mostra todos os videopoemas que fez, apenas os três que ela seleciona como melhores. São eles: *Plantas*, *Deus* e *Meu pé*. No primeiro poema, Mélo die fala da relação entre as plantas e o corpo humano; no segundo, ela fala de Deus e do eu lírico; no terceiro, fala sobre seu pé direito e algumas partes do corpo. Qualquer um dos poemas poderia estar em uma exposição de arte pós-moderna devido à qualidade e criatividade, além de unir dois sistemas semióticos diferentes, que são a imagem (com som) e a escrita. Abaixo seguem algumas imagens dos referidos videopoemas e suas transcrições para podermos comentar:



Figura 25. Título do primeiro poema



Figura 26. Uma imagem do primeiro poema

Plantas

Uma f... haveria
em nossos... ventres
digerindo... a
ingestão... de plantas
raízes... deixa
toma... o musgo
a água, o som
eu espalho em meu
ventre.



Figura 27. Título do segundo poema



Figura 28. Uma imagem do segundo poema

Deus

Deus. Eu.
Deus. Eu.
Deus. Eu.
Deus.
Eu.
Eu. Deus.
Deus.
Eu. Deus.
Eu. Deus.



Figura 29. Título do terceiro poema

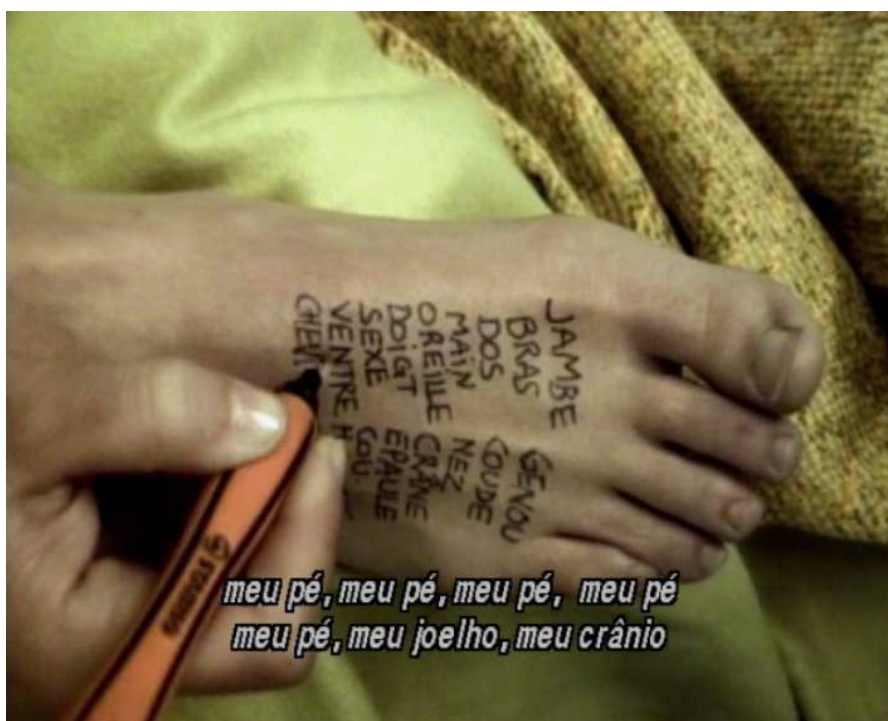


Figura 30. Uma imagem do terceiro poema

Meu pé

Meu pé, meu pé, meu pé
 meu pé, meu pé, meu pé
 meu pé, meu pé, meu pé, meu pé
 meu pé, meu joelho, meu crânio
 meu dedo, meu ventre, meu tornozelo
 meu pescoço, minha mão
 meu braço, meu sexo
 minhas costas, meu cotovelo
 meu pé direito
 meu pé, meu pé, meu pé
 meu pé, meu pé, meu pé
 meu pé direito
 meu pé direito
 meu pé direito
 meu pé direito
 meu pé, meu pé, meu pé, meu pé
 meu pé, meu joelho, meu crânio
 meu dedo, meu ventre, meu tornozelo
 meu nariz, meu ombro
 meu braço, meu sexo, meu seio
 meu pé, meu pé
 meu pé, meu pé
 meu pé, meu joelho, meu crânio
 meu dedo, meu ventre, meu tornozelo
 meu pé direito, meu pé direito
 meu pé direito, meu pé direito
 meu pé, meu pé
 meu pé, meu pé, meu pé
 meu pé direito

Mérodie usa jogos de palavras nos três poemas. O ideal seria poder mostrar aqui os videopoemas na íntegra, mas como só dispomos de escrita e figuras, trabalharemos como é possível.

No primeiro poema, a personagem fala de plantas e partes do corpo, uma relação de apropriação, ingestão, absorção, *incorporação*. As imagens são de plantas e/ou alimentos sendo colocados sobre a barriga de uma pessoa deitada. Possivelmente dela mesma, pois parece a barriga de uma mulher. Ela vai falando cada frase com pausas e fazendo os movimentos de colocação dos vegetais sobre a barriga. A filmagem é feita de cima, como mostra a imagem 26 (coincidentemente essa imagem faz lembrar a imagem usada na

propaganda do filme *Beleza Americana* – o nome original, em inglês, é *American Beauty* e é de 1999 – de Sam Mendes²⁴).

Optamos por dispor as imagens e os poemas de forma centralizada para facilitar a visualização e acabamos obtendo uma imagem interessante, embora não intencional, no que se refere ao segundo poema, *Deus*: a imagem do poema escrito se assemelha a um graal. Não é uma informação importante para a análise que estamos fazendo, mas é um detalhe interessante que se soma ao assunto do poema. Aqui Mélo die trata da relação de Deus e do eu lírico, usando apenas as palavras *Deus* e *Eu*. A voz vai repetindo essas duas palavras enquanto o vídeo vai variando entre imagens de uma abóbada vista de baixo para cima, como mostra a figura 28, imagens psicodélicas coloridas e os pés de Mélo die calçados com sapatos tipo boneca, de fivelas. Entre as fivelas e a parte da frente do sapato aparece um pedaço do peito do pé da personagem, onde vemos escritas em francês as palavras Deus (no pé esquerdo) e Eu (no pé direito). Algumas vezes aparece um pedaço de seu rosto. A câmera se move bastante neste videopoema, gira, a imagem às vezes fica um pouco embaçada e confusa. O local parece ser uma igreja.

No terceiro videopoema, Mélo die cita partes de seu corpo, com ênfase em seu pé direito. Conforme ela vai falando as frases, vão sendo mostrados os nomes das partes do corpo escritas em seu pé direito. Algumas vezes aparece sua mão escrevendo as palavras, outras, aparece a cena ao contrário, ou seja, do fim para o início, o que dá o efeito de como se as palavras estivessem sendo apagadas pela caneta, letra a letra.

Ao longo das três obras é a voz de Mélo die que ouvimos recitando os poemas. É justamente da voz que trataremos a seguir.



24

A imagem é a seguinte:

(Figura 31)

4.7. A voz

No filme *Apaixonado Thomas* há uma pulsão talvez tão ativa quanto a escópica, que é a invocatória. A voz no filme é muito importante, afinal é só o que temos efetivamente do protagonista. Não é palpável, mas é uma prova de sua existência (afinal sua rápida aparição, de costas, no fim da última cena é desprezível). O primeiro contato do sujeito com a voz é a partir do Outro, geralmente da mãe (ou alguém que desempenhe essa função), e afetará diretamente o corpo do sujeito, deixando marcas e “invocando-o a advir como sujeito pela fala”, como diz Renata Mattos de Azevedo²⁵. Ela completa:

No entanto, para que isso ocorra, faz-se imprescindível ouvir esta voz do Outro e esquecê-la, cunhando um ponto de surdez fundamental a ela, e, assim, ao fazê-la cair, se separar do Outro. A voz de que aqui se trata é a voz como objeto *a*, “objeto caído do órgão da fala”, conforme apresenta Lacan (1963/2005, p. 71) na única lição do seminário *Os Nomes-do-Pai*. Neste sentido, uma vez que se estabelece aí uma queda da voz enquanto objeto, ela passa a ser perdida neste ato. E é no campo do Outro que se extrai o objeto voz. Desse modo, Lacan localiza que o lugar do Outro é não apenas o da miragem como também o da voz, ou seja, o da invocação, sendo a voz do Outro um “objeto essencial”. A isso, complementa que: “o Outro é o lugar onde isso *fala*” (*Idem*; grifos do autor), e que o sujeito, aquele “que fala no lugar do Outro”, deverá assumir a voz a cada vez que fala.

Não somente isso: essa voz será novamente perdida ao ser emitida, já que, por ser um objeto caído do corpo, ela não se confunde nem com a fala, com o significante e sua articulação, nem tampouco com a significação ou o significado. Ela é o que resta da fala, aquilo que é impossível de ser dito, apontando para uma falta estrutural e real no sujeito e no Outro. O vazio no que se escuta: é aí que se localiza a voz enquanto objeto *a*. (p. 2)

A voz de Thomas, para o espectador, é a voz do Outro. Embora humano, é um Outro quase imaterial, pois não o vemos, a não ser nos segundos finais do filme. No entanto sua voz basta, ele não é visualmente necessário, pois esse seu resquício de existência invade o espectador durante todo o filme. Sim, a voz é um objeto invasivo; por mais que tampemos nossos ouvidos, a voz ainda assim é audível. Diferente da imagem, por exemplo, pois se não queremos ver, basta fecharmos os olhos. Siqueira (2007) nos lembra das seguintes palavras de Lacan:

Nossa voz se nos apresenta como um som alheio. É próprio da estrutura do Outro constituir certo vazio, o vazio de sua falta de garantia. (...) Agora, é nesse vazio que a voz enquanto que distinta das sonoridades, voz não modulada mas articulada, ressoa. A voz de que se trata é a voz enquanto imperativa, enquanto reclama obediência ou

25

AZEVEDO, 20--.

convicção. (...) Uma voz, portanto, não se assimila; mas se incorpora, e isto é o que pode dar-lhe uma função ao modelar nosso vazio (p. 62).

O personagem Thomas nos remete ao cinema mudo às avessas, ou seja, em vez de captarmos as imagens sem som, captamos seu som desprovido de imagem. No livro *Voz na luz: psicanálise e cinema*, Dinara Guimarães trata da questão da voz no cinema. Ela modifica a nomenclatura consagrada de cinema mudo e cinema falado para cinema silencioso e cinema sonoro, já que diz que ambos possuem voz, sendo a do cinema mudo, uma voz silenciosa. A autora diz que “o cinema combina a voz e a presença invisível do enunciador” (p. 17) e que “a voz e o olhar se opõem. A voz ressoa à distância da imagem, e o olhar fixa a imagem” (p. 67), o que muito se assemelha ao caso de *Thomas*. A voz de Thomas marca sua presença mesmo ausente, marca sua existência; como diz Guimarães, essa “voz invisível” antecipa o olhar, e este comentário interessa ao nosso estudo, pois vemos *Thomas* no fim do filme, mesmo que de longe e de costas. Isto nos faz lembrar o que Lacan sintetiza com a função $S(\mathbb{A})$, ou seja, o significante da ausência na presença.

Enquanto em *Apixonado Thomas* temos a presença da voz e a ausência da imagem do protagonista, em *Palomar* temos a ausência de sua imagem e, de alguma forma, a presença de sua voz (mesmo que inaudita, por se tratar de um livro, ou seja, um campo semiótico que não dispõe de som). Entretanto, não é possível falar da voz de *Palomar* enquanto objeto caído, na linguagem lacaniana, como discutido anteriormente, pois não temos seu registro sonoro. Podemos apenas falar de sua voz enquanto discurso, um discurso basicamente investigativo, detalhista, em busca de saber, de conhecer, um discurso científico, limitado e preciso, como quando observa a onda que tenta analisar. Ele, Palomar, não tem sucesso em sua empreitada, mas é nessa tentativa falhada que se faz possível o romance *Palomar*, e é o que nos interessa nessa leitura dialogada entre o texto literário e o filme. Sobre esta questão, Moreira nos diz:

A tentativa de estabelecimento de um recorte, de um olhar “limitado e preciso”, exigências do tradicional rigor científico, aparece sempre acompanhada da sua negativa, da explicitação de sua parcialidade, da incompletude resultante desse movimento. Ainda que consiga ser rigoroso no estabelecimento de seu método de análise, ainda que consiga colher a maior quantidade de dados a partir da observação de seu objeto, o senhor Palomar sabe que o resultado da sua observação de uma onda será, sempre, um não-saber. O desejo de extensão do resultado da análise de uma onda a um modelo capaz de abarcar todo universo torna-se, em consequência, uma impossibilidade gritante e latente (2007, p.31).

E, para ilustrar sua fala, Moreira cita a passagem da análise da onda observada pelo senhor *Palomar* à qual se refere:

É pena que a imagem que o senhor Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se desfigure, se fragmente, se perca. Só conseguindo manter presentes todos os aspectos juntos, ele poderia iniciar a segunda fase da operação: estende esse conhecimento a todo o universo (CALVINO, 1994, p. 11).

“Ouvidas” a voz do senhor Palomar e de Thomas Thomas e “observados” seus olhares, cada qual como nos foi possível, encerramos a nossa proposta de discussão. Sabemos, entretanto, que o assunto não está esgotado, que suscita muitas discussões e possibilidades que não serão investigadas agora, mas que ficam latentes para um próximo trabalho.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da presente dissertação procuramos relacionar três campos do saber: Literatura, Cinema e Psicanálise. A intenção não era conceituá-los ou tentar abarcar todos os seus significados, pois esta seria uma tentativa limitadora e malsucedida, devido à riqueza e abrangência dos referidos campos. Para fazer tal relação, foram escolhidos apenas um livro, *Palomar*, de Italo Calvino, representando a Literatura e apenas um filme, *Apaixonado Thomas*, de Pierre-Paul Randres, representando o Cinema. Embora usemos outras obras como referência, elas nada mais são do que exemplos para se fazer comparações, aproximações ou oposições. Quanto à Psicanálise, foram usados conceitos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, apenas por questões de foco, caso contrário, como a literatura psicanalítica é vasta, perder-nos-íamos nas definições.

Acreditamos que *Thomas Thomas e o senhor Palomar* são personagens tão diferentes quanto parecidos e que trabalhar com eles tenha sido desafiador e válido, já que são obras que ainda não foram trabalhadas juntas, além de ser muito proveitoso aproximar literatura e cinema. O fio condutor dessa junção foi a psicanálise, pois ela trabalha a linguagem, o sujeito, a voz, o desejo e outros conceitos que estão presentes, de forma explícita ou não, nas duas obras.

Terminamos a presente dissertação com uma citação de Italo Calvino:

Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.

Assim sendo, encerramos nossa proposta sem encerrar as possibilidades de se trazerem à tona outras ideias, outros pontos de vista, outras discussões sobre o tema que procuramos desenvolver. Afinal, a conexão entre os referidos campos do conhecimento é rica e passível de ser ainda muito explorada. O que fizemos foi levantar hipóteses e trabalhá-las, sem a intenção de respondê-las de forma totalizante ou redutora; hipóteses essas, igualmente passíveis de serem discutidas por outros pontos de vista que não os nossos, pois sempre existem várias versões de uma só “verdade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993. p. 96-98.
- AZEVEDO, Renata Mattos de. A voz como objeto a e a separação do sujeito frente ao Outro. In: _____. **A radicalização do real na música pós-tonal e seus efeitos para o sujeito**. Tese (Pesquisa e Clínica em Psicanálise) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, [20--].
- BASTOS, Marco Toledo de Assis. **O espectador da imagem digital em Death 24x a Second, de Laura Mulvey**. Revista Fronteiras - estudos midiáticos. Vol. IX N° 3 - set/dez 2007.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. **O Livro Ilustrado dos Signos e Símbolos**. Lisboa: Editora Livros e Livros, 2001. 1ª ed.
- CALVINO, Italo. **Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Palomar**. Editorial Teorema, Ltda. Lisboa: Editora Planeta/DeAgostini, S.A. Lisboa – 2001.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 1990.
- CARVALHO, Nadja. **O livro de cabeceira, imediação entre prazer e literatura**. Revista Eletrônica Temática, 2008. (In: www.insite.pro.br)
- CASTRO, Gustavo de. **Italo Calvino – Pequena cosmovisão do homem**. Brasília, Editora UnB: 2007.
- CEBALLOS, Siméa Paula Carvalho. **Mal-estar, Violência e Cinema: um olhar psicanalítico**. 79 f. Dissertação (Linguagem, Cultura e Discurso) – Faculdade de Letras, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2009.
- DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009, CD-ROM. Versão 3.0, para Windows.
- GUIMARÃES, Dinara Machado. **Voz na luz: psicanálise e cinema**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- LACAN, Jacques, **O seminário livro 7 A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LINS, Samuel Lincoln Bezerra; MAROJA, Flaviana Estrela. **A=D: O SIGNIFICANTE**. In Psicanálise & Barroco em revista, v.7, n.1: 31-44, jul.2009.
- McGOWAN, Todd. **The Real Gaze**. Albany: State University of New York Press, 2007.

MILÁN-RAMOS, José Guillermo; LEITE, Nina Virgínia de Araújo. **Terra-Mar: litorais em psicanálise**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Saber Narrativo – Proposta de uma leitura de Italo Calvino**. 133 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PINO, Cláudia Amigo. **A resignificação do mundo (Dossiê)**. In CULT: Revista brasileira de literatura, nº 52, nov. 2001, p. 45-53.

RAFFAELLI, Rafael. **O livro de cabeceira: o livrocorpo**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, nº 75. Florianópolis, outubro de 2005.

RIVERA, Tania. *Cinema e pulsão: sobre “Irreversível”, o trauma e a imagem*. Revista do Departamento de Psicologia da UFF; Volume 18 Nº 1, p. 71-76. Janeiro a junho de 2006. ISSN 0104-8023.

SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007.

SALOMON, Gleuza. **O olhar e a voz no divã**. ZUNÁI – Revista de Poesia & Debates. Ano VI, Edição XXII, abril de 2011. Disponível em <http://www.revistazunai.com/ensaios/gleuza_salomon_o_olhar_e_a_voz_no_diva.htm>. Acesso em: 20 de maio de 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. (1916). **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 190.

SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. **Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem**. Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica. Volume 07, p. 51-66. Junho de 2007. Disponível em: <<http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/07/FRANCISBACON.pdf>>. Acesso em : 31 de agosto de 2011.

VALLE, Beatriz. **O corpo na psicanálise**. Artigo pesquisado em 14/05/2011, no *site* do CEPIA – Centro de estudos e psicanálise para infância e adolescência: <http://www.cepiapsicanalise.com.br/artigos_detalhe.php?art_id=12>.

ŽIŽEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem: O sublime objeto da Ideologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

FILMES:

O livro de Cabeceira (The Pillow Book). Direção: Peter Greenaway. Produção: Terry Glinwood, Kees Kasander. Intérpretes: Vivian Wu, Ken Ogata, Yoshi Oida e Ewan McGregor. Fotografia: Sacha Vierny. Roteiro: Peter Greenaway, baseado em livro de Sei Shonagon. França/Holanda/Inglaterra/Japão: CFP, 1996. Música: Carth Marshall. Edição: Chris Wyatt. DVD, 126 min, drama, cor, legendado / dublado.

Apaixonado Thomas (Thomas est Amoureux). Direção: Pierre-Paul Renders. Produção: Jacques Bidou, Diana Elbaum, Arlette Zylberberg. Intérpretes: Benoît Verhaert, Aylin Yay, Magali Pinglaut, Micheline Hardy, Alexandre von Sivers, Frederic Topart, Serge Lariviere. Fotografia: Virginie Saint-Martin. Roteiro: Philippe Blasband. Bélgica/França: LK-Tel, 2000. Música: Igor Sterpin. Edição: Ewin Ryckaert. DVD, 97 min, drama / comédia, cor, legendado / dublado.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS:

http://criticanarede.com/docs/etlf_rigido.pdf

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/de-que-filosofia-do-acontecimento-a-esquerda-precisa/>

http://www.cepiapsicanalise.com.br/artigos_detalhe.php?art_id=12

http://www.astrologosastrologia.com.pt/alfabetos%20magicos_bruzas&enoch&magos&maconaria&cabalah.htm

<http://elmainjapan.blogspot.com/2009/09/nihongo.html>

<http://www.astrologica.com.br/planetas.html>

<http://portodoceu.terra.com.br/beaba/planetas-03.asp>

<http://www.viacapella.com.br/portal/religoes.htm#4>

<http://www.pime.org.br/missaojovem/mjreghinduisimosikh.htm>

<http://www.jornallivre.com.br/63322/religoes-jainismo-e-o-sikhismo.html>

http://vejaessesom.blogspot.com/2009/09/persistencia-retiniana-e-efeito-phi_03.html