

Encenações do trauma: leitura de *O violino*, de Luiz Vilela, e de *Cantiga de esponsais*, de Machado de Assis

Edson Santos de Oliveira

Resumo

O artigo pretende desenvolver algumas reflexões sobre trauma, literatura e música tendo como foco de análise o conto *O violino*, de Luiz Vilela, e *Cantiga de esponsais*, de Machado de Assis, partindo de categorias como fracasso da linguagem, Real e irrepresentável.

Palavras-chave

Trauma, Real, Irrepresentável, Fracasso da linguagem.

Vivemos numa época de catástrofes. Durante a Segunda Guerra, ocorreram vários massacres e continuam ocorrendo ainda hoje. O mundo da informação em que vivemos é movido pela novidade, pelo choque, pelo culto do espetáculo. A encenação catastrófica promovida pelos meios de comunicação, segundo Seligmann, nos envolve como telespectadores, que também reencenamos nossos “processos individuais”. Assim, o catastrófico já está presente no plano objetivo e subjetivo (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

O trauma, tema central da psicanálise, tem sido utilizado como um dos paradigmas para o estudo da arte contemporânea, que tem caminhado na direção do irrepresentável. Um bom exemplo é o filme de Claude Lanzmann, *Shoá*, obra que trata do massacre de judeus. No estudo que faz desse filme, o crítico francês Gérard Wajcmann (2000, p. 32) comenta sobre a originalidade do diretor. Ao contrário de outros documentários que colocam imagens em excesso, Lanzmann expõe a tela em branco. Como afirma Wajcmann, os nazistas tinham a preocupação de apagar todas as pistas do massacre, queimando-as.

Enxugando imagens, o filme acentua, via significante, o traumático: o que não deve ser representado é exposto na tela através do vazio.

Um ligeiro percurso do trauma pode nos ajudar a entender a sua natureza fundamental: ser irrepresentável. Acompanhamos dois grandes psicanalistas que o estudaram: Freud e Lacan. Para o psicanalista austríaco, no começo de sua obra, o trauma está ligado ao sexual (teoria da sedução). Numa segunda fase, Freud abandona sua *neurótica*, relacionando-o às fantasias inconscientes e à realidade psíquica. Em *Inibições, sintomas e angústia*, associa o trauma à angústia de castração. Em *Moisés e o monoteísmo*, acompanha os efeitos traumáticos através de gerações. O trauma estaria assim não só no plano individual, mas social. (BOKANOWISKI *apud* FAVERO, 2009, p. 11-13).

Para Jacques Lacan, o trauma do sujeito está na sua relação com a linguagem que o precede. Na sua constituição, o sujeito depende do significante. Importa ainda ressaltar que as experiências traumáticas tendem a se repetir. Sabemos que o que marca a pulsão é a repetição. Lacan, na

esteira de Aristóteles, estabelece a diferença entre dois tipos de repetição: a tiquê e o autômaton. Este parece estar mais próximo do acaso, de uma causa acidental; aquela com o que é produzido seja pela natureza, inteligência ou um fim que não esteja ao alcance do homem (GUELLER, 2005, p. 11). Na tiquê se dá a repetição como encontro com o Real, que deve ser entendido como aquilo que não pode ser assimilado. O Real, enquanto inominável, está sempre relacionado ao engano. Desse modo, a repetição nunca é a mesma, mas sempre diferencial, devendo ser enfocada como fracasso, como o impossível de ser plenamente representado. No *Seminário 11*, Lacan mostra a estreita relação do Real com o trauma:

Não é notável que, na origem da experiência analítica, o real seja apresentado na forma do que nele há de *inassimilável* – na forma do trauma, determinando toda a sua sequência e lhe impondo uma origem na aparência acidental? (LACAN, 1973, [1964], p. 57, grifo em itálico do autor).

Assim, o trauma seria “o encontro faltoso com a tiquê, um encontro essencial que demanda o novo, mas que nem por isso é totalmente assimilável” (FAVERO, 2009, p. 134, grifo nosso). Estreitamente relacionado ao Real, o trauma tem sintonia com o que Lacan chama de Coisa. Como o sujeito lacaniano é efeito de linguagem, ele só pode ser constituído no campo do Outro. O trauma corresponderia à entrada desse sujeito no meio significante. Afirma Favero (2009, p. 171) que a palavra trauma vem do grego *traumatikós* e significa cicatriz, “algo que pode ser curado, mas que muitas vezes deixa cicatrizes”. E continua a pesquisadora: “Dessa maneira, o trauma se constitui como um buraco, um *troumatisme* ao ser contornado pelas formações do inconsciente, como se fosse o umbigo do sonho” (FAVERO,

2009, p. 171, grifo em itálico da autora). Como cicatriz, é necessário à estruturação do sujeito, “ferida constitutiva (recalque originário), que tenta se fechar pela organização de uma neurose que estabelece o sujeito como dividido” (FAVERO, 2009, p. 171).

Na obra de arte, o artista tenta sublimar a Coisa, o vazio do Real, “o que do real padece do significante” (LACAN, [1959-1960] 1997, p. 157): “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (LACAN, [1959-1960] 1997, p. 162). No amor cortês, o autor do *Seminário 7* mostra que o objeto feminino, ao ser cantado pelo poeta, é introduzido pela “porta da privação, da inacessibilidade” (LACAN, [1959-1960] 1997, p. 185). Tal objeto é, pois, esvaziado de sua substância.

Como vimos, trauma e Real, no último Lacan, estão estreitamente ligados e têm um denominador comum: o irrepresentável. Os contos que iremos ler encenam ficcionalmente o trauma. Estamos diante de dois escritores: Luiz Vilela e Machado. O primeiro é de Minas, nascido em Ituiutaba, autor de *Tremor de terra*, obra publicada em 1967 da qual faz parte *O violino*. O segundo é fluminense, contista e romancista de primeira água, representante do realismo, segundo os historiadores da literatura brasileira, mas sem nenhuma dúvida, continua atual.

Machado faz constante depuração de sua escrita ao longo de sua obra (BRANDÃO, 2001, p. 62). A música, que perpassa por algumas de suas narrativas, parece estar relacionada a essa depuração que ele veio fazendo de seu texto. É o que se percebe em *Cantiga de esponsais*, em que o autor encena um texto por vir,¹ através

1. A expressão “texto por vir” está relacionada à noção de livro por vir, proposta por Blanchot: “A obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem” (BLANCHOT, 2005, p. 352).

de uma frase musical inacabada. Outros escritores utilizam esporadicamente a música em suas narrativas, obtendo ótimo desempenho estético, como se pode constatar em *O violino*, de Luiz Vilela.

A música tem a ver com o irrepresentável. Ela toca diretamente em nossa sensibilidade sem a mediação da palavra. Os poetas simbolistas exploraram a musicalidade da linguagem. Atribui-se a Mallarmé a frase: “descrever um objeto é eliminar três quartos dele”. Na música sentimos de modo mais intenso o corpo, aprendemos a conviver com o vazio, com o tempo absoluto. No texto literário, esse vazio pode estar na página em branco, falta que espera a combinação de silêncio e sons.

De todas as artes, a música parece ter uma ligação mais estreita com o Real e pode nos ajudar a fazer borda com ele. Didier-Weill pergunta se o músico e o poeta não seriam aqueles que nos levam a “fazer ouvir uma nota com o poder de fazer soar o inaudito, arrancando-o ao real de onde fora expulso” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 149). Esse autor, em pesquisas sobre a pulsão invocante, faz referência à música e à dança, afirmando que nessas artes o sujeito deixa o tempo histórico e entra em um tempo absoluto, sentindo a nota azul, que não se manifesta objetivamente, mas que é uma espécie de ponto virtual e está fora de uma determinação causal. Se no tempo histórico, marcado pelo relógio, o presente caminha para o porvir, no tempo absoluto, “o que está por vir já está no presente, como se não houvesse distinção entre o porvir de onde pisca a nota azul e o ritmo que lembra o presente” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 34).

Se a literatura “se edifica sobre suas ruínas” (BLANCHOT, 1997, p. 292), parece-nos que o processo de uma depurada escrita poderia passar pelo trauma através da letra, letra no sentido lacaniano, litoral, transição entre o Real e o Simbólico, marcando “o limite da leitura, o ponto onde o sintoma do leitor não se comunica com

o sintoma em análise” (PINTO, 2008, p. 157). Escrever em ponto de letra é, pois, reencenar o fracasso da representação. Certos autores realizam esse projeto num grau elevado; alguns o ignoram, outros o praticam de forma moderada, sem perder a qualidade estética. Vejamos como a relação entre trauma e irrepresentável se articula em Vilela e Machado.

No conto de Luiz Vilela, um menino encontra um violino num porão. Esse espaço, acompanhando Bachelard (2008, p. 36), na esteira de Freud, metaforiza o obscuro, o misterioso. Nota-se a resistência do garoto em entrar nesse local, ao afirmar que os objetos do porão pareciam dizer-lhe: “Não, não, deixe-nos, pareciam gemer”. E continua o personagem-narrador: “[...] eu caminhava com os passos duros do vivo que vai ver na cova as deformações imprimidas pela morte num rosto belo em vida” (VILELA, 2003, p. 57). O menino representa a vida que insiste em tocar nos objetos abandonados, signos da morte. O violino, encontrado por ele no porão, é levado para fora, à luz do dia. Se o escuro do porão remete à morte, ao inconsciente, o claro aponta para o consciente. Dentro de uma caixa de madeira abandonada, o garoto havia encontrado o violino. Começa a fazer perguntas e levantar hipóteses: “Quem o tocara e por que parara de tocar, tão subitamente que uma corda nova não chegara a ser usada?” (VILELA, 2003, p. 58). A corda nova, não usada, parece acenar para o trauma: alguém havia parado subitamente de tocar. Após tentar executar em vão a peça *Sobre as ondas*, signo da emersão do sujeito, que mergulhou no reprimido, o menino leva o violino para a parte superior da casa, onde vive, isolada da família, sempre costurando, tia Lázara, dona do instrumento. Como os objetos abandonados no porão, Lázara também se deixou abandonar, usando a costura para tamponar alguma decepção que a fez deixar de tocar. É significativa a cena em que o garoto se encontra com a tia. Há

um jogo do olhar entre ela, o violino e o menino. No primeiro contato, vê o guri de forma displicente; logo depois encara o instrumento. O corpo reage, e ela se sente paralisada:

[...] olhou-me com displicência, depois voltou-se repentinamente e encarou o violino; e depois de alguns segundos em que parecia paralisada pelo que via, olhou de novo para mim e perguntou: “Onde você pegou isso?” Sua voz e seu olhar fizeram-me esfriar de medo. “No porão”, balbuciei” (VILELA, 2003, p. 59).

Esse corpo paralisado da tia – o tom de sua voz e seu olhar – dialoga com o do garoto. Ambos partilham de algo traumático, que não deve ser falado. A resposta do menino é curta: “no porão”, seguida da forma verbal “balbuciei”. A tia também se cala: “Houve um instante de silêncio em que ela voltou a olhar para o violino” (VILELA, 2003, p. 59), mas nesse olhar há algo de amor e repulsa: “Parecia enfeitada por ele; parecia, ao mesmo tempo, querer e não querer olhar para ele” (VILELA, 2003, p. 59). Lázara retoma a mesma expressão do menino, mas com um tom suave: “Mas dessa vez a voz foi inteiramente outra, não tinha mais a violência anterior” (VILELA, 2003, p. 59). A voz doce da tia, índice da música que está por vir, diminui a tensão do petiz, que havia sido produzida por Lázara na primeira e ríspida frase. Quando o garoto pergunta se o instrumento é dela, a tia pronuncia um “é”, balançando a cabeça e prosseguindo: “é meu...” (VILELA, 2003, p. 59). Nessa frase a resistência é menor, as reticências acenam para algo que poderia vir à tona, mas que está recalçado: ficou no porão. Lázara passa a tocar uma música triste. Seu rosto se ilumina, recebendo total acolhimento do menino que lhe diz: “Bonito!”. Ela e o violino formam um só corpo. O guri se sente imantado numa comunhão

com essa tia-mãe e se torna uma espécie de secretário dela. A família se surpreendeu com a mudança do comportamento da costureira. Ninguém sabia explicar por que ela havia parado de tocar. A mulher nervosa e carrancuda se tornava alegre e leve. Era “como um túmulo de onde o violino havia ressuscitado a verdadeira mulher” (VILELA, 2003, p. 63). Essa frase estabelece um intertexto com a passagem bíblica, a ressurreição de Lázara. Lázara é ressuscitada pela música através de um mediador, o menino. É curioso que ele não tenha nome. Ausência de nome, ausência de inscrição traumática. Ao achar o violino, ainda sem a vivência do trauma que machucou a tia, ele é como uma página em branco. Tocando, Lázara expressa o que não pode ser dito, buscando o antes da palavra. No violino, sublima tudo o que gostaria de dizer, mas não pôde. Num outro extremo, a rotina de sua costura é enterrada por ela, para o desgosto da família, já que seu trabalho ajudava no sustento da casa. Ressuscitada pelo menino, via música, Lázara adquire força para marcar um concerto. Ensaia muito. Poucos comparecem à apresentação. Vendo a sala vazia, não toca como nos ensaios. A família, metáfora do princípio da realidade, que na narrativa está enlaçado à visão capitalista do ter, elogia seu “bom senso” quando ela volta a costurar. O princípio do prazer é novamente soterrado, e a tia tem uma segunda morte, reinscrevendo-se o trauma: “Acabara. Acabara tudo. A moça a deixara, a paixão a deixara, a felicidade a deixara, o sonho a deixara. Ela estava morta de novo. Minha tia estava morta” (VILELA, 2003, p. 67). A música parece ter dado a ela uma força para contornar o trauma, que volta modificado com a decepção no concerto dado: “Não sei se o violino voltou para o porão, porque nunca mais entrei lá. Pode ser que ele tenha voltado, mas pode ser também que ela o tenha simplesmente deixado numa gaveta [...]. Não tornei a vê-lo (VILELA,

2003, p. 66). A comunhão existente entre os dois, nos ensaios musicais, é rompida e inscreve-se também no guri uma experiência traumática. Lázara volta a morrer e o menino morre um pouco com ela: “nunca mais entrei lá”, “nunca mais tornei a vê-lo” (VILELA, 2003, p. 66).

Cantiga de esponsais, de Machado de Assis, também encena, via ficção, a situação traumática de um músico. O maestro Romão tenta em vão compor, três dias depois de casado, um canto em homenagem à esposa morta. Ele regia a orquestra com amor. O palíndromo não é gratuito no texto: a palavra Romão, lida de trás para frente, corresponde ao vocábulo amor: “[...] ele rege-a com o mesmo amor como se a missa fosse sua” (ASSIS, 2001, p. 28, grifo nosso). O maestro trazia dentro de si “muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel” (ASSIS, 2001, p. 28). Essa esterilidade criativa foi acentuada pela morte da esposa, aumentando a melancolia do viúvo. Uma comparação entre os dois textos pode nos ajudar a ressaltar a relação entre a música, o trauma e o irrepresentável.

Romão e Lázara são solitários, não têm filhos. Ele não é pai biológico; da mesma forma, não exerce a paternidade de seu texto quando compõe. No entanto, quando rege a orquestra, sublima essa paternidade traduzindo e criando novas leituras das peças originais. Sem a esposa, morando numa casa nua, o maestro tem apenas o escravo como uma espécie de mãe: “[...] caminhou para a Rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, que é a sua verdadeira mãe [...]” (ASSIS, 2001, p. 28). Lázara não desfrutou da maternidade, deslocando-a positivamente na afeição pelo sobrinho e nas peças que executa no violino. Tocando, como tradutora de signos, ela cria e renasce. Costurando solitariamente no quarto, morre. Na narrativa do escritor mineiro, nota-se uma fascinação das personagens,

promovida pela arte: “eu não sabia o que me prendia ali: se a música ou se o fascínio que irradiava da violinista [...]” (VILELA, 2003, p. 61). No conto machadiano, igual efeito acontece chegando a uma quase ressurreição. A melancolia do regente desaparece diante da orquestra, “[...] então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro [...]” (ASSIS, 2001, p. 28, grifos nossos). Em *O violino*, a família não quer que Lázara volte a tocar; no conto machadiano é o médico que aconselha Romão a não pensar em música: “Isso não é nada; é preciso não pensar em músicas...” (VILELA, 2003, p. 30). Na narrativa de Vilela, o trauma parece se inscrever quando o violino vai para o porão. No conto de Machado, ele se instala dias depois das núpcias do maestro, que se sente como um pássaro engaiolado: “[...] como um pássaro que acaba de ser preso e forceja por transpor as paredes da gaiola [...] assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada!” (ASSIS, 2001, p. 29). Em *O violino*, a primeira inscrição traumática leva ao silêncio de Lázara: algo aconteceu e não pode ser dito. Em *Cantiga de esponsais*, alguma coisa também ocorreu, não se sabe quando, impedindo Romão de escrever a partitura.: “Sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao lá... – Lá, lá, lá... Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente. La, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré...ré... ré... Impossível, nenhuma inspiração” (VILELA, 2003, p. 31). No instante em que rasga o papel, o maestro vê um casal em núpcias. A moça, apaixonada, olhando para o marido, solfeja displicentemente uma sequência de notas formando uma bela frase musical, frase que Romão procurara por anos sem achar. O cantarolar da moça ressuscita nele a memória, a metade que se foi, a esposa morta, dando-lhe a frase que faltava, mas ele não pode completar a obra, pois morre à noite. No

conto de Vilela, reinscreve-se o trauma, com a decepção de Lázara no concerto. Na narrativa de Machado, o trauma parece se reinstalar nas fracassadas tentativas de escrita musical de Romão, acentuado pela lembrança da esposa morta. Ele se sente incapaz de criar, mesmo após ouvir o canto da jovem mulher em núpcias: “O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça e à noite expirou” (VILELA, 2003, p. 31). No contista mineiro, Lázara morre metaforicamente voltando à costura. No escritor fluminense, Romão, cada vez que solfeja as notas, sem fechar a frase musical, também morre, no plano metafórico, e quase se livra da esterilidade criativa ao encontrar o resto da sequência duramente procurado, mas não conclui seu texto, falecendo definitivamente.

Nessa ligeira análise comparativa, nota-se que Luiz Vilela parece se inclinar mais para o plano do simbólico, explorando metáforas como o porão, descrevendo os efeitos da música sobre o corpo dos personagens, como forma de contornar o reprimido, sem perder de vista o humor, construído a partir das reações espontâneas do personagem-narrador, uma criança, em suas fantasias infantis, em choque com os sentidos valores do adulto. Machado de Assis, explorando uma frase musical incompleta de Romão, numa chave metonímica, com uma pitada trágico-irônica, sem perder de vista o simbólico, tende a se aproximar do Real, ao descrever a tensão do maestro, paralisado na nota *lá*, que também acena para algo de impreciso: “O princípio do canto rematava em um certo *lá*; este *lá*, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita (ASSIS, 2001, p. 30).

Como afirmamos, Lázara morre metaforicamente ao aceitar contra a vontade a costura, endossando, pelo olhar irônico do autor implícito² a visão capitalista

que prioriza o ter em detrimento do ser. Romão, igualmente acompanhado pelo olhar perverso-irônico do sujeito da escrita machadiana, quando esperava completar seu canto esponsalício, é surpreendido pela “indesejada das gentes.” No primeiro autor, parece haver uma encenação do trauma ancorado no nível do significado, ressaltando a dificuldade de Lázara de exercer sua vocação, causada por um fato desconhecido da realidade objetiva que se inscreveu no psiquismo da personagem. No segundo, uma tentativa de nomear – na materialidade do significante, através de uma frase musical inacabada – o que não tem palavras, tendendo a uma escrita em ponto de letra.

Com relação ao conto de Machado, importa frisar que a aridez no processo de criação, um subtema da narrativa, ocorre não só no escritor mas também no crítico literário. Não haveria nesse conto uma ironia aos bloqueios do crítico, que interpreta o texto literário, mas não o cria? A rivalidade entre escritor e intérprete é antiga e atualmente não tem mais sentido. Romão, maestro, interpreta as obras alheias, mas não é autor de nenhuma delas. “[...] Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele...” (ASSIS, 2001, p. 28). A ironia sutil se insinua nas reticências do final da citação. Como já mostrou Leyla Perrone-Moisés, “a distinção entre escritor e crítico existia enquanto se distinguia escrever e ler como duas atividades separadas. Essa distinção, de base teológica, pressupunha a representatividade do signo dada à decifração” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 12). Interpretar e criar são faces da mesma moeda, e os traumas de criação estão presentes tanto de um lado quanto de outro. Todo crítico é também escritor.

Vilela e Machado: dois escritores que conseguem, com maestria, encenar ficcionalmente o excesso traumático através da escrita, realçando os bloqueios do artista

2. A expressão “autor implícito” não significa autor real, mas a voz que põe em dúvida a fala do narrador. Cf: Dal Farra, *apud* Booth, 1978, p. 20.

diante do Real. O primeiro acena para o morrer da arte na sociedade imediatista; o segundo, para a arte de morrer como uma renúncia a tudo dizer.φ

**SCENARIOS OF TRAUMA:
AN ANALYSIS OF O VIOLINO, BY
LUIZ VILELA, AND CANTIGA DE
ESPONSAIS, BY MACHADO DE
ASSIS**

Abstract

This article intends to develop some reflections about trauma, literature, and music, focusing on the tale “O violino”, by Luiz Vilela, and “Cantiga de esponsais”, by Machado de Assis, from categories such as failure of language, real and irrepresentable.

Keywords

Trauma, Literatura, Music, Irrepresentable.

Referências

ASSIS, M. Cantiga de esponsais. In: *Contos escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOKANOWSKI, T. Traumatisme, traumatique, trauma. *Revue française de psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France, tome LXVI, n. 3, p. 745-757, juillet-septembre, 2002.

BOOTH, W. C. Distance et point de vue. *Poétique* 4. Paris: Seuil, 1970. p. 511-524.

BRANDÃO, R. S. A travessia da escrita em Machado de Assis. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 7, p. 55-63.

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

DIDIER-WEILL, A. *Invoações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Tradução de Dulce Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

FAVERO, A. B. *A noção de trauma em psicanálise*. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em psicologia) - Departamento de Psicologia, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2009.

GUELLER, A. S. de. A necessidade do acidente: Lacan e a questão do trauma. In: FRANÇA, O. M. et al. (Orgs.). *Trauma psíquico: uma leitura psicanalítica e filosófica da cultura moderna*. São Paulo: SBPSP, 2005, p. 177-199. Disponível em: < <http://home.iscte-iul.pt/~apad/MSV/text%20violencia/trauma%20freud%20e%20lacan.pdf> >. Acesso em: 10 jan. 2014.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 3. ed. Tradução de M. D. Magno; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

LACAN, J. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PINTO, J. M. *Psicanálise, feminino, singular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VILELA, L. *Tremor de terra*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2003.

WAJCMAN, G. L'art, la psychanalyse, le siècle. In: LACAN, *l'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000.

Recebido em: 13/02/2014

Aprovado em: 20/03/2014

Endereço para correspondência

Av. Antônio Carlos, 6662
Cidade Universitária – Pampulha
31270-901 – BELO HORIZONTE/MG
E-mail: <edson-so@uol.com.br>

Sobre o autor

Edson Santos de Oliveira
Professor da UFMG-EBAP-Letras. Candidato em formação do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais.

