



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

A POÉTICA DA VISÃO DE J. SARAMAGO: ALGUMAS QUESTÕES PARA PENSAR A HERMENÊUTICA JURÍDICA¹

HENRIETE KARAM²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo confrontar e refletir sobre distintas matrizes epistemológicas, a partir da *poética da visão* identificada nas produções literárias de José Saramago, bem como de elementos figurativos e temáticos extraídos do romance *Ensaio sobre a cegueira*. Explicitando as dimensões do *olhar*, do *ver* e do *reparar*, busca-se problematizar a adoção, no campo do direito, de postulados que vinculam a tarefa hermenêutica, com exclusividade, tanto à racionalidade e à objetividade quanto à subjetividade do intérprete.

PALAVRAS-CHAVE: epistemologia; racionalidade; subjetividade; intersubjetividade; historicidade; “Ensaio sobre a cegueira”.

INTRODUÇÃO

A compreensão, a interpretação e o sentido passam a adquirir importância, no rol das questões epistemológicas, a partir das últimas décadas do séc. XIX, quando começaram a surgir reações ao modelo racionalista que, até então, dominara a prática científica de todos os campos do conhecimento. O questionamento da aplicação dos critérios

¹ Algumas das reflexões teóricas aqui expostas constam na dissertação de mestrado ou na tese de doutorado da autora (Karam, 2003; 2008) e foram apresentadas na *XIII Jornadas de Direito e Psicanálise: Interseções a partir de «Ensaio sobre a cegueira», de José Saramago*, sendo, posteriormente, publicadas em livro (Karam, 2017a).

² Mestre em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Programa de Pós-Graduação em Direito da UniFG. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Professora Convidada do Curso de Especialização em Psicanálise da UNISINOS. Membro Fundadora da Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL). Editora da *Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura*. Psicanalista. Guanambi (BA), Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2166-1321>. CV <http://lattes.cnpq.br/2731124187247021>. E-mail: h.karam@terra.com.br.

epistemológicos e métodos das ciência naturais à investigação dos fenômenos humanos e sociais fundamentou a crítica à concepção positivista.

A teoria da ciência de W. Dilthey (1986 [1903]) – que postulava que os fatos da natureza explicam-se pelas suas causas, os fatos da história e da cultura compreendem-se pelo seu sentido – adquiriu relevância entre as concepções histórico-filosóficas que passaram a ser postuladas no final do séc. XIX e teve profundas consequências no campo das ciências humanas e, em especial, na filosofia: sua ideia de vida humana implicou, segundo J. Ortega y Gasset (1983), que a filosofia se visse obrigada a assumir que o homem não tem natureza, mas sim história.

Paradoxalmente, foram as novas descobertas, no campo da física e, a seguir, em outras áreas das ciências empírico-matemáticas que, nos anos iniciais do séc. XX, produziram o abalo mais significativo no paradigma científico moderno, revelando seus limites e insuficiências estruturais:

A teoria da relatividade de A. Einstein resultou na concepção da quadridimensionalidade do espaço; as formulações da mecânica quântica de W. Heisenberg, com o *princípio da incerteza*, e de N. Bohr demonstraram que a explicação dos fenômenos físicos depende do ponto-de-vista do observador e que as leis da física são apenas probabilísticas; as investigações de K. Gödel, ao questionarem as regras da lógica matemática, destituíram de valor e importância o rigor das medições; as inovações teóricas nos campos da microfísica, da química e da biologia – como a teoria das estruturas dissipativas e o *princípio da ordem através de flutuações* de I. Prigogine, o conceito de *autopoiese* de H. Maturana e F. Varela, a *teoria das catástrofes* de R. Thom – transformaram a visão de um universo anteriormente concebido como previsível e estável (Karam, 2008, p. 40).

Expandem-se, assim, uma profunda reflexão epistemológica, e a questão primeira que toda e qualquer área do conhecimento teve que enfrentar, no transcurso do séc. XX, foi como superar as limitações impostas pelo paradigma cientificista-racionalista e, em decorrência disso, definir com qual matriz epistemológica iria operar.

Acrescente-se, ao contexto exposto, o fato de que o campo do direito – o qual nos interessa, aqui, particularmente e sobretudo no que se refere à tarefa hermenêutica – é também instado, a partir do giro ontológico-

linguístico, a problematizar seus clássicos modelos interpretativos³, a questionar sua concepção de verdade e a reconhecer que o direito é linguagem.

Com o presente artigo, que não tem a pretensão de abordar diretamente tais aspectos, busca-se, apenas, confrontar e refletir sobre os pressupostos de distintas matrizes epistemológicas, a partir da *poética da visão* identificada nas produções literária de José Saramago, bem como de elementos figurativos e temáticos extraídos do romance *Ensaio sobre a cegueira*, explicitando as dimensões do *olhar*, do *ver* e do *reparar* e problematizando a adoção, no campo do direito, de postulados que vinculam a tarefa hermenêutica, com exclusividade, tanto à racionalidade e à objetividade quanto à subjetividade do intérprete.

Para tanto, o texto está dividido em quatro seções: na primeira, são elencados alguns aspectos recorrentes nos romances de J. Saramago, privilegiando aqueles que possibilitam caracterizar uma *poética da visão*; na segunda, dedicada à dimensão do *olhar*, são examinadas clássicas figurações da cegueira, no âmbito da mitologia grega, e da luz como metáfora da razão, com base nos postulados de Platão, identificando a origem da trajetória que conduziu à primazia da racionalidade na tradição cultural do Ocidente, primazia da qual o direito ainda se mantém refém; na terceira, cujo foco recai sobre a dimensão do *ver*, o olhar é analisado sob a perspectiva das representações e identificações do eu, recorrendo a noções de Aristóteles e de Merleau-Ponty e fixando-se em pressupostos psicanalíticos fornecidos por S. Freud e J. Lacan; e, por fim, na quarta seção, a dimensão do *reparar* é vinculada à memória, à tradição cultural e à construção narrativa, nas quais ganham relevo a intersubjetividade e historicidade.

J. SARAMAGO E SUA POÉTICA DA VISÃO

Nos seus *Cadernos de Lanzarote*, em 29 de abril de 1994, Saramago escreve: “sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance que talvez não o seja, uma alegoria, um conto «filosófico»” (1998, p. 183).

³ Elucidativa, nesse sentido, a crítica que Rafael Tomaz de Oliveira (2013) oferece em sua tese de doutorado, ao abordar o fenômeno da decisão judicial.

Tais palavras, que remetem à pluralidade de gêneros, parecem denunciar que, desde a origem da escrita, o *Ensaio sobre a cegueira* é marcado pela ruptura com parâmetros culturalmente estabelecidos, seja em relação às formas literárias, seja quanto à própria compreensão que temos da natureza humana e das instituições sociais.

No romance *Ensaio sobre a cegueira*, é narrado o insólito evento de uma cegueira branca que atinge, à exceção da mulher do médico, todos os habitantes de uma grande metrópole, não identificada. O relato concentra-se na luta, de um grupo de sete personagens, pela sobrevivência – primeiro nas antigas instalações de um manicômio, no qual haviam sido colocados em quarentena, e depois em uma cidade, onde corpos apodrecem nas ruas, há falta de alimentos e o mau cheiro impregna o ar – e termina com o final da epidemia, quando, um a um, todos recuperam a visão.

Do ponto de vista formal, é observável, já na abertura do livro, o uso recorrente a epígrafes – no caso de *História do cerco de Lisboa* (1989), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Todos os nomes* (1997), elas vêm acompanhadas do título de obras que não existem –, percebe-se também a existência de outras peculiaridades que se fazem presentes no conjunto da obra de Saramago e que merecem ser destacadas.

Do ponto de vista discursivo, há no *Ensaio*⁴ as usuais transgressões operadas nos textos de Saramago, desde *Levantado do chão* (1982), obra publicada em 1980, ao suprimir os sinais de pontuação que, tradicionalmente usados na linguagem escrita, indicam a mudança de locutor.

O efeito dessa pontuação inovadora – que, com frequência, subverte as regras gramaticais e os modelos sintagmáticos vigentes –, além da longa extensão dos parágrafos, visa à aproximação do discurso escrito à oralidade.

Nas obras de Saramago evidencia-se, ainda, a utilização de narradores oniscientes, que estruturam o discurso de diferentes enunciadores. No *Ensaio*, o narrador centraliza o discurso através de distintas estratégias. Muitas vezes assume explicitamente o encargo de relatar eventos que vinham sendo narrados por uma das personagens,

⁴ Embora as características a serem apontadas apresentem-se em outras obras de Saramago, todos os exemplos são retirados do *Ensaio sobre a cegueira*, que será nomeado, ao longo deste texto, também pela forma reduzida: *Ensaio*.

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário (1995, p. 122),

justificando o que determina sua conduta,

É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados (1995, p. 122-123).

Outras vezes, constrói o discurso simulando, também explicitamente, que seu enunciador seria uma das personagens,

Se o cego encarregado de escriturar os ilícitos ganhos da camarata dos malvados tivesse decidido, por efeito de uma iluminação esclarecedora do seu duvidoso espírito, passar-se para este lado com os seus tabuleiros de escrever, o seu papel grosso e o seu punção, certamente andaria agora ocupado a redigir a instrutiva e lamentável crônica do mau passado e outros muitos sofrimentos destes novos e espoliados companheiros. Começaria por dizer que lá de onde tinha vindo (1995, p. 159, grifei).

Os “intrusivos” narradores dos romances de Saramago são presença constante no discurso e, embora não sejam personagens da história, não se furtam de apresentar opiniões, bem como de expressar seus pensamentos e emitir juízos.

Essa conduta “intrusiva” pode ser observada, também, no tom predominantemente irônico do discurso, e, em algumas situações, o narrador ocupa-se do relato de eventos hipotéticos, do que poderia ter acontecido, mas que não ocorreu.

Dessa forma, parece denunciar que todo discurso é aberto a inúmeras possibilidades e que, em alguma medida, todo discurso é ficcional:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que *todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu* (1995, p. 253, grifei).

Além da presença de diversos locutores, que imprime no texto caráter polifônico, pode-se notar que Saramago explora, até as últimas consequências, a alternância de focovocalizações⁵. As personagens são expostas em seus mais mínimos gestos e pensamentos. O narrador oferece ao leitor não só o constante confronto entre os pensamentos e sentimentos das personagens, como, também, o que ele, narrador, pensa a respeito delas e, ainda, antecipa as possíveis inferências do leitor sobre o que está sendo narrado.

Já com relação à cegueira, impossível não reconhecer a importância que o tema da visão adquire no universo ficcional de Saramago, constituindo o que, aqui, denomina-se *poética da visão*.

São facilmente associáveis a mulher do médico e Blimunda, personagem do *Memorial do convento* (1987). Blimunda é dotada de um poder maravilhoso que lhe possibilita, quando em jejum, ver através da matéria, visões que, muitas vezes, preferia não ter. Da mesma forma que Blimunda, a mulher do médico, “a mulher de olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu” (1987, p. 180), dos “olhos que tudo são capazes de ver” (1987, p. 53), é a única personagem do *Ensaio* que mantém intacta a sua capacidade visual, é aquela que tem a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (1995, p. 241), que “nasceu para ver o horror” (1995, p. 262) e exerce, na dinâmica da narrativa, a função de testemunha ocular que reforça o envolvimento do leitor com os eventos narrados.

Paralelamente à semelhança das personagens, já no *Memorial do convento* Saramago distingue o olhar do ver: “Usa cada qual os olhos que tem para ver o que pode, ou lhe consentem, ou apenas parte pequena do que desejaria” (1987, p. 86); “este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos” (1987, p. 81).

⁵ Por *focovocalização* entende-se tanto a forma com que o enunciador se explicita ou implícita em seu discurso, assim como as escolhas que opera no plano da visão (aquilo que vê, ou deixa de ver e como vê, ou como deixa de ver, respeitada a dimensão imaginária do «ver») e da voz (como diz, ou deixa de dizer); incluindo-se aqui, portanto, além de outros aspectos, a onisciência, as formas e pessoas gramaticais empregadas no discurso, o discurso direto, o indireto, o indireto livre, etc.

Também na *História do cerco de Lisboa*, surge o tema da visão, tanto na figura do almuadem cego, que tem a capacidade de ver aquilo que os seus olhos não podem olhar, quanto num dos recorrentes comentários do narrador, que se reveste de particular interesse, pois, referindo-se à visão normal, ele afirma que:

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da visão, cada qual com a sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olhar sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio se defendem de sobrecargas incômodas (1989, p. 166, grifei).

Na sequência, chama a atenção para o fato de que

Só o *reparar* pode chegar a ser *visão plena*, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito de uma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente (1989, p. 166, grifei).

Por fim, o narrador oferece uma detalhada descrição do ato de “visão plena”:

assim se passando de uma sensação a outra, retendo, arrastando o olhar, como se a imagem tivesse de reproduzir-se em dois lugares distintos do cérebro com diferença temporal de um centésimo de segundo, primeiro o sinal simplificado, depois o desenho rigoroso, a definição nítida, imperiosa de um grosso puxador de latão amarelo, brilhante, numa porta escura, envernizada, que subitamente se torna presença absoluta (1989, p. 166).

A precisão com que, nesse fragmento da *História do cerco de Lisboa*, é apresentada a diferença entre o *olhar*, o *ver* e o *reparar* pode ser útil para a compreensão das palavras que constam na epígrafe do *Ensaio* – “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” –, principalmente porque as epígrafes “servem de credencial e carta de rumos”, como afirma Saramago nos *Cadernos de Lanzarote* (1998, p. 458), bem como essencial para a compreensão do caráter alegórico que a cegueira assume no *Ensaio*, que será o fio condutor dos três exercícios reflexivos apresentados na sequência.

O OLHAR: A CEGUEIRA E A LUZ COMO METÁFORA DA RAZÃO

O primeiro exercício aqui proposto tem como ponto de partida o confronto da cegueira, tal qual se configura no contexto do *Ensaio*, com os tradicionais sentidos que ela adquire na tradição cultural, visto que a cegueira é um *leitmotiv* da literatura ocidental, característica tanto de grandes personagens trágicas oriundas do universo mítico, Édipo e Tirésias, quanto de grandes poetas – não menos míticos – como Homero e Camões, e manifestamente vinculada ao saber⁶.

No caso de Édipo, a amplitude da situação trágica decorre da conjugação de inúmeros fatos: des-*conhecer* quem é, não ter re-*conhecido* a mãe e ter, como homem, *conhecido* o corpo dela⁷. Já com Tirésias, a cegueira, em suas diversas versões, é provocada pelo *ver* e pelo *saber* aquilo que não devia⁸ e compensada por seu poder mântico, que, assim como suas faculdades mentais, segundo o mito, permaneceram intactos mesmo após a sua morte⁹.

Há, também em Homero, a relação entre a cegueira física e os dons espirituais, embora, no caso, trate-se do poder inspirador que lhe é concedido pelas Musas – filhas de Zeus e Mnemósine, a deusa da Memória –, em vista do qual reside o caráter de verdade daquilo que por ele é narrado. Segundo Arnold Hauser, a cegueira do velho cantor cego de Quios “representa, unicamente, o sinal exterior da luz interior de que é dotado e que lhe permite ver coisas que aos outros não é dado ver” (1972, p. 91).

Observa-se, portanto, o caráter simbólico da cegueira, uma vez que é ela que concede, ao adivinho e ao poeta, o dom da vidência. Referindo-se ao aspecto temporal da “visão do invisível” – no adivinho, permite o acesso ao porvir; no poeta, à realidade primordial –, Vernant afirma que: “Cegos para

⁶ Na literatura contemporânea, a personagem Jorge, do romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco (2005), parece preservar, enquanto cego guardião da biblioteca, tal característica.

⁷ Tendo em vista o papel desempenhado pela mulher do médico no romance *Ensaio sobre a cegueira*, é interessante notar que, em *Édipo em Colono*, o desafortunado rei de Tebas transforma-se em um velho mendigo guiado pela mão de sua filha-irmã, Antígona (Sófocles, 1998).

⁸ Seja na versão em que a cegueira de Tirésias é provocada pela visão de sua mãe e da deusa Atena banhando-se nuas, seja na que, no monte Citerão, ele depara-se com duas serpentes copulando e transforma-se em mulher, há a presença de um saber sexual (Cf. Brandão, 1992).

⁹ Cf. *Odisséia*, XI, v. 90-137 (Homero, 1992).

a luz, eles vêem o invisível. O deus que os inspira lhes descobre, numa espécie de revelação, as realidades que escapam ao olhar humano” (1990, p. 46).

Aparentemente, no mundo homogêneo das civilizações fechadas – conforme terminologia de Lukács –, em que não se verifica “nem a separação entre o eu e o mundo, nem a oposição do Eu e do Tu” (s.d., p. 31), são as trevas externas que geram a luz interna.

Entretanto, o universo representado no texto de Saramago pouco tem em comum com o *kósmos* fechado e perfeito, das verdades assertóricas e no qual imperam as leis da harmonia, às quais estão sujeitos tanto a *phýsis* quanto os homens. No mundo de Saramago – o nosso mundo –, já não habitam deuses nem heróis. Há muito já se deu a ruptura entre o eu e o mundo, e nada resta senão tentar representar essa fragmentação.

Tal ruptura resulta da passagem do pensamento mítico ao pensamento racional, que foi inaugurado pelas especulações filosóficas e que instaurou a concepção de que *alétheia*, a verdade, é um efeito do *lógos*¹⁰ e se vincula à racionalidade e à investigação sistemática.

A alegoria da caverna nos auxilia, enquanto ponto de partida, a entender a transposição que ocorre entre a cegueira física como dom da vidência, apresentada pelas representações míticas, para a luz como metáfora da razão, que, desde Platão, marca a cultura ocidental.

É por sua configuração contemplativa, na qual a visão encontra-se relacionada ao saber, que se pode distinguir a transposição do *olhar*, que originalmente integra a esfera do sensível, para a esfera do inteligível.

Tanto no *Timeu* ([s.d.]), ao afirmar que “a vista é para nós a causa do maior bem” e que “É da visão que nos vem a Filosofia” (47a, b), quanto nas construções metafóricas das alegorias do Sol (VI, 507b a 509d), da linha dividida (VI, 509d a 511e) e da caverna (VII, 517a-c), que constam na *República* (1993), Platão defende que a *contemplação* das ideias é a finalidade última da visão.

¹⁰ Destaque-se que este termo grego compreende, em suas acepções, tanto o sentido de *razão, lógica, inteligência* quanto o sentido de *palavra, linguagem, fala, discurso*, sendo estes últimos – do mesmo modo que o sentido de *alétheia* como *des-velamento*–resgatados por M. Heidegger (1995).

Através da alegoria da caverna – Livro VII, da *República* –, Platão (1993) expõe, fundamentalmente, a distinção entre o mundo das sombras, no qual vive a maioria dos homens, que, acorrentados, são impedidos de ver a verdade – note-se a visão representando o saber –; e o mundo da luz, o sol, cuja contemplação possibilita a autêntica sabedoria.

A imagem – destaque-se, aqui, que toda imagem encontra-se atrelada à visão – da ascensão da alma à região da luz, da verdadeira realidade, cumpre a função de figurativizar a elevação do mundo sensível ao inteligível.

Na concepção platônica, as sensações e as percepções são particulares e contingentes, e o conhecimento deve ser universal e necessário. Recorrendo à analogia, Platão explica “a dupla natureza da alma e sua aptidão para dois modos distintos de conhecimento, a intelecção e a sensação” (Goldschmidt, 1970, p. 93).

Segundo Novaes, desde Platão, diversos autores têm defendido que o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado e que

A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas. Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma e sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. Por essa razão, Platão nos convida a desconfiar da percepção, das pulsões e dos caprichos do corpo. A estabilidade e a harmonia estão no mundo supra-sensível, nas ideias transcendentais e separadas do sensível, imutáveis, genéricas (1997, p. 10).

Em *Fédon*, Platão, pela boca de Sócrates, aponta a inutilidade dos dados da visão e da audição e afirma que só através da morte do corpo e dos sentidos o filósofo poderá contemplar a pura verdade, acessível apenas a quem

se dirigisse a cada realidade por meio do pensamento o mais possível só, sem lhe ajuntar no discernir a visão, nem qualquer outro sentido, sem arrastar nenhum deles com o raciocínio, mas procurasse, usando a mente pura retirada em si mesma, apartando-se o mais possível dos olhos e dos ouvidos e, por assim dizer, de todo o corpo, como de coisa que estorva, que não deixa a alma adquirir a verdade e a inteligência, quando a ela se associa (1963, p. 147).

Note-se que Platão é suficientemente explícito ao expor a ideia de que o corpo e os sentidos são obstáculos que devem ser vencidos por aquele que pretenda atingir a verdade – permeável, apenas, ao “pensamento”, ao “raciocínio”, à “mente pura” e à “inteligência”.

A doutrina platônica reproduz a dupla representação da visão, uma vez que o *êidos*, inacessível aos olhos corpóreos, só pode ser conhecido pela razão, e é a visão racional, despojada dos sentidos e do corpo, que conduz à evidência, à essência e à certeza; assim, já não é o vidente, e muito menos o poeta – expulso da República –, quem detém os poderes de acesso à verdade, mas o filósofo.

Pode-se concluir, portanto, que, em Platão, na medida em que a razão é simbolizada pela luz do sol, a luz representa a clarividência obtida pelo primado da razão, que possibilita o egresso do mundo das sombras, da escravidão dos sentidos e da aparência dos seres.

Talvez porque a cegueira esteja associada à escuridão, parece evidente que, no mito da caverna, cegos seriam aqueles que nela permanecem. Entretanto, alguns autores têm salientado o fato de que, no texto platônico, a luz do sol ofusca os olhos daquele que se atreveu a olhá-lo, a ponto de deixá-lo com olhos doloridos e sem conseguir ver nada nas sombras.

Para Gerd Bornheim, “ao enfrentar o sol o homem não apenas sofre, a ponto talvez de voltar e refugiar-se no mundo das sombras, mas ele corre o risco de perder a sua capacidade de ver, de ficar completamente cego” (1989, p. 48).

Nesse sentido, cabe ressaltar que: se a visão normal permite perceber o múltiplo, o diverso, o colorido; a falta absoluta de visão reduz a capacidade sensória de apreensão, de relação analógica com o mundo exterior – os seres e as coisas permanecem intactos atrás de um véu negro que cobre sua aparência –; e ver tudo branco, por sua vez, não significa não ver, significa, exatamente, ver tudo branco, ou seja, ver todas as coisas dissolvidas no uno, sem a possibilidade de percepção do múltiplo, do variado, da diferença, da alteridade.

No *Ensaio*, a cegueira é descrita como uma “insondável brancura que cobre tudo” (1995, p. 15) e indica mais do que a ausência de visão. Remeteria, utilizando-se a nomenclatura da *Gestaltheorie*, à dissolução da figura no fundo.

A cegueira branca não só reduz a capacidade sensória, ela “devora” os objetos e ameaça a própria existência do mundo exterior. Nesse sentido, cabe lembrar que um dos aspectos salientados pelo narrador, ao referir a falta de utilidade que teriam as bengalas para os cegos vitimados pela epidemia, é, justamente, o fato de que: “imerso na própria brancura, o cego poderia chegar a duvidar se levaria alguma coisa na mão” (1995, p. 272).

Como o próprio texto informa não se trata de uma cegueira que envolva o mundo na escuridão – lembrando que o preto resulta da ausência de luz –, mas de uma “brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis” (1995, p. 16).

Essa dupla invisibilidade é compatível com a dissolvência da multiplicidade apresentada pelo mundo exterior em algo único e é, também, compatível com uma cegueira provocada pelo excesso de luz, que reúne todas as cores em uma.

O texto é suficientemente explícito neste sentido. Basta confrontar-se o modo como é descrita a situação do primeiro cego, “mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total” (1995, p. 16), com a caracterização do estado em que se encontra a mulher do médico ao descer na cave do supermercado: “mergulhada numa escuridão total” (1995, p. 221), pois, no caso da mulher do médico, a incapacidade visual é momentânea e resulta da ausência de luz exterior.

Tal contexto nos conduz a refletir sobre a dimensão do *ver*, considerando que, no *Ensaio*, a mulher do médico é aquela que vê quando todos cegaram.

O VER: FONTE DAS REPRESENTAÇÕES E IDENTIFICAÇÕES DO EU

O segundo exercício reflexivo consistirá em examinar a dimensão do *ver*, partindo das formulações de Aristóteles sobre o *prazer de ver* e apontando, do ponto de vista teórico, alguns elementos da metafísica do visível e do invisível elaborada por M. Merleau-Ponty, das formulações psicanalíticas referentes ao conceito freudiano de pulsão escópica e da concepção lacaniana do olhar como *objeto a*.

Aristóteles, em *De anima* (2001) e em *De sensu* (1993), ao comparar o tato, a audição e a visão, atribui à visão a posição privilegiada, pois, de todos sentidos, é o instrumento mais apto para a investigação – o que distingue mais rapidamente e alcança maior quantidade e maior qualidade de objetos, bem como suas diferenças, sendo aquele que imprime mais fortemente as coisas percebidas na imaginação e na memória. Na abertura da *Metafísica* (2006), Aristóteles indica a relação entre a visão e o *desejo de conhecer*:

Todos os seres humanos naturalmente desejam o conhecimento. Isso é indicado pelo apreço que experimentamos pelos sentidos, pois independente de seu uso, nós os estimamos por si mesmos, e mais do que todos os outros, o sentido da visão. Não somente objetivando a ação, mas mesmo quando não se visa nenhuma ação, preferimos a visão – no geral – a todos os demais sentidos, é a visão o que melhor contribui para o nosso conhecimento das coisas e o que revela uma multiplicidade de distinções (I, 980a 22).

Mas é no Livro X da *Ética a Nicômaco* (1952), no qual trata da verdadeira felicidade, que Aristóteles aborda o *prazer de ver* e ressalta ser a contemplação a única atividade compatível com a felicidade perfeita, uma vez que “o gozo de conhecer é mais agradável do que a busca do saber” (X, 7, 1152, grifei).

Já Merleau-Ponty – opondo-se radicalmente à tradição cartesiana, a qual se funda nos pressupostos de que nenhuma verdade é fornecida pela percepção de qualidades sensoriais dos objetos e de que somente através da razão o homem pode alcançar a origem e o sentido do real –, ao elaborar uma *filosofia figurada da visão* (Chauí, 1977), rejeita a concepção do olhar como operação intelectual e a concepção do mundo como representação ou conceito, defendendo que

a visão se faz no meio das coisas e não de fora delas. Por isso não nos engana nem nos mente nossa fé perceptiva quando experimenta a visão como espantosa reversibilidade entre nossos olhos e as coisas, a simultaneidade do ativo e do passivo, a visão fazendo-se das coisas para nós e de nós para elas (1990, p. 59).

Para A. Quinet (2002), ao ressaltar a dupla posição do homem no mundo, de um eu que vê, mas que é, antes de tudo, visto – pois, para M. Merleau-Ponty, o olhar do outro seduz, captura, aliena, de tal modo que “vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não se saiba quem vê e

quem é visto” (2000, p. 135) –, a fenomenologia merleau-pontyana vem fornecer novos elementos para a compreensão do olhar, elementos que, desenvolvidos por J. Lacan, serão incorporados às concepções psicanalíticas que S. Freud inaugurara ao formular o conceito de pulsão escópica.

Com a *Schautrieb*, pulsão de ver, S. Freud inscreve na cultura ocidental um nova concepção da visão, que deixa de estar centrada na atividade de ver, seja esta vinculada ao atributo sensível ou à consciência e ao pensamento, para desempenhar funções relacionadas ao *prazer de ver e de ser visto*.

A gênese da pulsão escópica, tal como descrita por S. Freud nos *Tres ensayos para una teoría sexual* (1981 [1905]) e em *Los instintos y sus destinos* (1981 [1915]), compreende três etapas: na primeira, trata-se da atividade de ver dirigida para um objeto externo; na segunda, ocorre a renúncia ao objeto, com as concomitantes reversão e inversão – a *reversão* para uma parte do corpo próprio e a *inversão* da finalidade ativa para a passiva, isto é, do olhar para o ser olhado –; e, por fim, a terceira etapa é marcada pela busca de outra pessoa, a quem o sujeito se exhibe a fim de ser contemplado.

Tal descrição, inicialmente análoga à que S. Freud formulara ao tratar do par sadismo-masochismo, é acrescida da seguinte observação, com a qual fica ressaltada a existência de uma etapa que antecede as já descritas:

no caso da pulsão escopofílica encontramos uma fase ainda mais anterior [...] A pulsão escopofílica é, com efeito, auto-erótica no princípio de sua atividade; possui um objeto, mas esse objeto é parte do próprio corpo do sujeito. Só mais tarde é levado (por um processo de comparação) a trocar esse objeto por uma parte análoga do corpo de outrem (1981 [1915], p. 2046).

Pode-se observar, no esquema freudiano, a distinção entre o ver e o olhar. O primeiro remete à função de auto-conservação – que, por sua vez, está relacionada à pulsão de domínio (*Bemächtigungstrieb*¹¹) dirigida ao mundo exterior. Já o olhar encontra-se implicado na origem auto-erótica da pulsão escópica, que se desvia da atividade de ver e vincula-se ao desejo e ao prazer do olhar, desdobrando-se na pulsão erótica de olhar e de ser olhado.

¹¹ Trata-se da simples tendência a apoderar-se de algo, sem que envolva, necessariamente, intenção agressiva ou busca de prazer.

Há dois aspectos que convém sejam mencionados. O primeiro refere-se à dupla posição, de sujeito e de objeto, implicada no caráter originariamente reflexivo da pulsão escópica, que é indicado por J. Laplanche ao sublinhar que as formas ativa (olhar) e passiva (ser olhado) derivam de um “momento da reversão para si, «auto-erótico», no qual o objeto foi substituído por uma fantasia, por um objeto *refletido* no sujeito” (1985, p. 121). O segundo aspecto remete aos destinos da pulsão visual. K. Abraham (2000) ressalta que parte dela transforma-se em pulsão de conhecer – a *Wisstrieb*, originalmente relacionada às teorias sexuais infantis – e inclui entre suas formas sublimatórias a atividade intelectual investigativa, o interesse pela observação da natureza, o gosto pela leitura, o prazer de viajar e conhecer novos lugares, a produção artística, bem como sua contemplação.

A observação de K. Abraham remete ao fato de que ressurgem, no pensamento freudiano, as relações estabelecidas por Aristóteles entre o olhar, o conhecimento e a contemplação.

Se, como afirma A. Quinet, o conceito freudiano de pulsão escópica “permitiu à psicanálise restabelecer uma função de atividade do olho não mais como fonte da visão, mas como fonte da libido” (2002, p. 80), é a partir dos postulados de J. Lacan que a psicanálise supera o paradigma racionalista-cientificista, rompendo com a tradição filosófica que estabelece as correspondências sujeito-que olha e objeto-que é olhado. Com J. Lacan, o olhar, ao adquirir o estatuto de objeto específico da pulsão escópica descrita por S. Freud, deixa de ser predicado do sujeito e passa a ser predicado dos objetos.

A teoria lacaniana do olhar centra-se na ideia de um objeto¹² que olha o sujeito e, mais do que isso, desperta desejo e provoca angústia. Trata-se do olhar como *objeto a*, expressão cunhada por J. Lacan (1992 [1960-1961]) para designar o objeto-causa do desejo, que é, também, fonte de angústia, pois veicula o temor de perder-se na sujeição ao desejo do Outro.

¹² Objeto que, segundo J. Lacan (1992 [1960-1961]), não faz parte do mundo sensível e que não é representável, só podendo ser identificado sob a forma de *fragmentos* parciais do corpo.

Imprescindível retomar, aqui, a contribuição do pensamento de M. Merleau-Ponty (2000) – através da sua formulação de que do *espetáculo do mundo* vem um olhar que olha o sujeito e que ele não vê, mas pelo qual se sente afetado – no desenvolvimento do conceito lacaniano de *Outro*¹³, que se diferencia, teórica e graficamente, do *outro* que é semelhante, especular ou imaginário, implicado nas representações do eu e nas identificações¹⁴.

No *Ensaio*, a situação paradigmática da dimensão do *ver* envolve a mulher do médico e se explicita no trecho do romance em que ela e o marido entram numa igreja:

A mulher do médico disse para o marido, Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, Engano teu, *as imagens vêem com os olhos que as vêem*, só agora a cegueira é para todos, Tu continuas a ver, *Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tomar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja* (1995, p. 301-302, grifei)

A cegueira – que nesse contexto remete à imprescindibilidade do outro na constituição do sujeito, seja na relação especular inaugural, seja em suas posteriores relações intersubjetivas – resultaria da radical impossibilidade de ser vista, de, através do outro, ver a si mesma e reconhecer-se na sua humanidade.

¹³ O *Outro* corresponde à ordem simbólica que, sendo anterior e exterior ao sujeito, determina-o. Após a elaboração do registro imaginário, influenciado sobretudo pelos estudos de C. Lévi-Strauss, J. Lacan (1985 [1954-1955]) teorizou sua noção de registro simbólico, a partir da qual desenvolveu uma nova formulação de alteridade, introduzindo o conceito de grande Outro, que passa a assumir posição central em sua concepção de relação de objeto. Já com base nos postulados de F. de Saussure, J. Lacan (1998b [1955]) estabelece o vínculo entre o desejo, o sujeito, o significante e o Outro, concebido, então, como o lugar onde se constitui o sujeito, que é representado pelo significante numa cadeia que o determina. Tal determinação apresenta correspondência com o inconsciente, assim como descrito por S. Freud.

¹⁴ Trata-se do *outro* como um outro si-mesmo ou como representação do *eu*, marcada pela prevalência da relação dual com a imagem do semelhante – noções desenvolvidas por J. Lacan a partir da fase do espelho e que constam nos textos *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1998a [1949]) e *Os complexos familiares* (1987 [1938]).

Assim, o elemento essencial da mulher do médico reside no fato de que ela é única, ela se impõe como alguém diferente de todos e de cada um, ela é a representação do sujeito, com toda a sua carga subjetiva, com toda a sua singularidade psíquica, que é o objeto da psicanálise.

O REPARAR: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA, A INTERSUBJETIVIDADE E A HISTORICIDADE

O terceiro e último exercício reflexivo consiste na análise da dimensão do *reparar* – vocábulo que remete à ação de refazer, aprimorar, corrigir, fixar a vista, atentar – e exige que se tenha em conta os múltiplos movimentos realizados pela visão, que se desloca buscando do todo extrair as partes e reintegrar as partes para compor o todo. Tais deslocamentos, que possibilitam contemplar tanto a totalidade quanto o particular, promovem, também, a *re-visão*, na qual a memória se encontra implicada e atua no sentido de incorporar a temporalidade e, conseqüentemente, a historicidade.

Há, no *Ensaio*, dois episódios que são paradigmáticos da dimensão do *reparar*. Em ambos, o elemento-chave é a construção narrativa e o modo como dela participam a intersubjetividade e a historicidade.

O primeiro desses episódios localiza-se no trecho em que o velho da venda preta propõe que cada um de seus companheiros de camarata conte o que estava fazendo no momento em que cegou, sendo suficientemente evidente no texto a relação que se estabelece entre jogo, linguagem e memória: “vamos a um *jogo* [...] é só *dizer* cada um de nós exactamente o que estava a ver no momento em cegou” (1995, p. 130, grifei).

Nessa tríplice relação – jogo, linguagem e memória –, verifica-se que a importância da memória decorre da possibilidade de reatualizar as experiências vividas, de representá-las mediante a linguagem e de reproduzi-las como experiência que pode ser compartilhada com o outro.

Trata-se da representação da linguagem como jogo de significação¹⁵ que, ao viabilizar tanto a expressão do indivíduo quanto a manifestação social, envolve a subjetividade e a intersubjetividade. Afinal, ao serem organizadas pela linguagem, as experiências individuais podem facilmente

¹⁵ A concepção da linguagem como jogo é explicitada por H.-G. Gadamer (1997), em *Verdade e método*, ao abordar as relações entre a verdade e os processos linguísticos.

ser evocadas e transmitidas e, no seu conjunto, constituem o patrimônio coletivo, herança cultural que irá integrar um horizonte de sentido partilhável e partilhado.

No referido episódio do *Ensaio*, o último relato é enunciado, segundo o narrador, por uma *voz desconhecida*, com a qual dialogam as demais personagens:

O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança ao colo, Crianças ao colo de mulheres é do mais que se vê em pintura, De facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder (1995, p. 130-131).

O exame do trecho citado viabiliza constatar que o quadro descrito constitui um imenso painel, no qual se mesclam diversas imagens produzidas pelo homem para representar o mundo. As características de cada uma das imagens e dos temas a elas correspondentes servem como indicação de períodos estéticos e históricos particulares.

Durante o relato, a *voz desconhecida* é constantemente interpelada: a não explicitação do ou dos interlocutores imprime caráter coletivo e polifônico à narrativa que vai sendo construída, evidenciando que, da mesma forma que a memória pessoal está relacionada à subjetividade, a memória histórica mantém relação com a intersubjetividade, pois compreende a totalidade da cultura, as experiências, símbolos e valores compartilhados.

Assim, as experiências particulares registradas pela memória de cada um não podem prescindir da intersubjetividade, que funciona como sistema de referência comum que permite situá-las no espaço da cultura e na continuidade histórica.

O modo como a intersubjetividade e a historicidade operam na construção narrativa e sua vinculação à dimensão do *reparar* se faz presente, também, no segundo episódio do *Ensaio* a ser evocado aqui: o trecho em que ocorre o encontro da mulher do médico com o escritor cego.

Ao ficar sabendo que a mulher do médico não tinha ficado cega e era uma testemunha ocular de tudo que se passara na quarentena, o escritor, que embora cego não deixara de escrever, manifesta seu desejo de que ela lhe conte o que viveu e diz:

de repente parece-me ridículo tudo o que tenho andado a escrever desde que nós cegámos, a minha família e eu, Sobre o que é, Sobre o que sofremos, sobre a nossa vida, Cada um deve falar do que sabe, e aquilo que não souber, pergunta, Eu pergunto-lhe a si, E eu lhe responderei, não sei quando, um dia (1995, p. 278).

A mulher do médico acompanha o escritor para ver onde ele trabalha:

No quarto de dormir havia uma pequena mesa, sobre ela um candeeiro apagado. A luz baça que entrava pela janela deixava ver, à esquerda, umas folhas em branco, outras, à mão direita, escritas, ao centro uma que estava em meio. Havia duas esferográficas novas ao lado do candeeiro. [...] pegou nas folhas escritas, umas vinte seriam, passou os olhos pela caligrafia miúda, pelas linhas que subiam e desciam, pelas palavras inscritas na brancura do papel, gravadas na cegueira, Estou de passagem, dissera o escritor, e estes eram os sinais que ia deixando ao passar (1995, p. 278-279).

Destaque-se, nos trechos citados, o interesse do escritor pela vida na sua maior completude, o interesse pela experiência humana tanto na sua singularidade quanto na sua universalidade, pois a situação particular é só uma parcela da realidade.

É através das manifestações artísticas – as quais, por sua natureza, reúnem a expressão do eu e a representação do mundo – que se pode adquirir a consciência do valor que o *reparar* assume na *poética da visão* que encontramos nas obras de J. Saramago. Entre tais manifestações, sobressai a literatura, que tem a palavra como suporte, que se caracteriza pela possibilidade de polifonia e que conjuga a flexibilidade e constante renovação da linguagem com imagens e temas já instituídos na tradição cultural (Karam, 2017b)¹⁶.

Para finalizar, destaque-se que, no âmbito da teoria literária – ou seja, da literatura como ciência –, cada vez mais,

são adotados os conceitos de horizonte de sentido e de intersubjetividade e reconhecidas – inclusive na própria produção das obras – a força da intertextualidade e a facticidade e historicidade inerentes ao escritor, bem como consolidada a concepção de que a invenção literária resulta da leitura, interpretação e reescrita (Karam, 2017c, p. 1040).

Observe-se que tal compreensão contrasta com a prevalência, no direito, de construções teóricas que ainda se encontram vinculadas à hermenêutica clássica e, ignorando o *linguistic turn* e o *narrative turn*, desconhecem a historicidade e a intersubjetividade implicadas na atividade interpretativa.

Em suma, enquanto os estudos literários atribuem à interpretação papel central no processo criativo; o direito mostra-se suscetível a duas formas figuradas de cegueira, pois tende a oscilar entre a pretensão de racionalidade e de objetividade e a imposição da subjetividade, que se manifesta no decisionismo judicial¹⁷, fruto do solipsismo que constitui a expressão máxima de uma subjetividade que, muitas vezes, chega a negar a existência da realidade exterior, o pertencimento, de todo e qualquer sujeito, a uma comunidade de falantes e sua inscrição na tradição cultural.

¹⁶ A relevância dos estudos em direito e literatura e as deficiências a serem superadas, no contexto acadêmico brasileiro, quanto ao emprego de aparato teórico adequado são apontadas por Trindade e Bernsts (2017). Já algumas questões que envolvem a aproximação entre a ciência jurídica e a crítica literária foram abordadas por Suárez Llanos (2017) e a relação da literatura com o direito e a justiça examinada por Talavera (2015).

¹⁷ A problemática da decisão judicial e a produção do próprio direito são temas que Angela Espíndola (2016) examina no artigo intitulado “Entre a insustentabilidade e a futilidade: a jurisdição, o direito e o imaginário social sobre o juiz”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso realizado, buscou-se, através da *poética do olhar* de José Saramago, estabelecer a correspondência entre a dimensão do *olhar* e a luz como metáfora da razão, ressaltando que, no *Ensaio*, a cegueira branca figurativizaria o modo como, no processo de compreensão e representação do mundo, a razão despreza as notas individuantes dos seres e dos objetos e opera com os conceitos.

É na dimensão do olhar, em que a visão encontra-se a serviço da apreensão da totalidade e elimina o particular, que se situaria a ciência jurídica, refém, por sua própria natureza, da racionalidade, da positividade, da normatividade, a serem superadas pelo direito, no exame do caso concreto, o que requer que seja vinculado o conhecimento à compreensão da realidade e à instauração de sentido, próprias das construções narrativas, integrando ao processo hermenêutico as esferas da intersubjetiva e da historicidade, imprescindíveis numa teoria da decisão.

Também buscou-se estabelecer a correspondência entre a dimensão do *ver* e as representações e identificações do eu, figurativizada pela terrível ameaça pressentida pela mulher de médico. É na dimensão do *ver* que se pode situar o sujeito que é objeto da psicanálise, campo em que a visão se debruça sobre o particular, com toda a profundidade, e concentra-se na subjetividade, sem desprezar – em suas teorizações pós-positivistas – a função que a intersubjetividade desempenha na construção imaginária do eu.

Por fim, foi abordada a dimensão do *reparar*, que encontra correspondência com as manifestações artísticas, sobretudo com a literatura, campo privilegiado da linguagem e da construção narrativa que, em seus mundos possíveis, abarca tanto o individual quanto o universal, contempla tanto a tradição cultural quanto a abertura para o novo e a projeção para o futuro.

Evidencia-se, assim, se considerados a natureza discursiva e o caráter narrativo do direito, a necessidade de superação do paradigma positivista e de reflexão sobre os tradicionais modelos adotados pela hermenêutica jurídica, sem ceder à imposição da subjetividade do intérprete, bem como se constata o quanto é imprescindível o diálogo do direito com a literatura.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, Karl. Limitations et modifications du voyeurisme chez les névrosés (1913). In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Payot, 2000. t. 2.
- ARISTÓTELES. *Moral a Nicómaco*. Trad. de Patrício de Azcárate. 4. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- ARISTÓTELES. De la sensación y de los sensibles. In: _____. *Parva naturalia*. Trad. de Jorge A. Serrano. Madrid: Alianza, 1993. p. 23- 65.
- ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2006.
- BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao filosofar; o pensamento filosófico em bases existenciais*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 2.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1977. p. 31-63.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ESPÍNDOLA, Angela Araújo da Silveira. Entre a insustentabilidade e a futilidade: a jurisdição, o direito e o imaginário social sobre o juiz. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, RDL, v. 2, n. 2, p. 293-320, jul.-dez. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.22.293-320>.
- FREUD, Sigmund. Tres ensayos para una teoría sexual (1905). In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 1169-1237.
- FREUD, Sigmund. Los instintos y sus destinos (1915). In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2039-2052.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. v. 1.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *A religião de Platão*. 2. ed. São Paulo: Difel, 1970.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. de Walter H. Geenen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tempo* (1927). Trad. de Jorge Eduardo Rivera. Madri: Trotta, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp, 1992.
- KARAM, Henriete. Sensorialidade e liminaridade em "Ensaio sobre a cegueira", de J. Saramago. 2003. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- KARAM, Henriete. *Espaço-tempo e memória: a subjetividade em “Le temps retrouvé”, de M. Proust*. 2008. 607 f. Tese (Doutorado em Letras)-

Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

KARAM, Henriete. Direito, psicanálise e literatura; a visão e as dimensões do olhar, do ver e do reparar. In: COUTINHO, Jacinto Nelson de Miranda (Org.). *Direito & psicanálise: intersecções e interlocuções a partir de «Ensaio sobre a cegueira»*, de José Saramago. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017a. p. 95-111.

KARAM, Henriete. Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura: um percurso analítico-interpretativo a partir do conto *Suje-se gordo!*, de Machado de Assis. *Revista Direito GV*, [S.l.], v. 13, n. 3, p. 827-865, jan. 2017b. ISSN 2317-6172. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/revdireitogv/article/view/73327>>. Acesso em: 18 out. 2018.

KARAM, Henriete. O direito na contramão da literatura: a criação no paradigma contemporâneo. *Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM*, Santa Maria, RS, v. 12, n. 3, p. 1022-1043, dez. 2017c. ISSN 1981-3694. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/29566>>. Acesso em: 10 out. 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.5902/1981369429566>.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 2; o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Trad. de Marie Christine Laznik Penot e Antonio Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaio de análise de uma função em psicologia (1938)*. Trad. de Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Junior. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 8; a transferência (1960-1961)*. Trad. de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: _____. *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998a. p. 96-103.

LACAN, Jacques. A coisa freudiana ou sentido do retorno a Freud em psicanálise (1955). In: _____. *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998b. p. 402-437.

LAPLANCHE, Jean. *Vida e morte em psicanálise*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Salgado. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s. d.].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1977. p. 9-20.

OLIVEIRA, Rafael Tomaz de. *Decisão e história: uma exploração da experiência jurídica a partir das estruturas basais da decisão judicial*. 2008. 264 f. Tese (Doutorado em Direito)-Escola de Direito, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2013.

PLATÃO. Fédon. In: _____. *Diálogos*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963. p. 135-219.

PLATÃO. *A república*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fund. C. Gulbenkian, 1993.

PLATÃO. Timeu. In: _____. *Diálogos IV*. Trad. de Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Europa-América, [s. d.]. p. 252-309.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais; ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1982.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 17. ed. Lisboa: Caminho, 1987.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1995.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. Porto: Porto, 1997.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SÓFOCLES. Édipo em Colono. In: _____. *A trilogia tebana*. Trad. de Mário Gama Kury. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 101-193.

SUÁREZ LLANOS, Leonor. Literatura del derecho: entre la ciencia jurídica y la crítica literaria. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, RDL, v. 3, n. 2, p. 349-386, jul.-dez. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.32.349-386>.

TALAVERA, Pedro. Una aproximación literaria a la relación entre la justicia y el derecho. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, RDL, v. 1, n. 2, p. 207-246, jul.-dez. 2015. doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.12.207-246>.

TRINDADE, André Karam; BERNST, Luísa Giuliani. O estudo do direito e literatura no Brasil: surgimento, evolução e expansão. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, RDL, v. 3, n. 1, p. 225-257, jan.-jun. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.31.225-257>.

VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Idioma original: Português

Recebido: 02/10/18

Aceito: 28/11/18