

RASHOMON E O JOGO POLÍTICO DO SUJEITO DO DESEJO NA FORMA DE DESDOBRAMENTOS NARRATIVOS

Rashomon et l'enjeu politique du sujet du désir sous la forme de narratifs

Anderson de Carvalho Pereira

UESB

Resumo: Neste trabalho, retomamos algumas discussões caras ao diálogo entre Artes e Psicanálise para defender que a sobreposição de várias narrativas tal como apresentadas no filme *Rashomon* de Akira Kurosawa é uma maneira de revisitar a questão da dialética do sujeito do desejo. Para isto, a narrativa fílmica é analisada conforme o deslizamento de elementos metafóricos e metonímicos em torno do “chapéu” de Masako (mulher do samurai). Em concomitância a esta análise, resgatamos o pressuposto de que o drama da narrativa do neurótico enfrenta a categoria do impossível simbolizada pela morte. Na ficção fílmica, a impossibilidade de detectar uma narrativa “mais verdadeira” é o eixo central desse debate em que o jogo político está no apagamento temporário de uma forma narrativa diante de outra(s).

Palavras-chave: Sujeito. Desejo. Narrativa. *Rashomon*. Cinema. Narrativa.

Résumé: Dans cet article, nous proposons un dialogue entre les Arts et la Psychanalyse. Nous appuyons cette démarche: la juxtaposition de plusieurs récits présentés chez Akira Kurosawa («*Rashomon*») permet une manière de reprendre la question de la dialectique du sujet du désir. Pour cela, a partir d'une description sommaire des concepts de métaphor et métonymie chez Lacan, nous présentons une analyse vers la valeur du objet «chapeau» du personnage Masako (épouse du samouraï). Rectifions donc un débat autour de la consolidation du drame du névrosé et de la dimension de l'impossible illustrée par la mort. Nous proposons enfin penser la fiction dans le cadre psychanalytique que ne croit pas que soit possible exister un récit plus conforme à la vérité ; par contre, il s'agit d'un enjeu politique signalé par l'effacement d'une forme narrative un face d'une autre.

Mots-clés: Sujet; Désir; *Rashomon*; Cinéma; Récit.

Introdução

O filme *Rashomon* traz uma cena inicial em que três homens (um sacerdote e um lenhador que recontam histórias para um plebeu) conversam enquanto esperam o fim de uma tempestade. Dentre as cenas entrecortadas por esta conversa diante da chuva torrencial em frente a um portão (o portão da verdade, *Rashomon*), em um primeiro entrecorte (no sentido do retorno a esta cena da chuva, que se estenderá por toda a película) um deles fala: “Não consigo entender nada”.

Este prenúncio da narrativa indica que se trata de um filme com sequência não linear e em que várias narrativas se sobrepõem. Sem um olhar que busca a linearidade, a explicação compreensiva herdeira da causalidade do paradigma galileano (GINZBURG, 1989), este texto lança um olhar indiciário e intuitivo que procura trilhar os rastros de uma leitura possível desse filme de Kurosawa, a partir de uma interface com a Psicanálise.

Trata-se de um diálogo que aposta na leitura do ponto de vista da hipótese do inconsciente como escrita que não cessa, mas que retorna a cada (re)leitura possivelmente diferente porque é feita por outro lugar do desejo do leitor da imagem fílmica. Isto porque, do ponto de vista psicanalítico qualquer texto “estaria assim permanentemente ameaçado de desaparecimento, condicionado ao desejo providencial de um leitor” (RIBEIRO, 2000, p. 83). Na berlinda dessa ameaça de desaparecimento, vamos à leitura aqui proposta, dentre várias possíveis.

Desenvolvimento das questões introdutórias

O homem a que me referi acima fala sobre a escuta de uma história estranha, entre as mais estranhas que ele já ouvira, junto do testemunho de guerras, terremotos, incêndios. Ele a escutou (e viu?) no palácio da justiça. Não é possível ter certeza de “como” esta narrativa lhe chegara, o que indica uma não linearidade valiosa à trama; é esta ambiguidade constante um dos pontos centrais da narrativa fílmica, que inquieta um dos ouvintes da cena irritado pelo tom de suspense. A narrativa que se inicia serve de travessia de uma chuva torrencial a que esperam e das três versões (testemunhos): do lenhador, do plebeu e do sacerdote.

Uma cena mostra uma versão: o lenhador fora pegar madeira na floresta e encontrara um corpo. Nesta ocasião, quando após três dias vai testemunhar na polícia, afirma ter visto na cena: chapéu, corda, folhas e amuleto.

No segundo testemunho, o sacerdote disse que conheceu o homem morto numa estrada um dia antes do ocorrido. Uma mulher com véu e chapéu e um homem portando uma espada compunham a cena.

No terceiro, por sua vez, um assassino confesso (Tajomaru), teria sido capturado após ter assassinado um homem que portava 17 flechas com penas, um arco, um cavalo (objetos encontrados com o homem morto).

Dentro dessa história, o próprio Tajomaru relata que naquele dia fora beber água numa nascente enquanto perambulava pela floresta e que o matou por conta de uma brisa. Nesse momento, no recorte das lembranças dele, fala que a água era estranha. Numa espécie de devaneio enquanto espera o mal-estar passar vê uma mulher de véu e chapéu passar à cavalo. Enquanto ela ia, Tajomaru pensou ser uma deusa e caiu em um dilema: matar o homem para levá-la ou levá-la sem matá-lo. Ele se aproxima do casal e entra em luta com o marido dela. Mostra a ele a beleza de sua espada. Logo em seguida, Tajomaru aponta um morro e diz que lá tem muitas espadas escondidas e que pode vender uma para o marido dela. Numa emboscada, ambos lutam e não se sabe com certeza se houve morte.

Do alto do morro, Tajomaru avista a mulher mexer na água sozinha e fala para ela que o marido ficou doente. Atônita, ela tenta agredir Tajomaru, enquanto o marido assiste a um estupro. Temos, neste momento, um segundo dilema: ou o marido é morto ou ele. O marido não pode ficar com o testemunho insuportável da morte (marcado por risadas frenéticas, na cena); enquanto relata testemunho Tajomaru até fala que não queria matar, mas diante de uma mulher ter tido dois homens e a promessa de que se um morresse a acompanharia, luta e mata com honra. Neste momento, a mulher foge e ele se arrepende de não roubar o punhal dela (perolado).

Volta à cena da chuva. Uma das três testemunhas fala que Tajomaru é mesmo sanguinário; neste momento há um destaque que desloca a narrativa “para fora”, pois há uma espécie de decalque para a centralidade de um personagem comum. Conta o lenhador que a mulher foi achada no palácio da justiça e misturando o que parece irreal e real fala que as versões de Tajomaru e da mulher são irreais; a lição desse homem é que

não podemos ser honestos o tempo todo com nós mesmos. Destacamos esta fala: “é por serem fracos que os homens mentem, até mesmo pra eles”.

Em meio a um debate, o sacerdote diz que pouco importa a versão “mais verdadeira”, pois o valor de qualquer história é entreter. Ao falar da versão da mulher, ele diz que o homem confessou ser o famoso Tajomaru. Relata que ela chorou e que ao perceber o doloroso olhar de repugnância do marido, o solta e pede que a mate. O olhar estagnado do marido não assegura se está morto e ela não sabe o que se sucedeu. Ela diz que vê então o punhal (dela?) no peito dele e que em choque se joga na lagoa, com amnésia.

Volta à cena do debate entre o lenhador, o sacerdote e o plebeu diante da chuva torrencial. Um deles fala que cada versão o deixa mais confuso. O samurai assassinado teria dado sua própria versão por meio de um *médium*. O sacerdote antecipa que a versão do samurai é mentirosa e o lenhador parece atestar. O plebeu acha difícil ser mentirosa, pois o homem era bom e o sacerdote condena a obviedade da ligação entre bondade e verdade.

Na versão do samurai, Tajomaru não conseguiu capturá-lo. Conta que o bandido Tajomaru justificou o estupro por amor, elogio este que tornou a mulher dele mais bonita do que nunca vira, e pediu para o bandido, portanto, levá-la. Tajomaru inverte o pedido e indaga os outros homens sobre que caminho deveria seguir. Ela foge? Ele a deixa fugir? Tajomaru solta o samurai e parte. O samurai chora por dentro e pergunta: “quem está aqui?”. No silêncio, as imagens sugerem que ele suicida, e em seguida alguém retira o punhal do peito do samurai.

Volta à cena da chuva. Neste momento, o lenhador diz: “não havia punhal. Foi morto por espada”. O sacerdote vê nisso um dado de realidade e fala que a história dele é a mais interessante e o questiona do porquê não a declarou no tribunal. O lenhador argumenta que achou um chapéu e a mulher chorando, o homem amarrado e Tajomaru.

Interessante notar esse olhar “de fora”, que desloca o fio narrativo. Tfouni (1992) já notou isso em narrativas populares quando mostra a possibilidade do autor se deslocar do lugar de alienação da escrita (começo, meio e fim) e enunciar de maneira descentrada. Se analisarmos cada uma dessas narrativas como tentativas de articular a completude, pensamos no lugar do discurso da escrita e, portanto, neste deslocamento operado pelo lenhador como o autor articulador dessas várias versões. Chegamos à relação entre autoria e verdade.

De volta ao enredo, o lenhador fala que mentiu sobre ter achado o corpo porque não queria ser envolvido nesta história. E que Tajomaru pediu o perdão da mulher e implorava para ela ser esposa dele e que para isto até deixaria de ser bandido. Diante desta declaração, ela diz: “como poderei eu, uma mulher, dizer qualquer coisa?”. Tajomaru vê o samurai que diz que não quer se arriscar por uma mulher “dessas” e que ele fale à esposa para se matar por conta da desonra. Ela se irrita ao ser chamada de prostituta pelo samurai, que também fala que todas as mulheres são. Temos neste momento um lugar do imaginário em que à mulher há interdição da fala, o que indica a relação do imaginário com o simbólico. Caberia, portanto, a seguinte interpretação: Toda mulher é prostituta. Masako (mulher do samurai) é mulher; logo é prostituta.

Na versão do lenhador, é esta evidência que surpreende e que permite, por contingência, mobilizar outra fala de Tajomaru: “toda mulher é fraca”. Em torno desse lugar do imaginário, baseado nas assertivas universais do simbólico, Masako se posiciona: zomba de ambos e revela pensamentos ocultos e pautados em idealizações que fizera deles. Diz que se decepcionou. Os dois se aproximam para matá-la, mas se distanciam e em acrobacias dispersas parecem lutar contra si mesmo. Em seguida, na luta, o samurai Takehiro é morto e ela foge.

De volta ao portão de *Rashomon*, o lenhador zomba da verdade do sacerdote e o plebeu que assiste cada uma das versões fica apavorado em não poder acreditar em nenhum dos dois homens. Nesta hora, o lenhador joga lenha com fogo na chuva e ouve-se um bebê chorar. O plebeu pega o bebê. O sacerdote critica o lenhador que se apropria do quimono com amuleto, o qual serviria para proteger o bebê. O plebeu anuncia que todos são desonestos (não importa se homem, mulher, bandido e/ou sacerdote). Eles se enfrentam e o plebeu diz que o sacerdote teria enganado a justiça e pergunta sobre o punhal perolado da mulher do samurai.

Na cena final, a desconfiança do plebeu em relação ao sacerdote ter, possivelmente roubado a criança que chora no colo daquele é seguida pela declaração deste de que tem seis filhos e que um não faria diferença. O plebeu se mostra chocado, mas resgata confiança nos homens e lhe entrega o bebê.

Quer dizer, entrega para aquele que ele acha que tem uma narrativa mais verdadeira; é ele que cuida da vida. Da narrativa que renasce. O filme mostra um ponto em que a morte é da ordem do impossível. O bebê pode ser interpretado como este

indício de que a morte da versão de uma narrativa “mais verdadeira” não impede que outra narrativa comece a ser construída.

Tal como na tragédia grega, a morte produz narrativas. A morte é o impossível que impõe modos de ocupar o imaginário, a partir de relações com os universais. Nesta leitura, a partir dos três registros do sujeito em Lacan, temos que a narrativa fílmica como um todo e as narrativas que adentram este todo lidam com dois universais: a morte do samurai e a relação com a mulher deste.

Temos, portanto, dois universais para a Psicanálise: morte e amor. O amor de transferência sobre o qual não nos deteremos. Podemos afirmar que se trata da morte e da relação com o Outro. É inquestionável que a morte é imperativa e que o nascimento de um novo ser depende de um evento de natureza enigmática, a origem materializada em parte na fecundação, mas misteriosa e simbolizável de distintas maneiras. Por isso, os contornos do plano do impossível (real) de ser sabido por completo, assumem diversas versões a depender do lugar no imaginário e da relação que se estabelece entre parte e todo (simbólico).

A respeito da morte, Lacan (1961-62/2003, p. 29) afirma que sabemos, mas não nos lembramos todo o tempo que somos mortais, o que tem a ver com a estrutura neurótica do ser para a morte e com este lugar/não lugar imposto pelo Outro. Nas palavras do autor:

Está bem claro que é na medida em que podemos dizer tê-lo esquecido quase a todo instante, que seremos postos nesta incerteza para a qual não há nenhum nome, nem trágico, nem cômico, que possa nos dizer, no momento de abandonar nossa vida, que fomos sempre à nossa própria vida, de alguma maneira, estranhos. É aí que está o fundo da interrogação filosófica mais moderna (...) e que nos lembra o fundamento existencial do *ser para a morte* (grifos do autor, no original).

De volta aos universais com os quais o sujeito tem que se haver em análise (amor e morte), temos que uma narrativa se constrói em meio ao que é possível vir a ser diante do próprio estranhamento de si na relação com o Outro. Mas qual entrada e qual saída haveria para estes lugares em que somos colocados pelo Outro? Estas várias possibilidades podem ser indicadas nas várias versões de uma “mesma” narrativa, tal como apresentadas em *Rashomon*.

Cabe também questionar se cada versão de uma narrativa é uma forma de amor a si mesmo. Chegamos à outra questão: Trata-se de um amor voltado para a participação

intensa da ilusão, que se aproximaria da noção de paixão, e que se marca pela repetição de dar forma ao narcisismo?

Sobre a formatação do narcisismo, que, do ponto de vista freudiano, é correlato aos processos primários de constituição do sujeito, deve-se falar em libido, falta a ser e desejo. Uma das formas de se articular a relação entre amor de transferência e desejo, é por meio das contribuições de Lacan (1985, 2005).

Sobre este tópico, Lacan (1985, p. 278) relaciona a noção de pulsão de morte e o que denominou “instância significativa”. Para isto, ele retoma a concepção freudiana de libido, a partir da qual se pode falar do desejo por uma perspectiva voltada a uma “objetivação relativa”. Desta perspectiva, têm-se as sublimações, fixações, regressões, com que o sujeito, conforme Lacan (1985) constitui-se como ser que falta a partir da falta que o permite existir. Soma-se o fato de que a falta está “para além” do que este sujeito possa representar, de modo que a libido apresenta-se como “nome daquilo que anima o conflito fundamental que se acha no centro da ação humana” (LACAN, 1985, p. 281).

Deste modo, crê-se que os objetos (inclusive do amor) são uma coisa, quando, até mesmo na experiência consciente, são atravessados por vacilos, hesitações, dúvidas; mesmo em análise, há o engodo do “é bem isso” (Cf. LACAN, 1985, p. 281), pois o desejo é “desejo de nada que possa ser nomeado”.

É a partir de uma estrutura faltante, complexa e paradoxal do desejo que Lacan acha possível que haja uma relação simbólica entre os homens. Uma das ações eficazes da análise é a nomeação do desejo, ainda que o sujeito chegue a uma percepção de si pela falta mesma que em parte se mostra como reflexo direto do mundo das coisas pela transparência ilusória das teorias clássicas e do engodo narcísico moderno. Disto resulta conforme Lacan (1985, p. 281) a fórmula: “Eu, sou aquele que sabe que sou. Infelizmente, mesmo que ele saiba que é, não sabe absolutamente nada daquilo que é. Eis o que falta em qualquer ser”.

Neste momento resgatamos nossa tese inicial de que a posição do sujeito do enunciado em cada uma dessas narrativas que se desdobram em outras são entrecortadas e não lineares e fazem parte de um jogo político de que depende a posição em relação tanto a retomada de uma história já conhecida, quanto como ancorada em elementos chave que caminham rumo a alguns pontos de encontro que essas narrativas possuem entre si, constituindo dobras.

Tal como num sonho podemos ver esses elementos como metafóricos e metonímicos na linha proposta por Lacan (1999); de modo análogo ao que traz Lacan (1998) podemos ter objetos reais ou virtuais que deslocam a cadeia significante. É o que é mostrado no “Seminário sobre a carta roubada” em que, conforme aponta Deleuze (2006), os elementos rei-rainha-ministro ocupam o lugar de polícia-ministro-Dupin; na narrativa do “homem dos ratos”, o mesmo Deleuze (2006) analisa essa substituição, agora entre os elementos “pai e filho” para os elementos “dívida e amigo” [1].

Em *Rashomon*, podemos dizer que os elementos “chapéu, corda, folhas e amuleto” e “véu e chapéu” fazem esta função. Mas de que modo é possível uma leitura em termos dos deslocamentos da cadeia significante? Quais as repercussões em termos do discurso do Outro? De que modo esses deslocamentos operam essas dobras narrativas, essas sobreposições que as tornam opacas bem como provocam efeito de não linearidade? Não responderemos todas essas questões, pois em grande parte dependem do modo como o leitor lida com a “ameaça de desaparecimento” de que tratamos acima.

É sabido que o discurso narrativo ganha força e poder simbólico quando alienado ao discurso da escrita (efeito de completude) e quando faz circular uma unidade sem a qual o sujeito não teria um lugar marcado.

Vejamos de que maneira o desdobramento a que me refiro pode ser resgatado na sinopse acima apresentada. Recapitulando, talvez o “desenho” da narrativa possa ser:

Primeiro testemunho, cujos objetos em jogo são: chapéu, corda, folhas e amuleto (punhal perolado?). No segundo testemunho, cujos objetos são: véu e chapéu. Por fim, no terceiro testemunho: penas, arco e cavalo (em que se faz presente uma mulher de véu e chapéu; ou seja, o primeiro testemunho adentra o terceiro).

Propomos debater o estatuto desses objetos como objetos de desejo articulados à fantasia. Para Žižek (2008, p. 61):

a fantasia opera a mediação entre a estrutura simbólica formal e a positividade dos objetos que encontramos na realidade; ela fornece o “esquema” segundo o qual certos objetos positivos da realidade podem funcionar como objetos de desejo, preenchendo os lugares vazios criados pela estrutura simbólica formal.

O objeto da fantasia (denominado, *objeto a*) permite indagar não sobre querer um objeto, mas sobre como o sujeito (não) sabe que quer um objeto. A construção de questões sobre esse saber obriga o sujeito a inventar formas muito particulares de organizar uma narrativa em torno de si e do objeto. Neste ponto, é crivado por narrativas

que se desdobram como “fórmulas privadas” diante da falta de uma “fórmula universal”, na linha do que, como aponta Žižek (2008) faz acerca da ausência de um saber completo e pleno que explique um universal, a impossibilidade de relação sexual.

Assim como a relação sexual obriga enfrentar um não saber e narrar sobre a falta, a dívida e a dúvida do homem dos ratos também. No caso do deslizamento desses objetos em *Rashomon*: atentando-nos para o deslizamento entre os objetos do primeiro ao terceiro testemunho, vemos a preservação do objeto “chapéu”, que aparece de forma explícita nos dois primeiros testemunhos e de forma velada no terceiro. Esse ocultamento pode ser tomado como metonímia das questões que este objeto central do desejo permite formular, seja sobre o bebê ao final do filme, seja sobre as perguntas baseadas em dilemas e para as quais não aparecem respostas. Relembrando, o primeiro dilema: levar a esposa com ou sem a morte do marido dela; o segundo dilema: matar ou morrer.

Podemos analisar essa sobreposição das narrativas e a “escolha” dos caminhos nos dilemas como expressões da morte. E sobre como os efeitos desse lugar simbólico da morte é articulado por esse deslocamento da “positividade” (expressão zizekiana) do chapéu.

Retomando a teorização de Žižek (2008) podemos dizer que este objeto não satisfaz uma vontade (saber uma versão supostamente mais verdadeira, posto que não seria um saber pleno e completo que daria conta de um impossível), mas provoca questões. E em meio a estas questões sustenta narrativas. Em meio a este ir e vir das várias narrativas, cada uma a seu tempo, uma das versões apaga as demais; no entanto, há pontos de contato, indícios como os apontados pelos elementos centrais de cadeias significantes que fazem com que se cruzem, com destaque para o elemento chapéu. É o chapéu da mulher, uma metonímia, portanto, daquela que às vezes, aparece como prostituída, ou como alguém que surpreende pela beleza antes não notada pelo samurai ou que também parece fraca que sustenta esses desdobramentos narrativos.

Considerações finais

Para finalizar, chamamos a atenção para o fato de que outro ponto relevante sobre o tema da morte refere-se aos dois dilemas enfrentados por Tajomaru. E, neste

momento, parece correr em paralelo o resgate do punhal perolado e, então, podemos tratá-lo como uma metonímia do amuleto que aparece na versão do primeiro testemunho. O ocultamento do amuleto, sua não definição, aparece na terceira versão. Afinal, qual seria o amuleto encontrado pelo narrador do primeiro testemunho? Uma metonímia do punhal perolado com o qual o Samurai suicidara? Tal como num sonho, Kurosawa sugere um diálogo indireto, uma dinâmica não coincidente de elementos da trama e que não nos traz uma resposta definitiva. Podemos interpretar tal não coincidência como o enigma da morte que produz significações à revelia.

Única certeza possível da vida, a morte simbolizada pelo nascimento de um bebê ao final da trama remete à dimensão do impossível do real. Independente da organização das contingências (no caso, se Tajomaru deixa ou não a mulher partir; se mata ou é morto; se mata a esposa ou o marido), a morte intervém no imaginário provocando um efeito, portanto, de que cada versão é verdadeira a depender do lugar ocupado pelo sujeito-narrador.

As narrativas circulam entre os homens, em meio à forma que circulam entre os testemunhos do filme de Kurosawa. Elas requerem o lugar de reconhecimento e aprovação do Outro. Uma dessas formas de reconhecimento é a de detectar linearidade e completude, sendo que tal reconhecimento lhe permite circular, o que não impede o enfrentamento da incompletude, das lacunas das várias versões. E se posicionar neste dilema que permite construir formas de imaginariamente se enfrentar a morte.

Nota de rodapé

[1] Cabas (1982) explica que “O Homem dos Ratos” (Dr. Lorenz) trata da “feminilização” (expressão do autor) no endividamento simbólico com o Pai. O simbolismo do dote oferecido pelo menino, no caso, seria o do bastão fecal à mãe. No caso do homem dos ratos, é esta lógica inconsciente que sustenta, pois após a morte do pai, o ego “cedeu a administração do dinheiro de sua herança à mãe”. Mas ele não quer se endividar com uma mulher e sim com o tenente Z; como um atalho, prefere então se endividar com uma mulher pobre e não com uma mulher rica que remete à mãe; assim, nesta cadeia associativa, como um amigo o salvara (ao pai) no exército, ele se salva se endividando com uma mulher pobre. Em suma, o insuportável da dúvida (e da dívida) substitui a cadeia mãe, mulher rica (Gisela Rubensky) para pai (tenente Z) e mulher pobre. É nessa tentativa de narrar todo este percurso que “essa dívida para com o pai assume a forma de uma repetição literal da história paterna” (idem, p. 276). E essa narrativa constitui um caso emblemático de como a Psicanálise trata da relação entre mito e sujeito, uma vez que o mito individual do neurótico lida com esta morte simbólica do Pai (PEREIRA, 2009).

Referências

- CABAS, A. G. "O homem dos ratos". In: _____. **Curso e Discurso da obra de Jacques Lacan**. Tradução de M. L. Baltazar. São Paulo: Moraes Editora, 1982. p. 274-285.
- DELEUZE, G. "Repetição, deslocamento e disfarce". In.: _____. **Diferença e repetição**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 155-157.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LACAN, J. **A identificação. Seminário 1961-1962**. Recife: Centro de Estudos freudianos do Recife (Edição para circulação interna), 2003.
- _____. **O seminário - livro 2: o "eu" na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. [1966]. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. **O seminário - livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. **O seminário - livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PEREIRA, A. C. **Mito e autoria nas práticas letradas**. Tese (Doutorado em Psicologia). Ribeirão Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, 2009. Universidade de São Paulo. 332 f.
- RIBEIRO, A. T. "O escrever e o ler: prática da letra e desejo em prática". In.: **A prática da letra**. Ano XIX, n. 26, 2000, p. 71-91.
- TFOUNI, L.V. **Letramento e analfabetismo**. Tese (livre docência). Ribeirão Preto: Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, 1992. Universidade de São Paulo. 180f.
- ŽIŽEK, S. "O significante-mestre e suas vicissitudes". In: _____. **A visão em paralaxe**. Rio de Janeiro: Contraponto: Boitempo Editorial, 2008. p. 56-74.

Recebido em 20/03/2016

Aceito em 10/05/2016.