



A MEDIANERA COMO A-BJETO OLHAR: NOTAS SOBRE O FILME “EL HOMBRE DE AL LADO”

MEDIANERA AS A-BJECT TO LOOK: NOTES ABOUT THE MOVIE "EL HOMBRE DE AL LADO"

Rogério Paes Henriques¹
Livia Alves Ferreira²

Resumo: Realiza-se uma análise do filme argentino *El hombre de al lado*, por intermédio da *teoria do parceiro*, que alude às parcerias entre modalidades de gozo singulares - tal como proposta por Jacques-Alain Miller. Parte-se das parcerias extraídas da fórmula da fantasia lacaniana ($\$ \langle \rangle a$), que conecta o sujeito do significante ao objeto de gozo, relacionando o protagonista da trama às vicissitudes do objeto olhar.

Palavras-chave: Teoria do parceiro. Objeto olhar. Cinema argentino.

Abstract: It makes an analysis of the Argentine film *El hombre del al lado*, which refers to partnerships between singular modalities of jouissance - through the *theory of the partner*, as proposed by Jacques-Alain Miller. It starts from the partnerships drawn from the formula of the Lacanian fantasy ($\$ \langle \rangle a$), that connects the subject of the signifier to the object of jouissance, it relating the movie's protagonist to the vicissitudes of the gaze object.

Keywords: Theory of the partner. Gaze object. Argentine cinema.

TEORIA DO PARCEIRO

O ensino de Lacan, tal como Jacques-Alain Miller (2011) sugere, é marcado pela forma do duplo ou da duplicação e pela tentativa de dar conta da parceria. A partir dessa noção de parceria, é possível estabelecer um percurso que nos leva desde seus primeiros escritos ao desenvolvimento da fórmula da fantasia, que, segundo Miller (1988), é a construção que põe em jogo o descobrimento lacaniano na psicanálise, a novidade que se estabelece na releitura de Freud empreendida por Lacan:

¹ Psicanalista. Professor do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Sergipe. Contato: ruggerosph@gmail.com /ORCID: 0000-0002-6777-1921 / [ResearcherID: A-6412-2018](https://orcid.org/0000-0002-6777-1921)

² Psicanalista. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, bolsista CAPES. Contato: livia.a.ferreira@gmail.com /ORCID: 0000-0002-4240-536X / [ResearcherID: V-4003-2018](https://orcid.org/0000-0002-4240-536X)

o objeto *a*. “A definição do eu (moi) não pode ser a mesma antes e depois do descobrimento do objeto *a* como tal” (MILLER, 1988, p. 131).

Com relação à definição do eu, em seu escrito sobre o estádio do espelho, Lacan (1949/1998) inicialmente se remete à “parceria imaginária”, que ocorre pela identificação entre o eu e o outro (grafado com minúscula, que se refere ao semelhante apreendido no registro imaginário). Nessa parceria, podemos dizer que a satisfação – expressa pelo júbilo do bebê – se dá via apreensão da imagem corporal de sua completude no espelho (“eu me vejo me vendo”).

Já em seus seis primeiros Seminários, Lacan passa a abordar a “parceria simbólica”, que ocorre entre o sujeito e o Outro (grafado com maiúscula, representando a alteridade radical do registro simbólico). Nesse tipo de parceria, a satisfação é da ordem do reconhecimento que se dá via significante, proveniente do Outro. Porém, Miller nos lembra: “em Lacan, nem tudo é significante” (1988, p. 130).

A partir do seu sétimo Seminário, Lacan introduz a dimensão do real e as definições anteriores das parcerias imaginária e simbólica já não bastam para dar conta da noção de parceria, dado que a imagem e o significante não suprem a falta. Ao afirmar a um dos seus alunos: “Tu es un analyste!”, a homofonia francesa entre o “tu es” (você é) e “tuer” (matar), faz a afirmação aparentemente performativa de Lacan equivocar, deslocando a demanda de reconhecimento como analista de seu aluno para o real da operação analítica. Há um resto pulsional da operação significante, que não cessa de não se escrever, com o qual todo ser falante, analisado ou não, tem que se haver. O sujeito como tal é, portanto, incompleto, a despeito do reconhecimento significante.

Isso seria formalizado por Lacan via fórmula da fantasia ($\$ \langle \rangle a$), que constitui outra modalidade de parceria, denominada “parceria do desejo”. “(...) a fórmula da fantasia como fórmula da parceria implica que o sujeito receba o complemento de sua falta-a-ser sob a forma de um objeto: *a*” (MILLER, 2011, p. 266). A introdução dessa fórmula no ensino de Lacan implica uma transformação do Outro. “Já não se trata somente do Outro que tem o significante do reconhecimento, é preciso que o Outro seja o lugar onde o sujeito vai buscar esse objeto *a* que lhe é necessário como complemento” (ibid., p. 265). Isso inaugura uma nova maneira de pensar a relação entre os três registros: imaginário, simbólico e real – o objeto *a*, ao descompletar o Outro, instaura o declínio da primazia do simbólico no ensino de Lacan.

Assim, não há relação direta do sujeito com o Outro, senão pela via do objeto *a* como causa de desejo. “O preço do desejo quer dizer que o sujeito deve ir buscar a contrapartida do que lhe falta não sob a forma do significante, senão sob a forma do objeto *a*. Tem que ir buscar isso no lugar do Outro” (MILLER, 2011, p. 266), e nessa busca se estabelece a parceria do desejo.

“A verdade da parceria do desejo é a equivalência do sujeito e do objeto *a*” (MILLER, 2011, p. 267), equivalência essa velada pela fantasia, que é precisamente o enquadramento da realidade após a extração do objeto. “O objeto *a* na verdade é, para Lacan, uma função lógica, uma consistência lógica que consegue se encarnar naquilo que cai do corpo sob a forma de diversos dejetos” (MILLER, 2013, p. 5). A fantasia teria então a função de evitar o desalento, na medida em que sua fórmula ($\$ \langle \rangle a$) supõe que seja possível haver qualquer relação entre o sujeito e seu objeto, exceto a de equivalência. O *objeto* em psicanálise é uma parte do corpo da qual nos separamos e que, após ser extirpada e remetida ao campo do Outro, torna-se *objeto* – causando estranheza e aversão. Talvez por isso Miller situe a fantasia na clínica, ao contrário do sintoma, como algo de que o sujeito não fala. Ao contrário dos sintomas, dos sonhos, dos chistes, sobre a fantasia nada. “Boca de siri. Sem palavras” (1988, p. 141).

A função da fantasia é articular o sujeito com o seu gozo, domar o gozo, “como uma máquina para transformar gozo em prazer” (MILLER, 1988, p. 143). Pode-se considerar que o sujeito tem vergonha da fantasia, pois “o elemento fantasmático não está em harmonia com o resto da neurose” (ibid., p. 42). Por isso, o encontro com o objeto fantasmático tem como efeito *fading*, afânise ou eclipse, que ganha caráter essencial na parceria do desejo: “O sujeito não se sustenta ante o objeto fantasmático, desfalece, fica sem palavras, sem alento (...)”; o que Lacan designa por travessia da fantasia como final de análise “para situar o passe é a noção de um sujeito que deixaria de estar em *fading* ante o objeto *a*” (MILLER, 2011, p. 266-267).

O OLHAR COMO OBJETO PULSIONAL

Elegemos o objeto da pulsão escópica, o olhar, para desenvolver este trabalho. Em *O Seminário, livro 11*, Lacan (1964/1998) delimita o olhar como objeto pulsional. “O olhar pode conter em si mesmo o objeto *a* da álgebra lacaniana (...)” (LACAN, 1964/1998, p. 77). A partir

do diálogo com a obra póstuma de Maurice Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, extrai algo que se tornará central em seu ensino: “é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (LACAN, 1964/1998, p. 73). Contudo, Lacan subverte a ontologização merleau-pontiana de um onividente universal que tudo vê, à moda platônica, em favor da preexistência de um dado-a-ver àquele que vê, na ocasião de suas relações iniciais com o mundo. Ou seja, antes do visto, há o dado-a-ver. Antes de ver, o sujeito é visto pela estrutura do olhar que determinará sua visão.

A pulsão indica que o sujeito é visto, que existe um olhar dirigido para o sujeito, um olhar que não podemos ver porque está excluído de nosso campo de visão. Este olhar nos dá a distinção entre aquilo que pertence à ordem imaginária e o que pertence à ordem do real, onde a pulsão se manifesta. O real pode ser definido como o registro em que a pulsão se manifesta: o que nos é mostrado e o que vemos pertence à ordem imaginária (QUINET, 1997, p. 155-156).

Existe, portanto, uma esquizo (cisão) entre a “visão”, que pertence ao registro do imaginário – campo perceptivo das imagens, relacionado à função do olho e à reciprocidade intersubjetiva –, e o “olhar”, pertencente ao registro do real (campo pulsional), que qualifica o objeto surgido no campo do Outro: “algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar” (LACAN, 1964/1998, p. 74). O olhar é portanto o que se perde na visão, aquilo que falta à imagem. Conforme essa topografia visual lacaniana, o olho representa “a gramática visual, geométrica, e o olhar a posição do sujeito dentro dessa gramática. Enquanto o olho representa o *cogito* – o sujeito consciente, autorreflexivo e o sujeito do conhecimento – o olhar representa o *desidero*: o sujeito do inconsciente e do desejo” (BERRESSEM, 1997, p. 191).

No processo de constituição subjetiva, o estágio do espelho (LACAN, 1949/1998) promove a construção do eu à imagem do outro da semelhança [i(a)]; tal imagem vem justamente mascarar o olhar, que é extraído (via recalque) do campo escópico do sujeito, constituindo-o assim como falta-a-ser. Contudo, nenhum sujeito é imune ao retorno no real do objeto da pulsão escópica. Isso ocorre com Freud em seu distúrbio de memória na Acrópole, ocasião na qual ele hesita quanto à

autenticidade de sua experiência perceptiva visual quando diante desse monumento grego: “Então, tudo isso realmente existe *mesmo*, tal como aprendemos no colégio!” (FREUD, 1936/1996, p. 238). Segundo comenta Miller:

Aqui, o olhar do pai surge (...) na Acrópole. Não é tanto o fato de [Freud e seu irmão mais novo] verem a Acrópole, mas sim que essa Acrópole os olha com o olhar do pai. (...) Esse olhar não é de nenhum olho que vê, surgindo, porém, do próprio espetáculo. A beleza do espetáculo encobre o mais-de-gozar³ e, desse modo, esconde o olhar do pai. Para além do que é velado, do pouquinho de horror descoberto por Freud, está o horror da castração (...) De um modo geral, o campo escópico esconde a castração: se não duvidamos de que aquilo que vemos é real, é na medida exata em que o campo escópico esconde a castração. (...) Isso supõe o recalque do sujeito barrado do desejo, que é, aqui, o sujeito Freud que se autoanalisa; e supõe a extração do objeto *a* como olhar e como mais-de-gozar. (...) Quando o recalque falha, e o objeto *a* marca seu lugar, emerge o enunciado do desmentido e da estranheza: “O que vejo aí não é real” (MILLER, 2005a, p. 302-303).

Já no final do tópico sobre o olhar como objeto *a*, em *O Seminário, livro 11*, Lacan afirma que “há um apetite do olho naquele que olha. (...) a verdadeira função do órgão do olho, o olho cheio de voracidade, (...) é o mau-olhado. É surpreendente, se pensarmos na universalidade da função do mau-olhado, que não há em lugar nenhum qualquer traço de um bom-olhado, de um olho que bendiz” (LACAN, 1964/1998, p. 112). Localiza por conseguinte o mau-olhado na inveja, lembrando que, em latim, *invidia* (literalmente “não vista” = inveja) vem de *videre* (“ver”).

(...) a inveja é provocada pela posse de bens que não seriam, para aquele que inveja, de nenhum uso, e dos quais ele nem mesmo suspeita a verdadeira natureza. (...) Ela faz empalidecer o sujeito (...) diante da imagem de uma completude que se refecha, e do fato de o [objeto] *a* minúsculo, o *a* separado ao qual ele se suspende, poder ser

³ O objeto *a* possui uma face significativa, como causa de desejo, “a falta que nos move” – conforme o sugestivo título de um filme brasileiro (JATAHY, 2009) – e uma face pulsional, como mais-de-gozar, excesso diante do qual o sujeito se apassiva.

para um outro a possessão com que este se satisfaz (...) (LACAN, 1964/1998, p. 112).

Lacan recorre a Santo Agostinho para ilustrar a inveja mais exemplar – ao menos, para os psicanalistas – da criancinha olhando seu irmão lactente pendurado ao seio de sua mãe, “olhando-o *amare conspectu* com um olhar amargo, que o decompõe e faz nele mesmo o efeito de um veneno” (ibid.). O fenômeno do mau-olhado encarna o fato de que o olho leva consigo a função mortal, cujo aspecto fundamental e ontologicamente agressivo e voraz comparece no filme que nos propomos a comentar, a seguir.

A MEDIANERA COMO PORTAL DO MAU-OLHADO

O filme argentino *El hombre de al lado* (DUPRAT & COHN, 2011) narra um mau encontro entre vizinhos, ocorrido entre os personagens de Leonardo (o *yuppie* cosmopolita, cidadão do mundo sofisticado) e Victor (o estereótipo do homem chucro, sem refinamento algum), por intermédio de uma janela forçada, conectora das residências de ambos. Essa janela é uma espécie de “medianera”: abertura ilegal geralmente feita nas laterais das edificações argentinas por moradores de minúsculos imóveis, com o intuito de captar iluminação e ventilação. Por intermédio dessa medianera, o olhar de Victor invade a propriedade do abastado Leonardo – nada menos que uma mansão projetada pelo famoso arquiteto Le Corbusier, ponto turístico da cidade de La Plata, na Argentina.

A medianera de Victor serve de alegoria para ilustrar o “jeitinho” típico dos argentinos, transgressão retratada de forma elogiosa no filme *Medianeras* (TARETTO, 2011), bem diferente da forma repulsiva como ela é retratada em *El hombre de al lado*. A medianera é uma estratégia ilegal pela qual supostamente os desfavorecidos buscam fazer justiça social: Victor afirma mais de uma vez querer acessar um pouco do Sol que Leonardo não usa. A questão principal a ser abordada é que essa medianera causa em Leonardo um efeito de desestrutura sem que haja justificativa objetiva para essa sua reação desproporcional. Diante do *abuso* ilustrado pela invasão de Victor, Leonardo poderia ter lidado com a situação, por exemplo, denunciando a obra ilegal às autoridades competentes e cobrando delas uma solução legal, ou mesmo recorrendo ao jogo de cintura e fazendo uso de um “jeitinho” a seu favor, que minimizasse o problema. Em *El hombre de al lado*, a medianera é a

anunciação do mal ante o qual Leonardo sucumbe, e nada tem a ver com os ideais de equidade e justiça distributiva aos mais fracos. Enquanto se está no campo dos ideais às vezes ainda é possível alguma dialética, mas no referido filme o que prevalece é o campo indialetizável do objeto pulsional para o qual Leonardo é sugado.

“Esta janela que se abre na lateral da casa é uma alegoria de um olho que se abre para ver aquilo que não se quer mostrar” (JIMENEZ, 2014, p. 69). O estranhamento de Leonardo surge quando o olhar – substancializado no mau-olhado, no olho cheio de voracidade do seu vizinho Victor – se mostra. “(...) o mostrar comporta um forçamento. Lacan, *en passant*, dá-lhe o valor de forçar a ver. É o caso no qual o espetáculo se impõe, e onde não posso não ver. Já há nisso uma obrigação, e até coerção” (MILLER, 2005b, p. 286). Esse objeto olhar (em sua forma nua e crua), que deveria permanecer recalçado, incorporado à fantasia do sujeito, vem à tona pela intrusão da medianera aberta por Victor. Eis que o elemento elidido na visibilidade e na visão então retorna: “é o olhar como olhar do Outro” (ibid.) – e, com ele, os fenômenos de estranheza (*Unheimlichkeit*) que lhe são correlatos.

No caso do filme *El hombre de al lado*, a fórmula da fantasia fundamental de Leonardo seria *grosso modo*: “Uma criança é olhada” (JIMENEZ, 2014, p. 73). Contudo, devido à barreira do recalque, Leonardo não se via numa posição exibicionista. Esse artista visual (ênfase na sua profissão) “gozava da sofisticação de seu olhar, mas ele não via o olhar” (ibid., p. 71). O olhar sustentava sua realidade, mas não era consciente: Leonardo não se via sendo visto por todos os lados – seja concretamente por muitos transeuntes curiosos que observavam sua intimidade diante de sua mansão envidraçada, seja virtualmente pelos internautas que acessassem sua ostentativa página profissional da web. A fantasia enquadrava sua realidade em torno de duas posições significantes, inconscientes, que apareciam no imaginário como observador-esteta (*voyeur*) e observado-pavoneado (exibicionista) (ibid., p. 72). Leonardo não sabia que sabia qual era a pulsão que se satisfazia na sua vida cotidiana.

Eis que surge a medianera e “o sutil e inconsciente exibicionismo de Leonardo se transmuta em algo insuportável (...) Aparecem, claramente, sinais do que Lacan chama *aphanisis* do sujeito diante de seu objeto” (JIMENEZ, 2014, p. 73). Conforme a parceria do desejo até então estabelecida entre Leonardo e o objeto olhar, este era buscado no campo do Outro como gozo fálico, com suporte no desejo.

A partir do momento em que esse objeto entra em cena em sua vertente de mais-de-gozar (como *omnivoyeur*), sem ser assimilado à fantasia, sem o elemento do *design* através do qual o artista gráfico o contornava, mas sim como um dejetivo invasivo e insistente, como gozo suplementar, é o horror que toma conta de Leonardo. O enredo do filme então evolui tocando o gênero narrativo fantástico (CALVINO, 2004; TODOROV, 2006) na abordagem de sua perplexidade diante da medianera, retratando assim “uma desordem provocada na junção mais íntima do sentimento de vida no sujeito (...)” (LACAN, 1959/1998, p. 565).

A fantasia é “o que recobre a angústia suscitada pelo desejo do Outro” (MILLER, 1988, p. 148). A angústia surge portanto quando a cobertura fantasmática rateia, desvelando o objeto. O buraco aberto por Victor na parede compartilhada com Leonardo tem para este último um caráter de furo, e esse encontro com o furo assume o aspecto de um *troumatisme*⁴ (MILLER, 2009, p. 11). A medianera de Victor opera uma ruptura na continuidade da cadeia significante de Leonardo, que remete ao fora do sentido, isto é, ao gozo. “Na medida em que um pedaço de cadeia significante (...) não pode ser assumido pelo sujeito, ele passa para o real e é atribuído ao Outro” (MILLER, 2013, p. 11). Importa que o olhar seja atribuído ao Outro: “é a parte da cadeia significante que não pode ser assumida pelo sujeito como ‘eu’ (Je), e que é subjetivamente atribuída ao Outro.” (ibid.). A cadeia significante se quebra e vai se reunir ao objeto olhar no horror. Acossado, Leonardo parece recorrer ao imaginário em sua relação com Victor como tentativa de reconstrução.

Segundo o princípio geral da clínica lacaniana, “a toda falha simbólica responde uma inserção imaginária” (MILLER, 2005a, p. 307). Se é a partir do estádio do espelho que se constrói a função do eu, é a partir da parceria imaginária que Leonardo juntará seus cacos. Ante a falha do recalque e para se defender do excesso de gozo decorrente da presença do objeto olhar, Leonardo “Tenta se refazer numa identificação com o vizinho” (JIMENEZ, 2014, p. 73-74), o que desencadeia a rivalidade e agressividade imaginárias entre eles. Por exemplo, após o encontro com Victor, há uma cena do filme na qual Leonardo, que também é professor universitário, dá uma autêntica cantada sórdida em uma de suas alunas a quem ele orienta em sua mansão, momento em que seu olhar se mostra nu e cru a desnudá-la – tal como o olhar de Victor

⁴ Lacan se utiliza do jogo de palavras em francês para associar o traumatismo e o furo no real (*Trou* = furo em francês).

direcionado às mulheres e ao próprio Leonardo; por sua vez, Victor torna-se dublê de artista visual e, de modo sublimatório, oferta uma escultura chamada “A origem”, inspirada em sua própria mãe a Leonardo – trata-se de uma figuração de uma vagina e de um útero feitos com armas velhas, balas de calibre 9 mm e arame farpado. A identificação mostra-se, dessa forma, uma via de mão dupla entre ambos. Teríamos aqui o fenômeno designado por Miller (1996, p. 122) como “regressão tópica ao estágio do espelho”, que apontaria para uma parceria imaginária? O desfecho da trama parece corroborar essa hipótese. E o fim mórbido que, no início do filme, somos levados a acreditar que Leonardo teria nas mãos do ameaçador Victor, é justamente aquele que Leonardo acaba por impor a seu vizinho. Bem ao estilo do biopoder foucaultiano (FOUCAULT, 1988, p. 131-132), Leonardo não mata diretamente Victor, mas o deixa morrer lentamente. Vale tudo na tentativa de extrair a angústia decorrente desse objeto que tudo vê.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe, por fim, ressaltar que o olhar como objeto não pertence ao registro visual, podendo se exemplificar pelo barulho que surpreende o *voyeur*: “um passo surgido no corredor” no momento em que alguém se apresenta “na ação de olhar por um buraco de fechadura” – segundo a análise que Lacan (1964/1998) toma emprestada de Sartre. O barulho é, de fato, presença constante no filme *El hombre de al lado*, marcado desde a cena inicial pela abertura a marretadas da medianera, que ressoava os ruídos típicos das obras de construção civil (similar à música “bate-estaca” ouvida por Victor em outras cenas) e que tanto atormentavam Leonardo. Tais barulhos, em vez de introduzirem o objeto voz, como se poderia supor, substancializavam o objeto olhar.

Se Leonardo, artista gráfico premiado, faz do aprimoramento de seu olho o projeto de sua vida, a tese de Lacan comporta que é para calar aquilo que merece ser chamado de olhar como objeto *a*.

Referências

BERRESSEM, Hanjo. O “mau-olhado” da pintura: o olhar em Jacques Lacan e Witold Gombrowicz. In FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce & JAANUS, Maire. (Orgs.) **Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 191-197.

CALVINO, Italo. Introdução. In CALVINO, Italo (Org.) **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9-18.

DUPRAT, Gastón & COHN, Mariano. (Direção) **El hombre de al lado** ("O homem ao lado"). Argentina: Imovision, 2011, Cor/110 min.

QUINET, Antonio. O olhar como um objeto. In FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce & JAANUS, Maire. (Orgs.) **Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 155-163.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. (1936) Um distúrbio de memória na Acrópole. In **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, v. XXII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 235-245.

JATAHY, Christiane. (Direção) **A falta que nos move**. Brasil, 2009, Cor/110min.

JIMENEZ, Stella. O homem do lado, de Gastón Duprat e Mariano Cohn. In JIMENEZ, Stella (Org.) **No cinema com Lacan: o que os filmes nos ensinam sobre os conceitos e a topologia lacaniana**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014, p. 67-76.

LACAN, Jaques. (1949) O estádio do espelho como formador da função do eu. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96-103.

LACAN, Jaques. (1959) De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 537-590.

LACAN, Jaques. (1964) **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TARETTO, Gustavo. (Direção) **Medianeras** ("Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual"). Espanha/Argentina/Alemanha: Imovision, 2011, Cor/95 min.

MILLER, Jaques-Alain. Duas dimensões clínicas: sintoma e fantasia. In **Percursos de Lacan: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 127-211.

MILLER, Jaques-Alain. Suplemento topológico a "Uma questão preliminar...". In **Matemas I**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 119-137.

MILLER, Jaques-Alain. A pulsão escópica. In **Silet: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a, p. 304-319.

MILLER, Jaques-Alain. Uma lógica da percepção. In **Silet: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b, p. 275-289.

MILLER, Jaques-Alain. **Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MILLER, Jaques-Alain. Teoría de las parejas. In **El partenaire-síntoma**. Buenos Aires: Paidós, 2011, p. 253-276.

MILLER, Jaques-Alain. Jacques Lacan e a voz. **Opção lacaniana – online**, ano 4, n. 11, jul. 2013. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_11/voz.pdf>. Acesso em 9 maio 2017.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-166.

Recebido: 02 de maio de 2018

Aprovado: 03 de julho de 2018