
A ARMADILHA DO OLHAR - "THE ERL-KING" DE ANGELA CARTER

Cleide Antonia RAPUCCI¹

RESUMO: O artigo considera a questão do olhar no conto "The Erl-King" de Angela Carter, à luz dos conceitos lacanianos, verificando como o olhar é duplamente trabalhado no conto: na enunciação e no enunciado.

UNITERMOS: Literatura inglesa; Angela Carter; "The Erl-King"; Lacan; o olhar.

*(renascer árvore e sobre meus braços
todos os pássaros, todos os pássaros...)*
JACQUES LACAN

Angela Carter, autora inglesa falecida em fevereiro de 1992, escrevia uma prosa que tem recebido rótulos como pós moderna, mágico-realista e carnavalesca. Sua obra coloca-a ao lado de nomes como Borges, García Márquez, Grass, Emma Tennant e Salman Rushdie. Em *The Bloody Chamber and Other Stories*, o mágico do conto de fadas mescla-se ao realismo da experiência: recontados, aqueles contos são colocados na modernidade do homem/mulher.

Nosso propósito, com este estudo, é verificar a questão da sedução do olhar em um desses contos, "The Erl-King". Sedução primeira do olhar o conto escolhido, pois a escritura de Angela Carter atrai-nos de forma irresistível; também a sedução do olhar no conto, na medida em que esse aspecto nos parece, aí, vital. Para tanto,

¹ Professora do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - 19800-000 - Assis - SP e doutoranda em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada.

fundamentamos nosso marco teórico de referência em Lacan.

Partimos da hipótese que esse olhar evidencia-se em dois níveis: na enunciação, predominante, enquanto olhar detalhista da escritura, que tece a narrativa numa concepção poética; no enunciado, ainda que rarefeito o enredo, na relação especular entre a protagonista/narradora e o personagem masculino. Como esse olhar é duplamente trabalhado no conto é o que tentamos desvendar.

O olhar da enunciação

A obra de Angela Carter pertence à literatura arriscada (A), na medida em que arrisca a produção simbólica, dando lugar a que o sujeito tenha lugar. Nesse sentido, a questão do ponto de vista (o olhar!) nesse conto é fundamental, pois o *eu* e o *ela* interpenetram-se. A escritura e a protagonista confundem-se. Essa é uma característica da literatura feminina de Angela Carter. Em seu "Prefácio polêmico: pornografia a serviço das mulheres", em *The Sadeian Woman*, ela faz algumas considerações sobre as diferenças sexuais como aparecem na estilização da pichação:

From this elementary iconography may be derived the whole metaphysic of sexual differences - man aspires; woman has no other function but to exist, waiting. The male is positive, an exclamation mark. Woman is negative. Between her legs lies nothing but zero, the sign for nothing, that only becomes something when the male principle fills it with meaning. (Carter, 1979, p. 4)

Por isso a literatura A ("a cortada", "arriscada"). Essa literatura feminina de enunciação busca o Outro Lugar para a mulher. O olhar da enunciação no conto é atento. Busca os menores elementos, o olhar penetra a floresta e vê sob as árvores. Dá-nos a impressão de que se olha o quadro, como quem olha as ilustrações de um livro de histórias.

A escritura é altamente erótica, envolvendo a questão sensorial, plástica, da pulsão. É a pulsão sensorial que se faz oferta ao olhar do Outro, na sublimação do ato criativo. Assim se realiza a pulsão sensorial para o Outro, como se observa em alguns exemplos apanhados ao acaso:

brass-coloured distillation of light (Carter, 1981, p. 84)

ash-soft doves, diminutive wrens, freckled thrushes (p. 85)

faint scent of apricots (p. 86)

The room is musical and aromatic... sweet, acrid smoke, a bright, glancing flame (p. 87)

cool smell (p. 88)

O aspecto fantasmal da língua, a sonoridade, está presente em todo o conto, que mostra características do discurso esquizofrênico. Nesse tipo de discurso, que acentua o aspecto sensorial, o significante torna-se palpável e, cada vez mais material, aparece transformado em imagem aos olhos -ou, nesse caso, aos ouvidos - do leitor. As aliteraões, oferta de sonoridade, são freqüentes no conto:

cast acorn cups (Carter, 1981, p. 84)

soft margins of marsh (p. 85)

All will fall still, all lapse (p. 85)

Rattle of the rain on the roof (p. 88)

O enunciado rarefeito é vampirizado pela enunciação; perde-se dentro dela como as pessoas dentro da floresta que envolve. Já não se distinguem os limites: a distância entre enunciação e enunciado é mínima. Há um *entrelaço* de tempos verbais e de pontos de vista. O entrecruzamento, o quiasma.

Como a floresta, a escritura forma um "sutil labirinto", uma "armadilha", uma rede para o olhar. No dizer de Lacan, os objetos do quadro estão lá para *pegar na armadilha* aquele que olha; "enquanto sujeito, estamos para dentro do quadro literalmente chamados, e aqui representados como pegos" (Lacan, 1979, p. 21). A escritura seduz e aprisiona. É a primeira grande sedução: "a oferta de pastagem para o olho" (p. 99). Do leitor.

a <--> a': O olhar da sedução

Esse conto seduz pela enunciação: aqui não é o enredo que joga a rede. O outro também se faz quadro sob o olhar. É olhado, é foto-grafado. Temos aqui uma relação de especularidade entre a protagonista-narradora e o Rei dos Elfos. Trata-se de uma história de sedução. Num dia frio no fim de outubro, uma moça adentra a floresta, que a envolve em todos os sentidos. A atmosfera é de melancolia e de cessação da existência: "uma quietude de enfermaria". Ela é então atraída pelo canto de um pássaro, que na verdade é um artifício usado pelo Rei dos Elfos. Encontra-o numa clareira, cercado de aves e pequenos animais.

O Rei dos Elfos tem olhos verdes, "de tanto olhar a floresta". Vive isolado, numa casinha feita de paus e pedras, da qual ele cuida, como excelente "dona de casa" que é. Alimenta-se das frutas e folhas da floresta, com a qual se confunde.

Depois do primeiro encontro, sempre que a moça sai para caminhar, vai à casa do Rei dos Elfos, onde ele lhe ensinou que "o preço da carne é o amor". Ela passa a temer a queda, o aprisionamento, mas não resiste à chamada de seu canto de pássaro.

O Rei dos Elfos tem em sua casa uma parede repleta de gaiolas de vime que ele mesmo teceu, onde mantém pássaros canoros. Ela vê a gaiola que ele está tecendo para ela: ela sabe que é para lá que irá, assim que ficar tão pequena quanto sua própria reflexão, de tanto olhar para os olhos verdes do Rei dos Elfos. A moça não quer se juntar a esses pássaros, mas percebe que os abraços do Rei dos Elfos são os ramos com que tece sua armadilha. Há também um velho violino na parede, com todas as cordas quebradas, e a moça tem o desejo de encordoá-lo novamente para ouvir sua música.

Às vezes, o Rei dos Elfos deita a cabeça no colo da moça para que ela lhe penteie os cabelos. É assim que ela deseja que ele deite para que ela não veja os "sóis centrípetos" de seus olhos. Ela então pegará dois enormes punhados dos cabelos do Rei dos Elfos, os enrolará em cordas e o estrangulará. Em seguida, abrirá todas as gaiolas e libertará todos os pássaros, que se transformarão novamente em garotinhas, com a marca da mordida de amor do Rei dos Elfos na garganta. A moça então cortará os cabelos do Rei dos Elfos e, com eles, encordoará o velho violino, que tocará sozinho: "O arco dançará sobre as novas cordas por sua livre vontade e elas gritarão: 'Mãe, mãe, você me

assassinou!"

Nesse intercâmbio libidinal entre a protagonista e o Rei dos Elfos, temos o olho que se olha no olho que o olha (Cabas, 1982, p. 19). É o *vejo ver-me*:

Your green eye is a reducing chamber. If I look into it long enough, I will become as small as my own reflection, I will diminish to a point and vanish. (Carter, 1981, p. 90)

Esse olho no olho remete-nos ao estágio do espelho, um tempo em que de fato ela era "tão pequena" e confrontou um espelho:

Claro que, aqui, talvez convenha esclarecer que o espelho para o qual se orienta o olho do infans não é outra coisa que um olho... o olho da mãe, em posição especular. (Cabas, 1982, p. 19)

Cabas enfatiza ainda que a imagem que nesse espelho se reflete é uma imagem que condensa - à maneira de rede - certas exigências, demandas, pedidos, que se orientam ao infans e que tem uma origem remota na história do desejo materno.

É assim que se faz a identificação, que necessariamente supõe a presença do outro. Temos então: *a <--> a'*. Estamos no registro do imaginário: "quem diz *imaginário*, diz *imagem* e quem diz *imagem* pode dizer *espelho e rede*". Mas quem diz *imagem* pode também querer dizer *ilusão*.

Na presentidade do espelho, entre o sujeito *a* e o sujeito *a'* produzem-se intercâmbios. A troca entre mãe e filho ocorre no circuito seio-boca. É uma relação de fascinação recíproca, apaixonada, que não supõe a diferença. Essa relação está mediada pelo desejo do outro. É importante lembrar que tudo se deve à "indefensão do filhote" (p. 22). O filhote de homem nasce sob o signo da indefesa.

Na tentativa de o infans apropriar-se do atributo materno, ocorre a *identificação*, a incorporação da marca, que apaga a distância ou diferença que o distinguia da mãe. O resultado disso é uma ilusão. É o processo que Freud denominou "sedução por um adulto".

A questão da *imagem-ilusão-rede* ocorre no conto antes mesmo de a protagonista confrontar o Rei dos Elfos. É a preexistência do olhar

- eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte" (Lacan, 1979, p. 73). Assim, o aspecto *imagem-ilusão-rede* acontece com o seu embrenhar-se na floresta, o ambiente onde vive o outro. Desde o primeiro parágrafo deparamo-nos com o espelho.

Em primeiro lugar, percebe-se a superfície plana do espelho: "perfect transparency must be impenetrable" (Carter, 1981, p. 84). Ela está adentrando o ilusório e se ela o penetrar, quebra-se o imaginário e vêem-se as diferenças.

Ela é pega na rede do quadro:

The woods enclose. (...) There is no way through the wood any more, this wood has reverted to its original privacy. (p. 84)

O primevo das coisas, o tempo em que eu era feliz com mamãe, na prisão do espelho. É notável como a escritura feminina de Angela Carter coloca esse ponto:

The trees stir with a noise like taffeta skirts of women who have lost themselves in the woods and hunt round hopelessly for the way out. (p. 84-85)

O perder-se no emaranhado da sedução, no imaginário da identificação. Aqui aparece Chapeuzinho Vermelho, "trapped in her own illusion" (p. 85).

É uma questão de perspectiva; a floresta em si é um grande olho: "the intimate perspectives of the wood changed endlessly around the interloper" (p. 85). O sujeito foi preso, manobrado, no campo da visão. Está no centro do olho, olhado por todos os lados. Até então, ela ainda não vê o outro, não se vê no outro: "I thought that nobody was in the wood but me" (p. 85).

Capturada nesse "conjunto de redes", atraída pelo assobio imitando a chamada de um pássaro, a protagonista chega à clareira, o centro do olho da floresta (a pupila do olho maior que a engole?): "I walked through the wood until all its perspectives converged upon a darkening clearing; as soon as I saw them..." (p. 85)

É esse o primeiro momento que ela se olha no olho que a olha. A imagem da clareira obscurecida como o centro de um grande olho que a atrai repetir-se-á quando ela se olha no olho do Rei dos Elfos:

There is a black hole in the middle of both your eyes. (p. 90)

I will be drawn down into that black whirlpool. (p. 90)

Na clareira há um interessante jogo de olhares. Ela olha os animais que o olham:

On the trunk of a scarlet rowan a squirrel clung, to watch him; a cock pheasant delicately stretched his shimmering neck from a brake of thorn to peer at him. (p. 86)

Ela ainda não sabia, mas ele provia-lhes de alimento. Também foram atraídos por ele. Ela dirá mais tarde:

Yet, when he shakes out those two clear notes from his bird call, I come, like any other trusting thing that perches on the crook of his wrist. (Carter, 1981, p. 88)

O Rei dos Elfos é o filho do "desejo da floresta". Mais tarde ela verá que os dois se confundem (o espelho é um só). É uma só imagem, uma só rede, uma só armadilha:

His embraces were his enticements and yet, oh yet! they were the branches of which the trap itself was woven. (p. 90)

A propósito, são freqüentes as associações do Rei dos Elfos à árvore, que é "a um só tempo falo e matriz" (Chevalier, 1990, p. 89). Nela há o sentido fálico (a derrubada simboliza a castração) e o maternal (nela se aninham pássaros; ela dá frutos):

When he combs his hair that is the colour of dead leaves, dead leaves fall out of it; they rustle and drift to the ground as though he were a tree and he can stand as still as a tree, when he wants the doves to flutter softly. (Carter, 1981, p. 87)

because his flesh is of the same substance as those leaves that are slowly turning into earth. (p. 88)

His skin is the tint and texture of sour cream, he has stiff, russet nipples ripe as berries. Like a tree that bears bloom and fruit on the same bough together, how pleasing, how lovely. (p. 88)

Os elementos que apontamos acima (a clareira, a música) remetem-nos ao mito dos elfos, criaturas que gostam de música e que se reúnem em clareiras no início da primavera para cantar e dançar. Há elementos divergentes nessa recriação: o confronto se passa no outono/inverno, talvez pela própria "metamorfose", a maturação, da protagonista:

once I was the perfect child of the meadows of summer, but then the year turned, the light clarified and I saw the gaunt Erl-King, tall as a tree with birds in its branches, and he drew me towards him on his magic lasso of inhuman music. (p. 89)

Este trecho envia-nos a Lacan, em suas referências aos trabalhos dos etólogos: "basta mostrar uma imagem a um animal, uma imagem mesmo grosseira, para obter-se efeitos de maturação sexual" (Attíe, 1987, p. 22). Lacan discute em "O estádio do espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica" (1985, p. 17), esses efeitos formativos da *Gestalt* sobre o organismo: a maturação da gônada na pomba dá-se a partir de uma visão congênere, ainda que seja sua reflexão num espelho. Também o gafanhoto peregrino passa da forma solitária à gregária se for exposto, num certo estádio, à ação exclusivamente visual de uma imagem similar. É o que ele chama "identificação homeomórfica".

Também a questão do olhar aparece no mito dos elfos: diz-se que temem o olhar humano; por outro lado, quem os *surpreender* (o olhar inesperado) dançando, será presa de seus encantos e desaparecerá. É a relação dialética da sedução - o temor, a prisão:

O seduzido é alguém que perde o rumo e tem que se guiar, nas brumas de uma infância revisitada, pela bússola do olhar sedutor. (Kehl, 1988, p. 411)

A garotinha perdida. O sedutor faz dela um bebê passivo aprisionado diante do espelho de suas bajulações:

though less frequently, yet more enticingly, in the evenings when the cold darkness settles down, I always go to the Erl-King and he lays me down on his bed of rustling straw where I lie at the mercy of his huge hands. (Carter, 1981, p. 87)

Esta passagem dá-nos a imagem de um bebê sendo *manipulado* pela mãe. Kehl ressalta que, por absurdo que pareça, no inconsciente feminino o sedutor *também* ocupa o lugar de outra mulher, a mãe fálica do espelho. Assim a mulher seduzida é recapturada no seu antigo espelho; é passiva, não fala por si: o sedutor é quem lhe diz muito mais do que ela sabe sobre si, fazendo dela o Ego Ideal do seu desejo (Kehl, p. 420). Há uma passagem no conto que mostra *literalmente* essa idéia:

I should like to grow enormously small, so that you could swallow me, like those queens in fairy tales who conceive when they swallow a grain of corn or a sesame seed. Then I could lodge inside your body and you would bear me. (Carter, 1981, p. 89)

É a volta ao útero. Também o aspecto nutrição reforça essa idéia. Na imagem especular, o *infans* caracteriza-se pela *dependência de nutrição* (Lacan, 1985, p. 16). Como vimos anteriormente, o Rei dos Elfos fornece alimentação aos animaizinhos e em seguida os aprisiona. Fornece a ela também:

Goat's milk to drink, from a chipped tin mug; we shall eat the oatcakes he has baked on the hearthstone. (Carter, 1981, p. 88)

Não vamos nos esquecer: "He is an excellent housewife" (p. 87)!

Contudo, vemos que a protagonista teme a queda: "Falling as a bird would fall through the air if the Erl-King tied up the winds in his handkerchief and knotted the ends together so they could not get out" (p. 88). É a prisão no espelho.

É bom lembrar que, no espelho, a criança recebe duas informações simultâneas: a de sua diferenciação em relação ao mundo externo, cisão entre mundos interno e externo, antecipação da castração; e a confirmação externa, da perfeição narcisista que o constitui como falo de sua mãe (Kehl, 1988, p. 42). Por isso a protagonista afirma: "His touch both consoles and devastates me" (Carter, 1981, p. 89). No jogo de olhares há luz e opacidade.

Outro elemento enfatizado na relação entre a protagonista e o Rei dos Elfos é a *nudez*, quadro olhado também pelo grande olho branco da lua:

The white moon above the clearing coldly illuminates the still tableaux of our embracements. (p. 88)

A nudez reforça aqui a identificação no eixo especular, no sentido de que "o corpo faz UM, no espelho" (Attié, 1987, p. 37). A imago é um duplo; os dois se confundem, sem a necessidade do simbólico das roupas, ou mesmo do limite da pele:

skin the rabbit, he says! Off come all my clothes. (Carter, 1981, p. 87)

He strips me to my last nakedness, that underskin of mauve, pearlized satin, like a skinned rabbit; then dresses me again in an embrace so lucid and encompassing it might be made of water. (p. 89)

His skin covers me entirely; we are like two halves of a seed, enclosed in the same integument. (p. 89)

A semente, as águas primordiais, a placenta, onde a vida tomou forma e se desenvolveu.

É o UM do especular imaginário, não há mais pele, há a solvência da água. Está aqui a maior identificação, o "mergulho" maior da protagonista no imaginário.

Quem é o Rei dos Elfos? A mãe fálica, o objeto causa de desejo, o sedutor, o representante do Grande Outro.

"Erl-King will do you grievous harm" (p. 85): o discurso do

Grande Outro aparece já no início do conto, nesta frase ultracodificada. "There are some eyes can eat you" (p. 86): é outra frase que insiste no perigo que o "inocente" pode representar. O Rei dos Elfos também tem o discurso da sabedoria popular, é conhecedor do folclore. Fala pelo Grande Outro.

Voltando à questão do olhar, há um indício interessante, que reforça a "falta" no sedutor. Os elfos temem a luz do sol e o olhar humano, sabemos pelo Grande Outro. A protagonista observa:

His eyes are quite green, as if from too much looking at the wood. (p. 86)

Ora, isso é uma *defesa*. Esse é um dos fenômenos do mimetismo, que Lacan denomina coloração adaptativa, ou adaptada (Lacan, 1979, p. 97). Ele cita Cuénot, que indicou que a coloração, no que se adapta ao fundo, é apenas um modo de defesa contra a luz. Lacan exemplifica com um animalzinho que num meio em que domina a radiação verde se torna verde na medida em que a luz pode ser, para ele, um agente nocivo.

Nesse aspecto, o sedutor se revela o carente que é. Mas, como lembra Kehl, o sedutor em primeiro lugar tem que mentir a si mesmo - e depois *sobre* si mesmo. Ele tem que se manter defendido, narcisista, para então se oferecer como representante do paraíso perdido, quando não havia rupturas. Ao lado dele não há castração (Kehl, p. 420).

Mas a heroína do conto em estudo é personagem da escritura feminina, na medida em que temos aqui o ponto de vista da mulher. Ela percebe o perigo do *fading do sujeito*, o *apagamento do sujeito* que o conto já fizera vislumbrar:

Only, there is a haunting sense of the imminent cessation of being. (Carter, 1981, p. 84)

All will fall still, all lapse. (p. 85)

Estão relacionadas aqui as idéias da vertigem, da queda, do desfalecimento (a prisão na gaiola). Ela vê a diferença, a prisão, a "perda de liberdade":

I have seen the cage you are weaving for me. (p. 90)

When I realized what the Erl-King meant to do to me, I was shaken with a terrible fear and I did not know what to do for I loved him with all my heart and yet I had no wish to join the whistling congregation he kept in his cages although he looked after them affectionately. (p. 90)

O discurso histórico atinge aqui o apogeu: "and yet", "although". Ela sabe o que fazer para se libertar da prisão do espelho, a prisão do Ego Ideal. O tempo utilizado aqui -futuro - indica intencionalidade de realização. Ela própria quebrará o espelho e introduzirá a castração. É significativo que para que isso se faça, opera-se uma evitação da função do olhar. Ela agora não olha as "corrosivas lagoas de seu olhar":

Lay your head on my knee so that I can't see the greenish inward-turning suns of your eyes any more. (p. 91)

(Lacan: "não é por nada que a análise não se faz face a face", 1979, p. 78).

Só assim ela conseguirá quebrar o espelho, estrangulando o Rei dos Elfos com os próprios cabelos, que ela em seguida cortará. Agora é ela quem di-fere. Aqui ocorre a "castração" simbólica. O corte dos cabelos representa a "despotencialização", como o gesto de Dalila ao cortar os cabelos de Sansão (Neumann, 10, p. 80). É importante lembrar que anteriormente ela lhe penteava os cabelos, gesto maternal, sinal de atenção, de acolhida. Deixar-se pentear por alguém é sinal de confiança, de intimidade (Chevalier, 1990, p. 155). Exatamente usando esse gesto ela será capaz de di-ferir e libertar-se.

O último parágrafo é bastante revelador. Encordado com os cabelos do Rei dos Elfos, o velho violino tocará sozinho. Com a quebra do espelho, ocorre também a liberdade do Rei dos Elfos: não precisará mais aprisionar pássaros (os pássaros serão libertados). No nível simbólico, parece-nos que substituir a canção de pássaros engaiolados pela música do violino significa atingir o eixo da humanidade, adentrar o registro do simbólico. O violino torna-se o "objeto do desmame".

Por isso o grito "Mother, mother, you have murdered me!" é sinal positivo de que o eixo especular foi rompido. Introduce-se aqui a

função do pai, que é de independentização e passagem ao universal. A libertação é dos dois. *UM* se faz *DOIS*.

Concluindo

No seu prefácio ao livro de Anika Lemaire, *Jacques Lacan: uma introdução*, Lacan comenta o fato de seus escritos serem utilizados como tema de tese. Encerra o prefácio com a seguinte observação: "Interessar-se-ão por transmitir literalmente o que eu disse: tais como o âmbar que guarda a mosca por nada saber de seu vôo" (Lacan, 1988, p. 27).

Descrevendo os olhos do Rei dos Elfos, a narradora do conto que aqui estudamos observa:

The gelid green of your eyes fixes my reflective face. It is a preservative, like a green liquid amber; it catches me. I am afraid I will be trapped in it for ever like the poor little ants and flies that stuck their feet in resin before the sea covered the Baltic. (Carter, 1981, p. 90)

Também nós fomos aqui capturados pelo âmbar da escritura de Angela Carter e da teoria de Lacan. Nossa hipótese confirmou-se. A questão do olhar no conto chamou-nos a atenção do ponto de vista da enunciação e do enunciado. Presos naquela rede, buscamos Lacan para saber como olhar a questão, numa tentativa de apre(e)nder aquele vôo.

RAPUCCI, Cleide Antonia. "The trap of the gaze - 'The Erl-King' by Angela Carter". *MISCELÂNEA*, Assis, 1:155-168, 1993.

ABSTRACT: The article deals with the issue of the gaze in the short story "The Erl-King" by Angela Carter, from a Lacanian standpoint.

KEY WORDS: English Literature; Angela Carter; "The Erl-King"; Lacan; the gaze.

Referências bibliográficas

ATTIÉ, J. *A questão do simbólico*. Transcrição vol. 3, 1987. Publ. do Seminário do Campo Freudiano.

CABAS, A. G. *Curso e discurso da obra de Jacques Lacan*. Trad. Maria Lúcia Baltazar. São Paulo: Moraes, 1982.

CARTER, A. The Erl-King. In: *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Penguin, 1981. p. 84-91.

- _____. *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*. London: Virago, 1979.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 2ª ed. Rio: José Olympio, 1990.
- KEHL, M. R. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: *O olhar*. Adauto Novaes et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 411-23.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In: *Psilacânise n. 2* (Algumas reflexões sobre o espelho). São Paulo: Clínica Freudiana, 1985. p. 15-21.
- _____. Prefácio. *Jacques Lacan: uma introdução*. Anika Lemaire. 4ª ed. Rio: Campus, 1988.
- _____. *O seminário livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio: Zahar Editores, 1979.
- NEUMANN, E. *Amor e Psiquê: uma interpretação psicológica do conto de Apuleio (uma contribuição para o desenvolvimento da psiquê feminina)*. Trad. Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, 1990.