

A FASCINANTE INQUIETUDE DO FEMININO

RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES*

para Ana Maria de Almeida

Desejos

Belos corpos de mortos que nunca envelheceram, com lágrimas sepultos em mausoléus brilhantes, jasmim nos pés, cabeça circundada de rosas — assim são os desejos que um dia feneceram sem chegar a cumprir-se, sem conhecerem antes o prazer de uma noite ou a manhã luminosa.

Konstantinos Kaváfis

RESUMO

Nesse texto estuda-se o tema da morta-viva enquanto imagem petrificada da feminilidade, como idealização ou abjeção, mas sempre criação imaginária do narcisismo, tornada possível no espaço ilusório da arte, lugar onde o Desejo se realiza como forma alucinatória.

Existe na literatura uma fantasia que sempre reaparece como um verdadeiro fantasma, com diversas aparências, nem sempre fácil de se identificar, mas recorrente, o mesmo rosto debaixo da máscara, a amada morta, a mulher meio-morta, meio-viva, a morte-que-não-morre.

Dois textos diferentes me ocorrem, marcados por esse estranho fascínio — para mim, leitora que me leio neles —: a *Pavana para uma defunta infanta*¹ de Jorge de Lima e *O quarto fechado*² de Lya Luft. Nos dois, os títulos dialogam com outros títulos, vindos de outras artes, que não a literária, mas fazendo com ela um todo que se completa e que se lê duplamente, nesse lugar de confluências e de encruzilhadas sêmicas que é o texto literário.

Começando pela *Pavana*, esse soneto, na obra de Jorge de Lima, é uma variante de um tema que volta sempre, de uma figu

*Professora adjunta de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG. Aluna do Curso de Doutorado em Literatura Comparada da FALE/UFMG.

ra feminina idealizada e por isso inatingível, nascido do vazio fundamental que é, entretanto, condição da gestação desse fantasma³:

Essa Pavana é para uma defunta
infante, bem-amada, ungida e santa,
e que foi encerrada num profundo
sepulcro recoberto pelos ramos

de salgueiros silvestres para nunca
ser retirada desse leito estranho
em que repousa ouvindo essa pavana
recomeçada sempre sem descanso,

sem consolo, através dos desenganos,
dos reveses e obstáculos da vida,
das ventanias que se insurgem contra

a chama inapagada, a eterna chama
que anima esta defunta infanta ungida
e bem-amada e para sempre santa.

A Pavana, sabemos, é uma dança em tom solene e majestoso, do século XVI e a *Pavane pour une infante défunte* foi composta por Maurice Ravel em 1899. Aí, o tema da dança e da morte surpreendentemente se juntam, criando-se desse modo um inesperado efeito.

Título, poema e música, linguagens diferentes que se prozudem no ato da leitura, como vozes polifônicas vindas de diversos pontos, a música integrando-se literal, sintática e fonicamente no soneto, formando uma linha melódica única, repetida sempre, como em Ravel, como inscrição semântica da vida na morte, da morte na vida dessa defunta infanta, colocada numa posição limiar, fronteiraça entre os dois tempos e condições paradoxais: "La mort n'étant jamais rien d'autre en fin que le trouble de la limite"⁴. Entretanto, a morte representada pelo inconsciente não coincide com a morte biológica, sempre impensada e impossível pelo desejo do sujeito:

"La mort" n'a pas de figure dans la vie. Notre inconscient n'a pas de place "pour la représentation de notre mortalité". Impossible *représentation*, la mort est ce qui mime, par cette impossibilité même, une réalité de la

mort. Elle va plus loin. Signifiant sans signifié. Secret absolu, nouveau absolument, qui devrait rester caché, car s'il se manifeste à moi, c'est que je suis mort: seuls les morts connaissent le secret de la mort. La mort nous connaîtra; nous ne la connaissons pas".⁵

A defunta infanta, tornando possível essa impossibilidade de, é objeto e sujeito de uma música ininterrupta, afirmação e potência da vida, unidade harmônica realizada no fluxo vital da sucessão de acordes. Eterno-retorno, enquanto impossibilidade absoluta, negação⁶ cabal da morte biológica, com todo o horror da putrefação. Assim, magicamente, nos descaminhos do Real⁷, produz-se essa Infanta, lugar onde Narciso reflete a própria face, vendo nela seu objeto de amor, nunca atingido, separado dele pela lâmina fina do espelho do texto. Sujeito e objeto de uma relação para sempre impossível, é a miragem de todos os sonhos buscados pela humanidade que nunca desiste, nostálgica, da experiência do contínuo, da androginia perdida, como diz sempre, também repetidamente, Georges Bataille⁸, reiterando o mito de Phanes, o andrógino primordial⁹.

Objeto do amor narcísico, a imagem refletida é corpo inerte, sombra não percebida como tal, "para sempre amada", lugar da hipnose, da repetição narcótica configurada na flor narcísica, lírio retirado da bela Leiriopé, mãe de Narciso¹⁰. Eco e passividade, assim é a defunta infanta, imagem do feminino, enquanto sombra e suporte do narcisismo masculino, poética e sinistramente petrificada em sua beleza estranha e muda.

A música de Ravel ecoa no soneto, monocordiamente, sem pausa, sem mudança de acorde, em suas frases simétricas, mantendo o ritmo igual da respiração do leitor, que, por sua vez, com sua voz, recria o soneto e a música, instaurando indefinidamente o duplo, o eco. Todos esses gestos tornam viva a imagem da defunta infanta, menina morta, infanta: aquela que não fala, é falada, mantida santa e assexuada, na sua petrificação de morta. O amor imaginário, como fonte de todos

os reflexos e especulações, prende, captura e eterniza esse objeto privilegiado que é a mulher idealizada, nesse artefato ilusório que é o texto literário. Fantasma sempre reinventado, ele aparece em *O retrato oval*¹¹ de Edgar A. Poe, onde um jovem marido pintor mata literalmente a mulher amada, enquanto simbolicamente a torna eterna, imortal, presa no retrato oval, ovo (talvez cósmico), início e fim, estratificação do desejo de beleza, lugar onde tudo se torna alucinadamente possível. O próprio escritor vai afirmar na sua "Filosofia de Composição" a propósito da expressão "nevermore" re-
petida pelo *Corvo*:

"De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão *universal* da humanidade, é o mais melancólico?" A Morte- foi a resposta evidente. "E quando-insisti- esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?" Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: "Quando ele se alia mais de perto à *beleza*; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais poético tema do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor".¹²

O primeiro verso da *Pavana*, já modificado e articulado sintaticamente no soneto, incorpora a música no espaço fechado do poema, enquanto o abre para outras leituras. A disseminação sêmica se faz como novas inscrições, o poema reinscrevendo a música, repetindo-a na sua interioridade, e, num processo contrário de abertura, exibindo-a como objeto poético- a imagem da feminilidade — ou da morte da feminilidade enquanto vida que pulsa aqui e agora. A defunta, na sua ambigüidade de duplo, mostra e oculta, denuncia e mascara o lugar que a mulher ocupa no imaginário masculino das sociedades patriarcais: viva e morta, aquela que não fala, eco de outras vozes, tal qual a ninfa Eco, apaixonada por Narciso e que acaba por perder o próprio corpo, tornando-se pura voz: a voz que repete a voz do amado, amado inatingível na sua absoluta insensibilidade para o verdadeiro outro, drogado que está pelo espetáculo da própria beleza. Aí reside o *unheimliche* do poema, o retorno do recalcado social: a imagem da

morta amada, paradigma daquela que, para ser amada, dever ser pura passividade e eco.

Também na sua ambigüidade, a defunta infanta, como a instância paradoxal de Deleuze, produtora do Sentido, flutua do baixo (o sepulcro) para o alto (os salgueiros silvestres), do leito para o sepulcro/berço em que descansa, lugar de vida e de morte, encerrada, mas animada, que "repousa ouvindo", entrelugar, intermitência do desejo, ritmo da pulsão. Como reflexo narcísico, talvez a defunta infanta seja o reflexo para sempre gravado do rosto materno, na sua beleza solene e hierática, inteiridade que se opõe ao fantasma do corpo despedaçado, espaço de todos os gozos e satisfações para sempre perdidas e para sempre procuradas.

A defunta infanta de Jorge de Lima é condensação de uma figura de mulher que percorre sua obra, no eixo metonímico, como presença ininterrupta. É a Mira Celi de *Anunciação e encontro de Mira Celi*¹³, o inesperado ser, ao mesmo tempo eterno e temporal, individual e coletivo, mítica e mística, sempre amada e procurada, presente e ausente, talvez o "eterno feminino" do eterno desejo masculino:

Anjo caído,
Memória e cal,
Galo sem Pedro
Sempre negado.
Face perdida,
Canção sozinha
De infanta jovem
Defunta e santa
Incorruptível¹⁴

Mesmo no *Livro de sonetos* onde a Infanta se inclui, há outras variações do tema, como "Essa Infanta boreal era a defunta" ou "Devolve-me teu hálito, defunta". Quanto ao título do poema considerado referencial "Essa Pavana...", emprestado de Ravel, modificado sintaticamente para se incluir sem ruptura no corpo do soneto, é incipit, primeiro verso com seu rejeit, ele próprio poético, de dupla ressonância, na medida em que evoca a peça musical e em que gera a musicalidade do novo tex

to. Os dois títulos tornam-se um mesmo, mesma imagem, mesmo reflexo, sem, no entanto, apenas se reduplicarem. Ocorre uma sobrecarga sêmica e não simples redundância. O título musical e o literário, de autores diversos, oriundos de diferentes sociedades, como que se condensam na criação musical e visual da figura fantástica e fantasmática da defunta infanta, objeto causa de desejo. Desejo insaciável de um objeto perdido e sempre alucinado. Uma tal impossibilidade fulgura como o Real de Lacan, alucinadamente, rebelde a todas as simbolizações, loucura tornada possível, com todo o seu aparato encantatório, musical e hipnótico, como é o esplendor ilusório das vivências narcísicas, "le vertige d'un amour sans objet autre qu'un mirage".¹⁵

A defunta infanta é também divinização da Memória, a estratificação das vivências passadas, arcaicas, petrificadas, numa figura ao mesmo tempo estática e móvel, artifício criado pela música com suas pausas rítmicas. A memória, como potência do espírito, é reserva do passado e, como a poesia, o mito e a música, máquina de suprimir o tempo¹⁶ percebido como fugacidade, brevidade e perda de algo irrecuperável. A defunta infanta é imagem que condensa infância e morte, permanência e perda, origem e fim, mundo ctônico e mundo olímpico, função da Mnemosyne grega¹⁷, do ponto de vista cronológico, fonte da imortalidade, saber que circula entre vida e morte, associada a Lethe, no limiar do além-túmulo. Destino do desejo humano que faz mover todas as pulsões, Eros e Thanatos.

A morte fantasmática volta sempre em inúmeros textos literários, sempre feminina e enigmática. Em *O quarto fechado* de Lya Luft, curiosamente, o título reflete não outro texto, mas um quadro: *A ilha dos mortos* de Arnold Böcklin, pintor suíço de temas fantásticos, do final do século XIX, que fez cinco versões dessa mesma obra.

O quadro da capa de Lya Luft reflete-se também no texto, reinscrevendo-se e percorrendo-o semicamente. Através dele, pode-se ler o texto em que ele funciona como mise en abyme, sendo revisto pela memória do leitor e da personagem principal, sintomaticamente chamada Renata, já dupla no nome, nar-

císica em sua absoluta incapacidade de ver o outro, sempre debruçada em seu piano espelho. Sabemos que o livro chamarse-ia *A ilha dos mortos* e isso só não ocorreu pela interferência do editor, conforme informações da própria autora.¹⁸

A figuração da morte mítica da tradição grega presente no quadro retorna o tema do rio, de Mnemosyne e Lethes, a memória e o esquecimento, a viagem do morto para as terras infernais, transportado em nau funerária que atravessa um rio de águas sombrias, conduzido por indefinida figura feminina (o feminino sempre do lado da morte). Aí também negação da morte, enquanto se afirma a viagem para outro mundo, o morto no limiar, nesse espaço privilegiado que mantém sua inteireza, esse breve instante que antecede a putrefação e a cabal consciência de que todo sopro de vida foi apagado. Nesse lugar especial, brevíssimo, passagem do descontínuo para o contínuo, o corpo se mantém intacto, a individualidade é preservada e se possível eternizada, como a defunta infanta de Jorge de Lima, ou a Menina morta de Cornélio Pena, que deixa-se estar como lugar das vivências alheias a ela própria, novamente passividade e eco.

O quadro da *Ilha dos mortos* vai marcar a narrativa de Lya Luft, percorrendo o texto desde as primeiras páginas, quando ele se superpõe à figura do filho morto de Renata. Aliás, desde a dedicatória à amiga morta, que fala sobre a própria morte, à epígrafe de Rilke são dados os primeiros acordes desse tema curiosamente reinventado pela personagem pianista, cuja música perpassa o texto, semelhantemente ao motivo de Ravel, lembrado por Josué Montello, nas orelhas do romance.

Se a Infanta de Jorge de Lima tem algo de visual, como um quadro fantástico, o livro de Lya tem muito de musical no piano que marca pulsionalmente a vida de Renata. A infanta literária reduplica a musical, o filho morto de Renata reduplica o quadro "o caixão e seu passageiro boiavam numa água escura". (p.14)

O quadro acompanha o texto desde a capa, marcando metonimicamente a ficção como um significante privilegiado: "O

quadro era uma das recordações da vida antiga de Renata, uma existência sossegada, fechada no grande aposento claro da sua música" (p.19). No quadro, Renata lê sua própria vida, já que ele está inscrito como um traço mnésico no seu inconsciente, transformando-se em representações e fantasias. O próprio quadro que tematiza a morte foi doado por um amigo morto do pai de Renata, "cópia de um original que ninguém conhecia" (p.18). O quadro, sendo cópia, é representação psíquica, significativa, traço marca de um objeto perdido. Como a infanta se escuta na pavana de Ravel, Renata se lê no quadro, apesar dos esquecimentos, das rasuras, das falhas (já que cópia de cópia), tal como o discurso do inconsciente. Vindo da morte, ele vai-se deslocar através da morte: mortos os pais de Renata, o quadro é transposto para seu apartamento; casada, ele é levado para o patamar da casa. Morto Camilo, o olhar de Renata vai do quadro ao filho, várias vezes, até que finalmente ela o decodifica, chegando à sua leitura final, quando seu sentido ficará imobilizado: "Não era um barqueiro: era *uma mulher*. O vulto da proa era ela, a Amada de Camilo: *Thanatos*. E se daria a ela debaixo do sudário" (p.130). Ela — talvez a própria Renata, essa mãe feita de silêncio que não responde ao filho sua demanda de amor.

O tema da morta-viva, da morte-viva, repete-se em Ella, paralisada, fechada num quarto, deitada e detida num leito se pulcro, numa vida limiar, concentrando em seu corpo monstruoso todos os afetos e fantasias da família. Ao contrário da Infanta idealizada, "ungida, bem-amada e santa", Ella é o duplo monstruoso¹⁹, lugar dos aspectos recalçados dessa estranha família narcísica, centrada numa falsa mãe, mãe vicária, Mamãe de todos e mãe só de Ella. "Mamãe, que não era mãe de ninguém, porque a criatura do quarto há muito romperá todos os laços. Ser mãe de Ella era ser mãe de nada" (p.60).

Se a Infanta está no espaço da pureza e do sagrado, Ella está no espaço da impureza e do profano, mais para vítima sacrificial, lugar da violência negada, é duplo, como elemento temido e recalçado²⁰. Sintomaticamente, as duas (Ella e a Infanta) são figuras femininas, criadas para exorcizarem a cas

tração, cada uma com seu destino de fascínio ou de abjeção. Ella é aquela que foi amada por Martin, marido de Renata, aquela que se tornou a petrificação do amor, no seu aspecto proibido e incestuoso, para sempre velada pela mãe culpada, já que Mamãe proibiu esse falso incesto. Ella é ela, a outra, excluída do espelho, a dor imobilizada, grito derradeiro do Desejo não vivido.

Narciso, em seu mito, é morte e amor especular. A própria Renata é retratada pelo aspecto mórbido do narcisismo, lugar do narcótico e da morte²¹:

Então embriagava-se de música, e de solidão, quando conseguia: deteriorava-se, lentamente, debatia-se, estou caindo aos pedaços, percebia, estou me desmanchando como coisa que cai na água e fica empapada, pesada, mole. Repulsiva. (p.29)

Narcísico é o par Camilo e Carolina, os gêmeos refletidos um no outro, figuras de Phanes, o hermafrodita primordial, pelo aspecto, pelo nome que ecoa um no outro, masculino e feminino, um se amando na imagem reduplicada nos olhos do outro. O Narciso da lenda tinha também uma irmã gêmea²², belíssima, onde se amava e por quem morria de amor. Carolina, Eco, gêmea de Camilo, era "o rastro, a sombra que a seguia passiva", indiferenciada, fazia com ele o jogo da morte, o jogo do olhar, a trapaça do inidentificável — quem é um, quem é o outro? — um, eco do outro: "eu sou um eco, dizia o olhar dela". Entre os dois, o Intruso, mediatizando o amor irrealizável, penetrando o espelho da Morte, coincidindo com Camilo que a queria como seu duplo, para se amar em Carolina.

Camilo-morto opõe-se a Ella-meio-morta, na sua realidade de morto a caminho da putrefação: "Ainda abaixada, contemplando-o melhor, recolheu a mão, tapou a boca tendo uma exclamação: o rosto do morto estava mudando" (p.48). Mas é também a Morte, alegórica, plenitude do feminino enquanto defesa contra a castração. Camilo a caminho de sua morte, torna-se também possibilidade de a família pensar a própria destruição, destituindo-o de sua identidade, de sua mesmidade. Camilo, o menino-morto, não se reduz a um corpo sendo velado. É diante

dele que todos revivem suas fantasias, fazem retornar seus fantasmas, penetrando mais na própria loucura, pois a loucura é a outra face da morte. Para todos, ele começa a ser uma ausência que deve ser preenchida por palavras, reminiscências, culpas, faltas, falhas, interrogações. Falando dele, é de si mesmo que cada um fala do que foi, de suas perdas irreparáveis, de seus sonhos irrecuperáveis, de seu próprio enigma.

É através das lentas transformações do corpo morto de Camilo que a família revê as próprias transformações, sua lenta desagregação, agora vivida e percebida deslocadamente nesse espaço de reflexões que é o cadáver do jovem suicida. Como o quadro, confundindo-se com ele, Camilo vai seguindo o fio da narrativa, da mesma forma que a nau percorre as águas do Rio com seu morto que, na morte, vai tecendo o sentido da vida. O quarto fechado do título é a ilha dos mortos, é o quarto ilha de Ella, "navio dentro da noite", é o caixão de Camilo, é a nau casa dessa família encerrada, dobrada sobre si mesma, vivendo sua pulsão de morte, Eros nunca libertado. É o próprio quadro se reduplicando em outros quadros, no próprio texto.

Novamente, nesse romance, a Morte retorna como uma mulher, a estranha inquietude do feminino, misto de violência e amor, lugar do descontínuo, do indiferenciado, onde todo Narciso pensa coincidir com seu amor, acabando por confundir-se com a morte:

No fundo do poço encontrei o enlace, a Vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entre devorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: prostituta, donzela, promessa, danação. Ela me chamando, bêbada de mistério, eu precisava entender: quem me aguarda no regaço dela? Que silêncio, que novo linguajar? (p.118)

Camilo, enquanto vivo, é muito mais feminino, muito mais Renata do que Martim, por isso mesmo rejeitado pelo pai que não se reconhece em seu rosto delicado. Para Martim, o feminino é fonte de toda inquietação, que faz abalar suas certezas, seu sentimento de poder e estabilidade. Renata, enquanto diferen-

te, enquanto aquela que é rebelde aos papéis reservados à mulher, a que não se adapta a seu papel de esposa e mãe, a que não é o esteio da família, é percebida como inacessível e perigosa. É ela que torna evidente a impotência de Martim para entender o mundo, que faz faltarem suas respostas, que faz emergirem todas as dúvidas, que faz o mundo perder sua face estável. Martim é aquele que submerge na loucura do mundo feminino, mundo da música que articula uma linguagem estranha, cheia de evocações, muito mais próxima do mundo materno do que da máscula linguagem do logos, da razão iluminadora, de todas as certezas, de todo centro. A música, no seu fluir semelhante ao da água, é essa louca perversão dos signos, é tudo aquilo que flutua e não se fixa, aquilo que escapa à lógica viril, amante das certezas, do falo e da fala, da simetria do significante e do significado, do masculino e do feminino. Do masculino, cuja reserva de poder é justamente a imagem petrificada do feminino, estabilizada no espaço que lhe é reservado, para que aí permaneça, exorcizada de todos os males de Eva, Pandora ou Circe, "ungida e bem-amada e para sempre santa".

NOTAS

1. LIMA, 1974. p.200.
2. LUFT, 1984.
3. LAPLANÇHE, J. e PONTALIS, J.B.: O conceito psicanalítico de fantasma ou fantasia liga-se a uma "encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente".
4. CIXOUS, 1974. p.32.
5. Idem, ibidem. p. 31/32.
6. LAPLANÇHE, J. e PONTALIS, J.B. Op.cit.: O termo psicanalítico negação, em alemão *Verneinung*, é um "processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pen

samentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele negando que lhe pertença".

7. VALLEJO e MAGALHÃES. 1981. O conceito de Real em Lacan não coincide com a realidade fatural: "O Real não é objeto de definição, mas de evocação. Aparece no discurso enquanto comanda o desconhecimento. Sempre "fora do jogo" no ato psicanalítico, "fora do jogo" especular do imaginário, o real tem a ver com a falta-a-ser, com a ruptura fundamental, com a operação significante e o desejo (...) O Real é, portanto, o informe, o que sempre aparece construído precariamente, falsamente: é impossível".
8. BATAILLE. Estudando o erotismo, Bataille refere-se à oposição contínuo, descontínuo e à nostalgia do contínuo.
9. VERNANT, 1973. p.88.
10. KRISTEVA, 1983. p.88.
11. POE, 1981. p.278. "O retrato oval", conforme nota de pé de página foi publicado pela primeira vez em abril de 1842, no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, com o título original *Life in death*.
12. POE, 1981. p.915.
13. LIMA, 1974. p.113.
14. LIMA, op. cit. p.127.
15. KRISTEVA, op. cit. p.102.
16. LÉVI-STRAUSS, 1964. p.24.
17. VERNANT, op. cit. p.79
18. Lya Luft referiu-se a esse fato em conferência realizada em Belo Horizonte, no Palácio das Artes, a 18/10/85.
19. GIRARD, 1972. Girard estudou a questão do desejo e do duplo monstruoso, como elemento de exclusão, nos mitos e na tragédia.
20. RANK, 1976. Otto Rank também analisou o duplo vivido como elemento externo ao sujeito.
21. KRISTEVA, op. cit. p.103. "On a pu insister sur la signification morbide, narcotique, chtonniene, de cette légende, comme de la fleur qui porte son nom. La torpeur humide et souterraine de l'espace narcissique rattache la fable à l'ivresse végétale de Dionysos".

22. BRUNO, 1983. p.780. Sobre a irmã gêmea de Narciso, ler a versão de Pausânias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LIMA, Jorge de. Livro dos sonetos. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Aguilar/Mec, 1974.
2. LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
3. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 6.ed. s.d.
4. CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris, Seuil, 1974.
5. VALLEJO, A. e MAGALHÃES, L.C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
6. BATAILLE, G. Introduction. In: *L'érotisme*. Paris, Union Générale d'édition, s.d.
7. VERNANT, J.P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*, tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo, Difusão Européia do Livro, Ed. da USP, 1973.
8. KRISTEVA, J. Narcisse: la nouvelle démence. In: *Histoires d'amour*. Paris, Denoël, 1983.
9. POE, E.A. O retrato oval. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981.
10. POE, E.A. A filosofia da composição. Op. cit.
11. LIMA, Jorge de. Anúnciação e encontro de Mira Celi. Op. cit. p.113.
12. LÉVI-STRAUSS, C. Ouverture I e II. In: *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964.
13. BRUNO, Emilce Georgina. El mito de Narciso. Algunas reflexiones acerca de *Lo fálico* a partir del narcisismo. In:

Revista de psicoanálisis. Buenos Aires, Tomo XL, nº 4, 1983, p.780.

SIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972.