



## Anjo, e ainda assim mulher<sup>1</sup>

Venus Brasileira Couy\*

“Figura de mulher, em seu sono  
Encerrada, dir-se-ia que ela degusta  
Algum ruído, a nenhum outro semelhante  
que a preenche toda.  
De seu corpo sonoro que dorme  
Ela tira o gozo  
De ser ainda um murmúrio  
Sob o olhar do silêncio”.

Rilke

Como percorrer a trilha sinuosa e, às vezes, fatal, mapeada em *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft (1987), sem nos deixarmos abater pela bengala de Frau Wolf, pelo silêncio de Tia Marta, pela cabeleira estonteante de Anemarie, pelo hábito de cerveja de Tio Ernst, pela imagem fulgurante do anjo de bronze, pela criatura que se contorce dentro de Guísela ou ainda pela voz suplicante do velho Max, que, atrás da fresta, insistentemente repete: “vem, vem, vem” (p. 17)?

Ladrilhar o universo luftiano implica nos depararmos com personagens que anunciam a falência da grande família, debatem-se diante da solidão, da decrepitude do ser humano, da morte, e problematizam velhas questões, como a da busca da identidade,

<sup>1</sup> Agradeço a Ana Maria Portugal o franqueamento de sua biblioteca, tornando possível a elaboração deste ensaio.

\* Doutoranda em Ciência da Literatura (UFRJ).

o fascínio e a estranheza diante do duplo. Além disso, indagam sobre o que quer a mulher, ainda que não toda escrita, muitas vezes aprisionada em tarefas domésticas ou apenas num camafeu, mas que, ainda assim, põe-se a falar – mesmo que um dia tenha tido a voz presa e engasgada na garganta e em silêncio se tenha feito emudecer, de maneira meio torta, enviesada, canhota, por meio de fendas e fissuras ou apenas através de um ruflar de asas, de um quase voo, de um sopro alado, da asa esquerda de um anjo.

Talvez não seja por acaso que escolhemos como título para o ensaio, “Anjo, e ainda assim mulher”, nome de um quadro de Paul Klee que, à primeira vista, poderia soar como uma provocação ou, quem sabe, como uma ponta de ironia. No entanto, não há blague na nossa intenção, tampouco se pretende associar aqui a mulher à figura emblemática do anjo – imagem esgarçada e tão recorrente aos românticos. Muito menos queremos seguir a dinâmica comum no âmbito das simbologias e relacioná-la ao seu oposto, ao diabo, ao demoníaco, à bruxaria – tarefa insana empreendida pela Inquisição no período medieval –, e sim apontar para o que talvez seja o feminino que muitas vezes se confunde com a mulher e com a escrita da mulher, mas, como sabemos, não se restringe a ela.

### **O dúbio companheiro da morte**

“O anjo de bronze que guarda nosso jazigo indica o difícil caminho do céu e finge não escutar nada” (pp. 12-3). Assim se apresenta inicialmente o anjo no romance luftiano: aponta para a morte e simula nada escutar. Ao contrário do que se poderia imaginar, não temos aqui um anjo acalentador que protege ou traz mensagens de reconforto e segurança, mas sim um anjo que

anuncia a perda, a separação, a ruína, semelhante ao anjo contra o qual lutou Jacó (Gagnebin: 1997, 127) e, especialmente, ao *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee comprado por Benjamin em Munique e sobre o qual o filósofo aponta:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. A tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin: 1986, 226).

Dessa forma configura-se o anjo benjaminiano: vê o mundo como ruína e a história como uma sucessão de catástrofes, como assinala Jeanne Marie Gagnebin. É, portanto, de um anjo “evasivo e insistente”, “jubilatório e aniquilador”, “inumano e monstruoso” que Benjamin escreve. E não seria esse também o lugar ocupado pelo anjo de bronze do qual Guísela reiteradamente fala?

“Anjo ou morcego?”. Indubitavelmente, o anjo do jazigo porta a mesma “incapacidade” ou “deformação” do anjo descrito por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história, qual seja, o anjo que anuncia o vazio e a separação:

Mas o anjo parece com tudo aquilo de que tive de me separar: os homens e também os objetos. Nos objetos que não tenho mais, ele mora. Ele os torna transparentes e atrás de cada um

aparece aquele a quem foram destinados. Por isso, ninguém pode me superar na arte de presentear. Sim, talvez fosse o anjo atraído por alguém que dá presentes e vai embora de mãos vazias (Benjamin apud Gagnebin: 1997, 127).

“Imóvel, duro, exilado, fingindo não ouvir as barrigas estourando na noite quieta” (Luft: 1987, 53), o anjo de bronze traz ainda o mistério da sexualidade tão caro a Guísela, imersa em suas intermináveis dúvidas acerca de sua virgindade, de seu sexo, de seu gozo e outros tantos questionamentos: “haveria um sexo por baixo das roupas de bronze? [...] A estátua do nosso jazigo parecia um rapaz, mas tinha seios perturbadores. Dúbio companheiro da morte” (p. 53).

Desde o início, Guísela busca construir a sua identidade tendo como ponto de sustentação a prima, Anemarie, que apresenta e põe em questão menos uma ligação homoerótica e mais o fascínio e o desconforto diante do estranhamento que o duplo causa. “Orelhas grandes demais”, “sempre tão miúda”, Guísela achava-se “feia”, “sem graça” (p. 17), “a criança mais esquisita da família Wolf” (p. 11). Como se autodenominava canhota, era obrigada muitas vezes a usar a mão direita, a mão certa: “sentia-se parecida com Seu Max, voz errada ou mão errada” (p. 17).

Anemarie, por sua vez, permanece em silêncio ao longo de toda a narrativa. Deixa-se falar, curiosamente, apenas por escrito através de duas cartas que escreve, a primeira endereçada à avó e a segunda, mais tarde, a Guísela. Embora sequer saibamos o som de sua voz, é, no entanto, “falada” a todo momento, sobretudo pela boca de Guísela, que constrói Anemarie para todos e para ninguém.

Estar tão longe... Só mesmo num lugar distante, inalcançável, Anemarie poderia permanecer. Só mesmo aí, exilada e silenciosa, poderia encarnar a figura do anjo de bronze, envolto

em mármore e vitrais roxos: “O anjo tem algo da plácida beleza de Anemarie. Nada de sexo e violência” (p. 38).

Moça ou rapaz? O rosto era de um belo adolescente, mas os cabelos desciam até os ombros, e debaixo dos panejamentos de bronze entreviam-se seios redondos. Eu tinha vergonha de olhar, mas eram seios (p. 41).

Só poderia suportar um amor de contatos brandos e superficiais, toques leves: música de violoncelo, corpo de anjo, Anemarie! Haveria um sexo por trás das roupas de bronze? (p. 134).

“Suportar um amor de contatos brandos e leves”. Talvez por isso amar Leo tenha se tornado tão penoso para Guísela. Talvez por isso ela só conseguisse enxergar, à sua volta, o branco, o gelo, a neve. Como no sombrio conto de Andersen, “A rainha da neve”, o coração de Guísela havia empedrado. Talvez só coubesse a Guísela, após a morte de Leo, parir a “criatura” que se contorcia dentro dela:

Teria existido mesmo a criatura naquele tempo? Ou só agora, depois da morte de Leo, que espatifou o carro contra um muro no meio da noite, pondo fim à solidão em que o deixei, essa coisa começou a viver dentro de mim? [...] Ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca, e deixar que meu corpo expulse seu violador [...]. A rainha da neve abriria o sexo num parto ou numa violação? [...] Terei coragem de num ritual último abrir a boca como nunca abri as pernas e parir minha purificação? (Luft: 1987, 37-8).

Talvez só restasse a Guísela, no instante de criação, o parto,<sup>2</sup> indagar acerca de sua identidade, de seu nome, de seu lugar, ainda que não obtivesse resposta:

<sup>2</sup> Serge André indaga: “Por que, com efeito, não dar ao parto a importância de uma autêntica criação?” (1987, 284).

Devagar, meu habitante se vira, o leite acabou, mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é a minha identidade? Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o meu nome? Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo? (pp. 140-1).

## **De regras e bordados**

Indagar acerca da identidade, de um lugar, de um nome, assim faz Guísela ao parir a “criatura”, que se revira e se contorce dentro dela, assim faz Guísela diante do susto e do pavor com o advento de suas regras:

Aos doze anos fiquei menstruada. Algumas de minhas amigas já menstruavam e havia meses minha mãe me dera explicações vagas, constringidas sobre essas “coisas” que aconteciam com as mulheres. [...] Aos doze anos então eu era “mocinha”, nem por isso, contudo, fui reconhecida como tal. Não participava das festas dos adultos; os brinquedos e os livros infantis me entediavam; mais do que nunca, estava deslocada (p. 68).

Dizer das regras é indagar acerca do que é ser ou tornar-se mulher, do que talvez seja o feminino, que jorra mensalmente – fluxo que faz laço com o corpo da mulher e o mundo, sangue que é perda, excesso e falta. Nilza Rocha Féres, em “Mulher: a fascinação do igual ao simulacro do homem”, assinala:

O que são as regras para a mulher? Pode-se dizer que as regras pertencem aos dois registros, do real e também do significante, fazendo uma relação com o tempo, em um ritmo que está fora do tempo cronológico. Pode-se dizer que elas fazem uma ligação, um nó que amarra os três registros: o imaginário, o real e o

simbólico. O que é que faz este nó? A mulher, através de suas regras, transmite no seu discurso a palavra do pai, da qual ela é também a guardiã. É a palavra da mãe que faz o nó que amarra os 3 registros da diferença dos sexos. Esta palavra pode também trazer em si sintomas que são produzidos pelas ideologias que só valorizam o papel da mãe e da igualdade dos sexos. À medida que os seres falantes fazem estes sintomas, estabelecem a ligação entre os registros (1987, 78-9).

Regrar e desregrar a mulher, isso sabem as regras fazer, circulando dentro e fora do corpo-mulher, sangue assustadoramente familiar e inquietantemente estranho.

O que querem, afinal, as mulheres que circulam incansavelmente por *A asa esquerda do anjo*? O que quer a matriarca Frau Wolf, esperando exaustivamente no alto da escada ou se ocupando diariamente em dar corda na sua coleção de relógios? O que quer Anemarie, exilada em seu violoncelo e, mais tarde, no amor proibido com Tio Stefan? O que quer Tia Helga, inquieta, balançando freneticamente a cabeça? O que quer Tia Marta, pronta para ensinar uma nova receita ou fazer um tricô ou crochê? O que quer Maria das Graças Moreira Wolf, doce e alegre, sempre pronta a agradecer ao marido? Finalmente, o que quer Guísela, mergulhada em suas infundáveis dúvidas e questões?

Sou? Guísela ou Gisela? Ódio ou amor? Fogo ou gelo? Meu lugar ainda é nos braços de Leo, que me ama? Ou nesse campo de neve, eu comigo mesma encastoadada no corpo imune a qualquer toque, qualquer afago, incandescido apenas à memória do que poderia ter sido e não foi? (Luft: 1987, 100).

E a resposta para a procura que tanto aflige Guísela não poderia ser outra: o vazio. Talvez por isso Guísela tenha tomado

tanto gosto pelos bordados e a eles tenha se dedicado com afincó: “gosto de bordar, sentada junto de minha mãe, às vezes, meu pai se junta a nós” (p. 100), “embora as agulhas ainda enferrujem, meus bordados saem quase perfeitos” (p. 83), “bordo e já não tem nenhuma importância que eu use a mão esquerda” (p. 123).

Bordejar duplamente à margem, mão esquerda que Guísela sabe usar. Bordar, dar voltas em torno do vazio, isso sabe a mulher, como assinala Ana Maria Portugal Maia Saliba, ao utilizar-se da metáfora da renda para dizer do feminino:

E o que é a renda? Não mais que uma linha, cordão ou fita que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá. E o que acontece se, por acidente, o fio é puxado? Não sobra nada dos desenhos, apenas o fio. A renda, com seus desenhos, é devolvida, em sua condição de buraco, ao espaço vazio. [...] Pois bem, fazer renda, disso a mulher sabe. Ficar na beirada, na bordadura fazendo voltas em torno da Coisa, em seu discurso desdobrado. “Mulher é desdobrável”. Eu sou, diz Adélia Prado (1987, 31).

Suspirar por alguém sem nome, sem rosto, suturar o vazio e a falta com o amor, empreitada que Guísela reiteradamente se impõe: “Bordava, bordava: era toda lábios, olhos, corpo envergonhado e afrito suspirando por alguém sem nome, sem rosto, que talvez tornasse o amor suportável, a chorar: vem, vem, vem” (Luft: 1987, 75). Mas onde o amor? No som plangente do violoncelo? Nas notas desalinhasdas do piano? Numa torta bem feita de duas camadas? “O amor, este enferrujou” (p. 99), mas onde, onde o amor? No mais além do verbo ou da carne imaculada?



Alemão batata, come queijo com barata!

Erigir a família, apresentando seus hábitos, convenções, rituais, manias e segredos, para em seguida desnudá-la, esfacelá-la; percurso trilhado por Guísela:

Tenho sete, oito anos. Ao menos três vezes por semana passo nesta rua para visitar minha avó e estudar piano na sala de música. Um ritual a ser cumprido, como tantos numa família organizada: tudo é bem organizado na família Wolf, ao compasso da voz seca da matriarca, minha avó. Só eu me sinto fora do ritmo, com o corpo miúdo, as orelhas grandes teimando em aparecer por entre o cabelo, que me obrigam a usar bem curto, “assim fica mais forte”! Também sou canhota e não conseguiram me corrigir (p. 14).

Dessa forma, Guísela, filha de pai de ascendência alemã e mãe brasileira, põe-se a lembrar a infância, a família, e conta sobre a avó germânica, Frau Ursula Wolf, chamada ainda de “A baronesa”, “A grande dama”, que “nos cantos da boca mostrava o desprezo pelo mundo” (p. 116). É em torno dela que os membros da família circulam, amedrontam-se ou se fazem emudecer: “Guísela, sente reta. Guísela, use a mão esquerda, Guísela, a agulha do seu bordado enferrujou mais uma vez! Guísela, por que não consegue ficar um minuto quieta?” (p. 21). As repreensões endereçadas a Guísela bem poderiam ser destinadas a Tia Marta, Tio Stefan, Tio Ernst, Tia Helga, enfim, a qualquer um que se pusesse diante da grande dama, como a destinada à mãe de Guísela, Maria das Graças Moreira Wolf:

Marie, você precisa ser mais exigente com suas empregadas – sempre chamava minha mãe pela forma alemã do seu nome. Meu pai ficava dócil diante dela, ouvia atento seus conselhos

sobre nossa vida particular. E eu não podia me esquecer de falar só alemão. Tudo precisava ser recomendado, ensaiado, mil vezes lembrado: gestos, expressões, linguagem, tudo falsificado na montagem daquele teatro em que se fraudava, até o menor resquício, a nossa identidade (p. 45).

O quadro familiar bem posto, bem colocado, vai rapidamente encaminhando-se para o esfacelamento e a progressiva decadência familiar é anunciada pela fuga noturna de Anemarie com Tio Stefan, restando apenas uma carta deixada pela neta, que Frau Wolf jamais mostrou:

O que aconteceu com Anemarie provou que “família” era apenas um nome, uma série de poses, talvez sobretudo uma aflição. Pois esta massa com tantas cabeças, olhos e bocas e nomes, predestinada a juntar-se paulatinamente no Jazigo, fragmentou-se em estilhaços: desde aquela hora fomos sombras apartadas, esquivas, suspeitando umas das outras: este teria sabido? Aquela teria adivinhado? Alguma outra teria sido cúmplice da trama inimaginável da traição. Pois Anemarie traíra a família Wolf. Antes, era como se a tocadora de violoncelo, idealizada, quase irreal, fosse a nossa identidade. Desmoronada a estátua, nos dispersamos. Só a sombra do Anjo ainda nos preservava, nos possibilitava fingir de maneira convincente que éramos uma família estável e limpa (p. 85).

A sucessão de doenças e mortes só reitera a decrepitude, a ruína e o dilaceramento da *Familie Wolf*. Novamente, ergue-se para Guísela o muro do exílio e as vozes das meninas gritando durante o recreio no pátio do colégio ainda se fazem ouvir: “ – Alemão batata, come queijo com barata!” (p. 25).

## **Eu me sentia outra vez falhada**

Diante do vazio, a destruição, o aniquilamento, a morte. Não é gratuito, portanto, que diversas personagens de *A asa esquerda do anjo* encontrem na morte a sua morada. Morre Tia Helga, doente, balançando ininterruptamente a cabeça, morre Maria das Graças Moreira Wolf, de forma grotesca, com o rosto enterrado nas gemas de ovo, morre Anemarie, tomada pelo câncer no útero – punição redentora para um adultério familiar? –, morre Leo, batendo abruptamente seu carro contra o muro, morre a matriarca Frau Wolf, aos noventa anos, morre por fim Otto Wolf, sem alarido.

Em *A asa esquerda do anjo*, a morte torna-se um “alimento discursivo” (Castello Branco: 1991, 52) que nutre Guísela e a própria narrativa. E quem consegue escapar da pesada mão mortífera? Max, Tio Stefan e Tio Ernst, que, como Guísela, viviam à margem, na beirada. Max continua a espiar atrás da fresta, com seu “nariz pontudo”, sua “voz de mulher ou de menina, não sei se marota ou desvalida” (Luft: 1987, 15), Tio Ernst permanece virando pelo avesso a “seriedade” de seu nome<sup>3</sup> e mergulha cada vez mais na cerveja; Tio Stefan se mantém um pouco afastado, mastigando o bocal do cachimbo.

Curiosamente, a única personagem feminina que sobrevive à mortandade familiar além de Guísela é Tia Marta. Resguardada depois de sofrer em silêncio, ainda regozija-se em dar receitas às noras e aguarda a chegada de novos netos. Resta, por fim, Guísela, que detém a garantia e continua a carregar consigo a força de sua solidão – “estou sozinha, tranquila e forte” (p. 12) –, ainda que os

<sup>3</sup> Ernst, do anglo-saxão ou teutônico, combatente dedicado. Em alemão significa seriedade, gravidade.

fantasmas não cessem de assombrá-la, fazendo ranger os degraus, ecoar passos na escada ou suspiros no patamar e que à noite espiem pelas dobras das cortinas, grudem em suas pupilas, chamando-a “com voz de abismo – vem, vem, vem!” (p. 17).

Nem mesmo o silêncio roxo dos vitrais e o doloroso parto que expeliu a incômoda criatura e ainda o inestimável camafeu – no qual se vê uma “mulher de perfil, cabeleira entrançada em flores, tudo diminuto e perfeito, o nariz, as pestanas, uma mulher sem nome” (p. 16), a quem Guísela “secretamente chamou Anemarie” (p. 16) – conseguem resgatá-la de seu abandono e acabam por apontar novamente para o vazio e para o fato de Guísela se “sentir outra vez falhada” (p. 33) e imersa no aberto.

Ao fazer referência às *Elegias de Duíno*, Pommier assinala:

Rilke emprega diversas metáforas para definir o estado daquele que percebe o aberto. Nas *Elegias de Duíno*, utiliza um termo que é notável porque evoca uma forma particular de gozo. Este ser para o qual limites e diferenças se abolem, que faz surgir a esfera, é ocupado pelo anjo [...] Assim, o anjo é aquele em quem e por quem se opera uma transmutação do visível em invisível. Ele forma um ponto de passagem, um lugar onde as palavras ultrapassam o limite: ele é a própria fronteira. O anjo é esse ser assexuado que constitui o limite do representável, assim como o falo demarca retroativamente todas as demandas da mãe; graças a ele, as palavras querem dizer outra coisa que não aquilo que designam: ele conduz o visível da demanda em direção ao invisível do desejo. O anjo é o nome de empréstimo daquilo que não tem nome (Pommier: 1987, 103-4).

“Ser o nome de empréstimo daquilo que não tem nome”. Assim, o anjo esculpido no jazigo da família Wolf – que, após a sucessão de mortes, tem curiosamente a asa esquerda cada vez

mais fendida – torna-se exemplar para dizer daquilo que escapa e ameaça, do que é estranho e ao mesmo tempo familiar, do que é pura perda e ausência, do que é o inominável, o vazio e o indizível, do que sobra, é excesso e está mais além, talhado em um bronze, em uma lápide ou apenas traçado sobre a folha branca de papel, como o dúbio quadro de Klee, como a sombria história narrada por Guísela, como o inquietante romance escrito por Lya.

## Referências

- ANDERSEN, Hans Christian. “A rainha da neve – um conto de fadas dividido em sete histórias”. In: \_\_\_\_\_. *Histórias e contos de fadas. Obra completa*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Vila Rica, 1996, pp. 342-74.
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 222-32.
- \_\_\_\_\_. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 121-2.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. & SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial/Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- FÉRES, Nilza Rocha. “Mulher: a fascinação do igual ao simulacro do homem.” In: *Reverso*. Belo Horizonte: Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, n° 26, pp. 69-80, mar. 1987.
- FERRIER, Jean-Louis. *Paul Klee*. Tradução de Teletraduções. Lisboa/Paris: Pierre Terrai, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 123-36.
- \_\_\_\_\_. “Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina”. In: *Boletim Bibliográfico – Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de cultura, v. 43, n°s

- 3/4, pp. 7-14, jul/dez. 1982. GROHMANN, Will. *Paul Klee*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1985.
- LACAN, Jacques. “Deus e o gozo d’A Mulher”. In: \_\_\_\_\_. *O seminário – livro 20, mais, ainda 1972-1973*. 2ª ed. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp. 87-104.
- LUFT, Lya. *Mulher no palco*. 5ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A asa esquerda do anjo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina – os impasses do gozo*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. “Mulher: da cortadura à bordadura”. *Reverso*. Belo Horizonte: Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, n° 26, pp. 28-34, mar. 1987.
- \_\_\_\_\_. *O vidro da palavra: o estranho como objeto-limite entre a literatura e a psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SERRES, Michel. *A lenda dos anjos*. Tradução de Rosângela Vasconcelos Tibúrcio. São Paulo: Aleph, 1995.

