

## Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l'artiste Ana Hatherly

Catherine Dumas  
Université de la Sorbonne Nouvelle/Paris III

Judith Butler, commentant le livre de Jean-Luc Nancy, *Hegel. L'inquiétude du négatif*, écrit : « l'«inquiétude» du moi est précisément son mode de devenir, sa non-substantialité définitive dans le temps et sa manière spécifique d'exprimer sa liberté » (Butler, 2011 : 11). Dans l'œuvre de Ana Hatherly, cette « inquiétude du moi » est présente depuis le début sous diverses formes. Décliné comme sujet féminin, ce moi n'a aucune « substantialité définitive dans le temps » et pratique, comme nous le verrons, une liberté qui le rend insaisissable bien qu'omniprésent. C'est dans ce sens que je parlerai de métamorphoses, adoptant en cela un terme culte de l'esthétique baroque si fondamentale dans la création de l'artiste portugaise. Car le sujet féminin n'est jamais pris par A. Hatherly comme le matériau d'une réalité première, mais bien comme une construction, à l'instar de ce qu'a démontré Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*. Mais cette construction, comme le soutient J. Butler dans son livre-phare *Trouble dans le genre*, est soumise à des secousses sismiques tout au long de son histoire : « L'instabilité fondamentale de la catégorie « femme » met en question les limites de la théorie politique féministe *en termes de fondement* ; elle inaugure de nouvelles configurations, non seulement au niveau des genres et des corps, mais aussi sur le plan politique » (Butler, 2006 : 267). C'est à partir de ce postulat que je me propose d'analyser les formes de la subversion auxquelles est soumise la catégorie du sujet féminin chez A. Hatherly. Entre ironie et humour, l'artiste le met en scène dans des situations aussi dramatiques que parodiques, qui peuvent même devenir des pastiches et des mascarades. Dans une interview de 2005, A. Hatherly va dans le sens de J. Butler quand elle parle de « l'importance qu'a eue la révolution du 25-Avril pour le Mouvement de la Poésie Expérimentale portugaise », soulignant « son engagement [de Po Ex] dans le devenir politique, au niveau national aussi bien qu'international » et de « la nécessité d'une conscience politique inséparable de l'exigence culturelle, et néanmoins libre » (Hatherly, 2005 : 9). Le sujet féminin et ses métamorphoses accompagnent l'engagement de l'expérimentaliste qu'est toujours restée A. Hatherly.

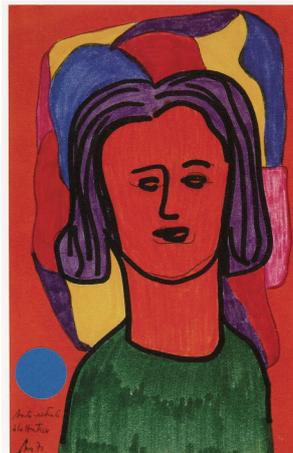
J'envisagerai l'œuvre de l'artiste dans sa globalité, la visualité de son texte étant présente aussi bien dans ses œuvres plastiques qu'au sein de sa prose et de sa poésie. Les métamorphoses du sujet féminin accompagnent dans la chronologie les métamorphoses de l'œuvre, tout en éclairant

ses constantes. J'ai structuré mon analyse en trois moments : les autoportraits et les images de soi, les renversements ironiques du sujet féminin et le corps sentimental.

## Autoportraits et images de soi

Mon intention est de démontrer que l'autoportrait, genre classique s'il en est, est toujours médié chez Ana Hatherly soit par des figures tutélaires, soit par des figures de l'ironie déconstructrice qui le reconstruisent autrement. L'artiste s'invente des doubles, opère des démultiplications de soi, reprenant le *topos* du premier modernisme portugais de la dépersonnalisation, et ce avec une bonne dose d'autodérision.

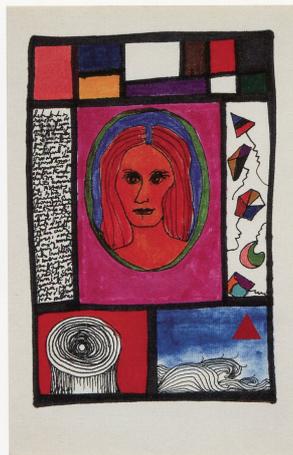
Je commenterai deux autoportraits médiés tirés de l'œuvre picturale du début des années 1970, à l'époque où l'artiste a déménagé de Londres à Lisbonne (Hatherly, 2005). Le premier est directement inspiré de Matisse, « à la façon de », comme le dit la légende.



Autoportrait  
à la façon de Matisse, 1971  
peinture et collage sur papier  
14 x 8,9 cm  
signé et daté  
n° d'inventaire: DP1718

[Illustration 1 : Autoportrait à la façon de Matisse (Ana Hatherly). Source : *Ana Hatherly dessins, collages et papiers peints*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Photographie Paula Costa et José Manuel Costa Alves].

Le visage de l'artiste y figure en gros plan, avec un impact immédiat qui s'appuie sur des couches de couleur en arrière-plan. Dans le second, par contre, l'autoportrait figure dans un médaillon central entouré d'un cadre en forme de mosaïque qui associe des icônes en relation avec l'œuvre écrite des *Tisanas* à la représentation plastique de la portraitisée.



Autoportrait – dans le cadre  
le contraste entre Mondrian  
et le monde mythico-magique  
des «Tisanas», 1971  
feutre et collage sur papier  
14 x 6,9 cm  
non signé / daté  
n° d'inventaire: 007422

[Illustration 2 : Autoportrait – dans le cadre le contraste entre Mondrian et le monde mythico-magique des ‘Tisanas’ (Ana Hatherly). Source : *Ana Hatherly dessins, collages et papiers peints*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Photographie Paula Costa et José Manuel Costa Alves].

La légende, encore une fois est explicite à ce sujet : « Autoportrait – dans le cadre le contraste entre Mondrian et le monde mythico-magique des ‘Tisanas’ ». L’une des icones, présentée à la verticale, donne à voir des fragments de lignes d’écriture. *Tisanas*, cette œuvre de prose poético-philosophique publiée à un rythme régulier tout au long de la carrière de l’artiste, entre dans le genre des écritures de l’intime et s’associe naturellement à l’autoportrait pictural. Dans le cas de ces deux autoportraits, la médiation de Matisse et de Mondrian nous renvoie à la tradition moderniste sous les versions du fauvisme et du néoplasticisme.

La série des autoportraits se poursuit sous la médiation du romantique « noir » Füssli. Le tableau source du « Cauchemar » a été reçu comme anticipant les idées freudiennes sur la problématique sexuelle. Le peintre en a fait trois versions, tout comme A. Hatherly qui fera trois autoportraits « à la Füssli ». Je ne retiens ici que les deux premières versions (Hatherly, 2005).



[Illustration 3 : Autoportrait de Füssli (Ana Hatherly). Source : *Ana Hatherly dessins, collages et papiers peints*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Photographie Paula Costa et José Manuel Costa Alves].



[Illustration 4 : Autoportrait (à la façon de Füssli) (Ana Hatherly). Source : *Ana Hatherly desins, collages et papiers peints*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Photographie Paula Costa et José Manuel Costa Alves].

On peut se demander s'il s'agit d'une parodie ou d'un pastiche. Les versions de A. Hatherly reprennent la position des corps des toiles de Füssli. Mais elle fait de ces corps des fantômes, leur refusant soit la couleur, soit un visage. Dans la première version, on perçoit des lignes d'écriture sur le fond du dossier du fauteuil. Dans la deuxième version, c'est des corps, essentiellement de celui de la femme, décolleté, avec la tache qui lui tient lieu de visage, que naissent les lignes d'écriture. C'est encore plus net dans la troisième version. L'écriture est au premier plan et peut même recouvrir parfois le motif pictural. On pense aux dessins d'écritures rassemblés dans *Mapas da Imaginação e da Memória*, livre publié en 1973 et que l'on pourrait, à la lumière de ces autoportraits « à la Füssli », interpréter, eux aussi, comme des autoportraits.

L'autoportrait requiert également, chez Ana Hatherly, la médiation des écrits poétiques conventuels de l'âge baroque. Ainsi, « Retrato de Sórora Maria do Céu » (1995) (Hatherly, 2003 : 135).



[Illustration 5 : Retrato de Sórora Maria do Céu (Ana Hatherly). Source : HATHERLY, Ana. *A mão inteligente*. S.l. : 2003, p. 135].

Nous observons ici une palette beaucoup plus sombre, allant du blanc au noir en passant par le gris, ponctuée par des nuances plus chaudes d'ocre roux. L'écriture est cachée par les taches noires et ne se révèle, en caractères d'imprimerie, que par bribes. Elle n'est donc plus manuscrite, et ne fait plus partie du motif même du dessin comme dans les autoportraits précédemment analysés. La palette chaude, qui correspondait aux références de Matisse et de Füssli, tire ici vers les nuances de l'austérité et de la clôture.

Ce « portrait » de la religieuse poétesse trouve un écho dans les trois autoportraits en forme de gloses du livre *A Idade da Escrita* (1998), « Autoretrato. Parafraseando Sor Juana Inês de la Cruz e Sórora Madalena da Glória ». Le livre, de 1998, comporte une erreur, corrigée à la main par Ana Hatherly sur l'exemplaire qu'elle m'a offert. Le sonnet intitulé « A uma caveira pintada em um painel que foi retrato », tiré du livre *Obra Celeste* daté de 1742 et attribué à Sórora Violante do Céu, a été en réalité écrit par Sórora Madalena da Glória. La « paraphrase » agit ici à trois niveaux : celle de Góngora faite au XVII<sup>e</sup> siècle par Juana de la Cruz, celle de Juana de la Cruz faite par Madalena da Glória un siècle plus tard, et celle que A. Hatherly fait au XX<sup>e</sup> siècle de l'ensemble de ces hypotextes. Au-delà du passage du temps, une forme relie tous ces poèmes, le sonnet, ainsi qu'un tableau auquel est dédiée la paraphrase de Madalena da Glória : « A uma caveira pintada em um painel que foi retrato ». Je ne reproduis ici que le troisième sonnet, celui de Ana Hatherly :

#### Auto-retrato

Este que vês, de cores desprovido,  
o meu retrato sem cores é  
e de falsos temores já despido  
em sua luz oculta põe a fé.

Do oculto sentido dolorido,  
este que vês, lúcido espelho é  
e do passado o grito reduzido,  
o estrago oculto pela mão da fé.

Oculto nele e nele convertido  
do tempo ido excusa o cruel trato,  
que o tempo em tudo apaga o sentido;

E do meu sonho transformado em acto,  
do engano do mundo já despido,  
este que vês, é o meu retrato.

(Hatherly, 1998 : 26)

Le premier vers est une glose de chacun des deux hypotextes. On trouve chez Sor Juana Inés de la Cruz « Este que ves, engaño colorido, », et chez Sorora Madalena da Glória « Este que vês de sombra colorido ». De glose en glose, de « paraphrase » en « paraphrase », l'autoportrait s'assombrit et

se voile. L'indication de l'absence de couleurs est itérative, ainsi que celle de l'occultation (de la lumière, de la douleur, de la notion de destin tragique) opérée par la foi. Le tableau du squelette mentionné dans le titre du sonnet de Madalena da Glória est interprété, dans un geste ekphrastique appuyé, comme un autoportrait par A. Hatherly. Ainsi, le sonnet, forme noble par excellence, dessine la filiation élégiaque d'une voix féminine d'où, en filigrane, Florbela Espanca, « Soror Saudade », n'est certainement pas absente.

Ce réseau complexe de références poétiques devient un tourbillon vertigineux si l'on se penche sur la démultiplication des images du soi féminin chez A. Hatherly. On peut observer ce phénomène à partir de « História da Menina Louca », poème tiré du recueil inaugural de 1958, *Um Ritmo Perdido*, jusqu'aux variations sans fin sur les lettres du nom de l'artiste qui configurent des poèmes parmi les plus frappants de la période expérimentale :

História da Menina Louca

Procuraram toda a casa, toda a terra,  
Ninguém a achava.  
Ela estava no telhado, atrás da chaminé,  
Olhava as estrelas e cantava.  
Estava tão feliz e sossegada!  
Olhava as estrelas e cantava.

Meu Deus, está louca!  
Vamos levá-la.

Estava tão feliz!  
Olhava as estrelas e cantava.

(Hatherly, 1980 : «Excertos de *Um ritmo perdido* » [1958], 24-25)

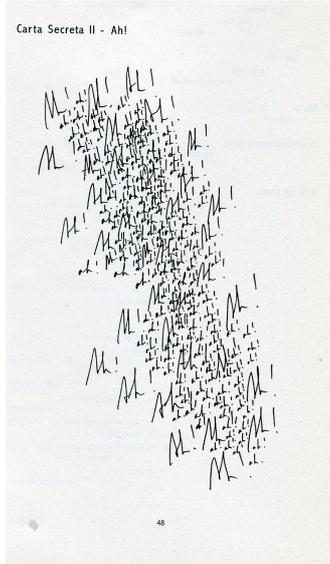
Ce poème s'inscrit dans une suite sur le moi : «A minha vida é poética». Dans le poème de *A Idade da Escrita* (1998), «A mão que escreve», nous voyons le sujet qui se pose comme artiste, transfiguré à partir de la métonymie classique de la main-poète résolue en un non moins classique dialogue poétique. Il s'agit là d'une déclinaison de la «main intelligente»<sup>1</sup> de l'artiste qui s'adonne au «travail obscur en son intérieur» et «ne se fait connaître que dans l'occulte» (Hatherly, 1998 : 13)<sup>2</sup>.

Dans la «*tisana*» 229, A. Hatherly passe de l'autoportrait figuratif lié au thème de la brièveté de la vie à l'écriture du nom : «O auto-retrato. Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes mas porque assim avaliavam o seu grau de passagem. Eu escrevo o meu nome» (Hatherly, 2006: 99). A partir

<sup>1</sup> *A Mão Inteligente* est le titre d'un livre de 2004 qui réunit un échantillon important de l'œuvre audiovisuelle de Ana Hatherly, accompagné de plusieurs essais critiques.

<sup>2</sup> « o trabalho obscuro em seu dentro » ; « e dá-se a conhecer só no oculto ».





[Illustration 7: Carta secreta II (Ana Hatherly). Source : HATHERLY, Ana. *A Idade da escrita*, Lisboa, Edições Tema, 1998, p. 48].

Dans la lettre numéro II intitulée « Ah! », le jeu sur l'initiale du prénom Ana est dramatisé à travers l'exclamation dont l'accumulation forme un dessin qui traverse en biais toute la page. Nous sommes déjà ici dans la performance de l'acteur qui joue une scène empreinte d'ironie.

### **Renversements ironiques du sujet féminin**

Les « renversements ironiques » sont une figure de la déconstruction qui atteint le sujet moderne et qui est posée par J. Butler dans *Sujets du désir* :

Le sujet est un sujet dans la mesure où il produit une relation à l'extériorité, mais dès que c'est la non-relation qui se trouve reconnue comme la « différence » constitutive de toute signification, alors le sujet se révèle être une fiction que le langage se donne lui-même dans un effort pour dissimuler sa propre structure : le sujet est le mythe de la référence elle-même. (Butler, 2011: 218)

Nous trouvons chez A. Hatherly, déjà dans *O Mestre*, un sujet féminin défini comme sujet désirant bravant la loi paternelle dans des « fictions » à la fois grandioses et dérisoires qui sont autant d'expérimentations du mythe de soi créé à partir de la figure de Dona Ana.

Je reviens à présent aux trois « Cartas Secretas » de *A Idade da Escrita* où l'histoire d'amour du sujet désirant est mise en scène en trois actes : «Le Début», «Ah!» et «Despedida». La première lettre adopte, comme une réminiscence de «Eros frenético», le ton faussement léger de «Uma carta de Dona Ana» :

A ti  
meus olhos verdes  
my new america

(lembras Donne?)  
oh my new found land  
beloved/vejo-te todos os dias  
olho-te em silêncio  
vejo-te

(Hatherly, [1968]: 72)

La dernière lettre est pathétique : « Dentro de mim tudo é negro ». La solitude est un sentiment intrinsèque du sujet féminin que A. Hatherly traite de façon ontologique dans *Nove Incursões* :

Existo. Existo no mundo. Quando experimento a solidão estabeleço a diferença entre mim e os outros e, logo em seguida, entre mim e o outro. A experiência da solidão é o que me indica paradoxalmente que não estou só no mundo, é a existência dos outros que me pode fazer sentir solitário, mas sentirmo-nos ou podermo-nos sentir sós no mundo pela assunção da existência simultânea dos outros, é perguntar por que motivo a sua confirmada presença pode causar a nossa solidão. (Hatherly, 1962 : 10-11)

La solitude et le mal d'amour en tant que sentiments constitutifs du sujet féminin sont mis en scène dans *O Mestre*. Dans sa préface, Maria Alzira Seixo parle justement de cette « solitude fondamentale » due à l'impossibilité de la réversibilité du *je* et du *tu* (Hatherly, 1976 : 14-15). La Disciple écrit, elle aussi, des lettres d'amour au Maître insensible. Tous deux se livrent au spectacle, démultiplié dans ses différentes figurations symboliques, de la poursuite amoureuse (tapisserie de la Dame à la Licorne, légende de Don Perlimplin et Belisa, la Sonate à Kreutzer, La Leçon d'Anatomie de Rembrandt, etc.). Ces variations peuvent aboutir à des scènes caricaturales comme la « Méditation sur le problème sexuel » du chapitre III où la notion de sexe est déclinée sous la forme baroque de l'énumération accumulative, de l'antithèse paradoxale et du chiasme :

O sexo é o caminho do nexo. O sexo é a mola que une e afasta. O sexo é a matriz da paixão. O sexo é a matriz da não-paixão. O sexo é a matriz da vida da morte. O sexo é a matriz da criação. O sexo é a matriz da destruição. O sexo é a matriz da ascese. O sexo é a matriz da discórdia. O sexo é a matriz da Alegria. O sexo é a matriz do enojo. O sexo é a matriz. É isso. O sexo é o que me afasta de ti e te aproxima de mim. O sexo é o que me leva para ti e te afasta de mim. (Hatherly, 1976 : 50-51)

A. Hatherly joue sur l'effet de la variation pour alterner les points de vue, créer un tourbillon de sens où ne se trouve plus aucune valeur. Le « renversement ironique » consiste en cela. C'est lui qui est à l'œuvre dans le film *Rotura* (1979, 6 mn.) où l'on voit un sujet féminin, l'artiste en personne, se livrer à la déchirure de grands panneaux de papier blanc dans une action, répétitive à l'excès, d'autodérision et d'abolition de la signification. On retrouve cette même autodérision chez un personnage, le cochon Rosalina qui intervient tout au long des *Tisanas*. Ce personnage

extrêmement subversif déstabilise à chaque apparition le sujet qui se livre à une écriture introspective discursive, bien qu'émiettée. Il se peut d'ailleurs qu'il tienne le rôle du double.

Dans son livre le plus récent, *A Neo-Pénélope*, A. Hatherly pratique la dérision jusqu'à la volupté. Elle met en scène plusieurs personnages féminins comme « Alice au pays des nains », « Les anciennes dames japonaises » ou la néo-pénélope elle-même. Elle utilise dans ces poèmes le kitsch et procède à un « renversement ironique » porté à l'excès, jusqu'à la lettre d'amour intitulée « Carta de amor em metáfora de automóvel » :

My dearest:

Little Clio  
Keeps asking:  
What am I doing here  
Sitting still  
Collecting dust  
My head-lights full of mist?

Your absence  
Leaves me tire-less...  
(Hatherly, 2007 : 31)

La voiture Clio (dont la référence est un modèle de la marque Renault) tout comme le cochon Rosalina des *Tisanas*, agissent dans ce poème comme des doubles, et le jeu de mots final renvoie au « ah! » ironique de la « Lettre secrète II » que je viens de commenter, soupir et éclat de rire tout à la fois.

## **Le corps sentimental**

On l'aura compris, le monde des affects, bien que repoussé par des stratégies d'éloignement ironique, est un embrayeur esthétique très fort dans l'œuvre de A. Hatherly. Voici une proposition thématifiée par la « tisane » 440 :

O corpo e os seus afectos. O desejo de sentir, esse auto-retrato último. Quando se deseja não se gasta a esperança. Quer-se ter asas. Brilhar no escuro. Quando já nada se vê e só se pressente. Aspirar à quietude descobrindo o caos, a catástrofe, a sombra enorme do nosso ser em queda. (Hatherly, 2006 : 157)

L'opacité du désir tel que le conçoit Lacan (Lacan, Miller, 2013) est prise en compte par A. Hatherly dans sa nouvelle *O Mestre* : «A metamorfose opera-se sempre na sombra » (Hatherly, 1976 : 110). J. Butler, quant à elle, souligne l'existence de « relations complexes entre désir et genre » (Butler, 2011 : 277). A. Hatherly propose l'androgynie comme une forme de l'ambiguïté, de

l'atténuation des frontières génériques, et ce dès la préface de *O Mestre*. C'est ainsi que surgit dans la nouvelle l'Androgyne Potentiel tripartite, trinité de l'harmonie fantasmée par la Disciple. On trouve une ambiguïté semblable dans les figures des anges du recueil de 1999, *Rilkeana*, où leurs chevelures rappellent les encres de Chine de 1972 reproduites dans *A Mão Inteligente* (Hatherly, 2003 : 61-69). C'est d'ailleurs une chevelure dessinée par l'auteur qui compose la couverture de ce recueil de poèmes.

Dessiner un corps sentimental, c'est rendre son importance au cœur. Ce mot, exclu des expérimentations textualistes de Po Ex, se retrouve très fortement thématiqué dans le recueil de courts poèmes *Fibrilações*. Tout en jouant de l'entre-deux de la notion de cœur comme organe physiologique (*Fibrilações*) et comme centre des émotions, ces courts poèmes adoptent le ton élégiaque de *Rilkeana*. Ils renonçant à la notion dysphorique de sexe que l'on a pourtant trouvée dans *O Mestre*, en faveur de la plénitude du cœur :

O coração é como um fruto  
cresce  
amadurece  
mas não cai:  
Se alguém o quiser  
não morre  
(Hatherly, 2004 : 47)

Ou cette autre version :

Meu coração é como um fruto  
plantado num esquisito pomar  
O meu peito é a cortina que esconde  
O seu tumulto  
(Hatherly, 2004 : 49)

Ou bien ce fragment qui rappelle les dédoublements des *Tisanas* :

Meu coração e eu  
vivemos juntos  
mas não lado a lado  
e nunca nos vemos  
O sangue é um acordo vivo  
que nos ata  
(Hatherly, 2004 : 45)

Et enfin cet énoncé de sagesse :

Às vezes  
Perigosamente  
as veias coagulam:  
Não percebem

viver é uma hemorragia calculada.  
(Hatherly, 2004 : 65)

A la fin de *O Mestre*, l'option fantasmée d'une réconciliation des corps est déjà bien présente. L'harmonie devient possible dans la mort que l'on donne et que l'on reçoit. Et c'est le thème des larmes de sang qui vient à la surface du récit par l'intermédiaire de l'Androgyne Potentiel :

Mestre, as nossas lágrimas já correm agora pelo chão, descem as escadas, correm pelo passeio, cobrem a cidade, já tornaram o lago do jardim completamente vermelho, agora vai ficar tudo incendiado, iluminado, luminoso, as lágrimas trouxeram sempre a luz!...

Mais uma interferência da terceira parte do Andrógino Potencial. (Hatherly, 1976 : 115)

Le corps et ses affects configurent un corps-poème où le sujet féminin, la Disciple de *O Mestre*, dans sa métamorphose en androgyne, retrouve la «vibration perdue», ce «rythme perdu», titre du premier recueil de poésie de 1958. Ces affects pourront être reformulés, sublimés par La Disciple, dans la «réactivation du refoulé pulsionnel» proposée par Julia Kristeva dans *Polylogue* (Kristeva, 1977). J. Butler écrit en effet à ce propos : «Ce sera [...] au prix de ce refoulé pulsionnel, maternel, que se soutiendra le sujet en procès du langage poétique pour lequel le mot n'est jamais uniquement signe» (Butler, 2006 : 185).

Du genre de l'autoportrait médié par la tradition tant classique que baroque, mais également moderniste, aux figures de l'ironie, nous avons pu analyser la prégnance du sujet féminin dans l'œuvre de A. Hatherly. A travers sa proposition de styles parodiques multiples, l'artiste déstabilise les identités figées. Finalement, le sujet féminin, par le fantasme pulsionnel de l'androgynie, acquiert le droit à un corps sentimental, forme ultime de la liberté revendiquée par l'artiste.

## Références Bibliographiques

BUTLER, J., [2011]. *Sujets du désir*. Réflexions hégéliennes en France au XXème siècle. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Philippe Sabot, Paris, PUF, Collection Pratiques théoriques.

\_\_\_\_\_, [2006]. *Trouble dans le genre*. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cythia Kraus, Paris, éd. La Découverte.

HATHERLY, A., [2005]. *Ana Hatherly desins, collages et papiers peints*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, « Entretien avec Ana Hatherly », propos recueillis par Ana Vasconcelos e Melo, p. 7-15.

\_\_\_\_\_, [1998]. *A Idade da Escrita*, Lisboa, Edições Tema.

\_\_\_\_\_, [2006]. *463 tisanas*, s. l., Quimera.

\_\_\_\_\_, [1980]. *Poesia 1958-1978*, Lisboa, Moraes editores, Collection Círculo de poesia. *Eros Frenético* [1968], p. 72-110. Excertos de *Um Ritmo Perdido* [1958], p. 23-26.

\_\_\_\_\_, [1976]. *Nove Incursões*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural.

\_\_\_\_\_, [1976]. *O Mestre*, Lisboa, Moraes ed.

\_\_\_\_\_, [2003]. *A Mão Inteligente*, s. l., Quimera.

\_\_\_\_\_, [2007]. *A Neo-Penélope*, Lisboa, &etc.

\_\_\_\_\_, [1991]. *Fibrrilações*, s. l., Quimera.

KRISTEVA, J., [1977]. *Polylogue*, Paris, Seuil.

LACAN, J. et MILLER, A., [2013]. *Le séminaire*. Livre VI « Le désir et son interprétation », 1<sup>re</sup> Partie « Du désir dans le rêve », s.l., éditions de La Martinière.