

CHRISTOPHER ISHERWOOD POR MEIO DE PAUL VEYNE:**VIDA EM WEIMAR E ESCRITA ELEGÍACA*****Christopher Isherwood through Paul Veyne: life in Weimar and Elegiac writing***

*Gustavo Ruiz da Silva*¹

Resumo: Este ensaio pretende tatear uma hipótese relacional entre dois elementos heterogêneos: a obra de Christopher Isherwood e o poema elegíaco. Para tal, tomar-se-ão duas obras de Isherwood – “Christopher and His Kind” (1976) e “The Berlin Stories” (1945) – e a peculiar interpretação de Paul Veyne acerca do modo de escrita elegíaca. O que se defenderá, então, é que ao se construir a personagem de Sally Bowles, Isherwood descola o ente extra-textual (Jean Ross), assim como faz consigo mesmo quando escreve sobre si. Como percurso para tal interpretação, este texto se divide em três partes: a primeira fará uma retomada biográfica de Christopher Isherwood, a segunda uma apresentação das duas personificações supracitadas, e a terceira uma explicação a partir do caráter elegíaco, tal como visto por Paul Veyne.

Palavras-chave: Christopher Isherwood; Christopher and His Kind; The Berlin Stories; Poema Elegíaco; Paul Veyne.

Abstract: This article intends to grope a relational hypothesis between two heterogeneous elements: the work of Christopher Isherwood and the elegiac poem. To this end, will be taken two works by Isherwood – “Christopher and His Kind” (1976) and “The Berlin Stories” (1945) – and Paul Veyne's peculiar interpretation of the elegiac writing. What will be defended, then, is that when building the character of Sally Bowles, Isherwood takes off the extra-textual being (Jean Ross), just as he does with himself when he writes about him. As a path to such an interpretation, this text is divided into three parts: the first will make a biographical resumption of Christopher Isherwood, the second a presentation of the two aforementioned personifications, and the third an explanation based on the elegiac character, as seen by Paul Veyne.

Keywords: Christopher Isherwood; Christopher and His Kind; The Berlin Stories; Elegiac poem; Paul Veyne.

INTRODUÇÃO

¹ Graduado em Ciências Sociais (PUC-SP) e em Filosofia (USP). Mestrando (PUC-SP) em Filosofia. Membro do “Grupo de Pesquisa Michel Foucault” (CNPq, PUC-SP) e do “Grupo de Trabalho em Ética e Filosofia Política” (ANPOF, PUC-SP). Participante dos projetos “Imagem, Imaginação e Imagem de Si” (PUC-SP) e “Representações de árabes e africanos em fontes europeias, árabes e africanas” (USP).

Este ensaio nasceu de uma curiosidade que emergiu na mente daquele o escreve após uma exibição do musical *Cabaret* (1972), de Bob Fosse. Intrigado com a protagonista do filme (Sally Bowles), este escritor a foi investigar e se deparou não só com a pessoa que a inspirou (Jean Ross), como também com o material literário base que veio a dar origem à peça musical (1966) e ao filme estrelado por Liza Minelli: *Goodbye to Berlin* (1939)², escrito por Christopher Isherwood. Como uma desagradável surpresa, pôde-se notar que o livro não havia ainda sido traduzido para a língua portuguesa, assim como *Christopher and His Kind* (1976), um livro do autor relando sua vida durante o período que viveu na Alemanha da década de 1930, na República de Weimar brevemente anterior à ascensão do III Reich.

Lidos os dois livros supracitados, algo curioso foi notado: não só havia tido um deslocamento entre a pessoa extra-textual Jean Ross para a consagrada Sally Bowles, como também entre o Christopher Isherwood e ele mesmo. Isto é, ao produzir uma escrita de si em *Christopher and His Kind*, ele não o faz em primeira pessoa do singular (Eu), mas se autorreferencia em terceira pessoa do singular (Ele). A primeira reação daquele que vos apresenta esta hipótese³ (de que Christopher Isherwood se utiliza de um gesto elegíaco) foi, desta maneira, a partir dos estudos que vem fazendo acerca da obra de Paul Veyne, lembrar de uma forma literária muito específica, originária do século II A.E.C., a elegia, em especial em sua forma romana.

O que se espera fazer com este ensaio, então, é relatar de modo histórico e diacrônico a vida de Christopher Isherwood (ressaltando sua importância histórica não só para a história da literatura anglófona, como também para todo o movimento de liberação sexual dos homossexuais na década de 1970), circunscrever quais são os deslocamentos entre a Sally Bowles escrita por Isherwood em *Good by to Berlin* (1939) e a Jean Ross,

² *Goodbye to Berlin* reúne seis pequenas histórias: "A Berlin Diary (Autumn 1930)", "Sally Bowles", "On Ruegen Island (Summer 1931)", "The Nowaks", "The Landauers" and "A Berlin Diary (Winter 1932-3)".

³ Cabe apontar que em Foucault (2002, p. 8) o termo "hipótese" aparece pela primeira vez colocado da seguinte maneira: "Eis a hipótese que gostaria de apresentar esta noite, para fixar o lugar – ou talvez o teatro muito provisório – do trabalho que faço". O que se expressa aqui é, então, a íntima relação entre esta noção e o teatro, a dramaturgia, a máscara e, como esperado, o par Apolo-Dionísio. Por tal razão, em Muñoz (2014, p. 90), pode-se encontrar a seguinte referência: "se olharmos e escutarmos o Foucault [...] descobriremos que a hipótese [...] tem relação com o teatro de seu trabalho". Isto é, o trabalho mesmo de Foucault aparece como uma hipótese, um grande teatro. A saber, o termo referido remete-se à noção estoica (tão trabalhada por Veyne)³, que opera como a temática em que o ator grego, simbolizando o sábio, recita o texto, mas de modo indiferente a seus acontecimentos. No seu sentido antigo, se referia ao enredo da trama, mas que de alguma forma era expresso "abaixo" de uma "opinião", daí o temos: *hipo-tese* – algo ainda mais obscuro que a própria *doxa*.

entre extra-textual que foi amiga pessoal do escritor durante seu período de estadia na República de Weimar e também quais são as marcas e potencialidades da escrita elegíaca, demarcando, por fim, quais são os pontos de intersecção entre estes dois elementos heterogêneos, que acabam corroborando para um projeto filosófico maior, a chamada morte ou dissolução do autor, tal como teorizado pelo pensamento francês dos anos 1950-1980.

CHRISTOPHER ISHERWOOD: UMA BREVE BIOGRAFIA

Christopher Isherwood teve uma vida bastante conturbada. Em 1931, o jovem escritor, com 24 anos, decide sair de sua confortável vida na Inglaterra (seu pai sendo um falecido soldado do Regimento de York e Lancaster, e sua mãe a filha única de um bem sucedido mercador de vinho) e migrar para Berlim (Alemanha). A razão de sua mudança se centra num tópico que perpassar-se-á por sua obra e existência, sua sexualidade – apesar do complicado período entre guerras, Berlim era uma cidade com intensa e vívida cena gay na Europa, razão que veio a ser um dos principais catalizadores para a migração de Isherwood. Desta forma, ainda no trem que seguia caminho para a cidade germânica, o autor se depara com Gerald Frank Hamilton Souter⁴, colega também homossexual que veio a se tornar Mr. Norris⁵ em *Mr. Norris Changes Trains* (1935), conto que compõe *The Berlin Stories*⁶.

Já em Berlim, Christopher se viu numa vibrante República de Weimar⁷, que apesar de passar por sua grave crise econômica do período entre guerras, tinha uma cena gay bem ativa, onde pôde se relacionar com diversos parceiros, sendo o Heinz Neddermeyer⁸

⁴ Comunista convicto e membro da Liga Contra o Imperialismo, Gerald Frank Hamilton Souter não só lutou em ambas as guerras mundiais, como também escreveu diversas vezes para o *The Times*, ficando conhecido como “*the wickedest man in Europe*” (CULLEN, 2014).

⁵ Apesar de por uma questão de tamanho este texto se tratar somente de Sally Bowles e Jean Ross, o mesmo processo de personificação e rompimento da relação de identidade entre ente-textual e personagem literário também ocorre entre Mr. Norris e Gerald Souter.

⁶ *The Berlin Stories* é uma reedição publicada em 1945 que reuni dois outros livros de Christopher Isherwood: “*Goodbye to Berlin*” (1939) e “*Mr. Norris Changes Trains*” (1935).

⁷ Vale lembrar que concomitante à ascensão do nazismo na Alemanha, também se teve uma grande efervescência cultural e intelectual, em que se pôde ver nomes como Theodor Adorno, Walter Benjamin entre outros.

⁸ Ocasionalmente Christopher até o tentou levar para a Inglaterra, mas dada a política da eminente II Guerra Mundial, isso não foi possível. Por tal razão, eles viveram juntos nas Ilhas Canárias, Copenhagen, Bruxelas, Amsterdam e Sintra (Portugal), enquanto tentavam obter uma nova nacionalidade e passaporte para

o principal deles. Além dos casos amorosos, Isherwood também se viu em meio à cultura dos cabarés alemães, que naquela época eram antros de uma certa boemia anti-nazista (razão pelo qual foram desmanteladas durante o regime do III Reich). É numa destas noites que encontrou Jean Ross, artista que veio a se tornar sua amiga nestes anos em que estiveram em solo germânico.

Foi neste meio tempo, então, entre 1931 e 1933 que Christopher Isherwood começou a escrever o que viria a ser seu livro mais famoso, *The Berlin Stories*, coletânea semi-autobiográfica que nos mostra este cenário socio-cultural alemão. Com sua publicação, o autor, então, veio a ganhar grande notoriedade, viajou brevemente à China e se mudou para a Califórnia (Estados Unidos da América) em janeiro de 1939. Lá se tornou amigo de Truman Capote, que foi amplamente influenciado por *The Berlin Stories*, em especial pelo capítulo “Sally Bowles”, que teve características levadas para o famoso romance “Breafast at Tiffany’s” (1958).

Em 1947, Isherwood decide viajar para a América do Sul juntamente ao seu então namorado para escreverem e fotografarem a vida e realidade da região, trabalho que veio a ser publicado em 1949 sob o título *The Condor and the Cows* (também não traduzido para o português). Alguns anos depois do término do casal, mais especificamente no Valentine’s Day (Dia de São Valentim, ou, no caso, Dia dos Namorados), Christopher conhece, então, aquele que viria a ser seu marido pelos próximos trinta e três anos: Dom Bachardy, um pintor de apenas 18 anos, 30 anos mais novo que Isherwood (que na época tinha 48 anos). Apesar do choque que o casal veio a causar na sociedade americana da época, eles acabaram por se tornar muito bem relacionados em Hollywood, onde mantinham amizade com diversas personalidades (entre elas Liza Minelli, que interpretou Sally Bowles no filme musical *Cabaret*).

Alguns anos depois, mais especificamente em 1976, em meio à efervescência social americana que emergiu junto às lutas civis por igualdade de gênero, sexualidade e raça, visando apoiar a luta pela liberação sexual, Isherwood publica seu mémoire chamado *Christopher and His Kind* (Christopher e os de seu tipo, em tradução literal), em que expõe sua visão dos eventos de sua vida que ocorreram nos anos de 1930, em especial durante os anos em que esteve na Alemanha e escreveu os contos semi-

Neddermeyer. Em maio de 1937, ele foi preso pela Gestapo por evasão de recrutamento e onanismo recíproco (ISHERWOOD, 1960, p. 296).

biográficos de seu romance *Goodbye to Berlin*. Teria sido somente neste momento da década de 1970 que ele decidiu falar abertamente sobre sua vida e experiências homoeróticas sem a auto-imposta censura que o impedia de até agora escrever sobre o tema. É neste livro, então, fio condutor para este ensaio, que ele reconta sua vida como um jovem gay fascinado pela atmosfera liberal de Berlim, que o permitiu ter anos de emancipação sexual e intelectual. Segundo o autor, sua homossexualidade, longe de ser algo privado e marginal, que deveria ser suprimido, foi um elemento central para seu desenvolvimento humano e criativo, uma característica que ele compartilhada com muitos outros “de sua tribo” [*my tribe*] ou “de seu tipo” [*my kind*].

Além dos relatos supracitados que vieram a dar base para este texto, entram-se também lá as histórias e memórias criadas com Jean Ross, uma escritora, militante e artista britânica que deu origem para a personagem ficcional Sally Bowles. Jean e Christopher se tornaram amigos a ponto de ele ter sido aquele que a apoiou durante o procedimento de aborto que realizou antes de fugir do III Reich. Como dito por Isherwood, Ross, logo no primeiro dia em que haviam se conhecido, “*dominated the conversation, describing men with whom she had slept*”, chegando ao ponto de ela “*delved into her handbag and brought out a diaphragm*” (ISHERWOOD, 1976, p. 63)⁹ e o balançar na cara de Isherwood (PARKER, 2005, p. 206). Eles tiveram uma conexão imediata.

SALLY BOWLES-JEAN ROSS E A ESCRITA DE SI

Esta segunda seção se divide em duas partes. A primeira delas se focará na relação entre a *persona ficta* e a *persona historica* de Sally Bowles e Jean Ross, respectivamente. Assim, o que se deve notar de modo primevo é a intensidade da vida de Jean Ross – se o que está em pauta aqui é a zona cinzenta entre a realidade e fabulação, deve-se dar luz a quem Christopher Isherwood efetivamente conheceu para então ficcionalizar em Sally Bowles. Jean foi uma cantora, escritora e ativista política inglesa¹⁰ muito ativa na Europa da primeira metade do século XX: lutou na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), foi

⁹ Tradução nossa: “*Dominou a conversa, descrevendo os homens com quem ela havia dormido*”; “*revirar dentro de sua bolsa e retirar um diafragma*”.

¹⁰ Jean, na verdade, nasceu no Egito, mas, por ter pais ingleses e o país estar sob então domínio britânico, ela possui cidadania e etnicidade britânica.

correspondente de guerra para o *Daily Express* e crítica de cinema (dando ênfase em especial às produções soviéticas) para o *Daily Worker* – por sua atuação anti-fascista, foi também premiada pelo *Communist Party of Great Britain* (CROFT, 1989, p. 156). Durante sua estadia em Berlim, que na época vivia a República de Weimar do entre guerras, foi uma cantora de cabaré (local onde conheceu Isherwood); foi neste momento histórico que estaria nascendo Sally Bowles, personagem que impactou e inspirou as artes dramáticas, literárias e cinematográficas.

Christopher Isherwood, desta forma, estaria se utilizando de suas aventuras em Berlim para construir e conceptualizar o personagem fictício Sally Bowles, que viria por capturar o niilismo hedonista que se estava vivendo na Era Weimar, onde expatriados alegres dançam cada vez mais rápido, como se isso fosse salvá-los da iminente ascensão do nazismo (GROSSMAN, 2010). Tal ponto, no entanto, não se sustenta quando posta a real atuação política de Jean: por qual razão uma imigrante inglesa progressista na Berlim de 1931 teria uma postura distinta daquela guerrilheira comunista que foi para a Guerra Civil Espanha em 1936? Por anos, Ross acreditou que a associação pública dela mesma com o caráter ingênuo e apolítico de Bowles obstruiu seu trabalho como escritora profissional e ativista política (FIRCHOW, 2008, p. 120); da mesma forma, Sarah Caudwell (filha de Jean Ross) veio por tentar corrigir o registro histórico e dissipar os equívocos sobre sua mãe (CROFT, 1989, p. 28-29), segundo ela: nas transformações artísticas da figura de Jean, “a caracterização de Sally tornou-se progressivamente mais crua e menos sutil e as histórias sobre 'o original' correspondentemente mais coloridas” – a cada adaptação, menos potente Jean parecia¹¹.

Isto se deu, em especial, porque a Sally não é, ao menos segundo a hipótese, visível possível, que aqui se sustenta, um ato de pura representação de nome alterado ou suprimido de Jean Ross, mas sim uma *persona elegíaca* da mesma, que agora ganhava uma “tônica de inocente sofisticação” (MOSS, 1979). Segundo Isherwood (1976, p. 60-61), Jean era:

More essentially British than Sally; she grumbled like a true Englishwoman (...) she was tougher. She never struck Christopher as being sentimental or the least bit sorry for herself

¹¹ Segundo Caudwell (1986), sua mãe nunca gostou de *Goodbye to Berlin* ou sentiu algum senso de identidade para com a personagem de Sally Bowles, que sempre lhe pareceu mais proximamente modelado em um dos amigos homens de Isherwood.

(...) John van Druten's Sally wasn't quite Christopher's Sally; John made her humor cuter and naughtier. And Julie [Harris] contributed much of herself to the character. She seemed vulnerable but untouchable (beyond a certain point), quickly moved to childlike delight or dismay, stubbornly obedient to the voices of her fantasies; a bohemian Joan of Arc, battling to defend her way of life from the bourgeoisie¹².

Esta descrição expressa, então, a tensa correlação entre o ente extra-textual e o personagem literário. Jean não era a Sally, Sally foi a personagem que criado por Isherwood como uma expressão psicossocial de si que existiu naquele momento. Segundo o próprio escritor (1976, p. 60-61), ao criar a "divinamente decadente" Sally Bowles como personagem literária, ele teria roubado o sobrenome "Bowles" do escritor americano Paul Bowles, que ele também conheceu em Berlim em 1931 e por quem sentia atração sexual – a elegia romana é também de cunho erótico, cabe-se lembrar. Para Isherwood, ele gostava do nome por ele ressoar bem e por seu dono ter boa aparência. No fim, Ross acreditava que sua associação pessoal à ingênua personagem de Bowles ocultava sua longa jornada profissional, inclusive, se negando repetidamente a ir à montagem teatral de Cabaret, para ela, Bowles demonstrava uma grande ausência de consciência política (CAUDWELL, 1986, p. 28-28).

O que se deve apontar, por fim, é que Isherwood (1976, p. 51) buscou de maneira ativa a inexpressividade política durante seu período em Weimar, motivo que inclusive levou a certas desavenças pontuais com Jean – o próprio orquestrador do texto que aqui é comentado buscava, pelo menos na época em que ainda não havia passado por seu “political awakening”, ocultar em si mesmo aquilo que obliterou em seu personagem, isto é, ele se fazia a si mesmo ao fazer a Sally Bowles. A escrita aqui aparece como um mecanismo que atenua os perigos, em que o escrever é um “se mostrar”, “se expor, fazer aparecer seu próprio rosto”, um “*deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo*” (FOUCAULT, 2004, p. 145).

¹² Tradução nossa: “*mais essencialmente britânica do que Sally; resmungava como uma verdadeira inglesa (...) era mais dura. A Christopher, ela nunca pareceu sentimental ou pelo menos com pena de si mesma (...) A Sally de John van Druten não era bem a Sally de Christopher; John tornava seu humor mais fofo e travesso. E Julie [Harris] contribuiu muito para o personagem. Ela parecia vulnerável, mas intocável (além de certo ponto), rapidamente se movia para o deleite ou desânimo infantil, obstinadamente obediente às vozes de suas fantasias; uma boêmia Joana d'Arc, lutando para defender seu modo de vida da burguesia*”. Julie Harris foi protagonista de *I Am a Camera* (1951), primeira peça de teatro baseada na obra de Isherwood, que veio a inspirar o musical *Cabaret*. Harris ganhou seu primeiro Tony interpretando Sally.

Jogo de luz e sombra. Jogo de desvelamento e ocultação. Elegia que ofusca o real e o fictício, mas que cria mecanismos do afastado, morto ou dissolvido autor se fazer presente em seu texto. Isto também se faz, por exemplo, na citação de Isherwood aqui transcrita: “*Christopher as being sentimental*”; o autor escreve sua autobiografia em terceira pessoa pois o que se coloca lá não é o seu si, o *Self* do autor, mas sim si elegíaco, persona ficta, personagem conceitualizado para ser um fragmento, uma expressão psicossocial daquele que é homônimo. Todo o livro publicado em 1976 se faz desta maneira. O que até então havia sido uma censura autoimposta, agora ganhava um ar de ficcionalização para ser tolerada. O Christopher de *Christopher and His Kind* não é o mesmo de Isherwood, mas uma artimanha, um porta-voz, um lusco-fusco que joga entre com o verossímil e o leitor. Ao fazer tal gesto, portanto, Isherwood reestabelece a relação de identidade entre o Eu-literário e o Eu-extra-literário.

A expressão erótica até então obliterada pelo escritor ganha nova máscara, uma máscara de si mesmo que ao mesmo tempo consegue expressar o *Self* que precisa ser posto na autobiografia, mas sem o efetivamente desvelar – procedimento não confessional que permite Christopher Isherwood não operar de modo padrão, normal ou esperado; ao se referenciar, ele esconde (ao menos parcialmente) alguém, ao passo que ficcionalizar Jean ele o faz com algo dela para expressar algo de si. Entretanto, ainda cabe melhor aprofundar como operam os mecanismos para tal estrutura e funcionamento textual: o que se levanta aqui, tal como já vem sendo visto, é que esta artimanha estético-literária teria suas raízes de sustentação em uma forma poética muito específica, que carrega consigo grande grau de melancolia, erotismo e jogo de expectativas entre seu enunciador e o ouvinte-leitor.

A ESCRITA ELEGÍACA

Em “*L'élégie érotique romaine: l'amour, la poésie et l'Occident*”, Veyne, ao estudar a questão dos poemas elegíacos¹³ da Roma Antiga, diz que esta forma de escrita “*é uma poesia pseudo-autobiográfica onde o poeta é conivente com seus leitores às custas de seu próprio Ego*” (VEYNE, 1985, p. 74), chegando à conclusão de que “*a elegia*

¹³ Sobre este tipo de poesia latina, Veyne (1985, p. 63) dirá que: “*existe um mundo elegíaco imaginário (...) mas, para que essas imaginações sejam mais divertidas do que sonhadoras, toda seriedade será afastada através de um humor leviano*”.

é uma ficção” (VEYNE, 1985, p. 134) e que “*um poeta, desde que seja de fato poeta, nunca é sincero*” (VEYNE, 1985, p. 228). Num primeiro instante, tais afirmações podem parecer confusas, entretando, uma das teses defendidas no livro é que “*a poesia na Antiguidade era aceita como forma de encenação*” (VEYNE, 1985, p. 254) e que o discurso elegíaco separa o autor empírico da *persona* poética, em que o Ego era “*apenas um procedimento literário, uma convenção*” (VEYNE, 1985, p. 89). Isto é, nesta forma literária analisada por Veyne, descolam-se os referentes e os referenciados, os personagens poéticos e seus respectivos representantes fora do texto literário.

O que Veyne está fazendo, então, é notando a constituição de figuras heterônomas dentro dos textos latinos, onde a alma daquelas *personas* “*é mobiliada com certo número de sentimentos, assim como a dos outros homens*” (VEYNE, 1985, p. 228), em que “*personagens expressam um ethos reconhecível pelas emoções que o poeta elegeu para diferenciá-los, em que nossas preferências por eles vêm dos ânimos ativados por tudo quanto compõe a poesia, sobretudo pela emoção lida*” (PEREIRA, 2014, p. 25). Isto é, cada figura lá construída foi feita para expressar uma parte da alma do autor elegíaco, não estando necessariamente vinculada ao seu referente extra-textual. Resta, então, não mais deciframos “*um autor, mas descobrir na literatura um personagem*” (GOMES JR., 1991, p. 98), pois este “*é aquele que transforma tudo em ‘atributos de um autor’, é aquele que por detrás da identidade não faz mais que ocultar a realidade da diferença*” (GOMES JR., 1991, p. 147).

Marca-se, então, que “*na medida em que vemos (...) [a] ideia de dissolução de autoria, vemos também essa mesma literatura confundir-se com uma permanente revelação autobiográfica que se manifesta em vários planos entrecruzados*” (GOMES JR. 1991, p. 101). O movimento de Veyne vai, assim, colocar a obra de Isherwood no “entre”, num ponto de deformação entre as diversas produções discursográficas do presente e do passado. Tal gesto, tal como defendido por Veyne no seu livro “*Mon Musée Imaginaire*” (2012, p. 269)¹⁴, acarretaria consigo uma peculiaridade: “*a noção de influência permanece e será pensada como um ‘tornar-se si próprio’. Nessa prática de tornar-se, (...) poderíamos marcar um constante desvelamento*” (MUÑOZ, 2019, p. 116)¹⁵.

¹⁴ Ver a obra: Os três filósofos, de Giorgione (1508).

¹⁵ Como por ele mesmo dito: “*desmentir sua própria ficção não é ressuscitar a realidade; é criar um vazio de afirmação, o que resulta mais estético*” (VEYNE, 1985, p. 51).

Dado o problema, esta questão relacional posta na obra de Isherwood se expressa diferentemente, pois, ao tentar se afastar do (auto)biografismo embebido em realismo, molda-se um eterno *tornar-se* – isto é, ao paralelar outrem (neste caso seus interlocutores e/ou personagens), constrói-se a si mesmo. O que ordena, então, é que aquele que escreve esta forma textual se torna o que é ao se compor com os “interlocutores”, que serão retratados à moda da elegia romana: tornar-se-ão personagens desta história-romance construída por Isherwood. Os principais exemplos disso são Jean Ross, que veio a se transformar em Sally Bowles, e ele mesmo, que se se só se referencia em terceira pessoa, não falando de si, mas sim do personagem Christopher¹⁶.

Posto que a importante noção de *personae elegiacae* recorrente nos textos especializados no referido gênero textual latino (Cf. Scandolara, 2020; Pereira, 2014) não foi tão profundamente trabalhada ou circunscrita em *A Elegia Erótica Romana*, utilizar-se-á uma ferramenta artificial que nos ajuda a compreender esta imagem textualmente construída. São Deleuze e Guattari, então, que nos auxiliam ao dar uma resposta à esta questão, em que se coloca a relação de amizade entre Christopher e Jean. Para os filósofos, o amigo é um “traço de personagem conceitual” que tem a ver com “personagens psicossociais” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 68)¹⁷, que se apresentam juntamente a um determinado conceito. Contudo, quando criado um conceito, automaticamente, esse personagem começa a viver, em que:

os traços de personagem conceituais têm um relacionamento com a época e o meio histórico que somente os personagens psicossociais permitem avaliar. Mas, inversamente, os movimentos físicos e mentais dos tipos psicossociais, seus sintomas patológicos, suas atitudes relacionais, seus modos existenciais, seus estatutos jurídicos, tornam-se susceptíveis de uma determinação puramente pensante e pensada que os arranca seja dos estados de coisa históricos de uma sociedade seja do vivido pelos indivíduos, para deles fazer traços de personagens conceituais (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 68. Tradução nossa)¹⁸.

¹⁶ Como indicado por Corazza (2006, p. 28) “as mãos que escrevem não são dele [do sujeito], nem de ninguém, muito menos de algum autor, que nada mais é do que um sujeito inventado. Elas escrevem uma escrita anônima, despersonalizada”.

¹⁷ « Traits de personnages conceptuels » ; « personnages psycho-sociaux ».

¹⁸ « Les traits des personnages conceptuels on rapport que les types psycho-sociaux permettent seuls d'évaluer. Mais, inversement, les mouvements physiques et mentaux des types psycho-sociaux, leurs symptômes pathologiques, leurs attitudes relationnelles, leurs modes existentiels, leurs statuts juridiques, deviennent susceptibles d'une détermination purement pensante et pensée qui les arrache aux états de

A lição dos autores a esse respeito é que, embora se possa falar propriamente de uma amizade, “*essas qualificações personalistas, que contêm certos traços existenciais, são resultantes do plano dos conceitos*” (CARDOSO JR., 2007, p. 45), pois todo pensamento se constrói numa relação de amizade como “*traço relacional*” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 69. Tradução nossa) inerente a uma “*pedagogia do conceito*” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 17. Tradução nossa)¹⁹. Isto é, sobre construção desse personagem, “*era preciso poder colocá-la ‘entre amigos’, como uma confiança ou uma confiança, ou então ante o inimigo, como um desafio, e de uma só vez alcançar essa hora, no lusco-fusco, em que se desconfia até mesmo do amigo*” (DELEUZE *apud.* FOLHA DE S. PAULO, 1990).

Isto porque, para se pôr presente no livro, o autor cria um procedimento de fuga ao inventar um porta-voz²⁰, um interlocutor (ou diversos): Christopher cria, por exemplo, Sally, Mr. Norris e um *alter ego* de si mesmo.

Os conceitos, como veremos, têm necessidade de personagens conceituais que contribuam para sua definição. Amigo é um desses personagens (...) uma vez que o amigo tal como ele aparece na filosofia não designa mais um personagem extrínseco, um exemplo ou uma circunstância empírica, mas uma presença intrínseca ao pensamento (...) os conceitos, são personagens conceituais intrínsecos que impregnam tal ou tal plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2010, pp. 64-83).

Assim, após a efetivação da noção de *Theatrum Philosophicum* (FOUCAULT, 1994, p. 75-99), em que o escritor não pode escrever sem transformar a si mesmo no processo, ao diagramar seu pensamento, ele precisa de ajuda para não cair no caos das velocidades infinitas, necessitando transvestir-se em uma pessoa elegíaca, um personagem conceitual (SILVA, 2019. p. 155). Como dito por Deleuze:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, e o

choses historiques d’une société comme au vécu des individus, pour en faire des traits de personnages conceptuels ».

¹⁹ « *Traits relationnels* » ; « *Pédagogie du concept* ».

²⁰ Para mais, ver: KLOSSOWSKI, 1995, p. 103; 131.

nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 78)²¹.

Por tal razão, “autores são atores, livros são encenações” (STEVENS, 1965, p. 146), em que os conceitos e personagens conceituais estão amarrados à instauração de um plano de imanência enquanto meio na superfície para se distribuírem e desdobrarem. O plano de imanência é um meio de individuação, isto é, é aquilo que está sob o sistema da representação de que fala Deleuze em “O Método de Dramatização” (2005, pp. 131-162)²². Desta forma, em “Cinema 2: Imagem-Tempo”, Deleuze mostra que o personagem, como figura estética, participa da criação das imagens e de sua composição. Segundo Cardinal (2010, pp. 201-32), a « *dramatisation se complète d’une dramaturgie du personnage* »²³ – ao listar caracteres estéticos, a dramaturgia completa a parte histórica da dramatização. Assim, no que se refere ao supracitado, Deleuze vai mostrar como se opera esta relação entre o personagem da narrativa e a persona exterior à obra artística:

a narrativa não se refere mais a um ideal de verdade (...). A personagem (...) se torna um outro (...) a personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir (...) a fórmula de identidade Eu-Eu (ou sua forma degenerada eles=eles) deixa de valer para as personagens (DELEUZE, 2005, pp. 181-186)²⁴.

O que se quer mostrar com isso é que, ao se ler a obra de Isherwood tal como um elegia latina²⁵, precisa-se notar algumas questões. Uma delas é o rompimento da forma da identidade entre o ente extra-textual referenciado e seu heterônimo literário. O personagem está em eterna mudança por ser construído de modo psicossocial ao compor o texto pela emoção lida. Neste sentido, “a história (...) não diz o que somos, mas aquilo em que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em

²¹ Nesta citação poder-se-ia, em especial para o encaixe neste cenário, realizar a substituição do termo “filósofo” para escritor ou enunciador, já que estes se refeririam ao texto elegíaco.

²² Para mais, ver: DAMASCENO, 2011, p. 157-184; DAMASCENO, 2015, p. 39-50.

²³ “Dramatização é complementada por uma dramaturgia do personagem”, tradução nossa.

²⁴ Aponta-se aqui a fórmula Eu=Eu para a relação de Isherwood com o personagem homônimo e a fórmula Ela=Ela para Jean Ross e Sally Bowles.

²⁵ Segundo Scandolaro (2020, pp. 7-30) acerca da obra de Veyne, “é essa exploração da intensidade literária que distanciará cada vez mais os artistas dos modos mais racionais e instrumentais de expressão”, isto é, pode-se sustentar, como indicado pelo comentador, que uma leitura literalizante de Veyne em detrimento de uma científica a partir da questão da poesia elegíaca. No mais, Scandolaro também comenta que: “o uso de recursos estéticos, como o dos heterônimos (...) serve não para promover um estilo de vida estético, mas para levar o leitor a (...) criar seu objeto infinito e a si mesmo”.

proveito do outro” (DELEUZE, 1992, p. 119). De uma parte, Isherwood quer legitimizar sua vida em uma biografia, mas por outro lado também os quer desacreditar enquanto fábulas, tal como feito nos poemas elegíacos romanos, que “vão dar asas ao fingimento” (PEREIRA, 2014, p. 35). É por esta razão que se pode fazer de modo seguro uma intersecção entre as obras de Veyne e Deleuze e as de Isherwood, pois parte dele um descolamento do personagem literário de sua realidade²⁶.

CONCLUSÃO

Postas as linhas heterogêneas que formaram este ensaio, o que se apresenta aqui é uma leitura possível da obra de Isherwood no que circunda dois pontos: a) o processo de ficcionalização, de personificação de seres extra-textuais em personagens distintos (dando-se aqui ênfase em Sally Bowles e Jean Ross, mas também, como apresentado, entre Gerald e Mr. Norris); b) o problema da escrita de si no fazer biográfico, este caso associado ao rompimento entre o escrevente do texto (Eu extra-textual) e o personagem de mesmo nome na história (Eu elegíaco). Por estes pontos, fez-se necessário uma retomada biográfica da vida de Isherwood, dando enfoque também para os colegas que o inspiraram, como Jean e Gerald. Desta maneira, isto foi feito para se entender qual a história que estava vindo a ser romanceada, assim como a importância do autor para que este se tornasse foco deste trabalho.

A hipótese que se levantou aqui, então, foi a do jogo elegíaco, em que a elegia está apoiada no limiar entre o real e a ficção, em que “retira-lhe até a aparência de uma confiança” (VEYNE, 1985, p. 12-13). A elegia não descreve nada em absoluto, pois a realidade só é evocada por *flashes* (VEYNE, 1985, p. 17). No que circunda o problema da relação existente entre a *persona ficta* e a *persona historica*, não só os elementos referenciais, fictícios e reais, como também os agentes que ocupam o espaço narrativo, estão em constante tensão (SHARROCK, 2013, p. 151). É, então, através da variedade de interlocutores, de *personae elegiacae*, que são oferecidas situações de caráter verossímil, uma circunstância pragmática – ao subverter uma imagem real ou construir uma persona sem referente real, o leitor se é posto em jogo no enunciado do poema: o poeta, assim,

²⁶ “A ficção dispensa a realidade e a forma desmente o conteúdo (...) esta estética instituída um equilíbrio indecível entre a verdade e a representação teatral” (VEYNE, 1985, p. 17).

impõe ao leitor um conceito, uma imagem da qual a elegia irá ser desenvolvida. Nesse sentido, os poetas elegíacos acabam por produzir imagens que são metonímicas, que se apresentam como uma parte representando um todo. A elegia traz à tona “truques de realismo” que enriquecem o envolvimento do leitor e oferecem uma riqueza de perspectivas que vão além da presença autoral e biográfica que possa estar ou não declarada na primeira pessoa: a “dobra” existente na elegia expressa seu caráter binário (real x fictício) em que os personagens não são um disfarce literário, mas uma construção textual que joga com a realidade (MILLER, 2013, p. 166).

Posta a ficcionalidade das elegias, também é inegável o fato delas manterem relação estreita com a realidade, ainda que não nos mostrando um dado objetivo ou imagem concreta do “real”, mas apenas um verossímil que está sujeito a anamorfozes ou a ofuscamentos: apresenta-se uma realidade possível e embaçada, portanto duvidosamente verdadeira (CARDOSO, 2003, p. 264). Desta forma, segundo Miller (2013), a elegia apresenta três fortes características: a) um erotismo; b) uma perversão da moral sócio-histórica; e c) a área nebulosa entre ficcionalidade e historicidade em que se delinea o jogo elegíaco. A imitação na elegia romana erótica, desta forma, é mediada pela primeira pessoa, ou mesmo, por ela obstruída. Nesta circunstância, o falante está no comando de toda a constituição discursiva, “*controlando a sintonia fina da área nebulosa entre realidade e ficção (...) E é justamente ele, o enunciador, que conduz a ação ora para o enfoque ficcional, ora para o real*” (MARTINS, 2015, p. 137-173).

Em *Christopher and His Kind*, vê-se, assim, uma anamorfose que fica no entre da filosofia francesa do pós-guerra (anos 1950, 1960 e 1970) – referindo-se à forma de rompimento das relações Ela-Ela de Jean e Sally e Eu-Eu entre o Christopher e ele mesmo – e da elegia erótica romana em, ao se referir em terceira pessoa, o enunciador muda o jogo entre “entre si e si mesmo” (GROS, 2006, p. 135), em a distância entre a obra e vida abre novas possibilidades – aqui de expressar a vivência homossexual de juventude e de fender uma certa liberação que se colocava em pauta nos EUA dos anos 1970. Por meio desta modalidade de escrita, Isherwood almejava operar um outro tipo de recolhimento de si sobre si mesmo, uma arte de viver contrária a qualquer assédio ou subjugamento. “*Estamos diante de práticas de si nas quais o que está em pauta é um trabalho rigoroso de autodomínio e de autofortalecimento por meio dos processos de fabricação de um si por e para si mesmo*” (AQUINO, 2011). No plano empírico de uma estilística existencial,

esta modalidade de escrita coloca em jogo uma incitação de si por si, e não a subordinação, como poderia ocorrer numa escrita de cunho confessional. Segundo Michel Onfray (2009, p. 63), no ocidente o filósofo sempre advogou em favor de um escrever rigorosamente em primeira pessoa, mas aqui o que se propõe é algo diferente, uma perversão, em que o *Self* ganha total autonomia quando se coloca no texto como outrem – esta recusa do eu e do egotismo concede uma oportunidade de se desvendar alguns segredos.

Cabe notar que no quadro geral das forças que governam os trabalhos da escrita encontrar-se-á um projeto em que esse objeto-evento (a escrita), se recopia, se fragmenta, se repete e se simula sem que aquele que o fez pudesse alguma vez reivindicar o direito de ser seu senhor, de se impor ou dizer o que deveria ser. Atribui-se ao se fazer de tal maneira uma condição ao qual o texto tem a desenvoltura de se apresentar como batalha e arma, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena repetível. (FOUCAULT, 2005, p. viii). Tais ponderações passariam pela função autor (2001b) e pela escrita de si (2004a). Por tal razão, Foucault oferece um conjunto de reflexões que nos ajudam a entender estes modos de subjetivação aí implicados. Como indica Veyne (2009) esta forma de se fazer escrita opera como explosivos, em que a escrita se confunde com o viver ou, mais precisamente, com um modo intensivo de conduzir a própria existência. O escrever consistiria numa experiência de transformação do que se pensa e, acima de tudo, do que se é. Estes livros seriam experiências, algo que transforma. Quem o faz desta maneira é um experimentador, pois escreve para mudar quem se é e não mais pensar como antes. (FOUCAULT, 2010, p. 289-290).

O que se vê, então, na obra de Isherwood é um conjunto de estratégias em que vitórias possam ser alcançadas face este jogo²⁷ de fantasmas e sombra. Isso é, o autor (que até o lançamento de *Christopher and His Kind* vivia em autocensura e que era criticado por Jean Ross por se posicionar de forma pouco contundente durante os anos 1930 em Weimar) necessitava de formas outras de se fazer presente em seu texto, mas sem se aproximar do mesmo – ele se dissolve, ele some enquanto aquele que viria a se fazer presente em sua auto biografia: ele se presentifica de maneira ficcionalizada, personificada enquanto aspecto, fragmento, psicossocial de si mesmo através de sua escrita. Assim, é nesta peculiar conjuntura que se encontram as estratégias para se manejar tal fábula²⁸ da realidade romanceada, sendo aí que se experienciam novas camadas e

²⁷ O que se pratica neste texto, a saber, é um jogar de dados com as próprias regras que circundam o jogo.

²⁸ A Fábula é caracterizada por Foucault (1994a, p. 506) como aquilo que é contado (episódios, personagens, funções que exercem na narração, acontecimentos) e que habita no interior das possibilidades

dobras de acontecimentos. Como já apontado por Foucault (1994a, p. 506), a história é uma ficção, uma fábula que se é contada, sendo aquilo que por trás da máscara ordena os poderes envolvidos. Assim, a ficção é “*a nervura verbal do que não existe, tal como se é*”²⁹, consistindo, então, não em se fazer ver o invisível, mas fazer se ver quanto é invisível a invisibilidade do visível. Foi através destes escritos, então, que Isherwood pôde não só expressar algo não dito (através dos porta-vozes de *The Berlin Stories*), mas também modificar a si mesmo e se liberar da autocensura, se reunindo com aquele de seu tipo a fim de produzirem um futuro outro para eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, J. G. A escrita como modo de vida: conexões e desdobramentos educacionais. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 37, n. 3, 2011, p. 641-656.

CARDOSO, Z. A. “A representação da mulher na poesia Latina”. In: FUNARI, P. P. A.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. (org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Unicamp, 2003, p. 261-285.

CAUDWELL, S. "Reply to Berlin". In: **New Statesman, London, UK**, 03/10/1986.

CROFT, A. "Forward to the 1930s: The Literary Politics of Anamnesis". In: SHAW, C.; CHASE, M. **The Imagined Past: History and Nostalgia**. Manchester: MUP, 1989.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens: filosofia da diferença e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

CULLEN, Tom. **The Man Who Was Norris: The life of Gerald Hamilton**. New York: Daedalus, 2014.

DAMASCENO, V. “Sobre a ideia de dramatização em Gilles Deleuze”. **Revista Dois pontos**, v. 08, nº 02, p. 157-184, 2011.

_____. “Dramatização e personagem conceitual em Gilles Deleuze”. In: CARVALHO, M.; FORNAZARI, S.K.; HADDOCK-LOBO, R. (Org.). **Filosofias da diferença**. Coleção XVI Encontro ANPOF, pp. 39-50, 2015.

míticas da cultura. Desta forma, Foucault (2009, pp. 210-2018), também entendeu a ficção como aquela que tem a potência de desalinhar as imagens, de aliviá-la de sua sobrecarga, de explodi-las e dispersá-la (o interstício das imagens). Espaço de transformação da imagem, de seu deslocamento, que abre para pensar um fictício que “não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos”.

²⁹ Como dito por Lebrun (1998, p. 119): “não existem fundamentos firmes. Aí está o perigo”.

DELEUZE, G. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Trad Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. ; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie ?** Paris : Minuit, 1991.

_____. **O que é a filosofia?**. Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FIRCHOW, P. E. **Strange Meetings: Anglo-German Literary Encounters from 1910 to 1960**. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2008.

FOLHA DE S. PAULO. "Gilles Deleuze se pergunta o que é a Filosofia". In: **Banco de Dados Folha**. 22/12/1990. Disponível em: <https://cutt.ly/ZjZ9hHK>

FOUCAULT, M. "L'arrière-fable". In: _____. **Dits et Écrits I**. Paris: Gallimard, pp. 506-513, 1994a.

_____. "Theatrum philosophicum". In: _____. **Dits et Écrits II**. Paris : Gallimard, pp. 75-99, 1994b.

_____. O que é um autor? In: _____. **Ditos & escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

_____. **Ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France em 1971**. Ciberfil, Trad. de Edmundo Cordeiro, 2002. Disponível em: <https://cutt.ly/ujZ9PIb>

_____. A escrita de si. In: _____. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, (Ditos & escritos V). p. 144-162.

_____. **História da loucura na Idade clássica**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. "Por trás da Fábula". **Ditos e Escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel B. Motta, trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.

_____. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, (Ditos & escritos VI). p. 289-347.

GOMES JR. G. S. **Borges, disfarce de autor**. São Paulo: Educ, 1991.

GROSSMAN, L. "All-Time 100 Novels: The Berlin Stories". **Time**, 06/01/2010. Acesso em: 23/01/2021. Disponível em: <https://cutt.ly/LjZ2aF7>.

ISHERWOOD, Christopher. **The Berlin Stories**. London: Hogarth Press, 1960.

_____. **Christopher and his kind**. Los Angeles: Sylvester & Orphanos, 1976.

KLOSSOWSKI, P. **Nietzsche y el círculo vicioso**. Trad. Roxada Páez; Buenos Aires: Editorial Altamira, 1995.

LEBRUN, G. **O avesso da dialética. Hegel à Luz de Nietzsche**. Trad. de Renato Janine Ribeiro, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

MARTINS, P. O jogo elegíaco: frontieras entre a cultura intellectual e a ficção poética. **Nutius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 137-172, 2015.

MILLER, P. A. The “puella”: accept no substitutions! In: THORSEN, T. S. (Org.). **The Cambridge companion to Latin love elegy**. Cambridge: CPU, 2013, p. 166-179.

MOSS, H. "Christopher Isherwood: Man and Work". **The New York Times**, 03/07/1979. Acessado em 23/01/2021. Disponível em: <https://cutt.ly/gjZ2NX9>

MUÑOZ, Y. G. G. **Escolher a montanha: Os curiosos percursos de Paul Veyne**. São Paulo: Editora Humanitas, 2005.

_____. **NIETZSCHE: a fábula ocidental e os cenários filosóficos**. São Paulo: Ed. Paulus, 2014.

_____. “Nietzsche, Foucault e Veyne: pensadores relacionais”. In: **Isócrates e Nietzsche: uma relação perigosa?**. São Paulo: Ed. Paulus, 2019.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PARKER, Peter. **Isherwood; A Life**. London: Picador, 2005.

PEREIRA, M. A. **A heteronomia: metamorfose retórico-poéticas. Ethos e Pathos nas Ficções do Interlúdio**. Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

ONFRAY, Michel. **A potência de existir: manifesto hedonista**. Lisboa: Campo da comunicação, 2009.

SILVA, G. R. Resenha: MUÑOZ, Y. G. G. Isócrates e Nietzsche: uma relação perigosa?. São Paulo: Paulus Editora, 2019, 211p. **Estudos Nietzsche**, Espírito Santo, v. 10, n. 2, p. 154-158, jul./dez., 2019a.

SCANDOLARA, A. A experiência do ser intenso na poesia moderna e a busca pela vida autêntica. **Revista Desenredo**, v. 16, n. 1, 2020.

SHARROCK, A. The “poeta-amator”, “nequitia” and “recusatio”. In: THORSEN, T. S. (Org.). **The Cambridge companion to Latin love elegy**. Cambridge: CPU, 2013, p. 151-165.

STEVENS, W. “Adagia”. In SCULLY, James (org.) **Modern poetics**. New York: McGraw Hill, 1965

VEYNE, P. **A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o Ocidente**. Trad. de Milton do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. **Foucault, o pensamento, a pessoa**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

_____. **L'élégie érotique romaine : l'amour, la poésie et l'Occident**. Paris: Points, 1983.

_____. **Mon Musée Imaginaire**. Paris : A. Michel. (Col.) A. M. Partenariat. 2012.