

A ANSIEDADE DE SER OUTRO (SOBRE ANA CRISTINA CESAR)

Anélia Montechiari Pietrani

*A poesia é uma mentira,
mora.
Pelo menos me tira da
verdade relativa
E ativa a circulação
consangüínea
Ana Cristina César,
Mancha*

A tensão em torno do conceito de sujeito lírico na inter-relação da ficção com o real é evidente nos textos de Ana Cristina Cesar. Queremos pensar sua prosa e poesia sob a luz desse rastro deixado por ela.

Devemos destacar que, na “poesia marginal” dos anos 70, a autora atualiza dois gêneros usualmente considerados literatura menor: a carta e o diário. Resgata, dessa forma, não só o coloquialismo da linguagem — que foi caro ao especialíssimo modernista Bandeira — mas também a profunda interação entre o sujeito lírico e seu leitor implícito. Tal preocupação já pode ser observada no título de *A teus pés*.

Num de seus depoimentos, Ana ressalta que tentou registrar nesse título a presença do outro, o interlocutor, a virtualidade de uma segunda pessoa. Isto a retiraria do solipsismo, ao mesmo tempo que, ela pensa, sugeriria devoção religiosa, humilhação, paixão e um toque de romantismo (Cf. CESAR, 1999b, p.264). Acrescenta que, além de nos dar um “drible”, ele abre a possibilidade de mobilização e referência ao outro, no próprio tecer da textualidade. Drible que redobra o sentido e remete à “submissão do sujeito apaixonado ao objeto de sua paixão” e à “submissão do poema ao trabalho de leitura do leitor”, conforme propõe Ítalo Moriconi (MORICONI, 1996, p.132).

Recorrente ao longo de sua obra, a forma de “dizer-se”, criando reflexividades e sugerindo a interlocução, abre a perspectiva de se conceber a literatura sob o viés da representação não meramente referencial. Modula formas de entender o texto como linguagem criadora de mundo e não mera transparência deste.

Ainda que as cartas e os diários possam figurar nos tipos de textos que mais se aproximam da literatura como documento experimental, eles apontam-nos, por isso mesmo, a concepção de uma escrita em que se discute a difícil relação entre o mundo literário e o extraliterário. Servem como ponto de referência para ser analisada a questão

intrincada entre o eu e o outro, em que este “outro” pode ser aqui compreendido não só como o interlocutor empírico ou imaginário de suas cartas e diários, como também a emoção narrada ou poetizada que passa a vigorar num “outro” espaço: o do ficcional.

O “ser” garantido pelo “dizer”, que caracteriza a produção da autora, revela que, na obra literária, “[n]ão estamos mais no domínio da *verdade* (da *história verdadeira*), estamos agora no da *autenticidade* (do *discurso* autêntico)” (STAROBINSKI, 1991, p.205. Grifos do autor.).

Meditar sobre o caráter de autenticidade e, exatamente por isso, de alteridade da literatura possibilita-nos fazer este estudo interagir com as idéias desenvolvidas por Hannah Arendt no livro *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Grosso modo, a obra trata da biografia de Rahel Varnhagen, a partir de cartas e entradas de diário organizadas por seu marido, recortadas e comentadas por Arendt. Rahel foi uma judia alemã, num momento em que, sob as luzes do final do século XVIII, parecia ter sido assimilada, mas que, todavia, se sabia proscrita. Judia, mulher, feia, sem a cultura aristocrática e pobre, desenvolve estratégias de sobrevivência ditadas por prodigioso talento, sensibilidade e inteligência, inclusive promovendo importante salão cultural na fervilhante Alemanha daquele período.

Hanna Arendt toma Rahel como texto e pretexto para analisar a dialética entre o ser humano e sua história pessoal, inserida na História social. Seu livro extrapola o limite da análise biográfica, construindo painel sociocultural, político e filosófico da época. E encaminha ao leitor potente reflexão acerca da dialética do ser e do dever ser, investigando o difícil desempenho entre ser e parecer ser. Este é o ponto de confluência entre o livro de Hanna Arendt e o de Jean Starobinski, que estamos propondo para cotejo com a intuição luminosa de Ana Cristina Cesar: o de escrever no intervalo, com a consciência dos limites da verdade quando se opera no campo do ficcional.

Para Rahel, a vida e o ser se traduzem pela representação teatral e narrativa de papéis, de discursos, de articulações jamais estáveis. Esta vida como narrativa exige dela “não dizer a mesma coisa a todos, mas a cada um o que lhe era apropriado” (ARENDR, 1994, p.102). Nesse *modus vivendi*, associam-se ser e parecer, verdade e imprecisão. Entrelaçam-se versões e visões: como o fato depende da opinião do outro, constata-se que o eu interior assim como o eu social são construções discursivas. Por outro lado, o eu construído expande-se, a ponto “de não ser apenas um eu, mas também ter uma qualidade social específica, e de não existir em apenas uma única pessoa, mas em muitas, naturalmente entrelaçadas nas implicações da vida social” (ARENDR, 1994,

p.102). Ou seja, a identidade do eu constrói-se *sob* fragmentos do discurso e *sobre* os quais a vida é dilacerada em uma “massa de fragmentos sem conexão”, na definição de Hannah Arendt, que cita o famoso fragmento 206 de Friedrich Schlegel, que adiante retomaremos.

“Sem um cenário não se pode viver” (ARENDDT, 1994, p.180), enfatiza Arendt sobre a Rahel que teria sido mestra na arte de representar a própria vida e, para tanto, não deveria contar a verdade, mas exibir a si mesma. As cartas de Rahel, destaca a autora, serão um elemento importante para o revelar-se e construir-se. Este é o ponto a partir do qual passa a fazer referência à indiscrição romântica, enfatizando que tanto esta quanto a ausência de vergonha foram fenômenos da época, do Romantismo.

Como veio recessivo que ilustra a permanência desse traço, em pleno século XX, remetemos a fragmento de uma das cartas de Ana Cristina Cesar a Maria Cecília Londres Fonseca, em que encontramos uma Ana missivista que, assim como Rahel, compreende o enlaçamento que a “letra” faz da verdade e da mentira, da revelação e da falsificação, de que dá conta o caráter “indiscreto” da literatura:

É engraçado como a correspondência (não a ausência!) dá nostalgias (reparei que me atropelo e gaguejo um pouco e corto palavras e anacolutos pintam quando falo). É como se eu pudesse dizer melhor, mais limpo, mais completo, MAIS OUSADO ao escrever. Talvez seja engano. Não adianta, sou fascinada pelas letras. (CESAR, 1999a, p.184. Grifo da autora.).

A ousadia no e do ato da escrita persegue a Ana Cristina ensaísta e preocupada com as questões filosóficas e estéticas que envolvem a literatura, como se constata na carta acima. Talvez esse comportamento íntimo e (ansioso de ser) ousado seja próprio da genialidade, como diz Schlegel no fragmento 283: “O gênio porém diz tão atrevida e seguramente o que vê passar-se dentro de si porque não está embaraçado em sua exposição e, portanto, tampouco a exposição embaraçada nele” (SCHLEGEL, 1997, p.97).

Como exemplo de “desembaraço expositivo”, Hannah Arendt cita as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, que, para ela, teriam sido o primeiro grande modelo de indiscrição em relação a si mesmo, e *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, com o intuito de estabelecer a distinção entre as “emoções” e as “emoções narradas”. Sobre Rousseau, ressalta Arendt que ele “não relatou a história de sua vida nem suas experiências. Meramente confessou o que havia pensado, desejado, querido, sentido no curso de sua vida” (ARENDDT, 1994, p.28). Dessa forma, corrobora-se o que apontamos

anteriormente acerca de a ficcionalidade ser vista como um “outro” em relação ao real, enquanto participam de estreita articulação o narrar/ o poetizar/ o dizer e o ser. Podemos, então, retomar, aqui, a ilação de Starobinski do dizer como garantia do ser e a constatação que faz sobre Rousseau, segundo a qual teria sido ele o que primeiro, na literatura moderna, viveu a experiência do “perigoso pacto do eu com a linguagem” (STAROBINSKI, 1991, p.207). A própria Rahel percebe e persegue esta concepção da arte ao assinar uma de suas cartas a David Veit como “Confessions de J. J. Rahel” (Cf. ARENDT, 1994, p.21).

Essa questão aparece em destaque em outro momento da mesma carta de Ana Cristina, a que já nos referimos. Trata-se de uma observação que faz em um *post-scriptum* apenso, acerca de um texto que inclui na carta, o qual nem mesmo ela sabe se pode ser considerado literatura ou não:

P.S. Será que isso funciona como literatura? Alguém que não soubesse quem eu sou, não me conhecesse, acharia interessante? Esquisito. A lit. parece ser um lugar de dizer COM OUSADIA que eu não teria ‘na vida real’. O foco em 3ª. e o discurso indireto livre aparecessem (sic) como perigosos artificios. Não sei, isso me confunde. Mas por outro lado é tão mais interessante que o ‘belo em si’ de certos poemas... A solução que vejo: é uma forma ainda híbrida. (CESAR, 1999a, p.186. Grifo da autora.).

Mais uma vez, refere-se à associação da literatura com a ousadia, como forma de revelação e indiscrição, como momento e espaço de trabalhar o perigoso artifício lingüístico, como num jogo indiscreto e ambíguo: “[t]odos os jogos sagrados da arte são apenas simulacros distantes do jogo infinito do mundo, da eterna obra de arte que se forma a si mesma” (SCHLEGEL, 1994, p.58). A Ana ensaísta poderá opinar a respeito:

A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do eu.
A literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero — mesmo que a afirme explicitamente. Finge o que de veras sente, já se disse. O Romantismo, por sua vez, põe em cena essa discussão: quem é esse eu lírico que se derrama em versos? Será sincero? Reflete o Autor? Mascara? (CESAR, 1999b, p.202. Grifos da autora.).

É característico da dicção poética de Ana Cristina Cesar o trabalho com a distinção e articulação entre o ficcional e o real. Além disso, o trecho citado aponta a sua perspicácia no fato de perceber a importância do Romantismo como primeiro movimento estético que trouxe à tona tais questões, assim como já observara Walter

Benjamin (de forma inaugural e, obviamente, muito mais consistente e sistemática) em sua tese de doutoramento *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*.

Respaldando-se nos textos dos românticos de Jena, especialmente, Schlegel e Novalis, Benjamin parte do pressuposto de que, com esses autores, a arte foi colocada no ponto central da reflexão (Cf. BENJAMIN, 1999, p.48). Isso é um fato importante, na medida em que a arte assume autonomia e passa a ser compreendida em si e para si como uma unidade. Sobre esse aspecto, podemos citar o antológico (porém, ainda obscuro apesar das tantas referências a ele) fragmento 206: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.” (SCHLEGEL, 1997, p.82).

Na citação, extasia-nos a presença do porco-espinho comparado ao fragmento e, em instância ulterior, à obra de arte. Esse animal traduz em si uma imagem dupla: daquilo que aponta para todas as direções e daquilo sobre o qual tudo incide. Tanto remete-se a um outro como recebe de um outro, metaforizando, dessa forma, a completude em si mesmo, a totalidade, a unidade. Nessa potencialidade de revelar-se e reconverter-se em um ser íntimo, estaria o principal pressuposto da concepção de arte romântica, justificando o fato de as manifestações artísticas serem definidas, pelo próprio Schlegel, como “simulacros distantes do jogo infinito do mundo” (SCHLEGEL, 1994, p.58).

As considerações precedentes fazem-nos insistir na difícil questão que envolve o conceito de sujeito lírico e as relações entre a ficção e a biografia no que diz respeito ao problema da referencialidade da obra literária, principalmente porque nos poemas líricos e na autobiografia, bem como nos diários e nas cartas, se (con)fundem as categorias gramaticais e discursivas do emprego da primeira pessoa do singular. Duas perguntas podem ser feitas a partir dessa constatação: a primeira, se o que realizam os autores destes tipos de texto é a chamada “poesia de circunstância” e, a segunda, se tem pertinência a insistência e a vinculação, quase que espontânea, que o leitor faz do sujeito da enunciação da poesia com a autobiografia.

Sem tencionar elucidar essa questão, mas atenuá-la, podemos retomar as propostas teóricas desenvolvidas pelo primeiro Romantismo alemão, em dois aspectos: a literatura e o seu respaldo nas circunstâncias pré-textuais e a inclusão do elemento confessional no discurso literário, conforme pontua Schlegel:

Você não estranhará que eu tenha acrescentado aqui o elemento confessional quando tiver reconhecido que o fundamento de toda poesia romântica são histórias verdadeiras; e irá se recordar e se convencer facilmente, quando refletir a respeito, que o de melhor nos melhores romances é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade. (SCHLEGEL, 1994, p. 69).

Na verdade, trabalhar dialeticamente essas duas forças, ao invés de polarizá-las, é a forma que encontramos para responder às perquirições acima, ainda que permaneça a tensão entre as categorias de ficção e verdade. Retomemos, uma vez mais, as palavras de Friedrich Schlegel que, consistentemente, esclarecem como a arte complexifica o diálogo com o real, tendo por objetivo “tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade”:

Somente ela (a poesia romântica) pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. (SCHLEGEL, 1997, p.64).

Esse fragmento aponta o teor do texto literário para um “certo” realismo, não o determinista e biografista, mas o que compreende a sociedade por sua complexidade e a literatura como “instrumento de identidade social” (LIMA, 1980, p.21), de tal forma que potencia e multiplica a própria reflexão, infinitamente.

Ainda que a literatura vista como o espelho da sociedade seja uma definição redutora e, por assim dizer, complicadora, insistiremos — pelo menos por algumas linhas — no termo empregado por Schlegel, pensando nele quase que denotativamente. Tomando-se por base a idéia de que a imagem refletida pelo espelho não é a mesma, já que invertida, a literatura, portanto, pode ser compreendida como a sociedade refletida “invertidamente” através de um processo de linguagem, pois assim como o sujeito lírico não existe mas se cria, conforme afirma Dominique Combe (Cf. COMBE, 1999, p.153), também “o poeta não cria do que não existe, mas cria o que antes dele não existia” (LIMA, 1995, p.36). Confirma-se, dessa forma, uma vez mais, o caráter “outro” da literatura, tanto no que tange ao aspecto de construção de um sujeito ficcional, quanto ao de “criação de um processo de significação em que o mundo é referido por alusão” (PIETRANI, 2000, p.24). Exemplifiquemos com fragmentos do poema *Sete chaves*, de Ana Cristina Cesar:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto o minha grande história
passional, que guardei a sete chaves

(...)

É daqui que eu tiro versos, desta festa — com arbítrio
silencioso e origem que não confesso — como quem apaga
seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o
ponto e as luvas. (CESAR, 1998a, p.40)

O poema-diálogo abre com um convite para se tomar o chá das cinco, onde e quando acontecerá a revelação da grande história passional de um dos interlocutores, que fora guardada a sete chaves. A culminância ocorre na revelação do eu lírico, que se cria “na festa” de onde tira os versos, para entregar-se e apagar-se, confessar-se e não se confessar. Se a poesia é o terreno da festa — e o momento de criação do eu lírico — é também (e talvez por isso mesmo) o do apagamento, por um lado, e o da entrega, por outro: uma entrega tão incondicional que faz o eu ceder o ponto e as luvas. Afirma-se, assim, o tipo de relação com o real que Ana Cristina estabelece, não o que é indicado direta e concretamente, mas o que obliquamente se revela através de um eu que anseia por ser criado dentro do texto. Não é fortuito que as primeiras palavras do poema *Este livro* são “Meu filho.”, com ponto final mesmo (Cf. CESAR, 1998a, p.55).

As sete chaves servem para trancafiar — e bem — a sua história, mas são também as mesmas sete chaves que destrancam os versos e os fazem pulular festivamente no chá das cinco, a partir de um apagar-se e entregar-se, de uma fala que é silêncio, de uma confissão que não se confessa. Essa forma de dizer desdizendo, que é, em última instância, uma forma de manipular a linguagem, nos chama a atenção nos textos de Ana Cristina, como neste que abre *A teus pés*:

Trilha sonora ao fundo (...)

Agora silêncio

(...)

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

(...)

Muito sentimental.

Agora pouco sentimental.

(...)

Esta é a minha vida.

Atravessa a ponte. (CESAR, 1998a, p.35)

Esse vacilar de situações e estados de alma remetem-nos à ruptura que Ana Cristina realiza com a sacralidade do texto e com o convencionalismo dos gêneros literários. O diário não diário, as confissões inconfissões, o dito desdito abrem-nos uma

perspectiva de se estudar a produção poética de Ana Cristina, a partir da leitura do grupo de poemas *Do Diário não diário "Inconfissões"*. Os dez poemas apresentam conteúdo bastante obscuro, linguagem trabalhada com riqueza de detalhe até mesmo no aspecto gramatical, metalinguagem que acende a discussão sobre o *parti pris* de “ar de confissões íntimas” de sua poesia. O primeiro texto, por exemplo, parece encaixar-se em uma espécie de prefácio explicativo para os parâmetros de sua produção poética:

17.10.68
Forma sem norma
Defesa cotidiana
Conteúdo tudo
Abranges uma ana (CESAR, 1998b, p.36)

Confrontando-o com o estatuto da poesia romântica descrito por Schlegel no fragmento 116, é possível tecer considerações pertinentes à forma de escrita de Ana Cristina Cesar, que recupera muitas das indagações do Romantismo:

Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda *não há uma forma* tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, *expuseram por acaso a si mesmos*. (SCHLEGEL, 1997, p.64. Grifos nossos.)

A normatividade do fazer literário será substituída pela liberdade criadora. Isto é o que se percebe em três arremedos de soneto que Ana Cristina compõe e que fazem parte dessa seqüência de textos: apesar de aparentarem uma regularidade métrica, esta só é, visualmente, semelhante à do soneto. Assim, revela, a partir da ausência de forma, a diversidade de sistemas que compreende a poesia.

Sua voz poética entrará em “defesa cotidiana” de um “tudo”, que “por acaso” exporá “uma ana”. O tudo pode ser incluir uma ana como personagem, ainda que o eu lírico insista: “finjo fingir que finjo/ Adorar o fingimento/ Fingindo que sou fingida” (CESAR, 1998b, p.38). O eu lírico que, nesse mesmo poema, havia perguntado “se sou eu”, questiona nos dois últimos tercetos:

Pergunto aqui meus senhores
Quem é a loura donzela
Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém
É um fenômeno mor
Ou é um lapso sutil?

Distanciando do eu a Ana Cristina ou, pelo menos, pondo sob tensão a relação e a diferença entre o sujeito da e na poesia, a poeta ratifica o fato de que, mesmo que a exposição de si mesmo seja uma constante no texto, ainda assim, este não será mais si mesmo, mas “por acaso” o “outro” da literatura através da figura do sujeito ficcional. A própria Ana, em depoimento sobre sua obra, ressalta que “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou” (CESAR, 1999b, p.262).

Também nas entradas de diário e nos chamados textos do dia-a-dia como correspondências, jornais e guias semanais escritos por Ana Cristina, a fusão e a confusão entre vida e obra os fazem aproximar-se da poesia de circunstância, enquanto reiteradas vezes a voz poética põe em discussão o caráter de fingimento do texto literário. Em *Luvas de pelica*, por exemplo, referindo-se a uma “anticarta, antídoto do *pathos*” (CESAR, 1998a, p.132), adverte o seu interlocutor que só escreve para ela alusões, em que elide fatos e fatos e, portanto, precisaria de uma injeção de neo-realismo nas veias. Essa advertência, no entanto, não funcionaria para ela (o eu lírico feminino é indubitável) mesma, pois, pensando em que rumo dar à correspondência — se deve “em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante” ou se deve “ser repentina e exclamar do avião” (CESAR, 1998a, p.141) — diz optar pelo olhar estetizante ainda que recite Walt Whitman, demarcando uma linha híbrida e confusa do que é a literatura, do que é o eu:

Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços (...) Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto. (Apud: CESAR, 1998a, p.141-2)

O “eu incorpóreo” da literatura presentifica-se também no texto de jornal que sai do âmbito do cotidiano e torna-se um “jornal íntimo”, em um texto intitulado exatamente assim por Ana Cristina. Não só as correspondências e os jornais mas também os textos de cunho mais técnico e denotativo como anúncios, instruções de bordo, verbetes de dicionário, lições de literatura são trabalhados de tal forma que, nas

mãos de Ana Cristina Cesar, são entrevistados pelo “olhar estetizante” de uma “forma híbrida” que ela chama de literatura.

“Não quero mais a fúria da verdade.” É assim que Ana Cristina entra na página de diário *21 de fevereiro*. Ela não precisa mais da verdade ao dizer-se e, na desleitura de Manuel Bandeira, completa: “Belo belo. Tenho tudo que fere.” (CESAR, 1998a, p.106). Nesse momento-outro, o ser passa a pertencer a um lugar-outro em que anseia por criar-se em *corpo escrito*, enquanto fornece pistas (apenas pistas) de vida, muito mais ferinas decerto — mas talvez por isso mesmo mais belas e sublimes — que qualquer fonte documental, já que literatura não é documento, palavra de Ana Cristina Cesar.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Tradução de Antônio Trânsito e Gernot Kludasc. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998a.

IDEM. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999a.

IDEM. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b.

IDEM. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998b.

COMBE, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.”. In: ASEGUILAZA, Fernando Cabo (org.). *Teorías sobre la lírica*. Madri: Arcolibros, 1999, p.127-153.

LIMA, Luis Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

IDEM. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.

PIETRANI, Anélia Montechiari. “(Des)caminhos da linguagem da representação”. In: ————. *O enigma mulher no universo machadiano*. Niterói: EdUFF, 2000.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

IDEM. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.