

Jean-Paul Giusti*

Université Lumière Lyon 2, LCE

Maria de Jesus de Souza, um travesti, sob a pena de João Antônio, em diálogo com a obra de Hélène Cixous

Resumo:

Numa dupla abordagem, o artigo evoca o travestimento *strito sensu* de Maria de Jesus de Souza, protagonista do conto de João Antônio, como um cavalo de Tróia, “uma máquina de guerra”, retomando a célebre definição de Monique Wittig para construir um novo espaço/corpo, fluído e inovador para si e diante dos outros. Trata-se de um diálogo profícuo com a obra, sobretudo teatral, de Hélène Cixous, a qual, ao interrogar o gênero sexual, interroga os gêneros textuais, abolindo as fronteiras entre teoria, ficção, ensaística, poesia e teatro. Numa certa medida, o texto de João Antônio, autor paulistano, deixa transparecer, para além do sexo biológico daquele que escreve, uma estrutura libidinal da subjetividade.

Palavras-chave:

travestimento, João Antônio, Hélène Cixous

Résumé:

Dans une double approche, l'article évoque le travestissement *strito sensu* de Maria de Jesus de Souza, la protagoniste de la nouvelle de João Antônio, comme un cheval de Troie, « une machine de guerre », reprenant la célèbre définition de Monique Wittig pour construire un nouvel espace/corps, fluide et innovant pour lui-même et devant les autres. Il s'agit d'un dialogue fécond avec l'œuvre, notamment théâtrale, d'Hélène Cixous qui, en interrogeant le genre sexuel, interroge les genres textuels, abolissant les frontières entre théorie, fiction, essai, poésie et théâtre. Dans une certaine mesure, le texte de João Antônio, auteur de São Paulo, révèle, au-delà du sexe biologique de l'écrivain, une structure libidinale de la subjectivité.

Mot-clés:

travestissement, João Antônio, Hélène Cixous

*É de manhã e sopra um vento fino.
E as nuvens são. Como nestes assuntos
sempre são.
Abriu na ilha a época de Inverno
E Próspero morreu.
[...]
A ordem que imprimiu
escoou-se como fumo sobre areia,
e, como o trilho que o mar deixa na areia,
assim ficou também sua governação.
Das magias que fez, uma sobrou:
convocar vozes, não de tempestades,
mas de novas matérias.*

Ana Luísa Amaral, *Próspero morreu* (2010)

Gostaria de colocar este artigo sob o signo das metamorfoses ovidianas, entendidas como uma inquietação incessante, de um mundo nunca acabado, sempre movido pela novidade, povoado de seres dúcteis, mutantes, presos numa corrida infinita, porém, animados pelo desejo e a audácia: “The desire is so full of shapes”, diz Shakespeare, em *A Noite dos Reis* [*Twelfth Night*]. Este artigo se inscreve, também, num conjunto maior, uma espécie de Ato II de um projeto intitulado *Teatro(s) de resistência(s)*.

O conto “Maria de Jesus de Souza” foi escrito pelo paulista João Antônio, em 1986, e foi republicado, em 2001, pela editora Cosac & Nafy com sublimes xilogravuras, em preto e branco, do artista Grilo. O título da coletânea fala por si, na sua antítese: *Abraçado ao meu rancor*. Já propus numa publicação anterior a exegese completa do conto em diálogo com Hélène Cixous, que, na abertura de um seminário na Casa Heine na Cité Internationale de Paris, instigante, perguntava: “What’s in a name? O que há num nome? Veneno, aviso, presságio?”¹

Para abordar a temática do travestimento da voz nas literaturas ibero-americanas contemporâneas, proponho três divisões, três pontos de cruz numa matéria aberta, incandescente, três partes que se respondem naturalmente. A tentação é grande à luz das metamorfoses ovidianas de deslocar o conto para dispositivos discursivos e estéticos outros, para melhor responder à questão do travestimento. A primeira tentativa contempla o lirismo pungente e lancinante que atravessa a totalidade da narrativa, o teor poético e selvagem que revelam essas quatorze páginas. A prosa de João Antônio se irmana com sua maestria em criar uma linguagem intermediária entre a fala coloquial, a prosápia, a lábria das academias de bilhar, extraídas diretamente da boca dos leões de chácara e o linguajar das meretrizes, prostitutas, putas, travestis e travecos

que povoam os contos do escritor paulista e lutam nas ruas da cidade.

Seu comprometimento com a matéria tratada é tamanho, a sua implicação com sua criação tal, que ele confere, desde a primeira linha do conto à sua heroína/herói uma logorréia, uma prosa poética compulsiva feita de interjeições, borborigmos, vitupérios incessantes que clamam, gritam, apelam, sob a forma de vocativos e de imprecações sem fim. Mais do que um monólogo, deparamos com um solilóquio. Em contraponto ao fluxo dessa fala, quase contida numa réplica única e monolítica que recebemos, nós, leitores como um pranto imenso, o narrador tocado, comovido constrói e pontua um espaço hiper-realista, o do Rio de Janeiro dos anos oitenta. Deambulamos junto com a *Mimi* que vai nos arrastando da Praça de Paris, até o Aterro do Flamengo, da Lapa até a travessa do Mosqueira, num *cronotopos* baktiniano, misturando tempo e espaço, formando em última análise, como que uma fenomenologia de afetos.

A elegia, como um queixar centrado no sujeito, se encaixa aqui nesta cidade/corpo, e no corpo/travesti... um coração dilacerado que vomita sua fúria, seus anseios nunca atingidos ou ouvidos, a expressão do seu penar, tal como outro conto dessa mesma coletânea intitulado “Amsterdã, ai!”: “Então, eu te olho cidade, como se olhasse uma mulher esguia. Toda posta em denço, e prestes: sequiosa. A um fio do cio. E já molhada. Enlevada, assim cidade mulher” (Antônio 2002: 161). Entre prantos e lástimas, sobe uma elegia, a dos desvalidos. Em “Maria de Jesus de Souza” esta é tão potente que combalidos devemos nos arrimar para não naufragar. Nós nos apoiamos então, como argumento de autoridade, nesse mesmo Ovídio da *Arte de amar*. Se João Antônio nos leva para a zona, a do Mangue, a da Lapa, Ovídio atravessava os *bas-fonds* de Roma. A voz narrativa do conto “Amsterdã, ai!” procede de forma similar:

Como a fila dos turistas, em família, curiosos, babaquaras e bem-comportados de máquina fotográfica a tiracolo visitantes às centenas, de tudo quanto é parte do mundo, e cruel...: as mulheres expostas nas vitrinas – e que não ganham para isso – ficam às vistas de fila de gente estranha e de esquisita família, a dos turistas, tão bem arrumados quanto monstruosos em grupos farisáicos [...] fariseus nada tendo a tratar com a prostituição e que, num momento, assim, são mais infames do que ela”. (Antônio 2002: 173)

Ao seguir a andança, a deambulação desse corpo-travesti de Maria de Jesus, dilacerado, nas suas diferentes estações, numa verdadeira *via crucis*, o leitor não se deixa levar pelo espanto, o pavor ou pela indiferença, pelo contrário. Este corpo-travesti “campe” como diria o francês, finca em português, como um cavalo de Tróia, uma estrutura libidinal como na escrita de Hélène Cixous, segundo Harahan Mairéad: “L’un des aspects les plus débattus de son immense oeuvre est que tout texte laisse transparaître, plus que le sexe biologique de celui qui écrit, une structure libidinale de la subjectivité” (Hanrahan 1997: 138). De fato, esta elegia inscreve o conto, intrincado nesta estrutura poética, numa arte de seduzir versão travesti ou trans. Como escreve Merleau-Ponty, “Qualquer pensamento conhecido, advém, provém de uma carne” (1963: VI 191).² Cabe ao leitor questionar este corpo múltiplo. Ao olharmos para a xilogravura que abre o conto, a do artista plástico Grilo, torna-se, no entanto, impossível decidir entre um

corpo feminino que luta com seu caráter masculino ou um corpo masculino sendo totalmente submerso pelo seu estado feminino. Qual será, para além da beleza plástica, estética, tocante, dolorosamente humana, generosa da obra, a verdadeira natureza deste corpo? Estamos fora da demonstração e da reivindicação... O espaço desta representação é de uma fantasia, não da fantasia milenar duma fusão dos contrários, mas de uma verdadeira contenda entre um polo macho e um polo fêmea. Na nossa elegia poderíamos deslizar suavemente de um para o outro. O corpo-travesti, então, poderia se definir mais em termos de um porvir, de uma possibilidade, mais do que tal ou tal estatuto. Para tanto, me apoio no trabalho e na obra de Susan Sontag, nomeadamente em *At the same Time* (2009) ou em *Regarding the pain of others* (2003), em que a autora mostra como a violência transforma em objeto qualquer pessoa que se deixa submeter por ela. Não há imagem sem linguagem, lembra a ensaísta; porque o desejo passa pela subjetividade, é necessário manter uma distância crítica com a imagem. Há, portanto, uma espécie de percepção hegeliana do caráter combativo da xilogravura, entre a sensibilidade imediata e o pensamento puro. Não é a aparência, existe algo a mais... Sem a distância crítica, resta-nos a violência, a brutalidade de todas as coisas.

O nosso segundo dispositivo pedirá seu modelo emprestado mais uma vez ao Ovídio, o das epístolas. Me inspiro diretamente na leitura das *Heróides*, essas esplêndidas e comoventes cartas fictícias imaginadas pelo poeta para suprir o vazio, preencher a saudade, o penar lânguido das heroínas mitológicas mais famosas; estas exiladas que escrevem para os heróis que não voltam da guerra, das suas tribulações, as abandonadas da história. Num ato livre, generoso que apenas um poeta é capaz de encarnar, Ovídio entra singelamente na pele de várias personagens femininas. Lembro a carta da Dido a Eneias, a de Fedra a Hipólito,³ a de Ariadne a Teseu, etc. Imaginamos um dispositivo com Maria de Jesus escrevendo para o homem dos seus sonhos, almejado, fantasiado, lamentando-se do porquê de tanta demora. Citamos o trecho do conto que nos inspirou este segundo dispositivo:

“O que Luzia ganhou atrás da Horta?” [...] “Mas não é que no meu pedaço só baixa fio desencajado? Uma alma boa, uma mãe de Deus, abençoado não me aparece.... Maria lê seu horóscopo” hei de fazer base... gente enternada, majorengos dos negócios, cada alto funcionário público, baita doutor, homem de grana, ali baixa gente abonada. Já pensou. [...] “procuo o horóscopo. Opa! Vai chover na minha horta. [...] Alegre-se, garota de Virgem! Com toda certeza você já presente que o amor está rondando por perto, e que, devagarinho, está chegando cada vez mais. [...] Bato três vezes no tronco da árvore do passeio público”. (Antônio 2002: 39)

Quando se acusa o ser amado, é porque há ainda uma certa esperança. Eis o que escreve a esse propósito Hélène Cixous:

Essas cartas ecoam, irradiam, são cartas de apelo, de acusação, porém como nas *Heróides* e todas as cartas, acusamos quando esperamos todavia, quando não se espera mais, não se acusa. Acusar é pedir, não é condenar, e ao mesmo tempo é rezar, rogar, mas de maneira trágica enraivecidamente. (Cixous 2001: 285)

Nossa heroína ou nosso travesti, Maria de Jesus de Souza, mostra sua vulnerabilidade no pranto e, portanto, faz jus às heroínas clássicas. Vulnerável no sentido clássico significa *ferida*; essa vulnerabilidade torna-se uma força de ação, força de resiliência. A carta seria uma maneira de responder à milenar indetectabilidade do travesti nas literaturas europeias e brasileira. O que dizer dos transexuais? Me vem à mente a estátua do escultor Brancusi, *A Princesa X*, em forma de falo. O escândalo não surtia do caráter sexual da obra, mas da sua indeterminação, a de um sexo masculino com a leveza e a graça feminina...

A carta, por sua vez, vem como uma seta, uma flecha lançada, atirada para um alvo. Uma vez escrita esta faz seu labor, cumpre seu papel, sozinha, tornando-se autônoma e incontrolável. Verdade que uma carta pode ser escrita e nunca ser mandada, lembremos da carta de Kafka ao seu pai. A carta possui um dispositivo teatral, com o seu trabalho do embuste, o do engano, do suspenso, da *mise-en-scène* da artimanha, da arapuca que representa uma carta mandada. Imagino uma carta provocando uma tempestade, uma missiva acarretando uma revolução como no filme *Prospero's Books* (1991), de Peter Greenaway. Na tentativa de passar de um gênero para outro, para melhor sublinhar a riqueza, a beleza e a força do texto de João Antônio, a verdade histórica não muda. O que muda é o ritmo. Certas cartas são verdadeiras bombas.

Deste estilhaçar e dessa revolução possível, deslizamos suavemente para o terceiro e último dispositivo imaginado por nós. O travestimento nos leva a pensar: uma obra deve forçosamente transparecer como perceptível ou identificável? Eu gosto das obras que sofrem um travestimento com a própria vida, com uma relação concreta, o objetivo sendo de se desfazer em outra coisa. O travestimento é o outro que se esconde em mim, para assim dizer. Razão pela qual o conto “Maria de Jesus de Souza” cabe num dispositivo teatral, o conto formando um ato único. A psicanálise já o disse: o processo de criação literária encerra em si, na sua origem um caráter dramático. Michel de M’Uzan, membro da La Société de Psychanalyse de Paris, escreve na *l’Art et la Mort* (2002), esta singela verdade que adotamos: “Consideramos de fato que o ato criador é o resultado duma equação com dois fatores: a vida e a expressão da vida” (M’Uzan 2022: 4).

João Antônio, não acusa, mas bem canta, ao longo de um dispositivo cênico que celebra um corpo-travesti, como uma declinação de uma possível alteridade. O corpo-travesti já pela sua mera presença é um corpo político, redistribuindo as cartas do mapa. Na imagem do travesti no palco, seja ela metafórica ou realista, se misturam de entrada o misto, a estranheza, a excentricidade. Portanto o corpo-travesti de Maria de Jesus de Souza paradoxalmente ocupa um lugar de honra por desempenhar um papel de verdade pura, reveladora de uma realidade sem máscara, o da sinceridade. Ela é portadora de uma verdade. Assistimos a uma oscilação entre *travestimento* e *desvelamento* tal como na poesia quinhentista portuguesa, um jogo sutil entre o *querer* e o *desejar*, entre o *ver* e o *ocultar*, na mais pura tradição do Cancioneiro Geral português. Penso numa *mise-en-scène* de Copi, *A geladeira*, magistralmente interpretada por Marcial De Fonzo Bo. O ator não usa peruca; os atributos femininos são quase todos ausentes. Ele está trajado de *smoking* e de salto alto, sem maquiagem excessiva ou acessórios supérfluos. O que se dá, no entanto? O mundo da ficção vai sumindo. O teatro, o teatral, a “personagem” desaparecem em prol duma realidade de ator. Isso é puro ato de teatro!

O palco, em última análise, se torna então um recinto, um lugar privilegiado de troca íntima, intimista, mais uma vez, sem máscara. Entramos numa outra dimensão. É justamente essa dimensão que podemos convocar com o texto de João Antônio: o corpo-travesti de Maria, de Mimi, de Mimi Fumeta, segundo as apelações e os pontos de vista de quem a olha e de quem a julga, não estará preso a um figurino – se esquecermos um pouco a xilogravura do Grilo, obviamente – tão pouco preso a um adereço qualquer, sem excluí-los, no entanto. Tal como o ator trajando um *smoking*, de salto alto, a sua mera atitude, faz com que ele se situe para além das fronteiras entre os gêneros. Ele atinge um estado, misto que não se sustenta pela negação do seu sexo ou por uma identificação ao outro sexo. Ele/ela é, apenas. Dessa maneira, vamos destrinchando os clichês. Maria de Jesus de Souza não vai fingir uma encarnação ou uma representação simbólica. Sua presença será submersa por uma exaltação poética, a potência da alteridade, fazendo jus à poética lancinante e vibrante do seu autor. Razão pela qual o dispositivo escolhido será o do teatro, lugar por essência dos travestimentos, antropológicamente. Necessitamos de matéria concreta para dissecar o nosso propósito, e não ficar preso a uma estética narcísica e limitada, estéril e improdutiva.

O conto “Maria de Jesus De Souza” na sua economia possui uma estrutura dramática, com suas três unidades fundamentais, de tempo, espaço e verossimilhança. Começa de manhãzinha e acaba à noite, de madrugada. O nível da linguagem de Maria é condizente com o seu estatuto. Ela é literalmente exilada do conto para o palco. Gosto de imaginar essa heroína exilada, tal como a *Manon Lescaut*, de L’abbé Prévost. Paradoxalmente, e num paradoxo assumido, poderíamos parodiar *As peças de guerra*, de Edward Bond, sempre em situações extremadas, de cerco ou de batalha extrema. Faz se necessário uma crise para buscar na ficção, pela ficção a sua parte de humanidade e para enfrentar a realidade. É pelo ficcional que se pode engendrar de novo a parte humana, frente à barbárie. Assim acredito, no poder do palco, e pelo menos é a parte que me interessa.

Maria vive premida, social, cultural e esteticamente, logo em termos políticos também. Ela se reinventa pelo seu subjetivismo e força de caráter. Estabeleço um último paralelo com uma obra teatral chinesa montada no Festival Internacional de Teatro de São Paulo, em 1996, no Teatro SESC da Maria Antônia: um homem jovem, dos anos noventa, só, paquera num palco vazio. Este lembra um estacionamento, um *no man’s land*. Homossexual ou travesti, está caçando e se vê maltratado, brutalizado por um policial, até torturado. Concomitantemente, num dispositivo brechtiano à vista, no proscênio, uma Onagata, ou uma figura feminina da ópera de Pequim – não sabemos o sexo do ator ou da atriz – vai se maquiando e se adornando à medida que o homem sofre a repressão policial e o ostracismo. A figura mítica, quanto a ela, se embeleza ritualisticamente, se torna frágil e se impõe pela sua beleza estética e arquetípica. O ponto máximo do estético lutando contra a repressão ferrenha, brutal dos costumes. A tradição *versus* o contemporâneo, a mudança, o medo da metamorfose. A extrema brutalidade do desejo, ambíguo por parte também do policial que sentimos imbuído pelo desejo do outro, se opõe à extrema delicadeza e sofisticação da máscara hierática teatral.

Numa sociedade que se torna cada vez mais pulsional e que não possui mais os meios culturais de se reapropriar o desejo, a personagem do travesti se impõe como uma forma de resistência à tomada de poder do *metteur en scène*... essa lhe escapa. Lembremos que no teatro japonês, para que a ilusão perdures, para que a ficção se perpetue, não existem coxias ou bastidores, o ator ou a atriz sai do palco sem aplausos e saudações, é a vez do “l’acteur qui ne revient pas”, como escreve num livro homônimo o crítico teatral Georges Banu (1993). A vida se nutre dessa experiência.

No caso da Mimi do conto de João Antônio, se construiria um dispositivo desmontável, facilmente desconstruído. Um travestir assumido, não para enriquecer a ilusão dramática, pelo contrário, para apontar, designar essa ilusão. Uma decomposição crescendo, num ritual à maneira *Des nègres* ou *Les Paravents* de Jean Genet. Um teatro cru, cruel, para construir e desconstruir uma fantasia, à maneira do Teatro Oficina do Zé Celso. O que se quer é antes de mais nada teatralidade e o travestir não sendo um negócio de corpo feminino ou de corpo masculino, porém uma reapropriação do corpo, tal como o fez o teatro ao longo do século XX. O que está em jogo é mais uma ética da transmissão, como se o teatro fosse o último espaço onde se mostra a nu, mostra à vista o real, e onde se pode vivenciar e compartilhar então um momento de intensa emoção, diante do espectador, uma zona invisível pela qual aspiramos durante toda representação.

No entanto, como abordar uma leitura em volta da mesa para uma possível adaptação teatral de “Maria de Jesus de Souza”? Durante o século XX, o teatro do Copi já se apropriou do corpo, era necessário. Acho que o travestir é o lugar onde podemos testemunhar da teatralidade, esse questionar sobre o sexo masculino ou feminino não passa afinal de uma convenção burguesa. Daí a necessidade para mim de partir de Shakespeare porque vamos diretamente topar com a justiça e a injustiça. Edward Bond, no seu *Lear*, faz com que o rei tente se desfazer do comando. Não funciona. Como no *Próspero Morreu* que abriu minha fala, temos que matar o mágico, o dono do poder, em última instância o próprio Shakespeare para melhor ouvi-lo.

Assim lançaremos no palco personagens que se misturam; como num jogo de quilhas, a bolinha vai desequilibrar, criar uma situação de crise extremada. Como na *Noite dos Reis*, uma tempestade faz com que as personagens sejam exiladas numa praia. Os gêneros se mesclam, não se sabe ao certo quem é mulher, quem é homem. A bolinha terminou sua trajetória, temos uma catástrofe com os seus efeitos. Um novo roteiro vai permitir provas, provações loucas. Cada personagem vai se situar num mapa, uma *carte du tendre*, mais um atlas do ódio em que cada um deve saber se ele é mais ou menos louco ou poeta, alguns serão mais ou menos puritanos. No centro do jogo, um louco que vai distribuindo os pontos, em relação à loucura, à sabedoria – no lugar de deus. No teatro elisabetano em permanência a personagem faz um ponto, um retorno sobre si mesmo, sobre a sua própria fala, se auto controla, de certa maneira. No mapa cada um sabe se posicionar e a personagem o disse, o compartilha sem parar com o público e com os outros. Eis a prodigiosa invenção dum teatro universal pelo qual procuramos.

Em definitivo, partindo deste mesmo dispositivo teatral e de mapeamento poético, talvez tal como num instantâneo fotográfico, Maria de Jesus de Souza se revelaria mais em termos de

um porvir, do que dum estatuto particular, mais em termo de uma intensidade do que de uma identidade. O corpo de Maria agindo, atuando, fora de qualquer reconhecimento identitário se situando nas regiões obscuras, escuras, sombrias de um corpo sujeito proteiforme, visando com o Georges Bataille a derrota de um travestimento, não do corpo, nem da alma, mas do pensamento em si. Citamos para encerrar as palavras do mesmo Bataille⁴: “Je pense comme une fille enlève sa robe. À l'extrémité de son mouvement la pensée est l'impudeur, l'obscénité même” (Bataille 1970: 200).

NOTAS

* Jean-Paul Giusti é titular de uma tese sobre a obra de Machado de Assis pela Universidade Sorbonne-Nouvelle, Paris 3. É Professor Associado na Universidade Lumière Lyon 2 e ator. Especialista em literatura brasileira e língua portuguesa, é responsável pedagógico do centro de línguas da Universidade e organizou, em 2022, o encontro *Les études de genre, à la croisée des disciplines*.

¹ “O que há num nome? Veneno, aviso, presságio? Tristão teria esposado Isolda, se esta não tivesse se chamado Isolda? Como responder ao apelo do seu nome? O nome próprio de quem é? Como se chamava Aquiles entre as mulheres? Se o pavor e a dor não tivessem sido o nome do Ajax, haveria ele morrido de tanto ver os outros morrerem? Cada vez que a literatura recomeça, eis que ela se coloca a pergunta. Sófocles, Shakespeare, Poe, Joyce...” (Cixous 2001 : 8).

² No original, «Toute pensée connue de nous advient à une chaire».

³ É mister lembrar como a carta de Fedra e Hipólito funciona como uma máquina de guerra. A língua latina na sua economia, enxuta, revela ainda mais o processo. Fedra lembra que escreve porque ela é impelida pelo amor que manda, ordena. Vale lembrar igualmente que a etimologia de *Oenones* significa etimologicamente àquela que ajuda a dar à luz, a parir...Uma maieutica que leva à morte...

⁴ Aquele mesmo Bataille que confessara que escrever com um pseudônimo permite escapar ao eu e a genealogia familiar, uma maneira de “*estar fora de si*” (Bataille 1986: 145-156).

Bibliografia

- Antônio, João (2002), *Abraçado ao meu rancor*, São Paulo, Edições Cosac & Nafy.
- Banu, Georges (1993), *L'acteur qui ne revient pas*, *Journées de théâtre au Japon*, éditions Folio.
- Bataille, George (1970), *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard.
- (1986), "Du pseudonyme", in *Sémiotique et négativité*, Didier Érudition, 145-156.
- Cixous, Hélène (2001), *La Lettre de fuite*, Séminaire 2001, Paris, éditions Gallimard.
- Hanrahan, Mairéad (1997), "L'écriture de la genèse d'Hélène Cixous", in Alain Gouet (dir.), *L'écriture et son sujet*, Colloque de Cérisy-la-Salle, Presses Universitaires de Caen, 167-181.
- M'Uzan, Michel de (2002), *L'Art et la mort*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1963), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Sontag, Susan (2009), *Garder le sens, sans altérer la forme*, Publication posthumes, Christian Bourgeois Editions, Paris.