

Fantasmografias – Escritas de luto de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi

Filipe Manzoni¹

UFRJ

manzoni@poetic.com

Resumo: Nosso trabalho se propõe a uma retomada das tensões inerentes à contaminação entre vida e obra na poesia contemporânea a partir da imagem do fantasma. Nos voltaremos para três “escritas de luto”, nas obras de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi, buscando ressaltar um mecanismo de “escrita de si” a partir de um embate/identificação com o espectral. Interessa-nos especialmente rearmar uma teoria dos fantasmas que nos permita pensar, desde a escrita do luto, as ambiguidades recorrentes no trato com a figura autoral.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; fantasma; morte do autor; escrita de si.

Abstract: The main goal of this research is to reframe the tensions produced by the contamination between the artwork and the biography, through the image of the ghost. It will focus in three “grief writings” – in the works of Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie and Leonardo Gandolfi –, looking for a structure of struggling and identification with the ghost as a process inherent in these “writings of self”. Finally, this article will try to articulate a theory of the ghosts in which the ambiguities of the image of the author are figured through an self-inscription as a phantasmagoria in the “grief writings”.

Keywords: Brazilian contemporary poetry; ghosts; death of the author; writings of self.

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 20/02/2020

¹ Filipe Manzoni é professor de literatura brasileira na UFRJ. Foi pesquisador de pós-doutorado na UFF durante 2019, período no qual se focou nas desestabilizações da autonomia literária na poesia contemporânea brasileira, linha de investigação na qual o presente artigo se insere.

1. Fantasmografias

É um ponto já bem visitado pela crítica literária contemporânea a importância, na poesia brasileira recente, de uma tendência à subversão do limite entre obra e vida. Seja enquanto um “retorno do autor”, enquanto uma investida na autoficção ou uma operação com “restos do real” (termos que nos levariam a alguns dos tópicos desenvolvidos por críticas como Diana Klinger, Luciene Azevedo ou Florencia Garramuño, por exemplo), uma coisa parece ser constante: longe de lastrear a operação de leitura em um ou outro marco biográfico inequívoco, o que se propõe a ler é vida e obra como duas instâncias constantemente renegociáveis dentro de uma mesma “zona de incerteza”.

Pensar desde essa zona de incerteza incorre, imediatamente, em assumirmos o risco da desestabilização dos dois termos polares desse esquema. Decorre daí, portanto, uma incapacidade de se circunscrever inequivocamente uma “obra” em oposição a uma realidade externa, assim como uma incapacidade de se determinar o que poderia ser “o biográfico” irreduzível às suas formulações discursivas. Ou ainda: trata-se da impossibilidade de “dizer o biográfico”, isto é, de apreender discursivamente uma vida, e da igual impossibilidade de dizer algo que não possua qualquer relação com a biografia. O deslimite entre vida e obra interessa, nesse sentido, na medida em que põe a nu o impensável da proposição de qualquer um dos dois termos como estrutura isolada presente a si. Tomemos a formulação do problema por Florencia Garramuño:

De um a outro extremo, trata-se de formas diversas de impugnação a uma ideia de objeto literário acabado – daí as numerosas interrupções e interferências sobre as quais se constroem esses textos –, que nunca seria capaz de capturar a vivência ou a experiência, idiossincraticamente incapturáveis.

Na figuração dessa incapturabilidade, por meio de uma escrita que insiste numa desaturação do literário, desenha-se um conceito de experiência afastado de toda certeza. Porque também não se trata de substancializar uma experiência primeira, corporal e absoluta sobre a qual se sustentaria uma narrativa ou se desenvolveria um eu lírico. (GARRAMUÑO, 2012, p. 37).

É a restituição dessa incapturabilidade, ou de uma indecidibilidade central, o que parece estar em questão não apenas nas recentes formulações de um “retorno do autor”, mas também em sua “morte” no contexto teórico do final da década de 60 (contrariamente ao que sugere o fatalismo de uma leitura simplista). De fato, nos dois contextos, o que parece se colocar é um investimento na instabilidade do que possa ser o

autoral em momentos nos quais essa instância parecia perigosamente ameaçada de cristalização em um posicionamento estanque.

De nossa parte, o que buscamos é situar essa indecidibilidade do autoral – esse deslimite entre o biográfico e o ficcional que “morre e volta”, dependendo do cenário teórico no qual nos situamos – desde um caso particular de atravessamento entre vida e obra: a escrita que tematiza o processo de luto, tópico recorrente em alguns autores da poesia brasileira contemporânea. Esses “escritos de luto” – nosso percurso se restringirá às obras de Carlito Azevedo, Leonardo Gandolfi e Franklin Alves Dassie, mas se trata de um *corpus* que poderia ser facilmente ampliado – se revelam um cenário especialmente interessante na medida em que sobrepõem ao eixo “vida-obra” o eixo “morte-vida”. É precisamente nessa intersecção que buscamos ler uma imagem central para nossa investigação, a do fantasma. É, ainda, a partir dessa imagem central que buscaremos sustentar a hipótese de que esses escritos de luto dariam a ler um vínculo íntimo entre vida-morte-obra-biografia por meio de um mecanismo de identificação com o espectral e de autoinscrição enquanto fantasma, mecanismo que abordaremos enquanto uma “fantasmografia”.

Para tanto, nosso percurso se organizará da seguinte maneira: primeiramente, nos voltaremos para alguns dos cenários teórico-críticos acerca da morte do autor e de seu retorno, destacando, especialmente, esse movimento de “restituição da indecidibilidade”, comum tanto ao contexto de discussão do final dos anos 60 quanto à crítica literária das últimas décadas. Nosso objetivo, nesse ponto, é levarmos, desde uma perspectiva teórica, os impasses a respeito da imagem do autor até um cenário marcado pelo fantasmático.

Em seguida, nos voltaremos para nosso *corpus* poético, observando como esses dois núcleos – vida-morte (ou luto) e obra-biografia – aparecem em alguns dos escritos de luto de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi – respectivamente, suas séries “H.” (AZEVEDO, 2009, p. 135-152), “Edição de Bolso” (DASSIE, 2016, p. 75-81) e “Kansas” (GANDOLFI, 2015, p. 36-50) –, buscando estabelecer paralelos, linhas de força e zonas possíveis de ressonância entre suas obras. Interessa-nos, especialmente, observar o quanto esse núcleo de identificação com/autoinscrição enquanto fantasma – a “fantasmografia” – é, ao mesmo tempo, a

forma própria da indistinção entre vida e obra e o mecanismo performático de formalização do trauma do luto.

Essa possibilidade de a “fantasmografia” ser colocada como chave para uma indistinção entre vida e obra dentro de uma “escrita de luto” nos conduzirá, ainda, a uma releitura de uma teoria dos fantasmas a partir de Freud. Nesse ponto, nossa hipótese crítica se dobra sobre a metodologia de investigação teórica, de maneira que não nos interessa uma teoria dos fantasmas remontada desde a “obra” de Freud – por assim dizer –, mas, antes, desde uma nova zona de indistinção entre vida e obra, que, mais uma vez, será centrada na figura do fantasma.

Finalmente, em nosso tópico final, buscaremos levar a fantasmografia de seu contexto inicial, enquanto paradigma do gesto de escrita, para uma teoria da leitura. Trata-se de um desdobramento previsível, já que quase todas as teorias a respeito da “morte do autor” reservam um espaço privilegiado para um reinvestimento de importância na figura do leitor, mas que, cremos, nos permitirá, além de retomar alguns dos pontos mais relevantes de nosso percurso, abrir um último desdobramento na implicação entre vida e obra.

2. Idas e vidas da morte do autor

Não deixa de ser curioso o quanto o antropomorfismo próprio da categoria crítica “autor” contamina os diagnósticos a seu respeito, trazendo quase que instintivamente um vocabulário fantasmático para a questão. Não falamos de um “esgotamento” ou de uma “retomada” do autor, mas sim de sua “morte” e “retorno”, o que talvez contribua para que as discussões críticas a respeito sejam especialmente aguerridas². Começamos, nesse panorama de polêmicas, por um cenário bastante óbvio para a questão: Barthes e Foucault.

Já foi apontado repetidas vezes o quanto o “atestado de óbito” do autor – defendido de maneira grandiloquente por Barthes, em “A morte do autor”, em 1967, e

² Um exemplo, também citado por Giorgio Agamben, pode ser lido na resposta irônica de Foucault a Lucien Goldmann após sua conferência “O que é um autor?": “Não disse que o autor não existia; eu não o disse e estou surpreso que meu discurso tenha sido usado para um tal contra-senso [...] Definir de que maneira se exerce essa função [a função-autor], em que condições em que campo, etc. Isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe [...] Contenhamos então nossas lágrimas” (FOUCAULT, 2009, p. 294).

matizado, de maneira um tanto mais cuidadosa por Foucault, em 1969, em “O que é um autor?” – respondia a uma tendência crítica a ancorar a leitura em uma biografia autoral tomada como dado presente a si. Marjorie Perloff já ressaltou – em um subcapítulo de *O gênio não-original* (2013) intitulado “A morte de quem?” – o quanto, tanto para Barthes quanto para Foucault, o que interessava era compreender a escrita não como a presença de uma biografia autoral, mas como um espaço no qual o sujeito da escrita desaparece infinitamente. Ambos os autores responderiam, assim, nas palavras de Perloff, à “crença ainda popular no autor como origem – como o ‘passado de seu próprio livro’ e, daí, como seu supremo expositor – bem como ao corolário de que devemos recorrer à biografia ou à autobiografia para a explicação necessária da obra” (PERLOFF, 2013s, p. 50).

Para ambos os teóricos, o que interessa (ainda que por meio de diferentes estratégias) é contornar uma relação de precedência e autoridade do autor sobre a obra. Barthes investe na caracterização da leitura – o “nascimento do leitor” – como instância de ativação de conexões múltiplas dentro do tecido textual, uma abertura de sentidos possíveis ao invés do desvelamento de um sentido único respaldado por uma figura autoral inquestionável. Foucault, por sua vez, propõe, no lugar da entidade biograficamente situável e determinável do autor, a “função-autor”, uma espécie de “prótese de leitura”, ou uma instituição crítica característica do “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Nenhum dos dois incorre, porém, em um isolamento absoluto da obra frente à existência de um indivíduo biográfico, “autor”. É a essa contrapartida facilitadora, a extrapolação da “morte do autor” para uma espécie de interdição crítica de qualquer referência biográfica (cujo desdobramento lógico é a autonomização da obra), que as diferentes formulações de um “retorno do autor” nas últimas duas décadas parecem responder.

Diana Klinger sugere, por exemplo, que o “‘retorno do autor’ – a autorreferência da primeira pessoa autobiográfica na narrativa contemporânea – talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito” (KLINGER, 2008, p. 18), associando ainda esse “retorno” não a uma progressão temporal, mas à proposição freudiana da *Wiederkehr*, a reaparição do recalcado. O biográfico aparece, assim,

enquanto crítica radical do sujeito presente a si, enquanto *autoficção* (conceito retomado de Serge Doubrovsky), que “não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo’, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia” (KLINGER, 2008, p. 20).

Nas palavras de Klinger, “o sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2008, p. 22). Ou ainda – se retomarmos as proposições, criticamente muito próximas, de Luciene Azevedo em “Autoficção e literatura contemporânea” (AZEVEDO, 2008) –, trata-se de uma autoficção como “apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente” (AZEVEDO, 2008, p. 35). Mais do que uma contraposição à “morte”, o “retorno do autor” perfaz uma radicalização do caráter desconstrutivo implicado na questão.

Outra importante abordagem do problema da contaminação “vida-obra” na categoria do autor foi proposta por Giorgio Agamben, em “O autor como gesto” (AGAMBEN, 2007b) – diretamente uma releitura de “O que é um autor?”, de Michel Foucault. A preocupação central do filósofo italiano gira em torno de um estatuto paradoxal no texto de Foucault, uma contradição íntima: “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEN, 2007b, p. 55).

Agamben retoma o texto foucaultiano em sua distinção entre o autor como “indivíduo real” e a função-autor, ressaltando o quanto, ao repetir que “a marca do escritor reside unicamente na singularidade de sua ausência” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007b, p. 58), “o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência” (AGAMBEN, 2007b, p. 58). Nesse ponto, Agamben interroga de que maneira é possível uma ausência ser singular e passa a buscar um *locus*, na filosofia de Foucault, no qual teria sido esboçado um modelo para esse gesto de “pôr a vida em jogo” (com a dupla acepção do *joué* francês, como “jogar” e “encenar”), de maneira a possibilitar “a expressão na mesma medida em que nela

instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007b, p. 59). Tal modelo é encontrado, por Agamben, em *A vida dos homens infames*.

Encontramos aqui nossa possibilidade de virada em direção a uma teoria fantasmática: se Agamben busca em *A vida dos homens infames* o modelo ou a imagem pela qual a vida é “posta em jogo” – isto é, inscrita na forma de uma irreduzível ilegitimidade –, ao associar esse “pôr-se em jogo” com um “ocupar o lugar de um morto” sem estar morto, os próprios termos sublinhados pelo filósofo dão a ler uma segunda imagem que parece habitar, sub-repticiamente, as diferentes obras que perpassamos até aqui. Precisamente, a imagem do fantasma.

Tomemos um passo atrás. Conforme ressaltou Diana Klinger, já Foucault percebia, na escrita moderna, “uma passagem de uma relação da escrita com a imortalidade (por exemplo, a epopeia grega estava destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e nas *Mil e uma noites* Sherazade conta uma história a cada noite para não morrer) para uma relação da escrita com a morte” (KLINGER, 2008, p. 15). Nas palavras de Foucault:

Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. (FOUCAULT, 2009, p. 268-269).

Voltemos a Agamben. O filósofo nos diz que o gesto do autor “é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (AGAMBEN, 2007b, p. 61). O “pôr-se em jogo” se coloca como um gesto duplo de “dar vida” e sacrificá-la, isto é, uma inscrição *vital* apenas enquanto desaparecimento contínuo, o que traz o caráter “incongruente e estranho” do qual nos fala Agamben. Ora, todo esse vocabulário de liminaridade entre vida e morte, de “ocupar o lugar de um morto sem estar morto” parece nos direcionar para o campo semântico da fantasmagoria, ou seja, para a sugestão de que o “pôr a vida em jogo” poderia ser traduzido como uma autoinscrição enquanto fantasma.

A consequência mais imediata dessa possibilidade de leitura – isto é, desse desvio: colocarmos, no lugar da vida dos homens infames, a imagem do fantasma como modelo pelo qual uma vida é “posta em jogo” em uma obra – é nos permitir inserir, na leitura

agambeniana, uma imagem que nos direciona a outros rastros dentro da própria obra teórica do filósofo italiano. Antes, porém, de nos determos nessas implicações, cabe nos voltarmos para as “escritas de luto” que compõem nosso *corpus*, na medida em que, por definição, estas já negociam com essas duas instâncias: o limite biográfico-ficcional na figura do autor e o embate com o fantasmático na tarefa do luto.

3. As Escritas de Luto

Dentro de uma recepção ampla e consideravelmente heterogênea, um dos pontos mais recorrentes nas críticas e resenhas que se voltaram para *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo, foi, certamente, a flagrante aproximação entre biografia e obra, algo que aparece em diversos trechos do volume, mas que ganha dramaticidade especialmente intensa em seu último bloco de poemas, “H.”. A seção inteira é composta de poemas voltados para os instantes prévios e imediatamente posteriores à morte da mãe do poeta, Hilda, abordando cenas como a iminência da morte, a notificação aos amigos, o velório e o enterro.

Dentro do que nos propomos a ler como “escritos de luto”, “H.” é especialmente interessante na medida em que não se inscreve apenas no *após*, mas dá a ler o luto em uma imprecisa passagem temporal. O marco inicial do bloco de poemas é o telefonema que noticia o agravamento do quadro clínico da mãe – “chego a dizer para / a mulher do outro lado da linha que então deve-/ mos estar preparados” (AZEVEDO, 2009, p. 137) – , seguido de uma série de poemas que reconstroem uma espécie de luto antecipado através de momentos nos quais o avanço do quadro degenerativo do Alzheimer parece antecipar um “tom fantasmático” ainda em vida, como se o trabalho de luto antecipasse a morte propriamente dita.

Essa temporalidade antecipatória (ou a aproximação liminar do instante traumático) traz um cenário tenso para lermos a contemporaneização entre o luto e a sua possibilidade de formulação pela escrita – ou ainda: para pensarmos a “escrita de si como performance”, para retomarmos o importante ensaio de Diana Klinger. Não apenas a relação entre biografia e obra escapa de uma precedência daquela sobre esta, mas também a própria tensão da possibilidade da formulação do luto (biográfico)

antecipa, temporalmente, o acontecimento traumático propriamente dito. Cremos que o poema no qual isso aparece de forma mais evidente é o terceiro da primeira subseção:

A ideia apavorante da morte de minha mãe, pelo que vejo, ultrapassou a superfície gelada, deixando-a intacta e está fazendo sutis estragos em regiões que desconheço, não alcanço. E contudo estou aparentemente tão calmo. Venho escrever por medo de perder a razão, não pelo estardalhaço dos nervos, que não há, mas pelo seu contrário sinuoso, a idiotia. Sinto que se conseguir escrever agora o que se passa comigo estarei salvo, repito isso a mim mesmo algumas vezes, como repito mentalmente o refrão de que onde há obra não há loucura e onde há loucura não há obra e venho escrever. A ideia absurda de um obsessivo que se aproveitaria desse momento de pane em minha mente me passa pela cabeça quando uma voz em mim diz que devo queimar todos os meus cadernos no quintal de casa, numa grande fogueira, um rito de passagem. Agem em mim um medo (irreal) de não sobreviver à sua morte e de que eles, cadernos, sobrevivam a mim, com todo o mal (real) que podem causar a pessoas que amo. Rio dessa ideia e começo a ver nisso um sinal de melhora. De todo modo, apago do computador muitos arquivos antes de começar a escrever. (AZEVEDO, 2009 p. 139).

A compreensão de um biográfico que se coloca apenas no limiar de sua formulação discursiva parece particularmente radical no poema de Carlito, na medida em que aparece na forma de um escrito de sobrevivência: “escrever para não perder a razão”. Não se trata de uma maneira de “representar” a vida, mas sim da forma própria de sobreviver ao espelhamento direto com o fantasma que consistiria em não resistir ao luto. O deslimite entre vida e obra escapa, nesse sentido, a uma noção “procedimental” e se coloca sob o risco de uma identificação com o espectro na imagem da loucura, isto é, na incapacidade de formular o luto.

Tomemos agora *Grandes mamíferos* (2016), de Franklin Alves Dassie. Diferentemente de *Monodrama*, o fantasmático não está tão circunscrito a uma subseção, mas parece ser antecipado (em imagens mais recorrentes), como em uma espécie de “rumor prévio” antes de ser abordado diretamente nos dois blocos nos quais se torna central – “1.825 / Casaco de moletom com capuz” e “Edição de bolso” (este último, aberto por uma dedicatória: “p/ Joana, minha mãe”). Nos dois blocos em questão, temos uma continuidade na cena apresentada: uma caminhada, na chuva, por

Lisboa, revisitando diversas cenas de um “grande arquivo” de fragmentos de recordações, cenas de filme e citações variadas.

Se o poema que tomamos de “H.” se situava no limiar antecipatório de formalização do evento traumático, a série de poemas de Franklin Dassie se insere em outra temporalidade limítrofe. Estamos decididamente *após* o evento traumático – o que é marcado de maneira quase obsessiva pela contagem dos “mil duzentos e vinte e cinco dias atrás” ou “mil oitocentos e vinte/ e cinco dias/ sem ouvir a sua voz” (DASSIE, 2016, p. 69) –, mas a possibilidade de sua formulação efetiva ainda aparece apenas de maneira desviada, sendo trazida à tona por estruturas sintomáticas (como a própria contagem dos dias ou o processo de repetição frequente de trechos inteiros). Franklin parece manter, dessa forma, o luto no limiar do indizível, quase sempre puxado por comparativos vindos de elementos genéricos, como o clima chuvoso, e, frequentemente, fazendo uso de *enjambements* que reforçam uma ambiguidade denegativa da formulação da morte: “Começa a chover de uma hora pra outra / – você não foi embora / de uma hora pra outra” (DASSIE, 2016, p. 69).

Em Carlito, sublinhamos o quanto a relação entre vida e obra se colocava na forma de um “escrito de sobrevivência”, isto é, na medida em que a formulação do traumático era o que impedia um espelhamento com o fantasma. A comparação com os poemas de Franklin oferece um dado curioso nesse ponto, já que o espelhamento com o fantasma aparece como um risco ainda “não resolvido”, através da sobreposição da cena narrada em primeira pessoa – a caminhada na chuva por Lisboa – e a andança de Edgar Allan Poe, em Baltimore, logo antes de sua morte.

Essa sobreposição se faz mais evidente no poema “LX/ Segundo dia”. Desde o início do poema, temos o luto pautado por uma falta de certeza – “Quem sabe nunca mais te veja / Joana” (DASSIE, 2016, p. 80) – e pela incapacidade de dar conta discursivamente do traumático: “Não consigo explicar por que ver / é algo brutal” (DASSIE, 2016, p. 80). Em um dado momento, a figura de Joana (descrita pelo mesmo aposto que aparece repetido em diversos momentos do bloco) traz o dado fantasmático do escritor americano do séc. XIX:

Em breve deixaria de te ver
Joana – a pele muito clara
cabelo preto
folheando a edição de bolso

dos contos
de Edgar Allan Poe
que morreu sozinho
em Baltimore
(DASSIE, 2016, p. 80)

É interessante, para uma investigação que se volta para a contaminação entre obra e biografia em um cenário de luto, que Poe seja trazido especificamente a partir de um dado *biográfico*, os instantes antes de sua morte, sua deambulação “perdida”, sem objetivo. É a partir da sobreposição desse “vagar perdido e sozinho” – que é comum, ainda, à poesia de Carlito: “Depois de quase duas horas de caminhada cega ao / deixar o cemitério” (AZEVEDO, 2008, p. 149), e à de Gandolfi: “Após o sepultamento erro / o caminho, fico perdido entre aleias” (GANDOLFI, 2015b, p. 47) – que o paralelo com Poe se torna mais interessante:

Em breve você ficaria
cada vez mais pequena
que eu já não saberia mais
onde estaria
Nunca mais
Como até hoje não sei
onde foi parar a minha edição de bolso
dos contos de Edgar Allan Poe
que antes de morrer
foi encontrado delirando
quem sabe
por ter visto
algo tão brutal
(DASSIE, 2016, p. 81)

A sobreposição das duas andanças, por Lisboa e por Baltimore, parece colocar no centro da questão, assim como em Carlito, um risco de não se sobreviver ao luto, isto é, um espelhamento com o fantasma (nesse caso, o de Poe), cujo limite é a loucura e a morte. Franklin parece situar, portanto, a escrita de luto no mesmo limiar da formulação traumática que líamos em Carlito, ou seja, no risco constante de um embate-identificação com o espectral – o que propomos chamar de uma “fantasmografia” – como possibilidade de formular o que possa ser o biográfico.

A temporalidade liminar de formulação do luto, isto que vem nos interessando como eixo de leitura até aqui, é, ainda, um tópico interessante para nos voltarmos para “Kansas”, bloco de poemas de *Escala Richter*, de Leonardo Gandolfi. “Kansas” consiste em uma série de poemas escritos por ocasião da morte de Rodrigo de Souza Leão, em

02 de julho de 2009, publicados na revista *Relâmpago*, em abril de 2010, depois republicados em formato Megamini em julho de 2015 e, finalmente, incluídos em *Escala Richter*, em novembro de 2015.

Abordamos o mecanismo de antecipação do luto em sua iminência, em Carlito, e a perduração da incapacidade de formulação, em Franklin, como formas de manter a escrita do luto em um risco contemporâneo à sua escrita/leitura. “Kansas”, por sua vez, parece extrapolar esse mecanismo, dado que cada nova versão apresenta mudanças significativas em sua composição – poemas novos, supressão de trechos inteiros, rearranjo na ordem, diversas mudanças de estrofação e versificação, etc. A questão do limiar performático de formulação discursiva do luto poderia ser lida, portanto, na própria variedade diacrônica de suas reformulações, reatualizando-se, a cada versão, o anacronismo próprio da “escrita do luto”.

Tomemos como exemplo, o quarto poema da versão de “Kansas” publicada em *Escala Richter*. Trata-se do poema que inscreve a sua temporalidade dentro de uma cronologia datada: lemos nos primeiros dois versos: “Escrevo de dentro do corrente ano/ de 2009 e com alguma pressa” (GANDOLFI, 2015b, p. 40). Analisando as outras versões, porém, trata-se do único verso acrescentado apenas à última versão, isto é, durante o ano de 2015. A janela temporal na qual “Kansas” se insere é facilmente situável como “passado” – aparecem duas outras mortes famosas daquele ano, a de Michael Jackson e a de Pina Bausch –, mas a inserção da referência dêitica ao “corrente ano de 2009” parece sobrepor e reatualizar, anacronicamente, a temporalidade do luto no momento de escrita/leitura, fazendo da relação entre “evento biográfico” e “formulação ficcional” um efeito de contemporaneização, e não uma relação previamente dada.

Tomemos, porém, o último poema da série, que começa justamente pelo “andar perdido”, a que chamamos atenção em Franklin (e que aparecia também em Carlito):

Após o sepultamento erro
o caminho, fico perdido entre aleias
de árvores ressequidas como soem
ser nesta latitude longitude do Caju.
Não sei o que estou fazendo aqui
perdido dentro do cemitério nesta tarde
pra variar ensolarada, era o que faltava.
Entre campos do século retrasado entrevejo
a de Cruz e Souza, o que estou fazendo

me pergunto, ou melhor, o que está fazendo
me pergunta a bruxa malvada do oeste
quando a melhor pergunta de todas seria
aonde vão dar estes tijolos amarelos?
(GANDOLFI, 2015b, p. 47)

Se cotejarmos com a primeira versão de “Kansas”, a da revista *Relâmpago*, além de o poema não ser, nesta, o de fechamento do bloco (na verdade, ele se situa bem no centro da série), seu fim é consideravelmente diferente. Após a interrogação “para onde estou indo?”, lemos: “Distante, / de onde mal pode me ver, seu irmão / – como você dizia, o último sinal de / bondade na terra – em solidariedade grita / é por aqui. Sem graça, tomo o rumo certo, / reintegro-me ao grupo dos que assistiram, / amigo, ao seu último número” (GANDOLFI, 2010, p. 201).

Diferentemente da primeira versão, na qual o “vagar perdido” é interrompido por um chamado de retorno ao cerimonial, nas versões posteriores a 2010, a “andança perdida” se coloca em uma perduração mantida sem resolução até o final do poema (e do bloco como um todo). De fato, é precisamente a possibilidade de “fechamento” da temporalidade fantasmática o que parece cada vez mais subtraída nas reescrituras de “Kansas”. A estrada de tijolos amarelos, nesse sentido, apenas sinaliza que “não estamos no kansas”, isto é, estamos ainda distantes de um território conhecido, ou muito longe de casa.

4. Fantasmas de Freud

Retomemos nosso percurso até aqui. Nossa proposta crítica pode ser resumida como uma tentativa de ler a marca de ambivalência pela qual o autor parece sempre se inscrever apenas enquanto ausência em uma obra (isto é, na medida em que sua biografia só interessa na medida em que nunca é presente a si) através da imagem do fantasma. Para tanto, voltamo-nos a algumas escritas de luto da poesia contemporânea brasileira, buscando mapear, num mesmo cenário, o atravessamento entre biografia e obra e o embate com o fantasmático.

Alguns dos tópicos centrais para as teorias da morte ou do retorno do autor se colocaram de maneira especialmente dramática nesse contexto. O núcleo talvez mais tenso, ao qual buscamos chamar atenção em nossa leitura foi o vínculo entre uma resistência a um paradigma da “superação” e a reincidência de um incontornável

anacronismo situado no limiar performativo da formulação do luto. Esta ainda parecia estar ligada diretamente a uma tensão entre vida e morte, na forma de uma escrita que tenta se contrapor ao risco de espelhar o fantasma e de não sobreviver ao luto, isto é, uma escrita enquanto fantasmografia.

Retomemos agora nossa investigação crítica onde a deixamos: a possibilidade de pensarmos o fantasma como imagem central alternativa – dentro da teoria agambeniana do “autor como gesto” – para a forma pela qual uma vida é “posta em jogo” numa obra. Se nos voltarmos para a obra de Agamben, em especial a que faz do fantasma seu principal eixo de investigação, *Estâncias* (2007a), parece-nos que, dentro de uma vastidão de cenários possíveis para lermos o fantasmático – contextos que vão desde a medicina humoral de Hipócrates até o fetichismo da mercadoria em Marx ou Baudelaire, passando ainda pela imagem de amor na poesia stilnovista –, a obra de Freud se coloca como um marco praticamente inescapável.

De fato, Agamben não tanto encontra quanto constrói uma teoria dos fantasmas a partir de Freud – segundo o filósofo, Freud não teria elaborado, em nenhum dos seus escritos, “uma verdadeira teoria orgânica do fantasma” (AGAMBEN, 2007a, p. 49) –, retomando o argumento central de “Luto e melancolia” (FREUD, 2010) para, daí, desdobrar o funcionamento do fantasmático. Em um breve resumo: em seu célebre artigo, Freud apresenta a melancolia como resultado de uma identificação narcísica com o objeto perdido ou uma internalização deste. Essa internalização se daria de maneira a manter os laços afetivos firmemente atrelados ainda ao objeto, impedindo o processo de desvinculação e libertação da libido que caracterizaria o “quadro saudável” do luto (FREUD, 2010, p. 128-130).

Tomemos agora a paráfrase agambeniana, observando o quão próxima sua formulação é (ocasionalmente lançando mão dos mesmos termos) de sua reflexão sobre o autor. Se, em “O autor como gesto”, Agamben nos dirá que o autor não está morto, mas ocupa o lugar de um morto, pois “se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência” (AGAMBEN, 2007b, p. 58) ao “deixar as próprias marcas em um lugar vazio” (AGAMBEN, 2007b, p. 58), em *Estâncias*, Agamben nos diz que a melancolia consegue “apropriar-se do próprio objeto só na medida em que afirma a sua perda” (AGAMBEN, 2007a, p. 45), de maneira que o objeto é “o sinal de algo e de sua

ausência” (AGAMBEN, 2007a, p. 46), devendo “a tal contradição o próprio estatuto fantasmático” (AGAMBEN, 2007a, p. 46).

Todo o nosso percurso parece pouco interessante, porém, se servir apenas para voltarmos a Freud e encontrarmos a mesma estrutura da qual já tínhamos partido, mas tomada de uma imagem diferente. Nesse ponto, caberia uma aposta arriscada: se nossa investigação partiu do problema da contaminação entre vida e obra, caberia buscarmos uma segunda “teoria do fantasma” desde Freud, não tanto como um “tema” interno a sua obra, mas assumindo o risco da contaminação com seus fantasmas biográficos.

Trata-se de uma aposta curiosa. Por um lado, a obra de Freud parece povoada de fantasmas: já sua primeira grande obra, *A interpretação dos sonhos*, é apresentada (no prefácio a sua segunda edição) como “parte da minha própria autoanálise, minha reação à morte de meu pai” (FREUD, 2001, p. 14), isto é, um grande “escrito de luto”. Por outro lado, Freud mesmo é especialmente resistente às contaminações entre sua vida e sua obra, como que tentando sempre nos negar os “seus fantasmas”³. Tentemos, porém, um caminho alternativo, tomando posse de Freud *enquanto* fantasma dentro de uma outra escrita de luto.

Sigmund Freud faleceu em 1939, em Londres. A partir desse ponto, sua filha, Anna Freud, entra em um processo constante de autoanálise, anotando e analisando seus sonhos constantes com seu pai – ou seja, precisamente o mesmo processo empreendido por Freud quando em trabalho de luto por seu pai, Jacob Freud, o qual deu origem à *Interpretação dos sonhos*. Em 1946 aparece pela primeira vez, nas notas de Anna, após a análise de um sonho, o título “*About losing and being lost*”, “Sobre perder e ser/estar perdido”. Tomemos as suas anotações, conforme foram transcritas por Elizabeth Young Bruehl:

³Trata-se de um ponto que foi levantado por Emanuelle Coccia (2012) em “O mito da biografia: ou sobre a impossibilidade da teologia política” e que nos levaria de volta a alguns dos mesmos tópicos sobre a contaminação entre vida e obra na crítica literária contemporânea da qual partimos. O ponto de partida de Coccia é a enérgica resposta de Freud à sugestão de Arnold Zweig de tornar-se seu biógrafo. Freud responde: “Quem se faz biógrafo se obriga à mentira, ao segredo, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua própria incompreensão, porque não se pode alcançar a verdade biográfica, e mesmo se fosse alcançada, não se poderia utilizá-la” (FREUD *apud* COCCIA, 2012, p. 8). É interessante, ainda, que esse veto de Freud leva Coccia à mesma estrutura e dupla impossibilidade “biografia-ficcional” que abordamos no início de nosso texto, isto é, uma “impossibilidade epistemológica da verdade biográfica” (COCCIA, 2012, p. 9) e também a impossibilidade de “um uso ficcional dessa verdade” (COCCIA, 2012, p. 10).

A sensação principal no sonho de ontem é que ele está vagando por aí (no topo de montanhas, em colinas) enquanto eu estou fazendo outras coisas. Ao mesmo tempo, eu tenho essa inquietude, uma sensação de que eu deveria parar o que quer que esteja fazendo pra ir caminhar com ele. Eventualmente ele me chama e até mesmo exige que eu vá andar com ele [...] No sonho a sensação é muito forte de que ele está vagando sozinho e “perdido”. (YOUNG-BRUEHL, 1988, p. 286, trad. nossa).

Essas mesmas notas reaparecem, sob o mesmo título, na forma de um breve artigo, em 1953. Nele, Anna Freud se detém na tendência crônica a perder e extraviar objetos, lida como um conflito entre dois desejos, a vontade de manter e o desejo de descartá-los ou abandoná-los (modelo retomado do primeiro Freud). A partir daí, Anna se volta ao mecanismo de identificação com o objeto perdido⁴ – aquele mesmo de “Luto e melancolia” –, observando, o que será o centro de seu argumento, o quanto “as emoções de quem perdeu algo não se restringem ao seu arrependimento sobre a perda, mas se estendem a sentimentos que supostamente são do objeto perdido. Aqui, a projeção conduz à personificação que, por sua vez, foi seguida pela identificação” (FREUD, 1968, p. 309 – todas as traduções do artigo de Anna Freud são de Adriana Varandas, Filipe Manzoni e Marina Santos).

Anna nos diz, ainda, que esse processo de identificação/ projeção é mais evidente quando o objeto perdido é uma pessoa amada, levando-nos de volta ao cenário básico de “Luto e melancolia”: a dor pela perda de alguém que morreu. Aqui, chegamos ao ponto que nos interessa:

Em análise, nós observamos que em algumas pessoas os estágios finais do trabalho de luto são caracterizados por uma série de sonhos típicos cujo conteúdo latente é facilmente interpretável. Nesses sonhos, a pessoa morta aparece, seja manifesta ou sutilmente disfarçada, e faz todo tipo de esforço para ser percebida pelo sobrevivente. Ela busca por ele, chama ele, suplica a ele para vir e ficar; ela expressa sua saudade ou reclama sobre estar sozinha e abandonada. (FREUD, 1968, p. 313-313).

É a partir desse sonho específico, isto é, de um dado absolutamente biográfico, que Anna lança as bases para sua teoria dos fantasmas: as “crenças populares”, “lendas” ou “contos” de fantasmas seriam um desdobramento direto desse tipo de sonho no qual as “almas perdidas” são “incapazes de descansar em seus túmulos, sendo condenadas, em vez disso, a vagar sem destino, especialmente à noite, enquanto lamentam, gemem,

⁴ Anna Freud ainda dedica um longo espaço de seu ensaio a uma análise dos casos de crianças que são “perdidas” pelos pais, como fonte para essa identificação com um objeto perdido. Não nos deteremos nesse ponto, mas é interessante como a imagem de uma “criança perdida” ou “abandonada” aparece também nos poemas de Carlito (em especial no “Conto da galinha”), em diversos poemas de Franklin Dassie, bem como na própria referência a Oz, por Leonardo Gandolfi, o lar das crianças perdidas.

reclamam e imploram aos vivos que os ajudem a se libertar” (FREUD, 1968, p. 315-316). O estatuto “perdido” dos fantasmas seria, portanto, um mecanismo de projeção/identificação com o espectro – tenhamos em mente a ocorrência do “andar perdido” em nosso *corpus* –, parte do trabalho de luto no qual o sujeito se encontra: numa encruzilhada entre viver ou “ceder ao convite da imagem do sonho [...] e seguir o objeto perdido rumo à morte” (FREUD, 1968, p. 315).

O mecanismo de identificação narcísica com o objeto perdido, o que caracterizaria, tanto em Freud quanto em Agamben, a melancolia, é trazido, portanto, por Anna Freud como característico “dos estágios finais” do luto. O que se processa, então, é que a relação entre luto e melancolia se coloca invertida: não é a melancolia que se desdobraria, enquanto perduração indevida, do quadro saudável do luto, mas sim a realização do luto que se colocaria como uma via de escape da internalização melancólica do objeto perdido. Em outras palavras (palavras que nos levariam sem dificuldade a teóricos como Benjamin ou Didi-Huberman), não seria o anacronismo um desvio de uma linha de sucessão histórica, mas sim a história uma via de escape de uma lógica pautada por perdurações e intermitências.

Essa íntima relação entre um regime temporal anacrônico, o luto e o mecanismo de identificação com o objeto perdido parece ter sido colocada, novamente, por Anna na década de 60. Em uma carta enviada a Ralph Greenson por ocasião da morte de Max Schurr, Anna se volta mais uma vez para o luto nos termos de identificação/introjeção. Aqui, porém, o resultado é consideravelmente diferente da aflição causada pela fantasmagoria: “Sim eu concordo que o luto é uma tarefa terrível, certamente a mais difícil de todas. E ela só se torna suportável através dos momentos [...] nos quais sentimos, fugazmente, que a pessoa perdida está em nós e que existe nisso algum tipo de ganho que nega a morte” (FREUD *apud* YOUNG-BRUEHL, 1988, p. 314).

O fim do luto não seria, nesse sentido, o exorcismo do fantasmático, mas uma mudança de relação com ele: não mais ser tentado a “seguir o fantasma” e abandonar a vida, mas convocá-lo de tal maneira a “negar a morte”. Para onde essa alternativa nos leva, dentro de nosso *corpus* de “escritas de luto”, é um tanto evidente: o limiar anacrônico de reatualização performática da fantasmografia. Cabe, porém, nos voltarmos para os desdobramentos desse uso do fantasmático dentro de nossa investigação inicial a respeito da relação entre obra e vida.

5. De volta às Fantasmografias

Nosso ponto de partida foi uma tentativa de destacar, das teorias da morte do autor e seu retorno, uma mesma estratégia de reinvestimento da indecidibilidade. Cremos que nosso foco na imagem do fantasma poderia ser colocado como uma maneira de dar a ler precisamente esse apelo do sem lugar. Mais do que uma imagem para localizar a contaminação entre vida e obra (ou entre biografia e ficção), pensar o autoral como fantasmagoria se colocaria como uma maneira de pensar a radicalidade dessa falta de lugar.

Propormos o autor como uma figura fundamentalmente fantasmática, em especial se retomarmos o fantasma desde Anna Freud, é, portanto, uma maneira de situar o que possa ser o autoral (e sua realidade biográfica) como uma questão sem descanso possível: um desdobramento sempre renovado pelo “pôr-se em jogo” da escrita/leitura. De fato, a mudança na relação com o fantasmático, a possibilidade de suportar o luto não como uma tarefa ultrapassável, mas como uma que se opera anacronicamente em suas perdurações e lampejos, poderia ser situada como um paradigma possível para o próprio gesto crítico. Ao modelo que pensa o “luto” como um exorcismo do fantasmático se contraporía, nesse sentido, um gesto anacrônico e performático de converter um convite do fantasma de recusa à vida em um mecanismo de identificação que, fugazmente, nega a morte. Evidentemente, trata-se de um gesto especialmente arriscado, ou, ainda, que envolve um arriscar-se na leitura, e é nesse risco que Agamben (voltemos a ele) se detém ao final de seu texto:

Importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra.

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto. (AGAMBEN, 2007b, p. 62-63).

Pensarmos a relação entre vida e obra, isto é, a forma pela qual uma vida é “posta em jogo” em uma obra, através do mecanismo de escrita como forma de identificar e sobreviver ao espectral, ou seja, uma fantasmografia, nos conduz a enfrentarmos a nossa própria e sempre reatualizada autoinscrição fantasmática no gesto de leitura. O que

significadizer: assumir um papel dentro dessa cadeira fantasmática de identificações, jogar a própria vida no movimento de crítico e nele inscrever-se.

Raúl Antelo parecia estar especialmente atento a isso em sua resenha de “O autor como gesto”. Publicada em 2005 na revista *Alea*, a resenha de Antelo refaz o percurso do ensaio de Agamben, retomando e endossando suas conclusões, para, logo em seguida, quebrar o semblante “neutro” da crítica e se inscrever biograficamente, enquanto autor/leitor no texto, na forma de uma escrita de luto:

O autor é tão-somente a testemunha, o fiador de sua própria ausência na obra, cabendo ao leitor, por sua vez, retrair essa ausência como infinito recomeço do jogo.

Trouxe essas considerações de Agamben à baila não apenas por compartilhar suas idéias, mas também porque elas são uma homenagem a um poeta muito admirado, César Vallejo. E, indiretamente, por estarem ligadas a um admirador de sua poesia, Ronaldo Assunção. (ANTELO, 2005, p.327).

A resenha de Antelo se desdobra, a partir daí, em uma homenagem à memória de Ronaldo Assunção – seu ex-orientando –, fechada pelo sermão sobre a morte de Vallejo. Antelo se coloca, portanto, como crítico, no gesto de leitura que retraça a “ausência como infinito recomeço do jogo”, algo que, cremos, poderia ser pensado também como um daqueles momentos fugazes de que nos fala Anna Freud, nos quais existe algum “tipo de ganho que nega a morte”. Trata-se de uma maneira de se projetar para além do terreno seguro da escrita separada da vida e do luto como um exorcismo dos fantasmas. Trata-se, finalmente, de uma maneira de reconhecer na crítica também o risco do espelhamento e da autoinscrição enquanto fantasma, isto é, de uma fantasmografia.

No ano de 2017, após uma noite mal dormida por conta de um sonho excessivamente óbvio dentro do presente contexto, dois textos chegaram até mim. O primeiro, de Leonardo Gandolfi, no qual ele primeiro havia trabalhado uma noção de dublagem – na época, eu escrevia um artigo sobre a “dublagem” que ele e Marília Garcia fizeram de *Traffic*, de Kenneth Goldsmith. O segundo, o “*About losing and being lost*”, de Anna Freud, que, após diversas buscas frustradas, consegui localizar em uma das edições de suas obras completas.

Após uma leitura inicial do texto de Anna, ainda um pouco abalado pela semelhança entre o sonho analisado por ela e o meu da última noite, voltei-me para o texto de Gandolfi, “Dobrar o cabo das tormentas” (Gandolfi, 2016). O texto em si perpassa uma noção de prosopopeia entendida como um “dar voz ao que não tem voz”, algo aproximado, no texto, de uma dublagem – um modo de formular e reformular o traumático de maneira desviada, de pôr algo para falar “no lugar de”. Não vou me deter aqui no quanto a prosopopeia/dublagem proposta por Gandolfi influenciou o que depois se formulou como esboço de uma teoria do autor a partir da identificação/embate com fantasmas.

O que mais me chamou a atenção, porém, no texto de Gandolfi foi o seu desfecho. De maneira semelhante ao desfecho do texto de Raúl Antelo (que fui ler apenas muito tempo depois), subitamente o texto que vinha trabalhando com diferentes questões teóricas se volta para uma narrativa em terceira pessoa sugestivamente autobiográfica sobre um personagem-escritor e sua mãe, vitimada por um aneurisma. O conflito final se dá na forma de uma necessidade de “apagar a versão antiga da mãe”, cada vez mais contrastante com a versão já deformada por uma isquemia, isto é, um conflito com a tarefa de encarar um trabalho de luto pela mãe “que foi”, enquanto ainda é:

Anos depois, isso ficou claro para ele por meio de um sonho, talvez o sonho mais didático que já teve até hoje. Ele está na casa dos seus pais onde ainda morava. Seu antigo quarto se tornou uma espécie de enfermaria para sua mãe. Há uma cama hospitalar de metal, daquelas que são altas e reclináveis. É lá que ela, sua mãe, está deitada. Esse cenário do sonho é bem fiel ao cenário de que ele se lembra, embora fique claro, desde o início, que se trata de um sonho. Ele, o filho está em casa e tem a impressão de que é uma criança. Ele sai do quarto-enfermaria – onde sua mãe com aneurisma está – e vai para a sala. De repente sua mãe, em uma versão anterior ao aneurisma, chega da rua e para na porta da sala, ela está bem vestida e traz uma pequena sacola plástica cheia de pacotes de biscoito, “são futilidades”, diz ela. Essa cena é muito familiar para o filho, porque, de fato, quando ele era pequeno, sua mãe saía do trabalho e passava na padaria ou no mercado antes de voltar para casa. Por isso, sempre chegava com uma sacola plástica carregada [...]

Uma das mães está imóvel na porta com a sacola de compras, ela sorri e olha bem nos olhos do filho. Ao mesmo tempo, a outra mãe, a doente, está imóvel na cama que fica no quarto, ela dorme como um bebê. Trata-se de uma só casa. O garoto que eu sou no sonho tem a sensação de que agora está diante da decisão da sua vida. São duas as hipóteses: ou ele impede que a mulher na porta entre, mandando-a embora para sempre, ou ele a deixa entrar, fazendo com que o seu tempo exploda. (GANDOLFI, 2016, p. 46-47).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

_____. O autor como gesto. In.: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b, p. 55-64.

ANTELO, Raúl. O autor como gesto. À memória de Ronaldo Assunção. *Alea*, v. 7, n. 2, p. 325-329, jul.-dez., 2005.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 12, p. 31-49, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In.: *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade de teologia política. Universidade Federal de Santa Catarina, *Outra travessia*, n. 14, p. 7-21, 2º semestre 2012.

DASSIE, Franklin Alves. *Grandes mamíferos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In.: *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FREUD, Anna. About losing and being lost. In.: *The writings of Anna Freud IV*. New York: International University Press, 1968.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

_____. Luto e melancolia. In.: *Obras completas v. 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 127-144.

GANDOLFI, Leonardo. *A Morte de Tony Bennett*. São Paulo: Lumme editor, 2010.

_____. Kansas. *Relâmpago*, n. 26, p. 198-205, abr. 2010.

_____. *Kansas*. Rio de Janeiro: Megamini, 2015a.

_____. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015b.

_____. Dobrar o cabo das tormentas. In.: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 35-48.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista brasileira de literatura comparada*, n.12, p. 11-30, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

YOUNG-BRUEHL, Elizabeth. *Anna Freud*. New Haven/London: Yale University Press, 1988.