

O vértice do nacional: heterogeneidade da herança histórica e bricolage transcultural

Ângela Maria Dias*

RESUMO

Neste artigo, Macunaíma e Serafim Ponte Grande são tomados como alegorias brasileiras dos novos protagonistas da globalização, que, segundo Bauman, são o turista e o vagabundo. Faz-se uma reflexão sobre a reciclagem da tradição antropofágica da cultura brasileira a partir do conceito de herança em Derrida, como operação hermenêutica e tarefa existencial. Analisa-se a bricolage transcultural enquanto forma de conhecimento “naturalizada” versus uma consciência crítico-afetiva da herança histórica.

Palavras-chave: antropofagia; herança histórica; globalização.

SUMMARY

In this article, Macunaíma and Serafim Ponte Grande are taken as Brazilian allegories as the new protagonists of globalization, that, according to Bauman, are the tourist and the vagabond. It is made a reflection on the anthropofagic tradition of the Brazilian culture as from the concept of heritage in Derrida, as a hermetic operation and an existing duty. It is analyzed the transcultural bricolage as a way of naturalized knowledge versus a critic-affective consciousness of the historical heritage.

Keywords: anthropophagi; historical heritage; globalization.

RESUMEN

En ese artículo, se toma Macunaíma y Serafim Ponte Grande como alegorías brasileñas de los nuevos protagonistas de la globalización, que, según Bauman, son el turista y el vagabundo. Se hace una reflexión sobre la recuperación de la tradición antropofágica de la cultura brasileña desde el concepto de herencia en Derrida, como operación hermenéutica y tarea existencial. Se analiza la bricolage transcultural como forma de conocimiento “naturalizada” en oposición a una conciencia crítico-afectiva de la herencia histórica.

Palabras-lave: antropofagia; herencia histórica;

Quando os Andrade do nosso Modernismo conceberam seus geniais personagens-viajantes, o Macunaíma de Mário e Serafim Ponte Grande de Oswald, afinados pela comum plasmação antropofágica e pela extrema mobilidade como condição existencial, certamente não tinham noção da radicalidade profética e da verticalidade alegórica de suas criações em relação aos destinos da cultura brasileira. Seria cômico, se não fosse sério, lembrar, como ilustração desta emblemática persistência, uma das hipóteses iniciais de Canclini sobre a América Latina, no seu *Culturas híbridas*, sobre nosso “orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular”, por constituirmos “a pátria do pastiche e da bricolage, onde convivem muitas épocas e estéticas”. (Canclini, 1989 p.19)

Macunaíma, o “herói de nossa gente”, em sua errática peregrinação pelo país, ao contrário do seu criador, Mário, o apaixonado “turista aprendiz” do Brasil, não retém nada, em nada se fixa. Por sua natureza híbrida de herói popular sincrético, costurado pela combinação de fábulas, arquétipos narrativos da tradição e díspares motivos folclóricos, é capaz de tudo: protético e mutável, “troca a própria consciência pela de um sul-americano e se dá bem da mesma forma” (Proença, 1969 p.15), transregional e desgeografado, lembra-se da sua “querência” no Amazonas (idem), turbulento e sem medida, constitui o “in-caracterizado” desenho do “herói sem nenhum caráter”, disponível a toda prerrogativa de prazer e descomprometido de qualquer obrigação moral com o próximo. O perfil incerto deste herói, segundo seu autor, constitui uma aguda sátira “sem continuidade” “ao

brasileiro em geral... e também ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto de vista desta sem-vontade itinerante”. (Mário de Andrade, apud Campos, 1973, p.67-68)

Justamente por este viés podemos aproximar o personagem em questão, bem como o seu companheiro Serafim, considerado por Antonio Candido o Macunaíma urbano, da tipologia de Bauman inerente ao nomadismo atual do mundo globalizado, em que “a mobilidade torna-se o fator de estratificação mais poderoso e mais cobiçado” (Bauman, 1999 p.16), e a anulação tecnológica das distâncias espaço-temporais cria dois paradigmas de comportamento: o turista e o vagabundo. Cada um deles num pólo oposto “da nova hierarquia da mobilidade”: o primeiro, flanando nas alturas do admirável Primeiro Mundo dos “globalmente móveis” (idem, p.96), onde o espaço real ou virtual dilui a anterior geografia e desmaterializa fronteiras e distâncias. O segundo, habitando no antigo império das limitações espaciais e das divisões e acidentes geográficos, em que a privação sócio-econômica, a exclusão cultural e ou étnica e a desorientação existencial forçam a uma intermitente errância ou a uma obrigatória imobilidade, agravadas pelo fascínio ideológico das maravilhas tecnomidiáticas e pelas luminosas promessas do carrossel consumista. Na medida em que “o vagabundo é um consumidor frustrado” (idem, p.104), sua descaracterização cultural, seu incurável deslumbramento pela celeridade das modas e a freqüente inexistência de uma “agenda política própria” aparentam-no, em sua versão nacional, à peculiar ausência de caráter e à incorrigível mania de grandeza de Macunaíma.

Mário, sempre preocupado em de-

sencorajar interpretações erroneamente moralistas e ou puritanas para a sua alegoria, explica: “o brasileiro não tem caráter... E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez entendendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento da língua na História na andadura, tanto no bem como no mal. (...) Dessa falta de caráter psicológico otimisticamente, deriva a nossa falta de caráter moral (...) E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura-de-proa busca com olhos eloqüentes na terra um eldorado que não pode existir mesmo...” (apud Campos, 1973, p.57-58)

Na “Carta pras Icamabas”, episódio emblemático da falta de caráter do herói, o estilo pedante, preciosista e grandiloqüente - na paródia mistura do português clássico ao informalismo da língua falada e ao uso indiscriminado de palavras em tupi-guarani - de um lado, transforma a cultura em ornamento e signo de distinção social, e de outro, desvela pela aderência sensível do olhar primitivo-ingênuo-deslumbrado, a feérie de vícios e absurdos da “civilização brasileira”. E numa linguagem profusa, arrebitada e cômica, alternando observações alucinadas, grandes confusões conceituais ou lexicais e argutas percepções, avultam a corrupção dos poderes públicos, o caos urbano, a profusão de “doenças e insetos por cuidar”, e sobretudo, do seu ponto de vista de retirante popular, a “mui aguerri-da e vultosa Polícia, que habita palácios brancos de custosa engenharia... que, por todos os lados devora os dinheiros nacionais”. (Mário de Andrade, apud Proença, 1969, p.111) Interessante, para esta leitura da atualidade sócio-cultural do romance-rapsódia de 1928, a enfática caracterização do poder de polícia do Estado - no caso brasileiro, sempre afinado ao seu histórico autoritarismo - tão em consonância, hoje em dia, com a fragilização dos Estados, na nova desordem mundial, que, segundo Bauman, alienados da soberania econômica, neutralizados na política, vêem-se compelidos “ao (útil) papel de distritos policiais locais que garantem o nível médio de ordem necessário para a realização de negócios, mas não precisam ser temidos como freios efetivos à liberdade das empresas globais” (Bauman, 1999, p.76).

Macunaíma lido hoje, em meio à selvagem despolitização deste fim de

século, radicaliza a reciclagem tropicalista do filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, despindo-se de toda aura rissonha e mítica do local, para assumir a errância como fatalidade e desdobrá-la em lamentáveis opções: ou transformar a antiga ingenuidade na desesperada versatilidade do ex-trabalhador flexibilizado, ou reverter a proverbial “falta de caráter” numa oportuna arregimentação

A progressiva prevalência da cultura audiovisual e a criação de uma linguagem televisiva no país transformam a Antropofagia numa prática crítica e arriscada diante da cultura de massa e do capitalismo.

pelo crime organizado da droga, das armas ou de qualquer outra violência rentável. De toda forma, seu atual destino, hoje, na melhor das hipóteses, passaria pelo engajamento no MST (Movimento dos Sem Terra), o que, ainda assim, não necessariamente o livraria do inexorável desenlace à Joaquim Pedro de “brasileiro comido pelo Brasil”. Assumindo a mobilidade forçada dos “desterrados na própria terra”, Iracema, a outra heroína da nacionalidade, segundo Chico Buarque, “voou para a América”:

Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
(...)
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
- É Iracema da América

Em compensação, com o emblemático Serafim Ponte Grande, a “utopia da sociedade dos turistas, num mundo sem vagabundos” (Bauman, 1999, p.106) não poderia estar mais bem encarnada. A “transposição do primitivismo antropofágico para a escala da cultura burguesa”, nas palavras de Antonio Candido, não só é responsável pela explosão da anterior perspectiva classista, do Oswald/fase Pau-Brasil, como, por isso mesmo, constitui

uma espécie de agressiva anatomia da apropriação do dispositivo antropofágico pela classe dominante, numa delirante progressão de autismo social.

A violência anárquica deste “antiviro” manifesta-se no desenvolvimento de uma hiperparódia em que a colagem compulsiva de materiais diversos - a carta, o diário, o livro de viagens, composições infantis, artificiosas crônicas mundanas, relatos picarescos multiparódicos, epígrafes burlescas, trechos oratórios -, pelo exagero cumulativo da citação de qualquer estilo, entre descontinuidades e incoerências cronológicas, termina por aturdir o leitor e confundi-lo no cruzamento entre vozes e papéis. Desta composta e desconjuntada arquitetura, surge a história alucinada de Serafim, despon-tando da província para o mundo, entre trapaças, crime, violência e exacerbado individualismo, numa trajetória finalmente coroada pela utopia da eterna viagem: a vitória antropofágica do indivíduo rebelde e antiestatista contra a sua circunstância e respectivas injunções. Na paródia tropical, a lição de Sade sobre a ultrapassagem da lei para a anarquia como instituição realiza-se: “instituiu-se em El Durasno uma sociedade anônima de base priápica (...) contra a coação moral da indumentária e a falta de imaginação dos povos civilizados”. (Oswald de Andrade, 1978, p.263)

Se, como diz Oswald, “o que a humanidade quer é pretexto para viajar”, sob a inspiração de Serafim, os passageiros da nave El Durasno encontram o seu. O festim ambulante que concebem, numa espécie de paródia semi-reverente à sádica anarquia como revolução permanente, decerto que já se inscreve no horizonte do “mundo não datado, não rubricado” de uma festa antropofágica para poucos e, por isso, tem como lema o delirante “Que os vossos sonhos se precisem, our ladies and gentlemen”.¹ Esta fascinante alegoria da novíssima estratificação social globalizada, através da experiência da não-territorialidade do poder das elites, ao instrumentalizar a estratégia antropofágica da “revolução caraíba” em causa própria, radicaliza a decodificação de dois núcleos críticos de sentido: inicialmente, transforma a apoteose da liberdade absoluta no capcioso emblema da “tagarelice cosmopolita” que, uniformizando a experiência do deslocamento como condição permanente, apresenta tal privilégio como sendo a “natureza humana” comum ou o “futuro

de todos nós" (Bauman, 1999, p.108). Em seguida, identifica Serafim, o anti-herói, misto de intelectual e "homem de ação", com a esfera "culturalmente híbrida da elite (...) ligada à política internacional, à vida acadêmica, à mídia e às artes". (Friedman, apud Bauman, 1999, p.108)

Este diálogo com o cerne da tradição antropofágica do Modernismo brasileiro, ao fazer emergir a metáfora da viagem como constante, por um lado reafirma a histórica inserção periférica do intelectual brasileiro e, por outro, induz à sua interpretação enquanto eterno argonauta, visando a concretizar, pelo deslocamento espacial, o distanciamento temporal necessário ao exame do histórico bifrontismo brasileiro, entre as divergentes tradições locais e o cosmopolitismo cultural da metrópole. Entretanto, tal empenho projetivo de atualização crítica da cultura brasileira, ao final dos anos 20, apesar do otimismo programático, já depara com o arrefecimento da crença na excelência utópica da devoração, em decorrência da força diluidora da bricolage, performance francamente majoritária, espécie de irônico afloramento de uma teimosa e recorrente forma arcaica - como se pode constatar com os anti-heroísmos de Macunaíma e Serafim, acima referidos.

Nos anos 60, um outro afluxo antropofágico, desta vez ainda menos entusiasta, emerge da diretriz teórico-experimental de criação formada, no decorrer da década, pelo cruzamento de inúmeras manifestações, numa crescente e recíproca emulação: o cinema novo de Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, o teatro Oficina de José Celso Martinez, a obra de Hélio Oiticica, a música popular do Movimento Tropicalista. Desta feita, a progressiva prevalência da cultura audiovisual e a criação de uma linguagem televisiva no país transformam a Antropofagia numa prática crítica e arriscada diante da cultura de massa e do capitalismo, desdobrada em diversas direções e modalidades. Nas artes plásticas, por exemplo, através do trabalho de Oiticica, a neovanguarda brasileira, no final dos 60 e início dos 70, contrapõe à desautonomização do discurso artístico, inerente à nova sensibilidade, então disseminada, um diálogo devorador, que, a par de realizar "uma revisitação da problemática construtivista", radicaliza sua inserção na realidade social, política e cultural do país.

Tal "necessidade construtiva ca-

racteristicamente nossa" está na base da melhor produção do período, que pretende aliar o esforço de renovação experimental à crítica da "generalização diluidora" ou da "mentalidade diarréica do país", inerente à "falta total de caráter" que floresce no Brasil. (Oiticica, 1996, p.17-25) E não é por outro motivo que, no rastro do Modernismo de 20, o antológico Brasil Diarréia, de 1973, repropõe

O exemplo crítico desta leitura da historicidade como a consistência de um "tempo heterogêneo e diferido" provavelmente será de grande valia para uma reinterpretação da herança histórica da cultura brasileira.

uma "cultura de exportação", como um movimento voltado para a anulação da condição colonialista através da "deglutição dos valores positivos dados por essa condição, e não de seu despiste como se fossem uma miragem". (Idem, p.18)

Atualmente, quase trinta anos após a indignação deste formidável manifesto, a transnacionalização da cultura pelos fluxos livres do capital, das informações e das comunicações aposenta a aposta numa "cultura de exportação", já que o ultra-contemporâneo frequenta todas as imagens cotidianas, desestruturando a antiga hierarquia dos modos de produção (erudito, popular, massivo) e confundindo fronteiras e pertencimentos localizados. Mas se a volatilidade tecnomidiática entroniza a mescla de referências e fazeres culturais como pré-requisito a toda criação, e o protagonismo modernizador dos intelectuais, na atualização da periferia frente às agendas hegemônicas, perde a inteira razão de ser, a tarefa crítica do pensamento como ação no interior de uma cultura historicamente colonizada não se esgota.

Se a cultura brasileira, em seu processo histórico, caracteriza-se por uma "latência permanente de modos antropofágicos, desde o século XVIII" - como o reconhece Paulo Herkenhoff - o permanente dilúvio de imagens pós-modernas, encharcando a percepção cotidiana e fazendo-a boiar à superfície, radicaliza a proposta de Oiticica por "um genuíno laboratório de miscigenação" oposto à

"folclorização opressiva da cultura" como "glorificação do que está fechado".² Neste sentido, seu enfoque do continuum em formação enquanto "possibilidade aberta" pressupõe a lenta e difícil emergência do "subterrâneo" da cultura, da condição subdesenvolvida do país, na qualidade de algo que "espreita a possibilidade de se manifestar" e ao mesmo tempo, como "miragem", revém.

Justamente o desafio da leitura desta atual condição fantasmática da cultura contemporânea conduz Derri-da a Marx. Num panorama mundial assolado por arcaicas obsessões em meio a "um espaço público profundamente conturbado pelos aparelhos tecnotele-midiáticos e pelos novos ritmos da informação e da comunicação (...), pela nova estrutura do acontecimento e de sua espectralidade que eles produzem" (Derrida, 1994, p.109); faz-se necessário recriar uma estratégia contra os fantasmas. Neste sentido, a reafirmação da herança marxista, pelo exemplo derridiano, passa pela apreensão política da coisa pública e de seu espaço como irredutível virtualidade (espaço virtual, objeto virtual, imagem de síntese, simulacro espectral, traço além da presença e da ausência). Além disso, esta busca de uma ontologia marxista do fantasma elege, "em um certo espírito do marxismo", dois procedimentos como objeto de fidelidade: "a idéia crítica ou a postura questionadora" (...) "a saber, um método pronto à sua autocrítica" e "uma certa afirmação emancipatória e messiânica, (...) que se pode tentar libertar de todo dogmatismo e mesmo de toda determinação metafísico-religiosa, de todo mesianismo". (Idem, p.120-121)

Por esta perspectiva, a interpretação da atual especificidade dos espaços públicos nacionais, na encruzilhada de três dispositivos - o político, o erudito ou acadêmico e o mass-midiático -, inicialmente, deve levar em conta a invasora mediação do "poder tecnomidiático" sobre os demais e, em seguida, considerar "sua dimensão irredutivelmente espectral", assim como os efeitos fantasmáticos "da nova velocidade da aparição (...) do simulacro, da imagem sintética ou protética, da realidade virtual do ciberespaço" (Idem, p.76-78) que atingem, nos dias de hoje, poderes incontrolláveis. Para o enfrentamento da injunção que nos implica, certamente que o torneio operado por Derrida com a herança de Marx poderá constituir fértil e laboriosa

pista. De um lado, o reconhecimento da "indissociabilidade originária da técnica e da linguagem", como precursora conquista teórica marxista, não o impede de constatar que "ele (Marx) não poderia ter acesso à experiência e às ficções que temos hoje". De outro, a arquitetura do conceito de "interpretação performativa", como "interpretação que transforma o que interpreta" (Idem, p.75) - também baseada no exemplo marxista - prepara a leitura do conceito de herança como uma operação existencial produtiva e constitutiva no e pelo tempo: "A herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. (...) Somos herdeiros, o que não quer dizer que temos ou que recebemos isto ou aquilo, que tal herança nos enriquece um dia com isto ou aquilo, mas que o ser disso que somos é, primeiramente, herança, o queiramos, saibamos ou não." (Idem, p.79)

Assim, no testemunho do que somos, à medida do que herdamos ou traduzimos,³ a herança se revela, desdobrando-se como heterogêneo, interrupção, injunção e, por isso, diferindo no presente que, então, se poderia abrir para o que, segundo Benjamin, seria alguma "fraca força messiânica".

O exemplo crítico desta leitura da historicidade como a consistência de um "tempo heterogêneo e diferido" provavelmente será de grande valia para uma tentativa de reinterpretar a herança histórica da cultura brasileira, sobretudo desde a internacionalização de nossas relações de dependência, a partir do final dos anos 60, com a definitiva consolidação da indústria cultural e da última revolução tecnocapitalista no país.

Se a já referida "latência antropofágica" da cultura brasileira se estende "desde o século XVII" - com a criação do Brasil, como "comunidade imaginada", por Gregório de Matos -, a sua compreensão como renovada tentativa de traduzir o "conflito de culturas", a partir das sucessivas transformações operadas durante a década de 60, chega a um problemático limiar.

De fato, se a dialética local/cosmopolita - concebida por Antonio Candido como constante do processo de formação da literatura e da cultura brasileiras - prevalece soberana até o esgotamento do empenho atualizador do intelectual público brasileiro, o perturbador alvorecer da década de 70 prepara a hegemonia de um outro diapasão. A definitiva ascensão da cultura audiovisual e da racionalidade dos meios técnicos da comunicação de massa ao centro da cena social, além de promover outros personagens como porta-vozes de um suposto "interesse geral", institui a bricolage transcultural não apenas como uma espécie de impositiva moldura de criação, mas, sobretudo, como forma de conhecimento disseminada, e, por assim dizer, "naturalizada" em sua extensividade.

E isto quer dizer várias coisas: além da integração da arte na vida cotidiana e de sua intensiva estetização e banalização como processo técnico e bem de consumo, opera-se uma definitiva diluição de nexos e fronteiras entre modos de produção, valores e expectativas culturais. Implicada nesta injunção, a hegemonia das redes audiovisuais aliada à sobredeterminação da lógica econômica propicia a emergência de

dois protagonismos na cena midiático-intelectual do nacional-globalizado: os comunicadores-culturais da mídia e os tecno-especialistas, combinada ao declínio público do intelectual crítico e à estetização personalista da atividade artística.

No horizonte da atual indeterminação, a recaptura do Marx teórico e crítico da ideologia, sob a perspectiva aqui discutida - em meio à contemporânea proliferação de fantasmas pelo circuito virtual do capital e do conhecimento - pode possibilitar uma inesperada via de renovação do empenho crítico implicado na herança antropofágica da cultura brasileira. Por outro lado, num certo sentido, a perda da responsabilidade atualizadora dá ao intelectual (hoje em dia, um "modernista sem modernismo") uma maior liberdade para buscar no presente a fresta transitiva "entre o que vai e o que vem" (Derrida, 1994, p.43) e, assim, propiciar aquela possível "fraca força messiânica", adivinhada por Benjamin como um índice secreto do passado, que poderia remetê-lo à renovação do presente.

Na linha desta possível humildade crítico-construtiva, talvez possa inscrever-se o exemplo de Augusto, o intelectual-límitrofe de Rubem Fonseca em A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro (1992). Em pleno Brasil globalizado dos anos 90, Augusto, o andarilho, "andava nas ruas o dia inteiro e parte da noite", praticando uma espécie de reflexão peripatética, voltada para a decifração da cidade e seu caos: "o centro da cidade é um mistério"; "é mais diversificado e obscuro e antigo"; "o centro da cidade não tem um morro verdadeiro" (p.16). "Solvitur



ambulando”, ele é bastante diferente dos andarilhos-vagabundos descritos por Bauman, já que faz de seu enraizamento no local uma opção construtiva, uma espécie de aplicada devoção. Escritor e andarilho, “quando não está escrevendo - ou ensinando as putas a ler - ele caminha pelas ruas” (p.12). Obstinado intérprete de sua circunstância, apaixonado por ela, “Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”. (p.19)

Entretanto, esta busca teimosa e ininterrupta de um sentido que o vincule mais ao local, de um nexo que sustente e estructure sua legibilidade, prescinde do luxo da esperança: nem desejo, nem esperança, nem fé, nem medo, apenas a vontade de acabar o livro. (p.47-48) Apenas e sobretudo a subterrânea crença no poder da palavra, na “presença aconchegante” dos livros (p.24), quem sabe, como derradeiro refúgio da humanidade do homem(?). Sem nenhuma retórica ou vestígio da largueza de belas palavras, Augusto certamente encarna, no seu minucioso apego ao Rio - suas partes, pedaços, letreiros, comerciais, buracos e principalmente pessoas - o intelectual de amanhã invocado por Derrida, a partir de Marx e de Shakespeare: nem crédulo, nem dogmático, o intelectual “deveria aprender a viver aprendendo a ocupar-se do fantasma, a deixar-lhe ou restituir-lhe a fala”. (1994, p.234)

Notas

¹ Algumas destas observações sobre o romance em questão foram retiradas do artigo de minha autoria, “Oswald Serafim: o ‘anarquismo enrugado’”. In: Teles, Gilberto Mendonça et al. Oswald Plural, Rio de Janeiro, Eduerj, 1995, p.127-132.

² A respeito da presente distinção, consultar Creutzer. In: Oiticica, Hélio, 1996, nota 17, p.113-117.

³ Tradução é conceito-chave para o entendimento desta hermenêutica derridiana do tempo heterogêneo e disjunto.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald. Obras Completas. Memórias sentimentais de João Miramar & Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BUARQUE, Chico. Iracema voou. In: As cidades (Compact Disk), BMG, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. Morfologia do Macunaíma. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. Mexico D.F.: Editorial Grijalbo, 1989.
- DERRIDA, Jacques. Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FONSECA, Rubem. Romance negro e outras histórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. Rio de Janeiro: Prefeitura/Rio Arte, 1996.
- PROENÇA, M.Cavalcanti. Roteiro de Macunaíma. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

* Ângela Maria Dias é Doutora em Teoria Literária, Pesquisadora do CNPq e Professora Adjunta de Literatura Brasileira da UFF.