

DA DEPENDÊNCIA CULTURAL À DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO TRANSRETÓRICAS¹

Margarida Gandara Rauen
Faculdade de Artes do Paraná

Segundo Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha, em seu livro *História do teatro brasileiro* (1996), "A cartilha em que o Brasil aprendeu a ler foi o teatro. O autor dessa cartilha, Anchieta. [...] Ao índio, os portugueses iriam mostrar uma nova forma de ritmo, de rito, novas cores, novas danças, exatamente aquelas coisas pelas quais nós conseguimos a liberação da atormentada rotina e das insatisfações e satisfações da vida [...] (19). Anchieta chega para trazer a luz" (20). Do ponto de vista da crítica pós-colonialista, essa descrição histórica dos primórdios do teatro brasileiro contém a ingenuidade do discurso reacionário: não problematiza o fato de que, com o acendimento da "luz" cristã de uma cultura europeia dominadora, foi apagada, gradativamente, a "luz" das populações aborígenes, o drama inerente aos ritmos, ritos, às cores, indumentárias e danças desta parte do continente americano.

Muito embora tenha havido uma fusão de costumes nacionais e portugueses ao longo da colonização, geralmente, não houve esforços políticos para preservar a cultura aborígine. Aos olhos dos colonizadores, essa cultura era menor, bárbara e inferior. No final século XVI, Montaigne já questionava essa postura no ensaio "Dos Canibais" (1580), com uma lucidez que antecipa os discursos ecológicos contemporâneos:

[...] Creio que não há nada de bárbaro ou de selvagem nessa nação, a julgar pelo que me foi referido; sucede, porém, que classificamos de barbárie o que é alheio aos nossos costumes; dir-se-ia que não temos da verdade e da razão outro ponto de referência que o exemplo e a idéia das opiniões e usos do país a que pertencemos. Neste, a religião é sempre perfeita, perfeito o governo, perfeito e irrepreensível o uso de todas as coisas. Aqueles povos são selvagens na medida em que chamamos selvagens aos frutos que a natureza germina e espontaneamente produz; na verdade, melhor deveríamos chamar selvagens aos frutos que alteramos por nosso artifício e desviamos da ordem comum (36).²

A colonização acarretou, enfim, a desvalorização de elementos tais como a aparência do corpo, os gestos, os movimentos e as expressões e seu potencial não apenas como significantes culturais ligados à sexualidade, à raça e ao *status* mas, principalmente, aos contextos geográficos, históricos e ideológicos pertinentes ao corpo aborígine. A implantação do idioma português, finalmente, fixou os padrões retóricos, estilísticos e estéticos da cultura latina, desencadeando um processo irreversível de dependência cultural.

É importante observar que o termo "dependência cultural" abrange a simples importação de paradigmas de pensamento e de discurso produzidos, principalmente, na Europa, com todas as suas limitações e problemas. Este trabalho problematiza a dramaturgia e o teatro no Brasil. Através da delimitação de características retóricas que, até hoje, dificultaram a liberação estética nacional, pretende-se apresentar um conjunto de estratégias textuais e de encenação que permitam a manifestação crítica de fenômenos nacionais tais como as práticas aborígenes, a miscigenação, o sincretismo religioso e os regionalismos.

I. Nossa "retórica" e o passado

Em termos gerais, os discursos europeus que importamos, no Brasil Colônia, continham valores gregos e romanos ou, especificamente, de Aristóteles, Cícero e Horácio. Assim como as Poéticas desses autores serviram de base para a produção dramaturgicamente do ocidente, mesmo quando houve transformações estéticas e ideológicas, os padrões retóricos vigentes também continuaram sendo os da antigüidade.

James L. Kinneavy, em seu abrangente livro *A Theory of Discourse* (1971), frisa que, na antigüidade greco-romana "Retórica significa a ciência da persuasão, da eloqüência acadêmica" (7), ao invés de um estudo geral da comunicação, como se costuma pensar atualmente. Junto com os aspectos literário e dialético da linguagem, constituía-se o treinamento clássico na arte do discurso. Esse uso da retórica foi transmitido e adaptado, ao longo dos séculos, nas oratórias eclesiásticas, política e forense. É notável, também, a apropriação de estratégias retóricas greco-romanas na literatura dramática. Kinneavy (285-293) aponta as seguintes virtudes do estilo retórico (persuasivo): aplicação da variedade de fala da platéia, clareza, geralmente obtida através do uso de exemplos e metáforas, elaboração de um mito que tenha relevância emocional na cultura, aplicação maior de termos concretos, os quais permitam a materialização de abstrações tais como o amor, o bem, a liberdade e a felicidade. No tardio Renascimento inglês, temos um dos melhores exemplos de força retórica em *Julio César*, de Shakespeare: é o texto de Marco Antônio ao povo de Roma, com o objetivo de persuadi-lo a punir os conspiradores assassinos.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, principalmente em decorrência do fenômeno da educação de massas baseada na fixação de modelos canônicos, a principal estratégia didática para o ensino de língua portuguesa é a apresentação do estilo de autores europeus de prestígio, tais como Camões, Cervantes, Shakespeare ou Victor Hugo. A cena européia aburguesada e patriarcal, durante a maior parte do século XIX, também não estava a produzir obras com alto teor retórico, conforme indicam Perelman e Olbrechts-Tytela em seu *Tratado da Argumentação* (1988). Tudo de mais revolucionário, do ponto de vista da filosofia e da ciência, em termos de poder de argumentação, como o discurso evolucionista de Darwin, as idéias anarquistas, as obras de Nietzsche e Marx, não foi amplamente difundido aqui na Colônia, tal qual a obra do nosso Qorpo Santo.

Coerente com os interesses reacionários do *status-quo*, os valores literários da Europa Ocidental, com destaque para os franceses, apesar de Shakespeare sempre constar do topo da lista, continuaram sendo incutidos no ensino brasileiro durante o século XX. Enquanto isso, já ferviam as vanguardas européias e os artistas burgueses brasileiros da Semana de Arte Moderna já expressavam o nosso desejo de buscar novas formas, novos conteúdos (na Europa!) e, até, de denunciar o capitalismo da agiotagem, como o fez Oswald de Andrade, em sua peça *O Rei da Vela*. As políticas de censura, finalmente, reprimiram a criação artística, decretando, indiretamente, a sentença de morte da competência discursiva, já que o aprendizado escolar passou a não propiciar o domínio efetivo das funções expressiva, referencial, literária e persuasiva. A pedagogia tecnicista, com esforços mais dirigidos ao treinamento da modalidade descritiva, rica em fatos e pobre, quando não destituída, de idéias, coroou esse processo de rebaixamento cultural.

Roberto Schwarz, em seu livro *Misplaced Ideas* (1992), considera o quanto é difícil para os latino-americanos, em geral, entender as ideologias que importamos e caracterizam o nosso passado, muitas vezes marcado pela apropriação de modelos polêmicos na própria Europa. Ao prefaciar o livro *A hora do Teatro Épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa (1996), Schwarz resume muito bem essa tensão por volta de 1958, quando Guarnieri encenou *Eles não usam black-tie*:

[...] é fato que Guarnieri, muito jovem, de esquerda e pouco afinado com o vanguardismo artístico, descobriu por conta própria alguns passos daquele percurso clássico. A convergência entre a luta de classes, a crítica à norma canônica do drama e a elaboração de formas de teatro narrativo estava sendo reinventada localmente, bem engrenada com as condições culturais e políticas do momento. É claro que em seguida o corpus das experiências e teorias européias a respeito seria assimilado com avidez, mas rebatido nestas condições, que tornavam francamente produtiva a sua entrada. Por outro lado, sabe-se que o questionamento da norma dramática na Europa havia corrido paralelo à crise da ordem burguesa e a própria, assim como o surgimento do teatro épico viera de par com as novas realidades populares e as perspectivas de revolução social. [...] A paixão despertada pelo teatro e pelas teorias de Brecht sempre teve a ver com este estatuto híbrido[...] (Schwarz apud Costa, 13)

O engajamento político foi o grande estimulador da dramaturgia e da encenação inovadoras no Brasil, especificamente, as dos grupos Arena e Oficina. Ao mesmo tempo que manifestaram pontos de vista nacionais, todos foram profundamente apegados às mentalidades socialistas e às formas dramáticas européias. A diacronia de Iná Camargo Costa mostra esse apego e problematiza a "banalização" do que poderia ter sido uma profunda nacionalização de nosso teatro: "*Também entre nós o teatro épico se transformou em simples artigo de consumo*". (187)

II. Das possibilidades de reelaboração estética

Como pensar uma relação diferente com a dramaturgia e o teatro? Ao encaminhar as reflexões abaixo, argumento que a resposta está na transcendência dos parâmetros retóricos tradicionais e, inicialmente, na reelaboração dos referenciais ideológicos e arquetípicos que impregnam o discurso.

Um dos problemas centrais, atualmente, são os clichês assentados na tríade raça-classe-gênero. Terry Eagleton, que já tratou de analisar as falácias do culturalismo em seu livro *As ilusões do pós-modernismo* (1996) lembra:

Superficialmente, a tríade classe-raça-gênero parece bastante convincente. Algumas pessoas sofrem opressão por causa do gênero a que pertencem, outras por causa da raça e outras em virtude da classe. Mas essa formulação engana profundamente. ... esse ramo do culturalismo está fadado a deixar escapar o que há de peculiar nessas formas de opressão que transitam na interface de natureza e cultura. [...] Ninguém... é homem porque alguém mais é mulher, mas certas pessoas só são trabalhadores sem terra porque outros são senhores fazendeiros (63).

Aproveito essa reflexão de Terry Eagleton para frisar que as nossas funções biológicas e sócio-históricas tradicionais são algo tão inerente à literatura dramática e ao teatro que pode parecer impossível pensar uma peça sem personagem(ns) com uma raça, um gênero e uma classe definidos. A grande maioria dos manuais de formação de atores/atrizes tratam da personagem num capítulo central, geralmente fundamentado com uma idéia central de Stanislavski (*A Construção da personagem*): para criar a forma externa - o aspecto, os

movimentos, os gestos e a fala - o/a ator/atriz se baseia em sua própria experiência de vida, na de seus amigos ou em fotos, gravuras, desenhos, livros, estórias, romances ou num simples incidente. Um dos exercícios básicos da leitura/estudo da peça, portanto, é descobrir a força motivadora da personagem, ou seja, o que quer e como pretende atingir seu objetivo. Delimita-se, então, a anamnese, com a enumeração de características comportamentais e emocionais.

Este método é extremamente prático e já estava implícito nos conselhos de Hamlet aos atores (*Hamlet*, Ato 2, cena 2). Como teoria, portanto, existe há cerca de 400 anos e, muito embora possa desprezar as unidades, fixa a *mimesis* aristotélica. Parte da imitação "monitorada" de padrões, ou seja, nada de exageros: a interpretação precisa ser verossímil (e "limpa"), como já entendia Shakespeare. Maurice Maeterlinck via essa ênfase no realismo como uma barreira para a expressão e aprofundou pesquisas através de máscaras e bonecos, acreditando na valorização da ação (drama), que não poderia, na sua opinião, ocorrer através do corpo de um(a) ator/atriz. Ao propor o "efeito V," Bertolt Brecht vai além da verossimilhança, com o/a ator/atriz-personagem que se distancia, para quebrar a ilusão cênica e confundir, numa relação com a platéia, o limiar entre a ficção e a realidade.

Veja o impasse. Se, ao expor as contradições da condição humana e contestar a história, a personagem apenas imitar um ser verossímil, não estará reelaborando o conhecimento, mas demonstrando-o (como uma foto): o mundo é assim (Stanislavski) e você também faz parte deste mundo (Brecht).

As noções dramática e épica de personagem foram desestabilizadas, entre os dramaturgos mais recentes, por Heiner Müller. Através do/da ator/atriz-máscara (ex. *Hamletmaschine*), consegue formalizar o rompimento da ficção e sugerir relações históricas importantes para expor as contradições do(a) entre personagem reacionário (Hamlet) e persona revolucionária (a máscara de Hamlet). Ao desconstruir a peça de Shakespeare e a história da Alemanha, Müller não apenas fragmenta e expõe partes, mas produz um conhecimento diferenciado que, ao mesmo tempo, apropria e subverte os componentes preexistentes. O desconstrutor desempenha um exercício dialético ao combinar elementos diferentes, focado num produto "novo" (síntese / mesmo que seja temporária), mas também o transcende para apontar as limitações de um processo hermenêutico, que se alimenta da plurissignificação e da instabilidade do sentido (e.g. Nascimento). Não há verdades. Há a desestabilização de valores, ideologias, crenças. O que Müller fazia, inclusive, estava mais para *destruição* do que *desconstrução*! Apesar de podermos aplicar o paradigma de Derrida à obra de Müller, é interessante destacar um depoimento deste importantíssimo dramaturgo alemão, em entrevista a Sylvère Lotringer: "Minha primeira preocupação, quando escrevo uma peça, é destruir coisas. Durante trinta anos, *Hamlet* foi uma verdadeira obsessão para mim; então tentei destruí-lo, escrevendo um texto curto, *Hamletmaschine*. A História da Alemanha era outra obsessão e eu tentei destruí-la, destruir todo esse complexo" [em *Hamletmaschine*] (Müller 55-56).

Enquanto um dos procedimentos da desconstrução é o questionamento, o outro é a contradiscursividade, cujo desenvolvimento tem sido particularmente aumentado, na pesquisa teatral, com o trabalho da crítica pós-colonialista.

Um grande nome de referência é Aimé Césaire, autor de *Une tempête* (1969) e um dos fundadores do movimento da negritude na Martinica. Césaire dialoga com e contesta a *Tempestade* de Shakespeare, transformando Caliban num escravo negro, Ariel (entidade originalmente feminina) num mulato e fazendo com que Exu expulse as divindades greco-romanas (Juno, Iris e Ceres), que se ofendem com a sua vulgaridade. Ao mesmo tempo, porém, os atores utilizam várias máscaras, que desestabilizam a noção de identidade e transformam os "personagens" em entidades, permitindo uma representação mais filosófica: Césaire pretende mostrar o que denomina "efeito bumerangue" da colonização, ou seja,

a maneira como ela acarreta a rejeição cultural e a "des-civilização de opressores e oprimidos" (1979). Em 1974, o 'Caliban' de Retamar volta a localizar, fortemente, a figura shakespeariana na história: Caliban vira um guerrilheiro Cubano que derruba o regime imperialista e toma a sua ilha de volta.

Assim, oscilamos entre a alegoria e a apropriação verossímil, mas sem observar um aspecto fundamental de "personagem": os traços arquetípicos. Tanto Césaire quanto Retamar, apesar de construírem seres revolucionários, acabam reproduzindo modelos primordiais compartilhados por muitas culturas, além da européia, na postura de seus Calibans, na medida em que seus comportamentos lembram diversos arquétipos, principalmente os de mártir e guerreiro.

Trata-se da leitura jungiana das relações humanas, extremamente útil para uma compreensão psíquica de "personagens" e fundamental para a sua desconstrução, haja vista a necessidade de conhecermos referenciais culturais e ideologias para que possamos questioná-los e, eventualmente, transformá-los. Referencial, aqui, se traduz como 'imagens primordiais':

... para explicar a regularidade de nossas percepções, precisamos de um conceito correlato de um fator que determina o modo de apreensão. É precisamente a este fator que eu chamo de arquétipo ou imagem primordial (Jung, 277) [...] Os arquétipos são formas de apreensão e todas as vezes que nos deparamos com formas de apreensão que se repetem de maneira uniforme e regular, temos diante de nós um arquétipo, quer reconhecamos ou não o seu caráter mitológico (Jung, 280).

O estudo de arquétipos é mais desenvolvido na crítica feminista de narrativas e fábulas. Já traduzidos ao Português, por exemplo, temos *Mulheres que correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estés e *O Herói Interior*, de Carol S. Pearson. *O Herói Interior*, apesar de ser mais conhecido como uma obra cristã de auto-ajuda, é particularmente esclarecedor em seu olhar comparativo e contrastivo sobre seis arquétipos predominantes: inocente, órfão, mago, nômade, mártir e guerreiro. Pearson, cuja formação é da historiografia literária feminista (seus trabalhos acadêmicos, infelizmente, não estão traduzidos), considera a presença desses arquétipos não só em personagens ficcionais, mas também no percurso de vida das pessoas de várias culturas. Vale descrever os atributos gerais de cada um, conforme expõe Pearson. O ser *inocente* "vive no mundo anterior à queda... a vida é bela e todas as necessidades são satisfeitas numa atmosfera de desvelo e amor" (p. 53) como nas infâncias felizes. A pessoa *órfã* saiu da inocência, aprendendo que "o sofrimento, a dor, a carência e a morte são parte inevitável da vida" (p. 57), procura e/ou aceita segurança e ajuda, com graus maiores e menores de dependência, podendo mascarar o desespero através de vícios (ex.. drogas em geral); teme o abandono e suas emoções são descontroladas (você conhece Blanche Dubois?). Traços fortes do arquétipo de *mártir* são o sofrimento para salvar os outros, a bondade extrema, a capacidade de renúncia e o medo do egoísmo, com repressão das emoções, para não causar ofensas. A reação típica do *nomadismo* é a fuga, no sentido de preservar a independência e a autonomia; Nora Helmer é um caso representativo de transformação arquetípica, no seu percurso semiótico de mártir para nômade. O/a *guerreiro(a)* age a fim de exterminar seus agressores, sendo motivado(a) pela força e pelo desejo de triunfar; teme a fraqueza e a incompetência, contendo suas emoções para garantir uma imagem positiva e eficiente (tal qual o Príncipe, de Maquiavel). Os padrões do(a) *mago(a)* são o equilíbrio, a autenticidade e a totalidade, "permite a curiosidade e... aprecia a diferença, busca relacionamentos iguais" (p. 46-47). Nesse sentido o Mago poderia representar o ser da nova

era, sem, necessariamente, estar preso a valores religiosos e/ou esotéricos: teria A Força, como no filme *Guerra nas Estrelas*. Mas...o que dizer do uso de A Força para o extermínio e a preservação do poder. Como superar o clichético maniqueísmo das histórias humanas? Pearson oferece reflexões sobre a utilização dos arquétipos para o melhoramento da qualidade de vida, mas talvez precisemos, justamente, deixar de aceitar, repetir e reforçar esses modelos, a fim de buscar posturas alternativas.

Um dos maiores desafios, em se tratando da transformação da dramaturgia e das práticas de representação, é a pesquisa sobre arquétipos. O ser humano é tão arquetípico que tem dificuldades para perceber isso. Desarquetipizar personagens ou problematizar relações arquetípicas, portanto, seria como tentar asfixiar ou paralisar os seres históricos que representam: transcender os aborígenes "coitados" e os negros inferiorizados, buscar a dignidade, as realizações e as idéias desses povos sobre a sua própria herança cultural. Hoje, no Brasil, isso significa dar conta do processo de miscigenação, do sincretismo religioso e de nosso vasto repertório de culturas regionais.

É possível desenvolver uma via para suspender os tratamentos derrotistas (e maniqueístas) da condição humana. Denomino essa via, por enquanto, transretórica (Rauen, 1999). Como poderá ser encontrada? Ao criarem peças e/ou roteiros para representação, os dramaturgos têm a opção de questionar e revisar os padrões retóricos da literatura dramática universal, evitando, sobretudo, as estruturas meramente lineares, descritivas e unilaterais, baseadas no silogismo e em relações de correspondência. Sim, isso representa buscar uma relação crítica com quase tudo que foi institucionalizado com os cânones de prestígio, incluindo Shakespeare e Brecht, por diferentes que possam parecer, a partir da compreensão de que, através da antropofagia ou da intertextualidade, fenômeno que sempre existiu nas artes, são fixados ideologias e arquétipos. O que fazer para não fixar?

Uma estratégia transretórica, neste sentido, seria materializar a enunciação (fala) de personagens/personas através de argumentos que abranjam as suas contradições ideológicas e arquetípicas, numa ampliação de temas (históricos, alegóricos, éticos etc.). O resultado do trabalho de dramaturgia, então, deixa de ser a construção de enunciados argumentativos e "sermões" (uso esses termos porque remetem às retóricas clássica e medieval) com efeito descritivo e didático.

É importante antecipar uma dificuldade na obtenção de fontes e documentos sobre as mentalidades aborígene, negra e miscigenada. Não raro, encontramos obras de autores brancos e apologias à colonização. Esse é o caso do sociólogo francês Didier Lahon. Resguardado o valor acadêmico, seu livro *O Negro no Coração do Império* (1999), é uma frustração chegar ao fim da leitura e encontrar o eco de Maria do Rosário Pimentel (1995): "Portugal não foi nem mais nem menos escravista do que outras potências coloniais... Como bem afirmou Antonio Brásio, a escravatura encontrava-se no espírito da época e o procedimento português não era uma exceção" (Pimentel, apud Lahon, 96). Qual seria a opinião de descendentes de escravos sobre essa afirmação?

A postura transretórica vislumbra possibilidades filosóficas de comunicação. Seus verbos mais fortes são questionar, comparar, contrastar e relacionar, ao invés de descrever, retratar, fixar e repetir aspectos e/ou padrões da condição humana. Ao público, não cabe o papel de "aprender", didaticamente, alguma "verdade" universal. Poderá, sim, vivenciar os referenciais da obra de arte, reconsiderando e reconstruindo um horizonte único de expectativas, desde que esses processos façam parte de uma opção pessoal.

Na continuidade desta pesquisa, desenvolvo estudo a partir da Antropologia e da Teoria do Caos, visando a construção de estratégias alternativas de expressão, que venham amenizar, pelo menos, em parte, a "mitologia branca" (Derrida) e os limites filosóficos ocidentais em relação ao *logos* institucionalizado. Aqui, já vislumbro a desconstrução de minha própria tese por uma visão transretórica: porque esse termo pode ser tão contraditório

quanto "pós-moderno." Trata-se de um desafio metalingüístico, que inclui toda a frustração do meu olhar, a partir de uma bibliografia centrada na Europa e dividida entre estruturalismo e pós-estruturalismo!!

Notas:

- ¹ - O trecho sobre arquétipos, na segunda parte deste trabalho, desde "Trata-se da leitura Jungiana" foi publicado numa versão curta anterior, na Revista *Quixote* (Rauen 1999).
- ² - Vide, também, crítica à visão de Montaigne em Frank Lestringant, *O Canibal, grandeza e decadência*. Trad. Mary Murray Del Priore. (Brasília: Ed. UnB, 1997)

Referências bibliográficas:

- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro. De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, EDUERJ, FUNARTE, 1996.
- CÉSAIRE, A. *Une tempête: adaptation de 'La Tempête' de Shakespeare pour un théâtre nègre*. Paris: Éditions de Seul, 1969.
- "Discourse on colonialism" in J. Hearne (ed.) *Carifesta Forum: An anthology of 20 Caribbean Voices*, 1976, 25-34.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998 (co. 1996).
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos. Mitos e histórias da mulher selvagem*. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (8 ed. 1996, orig. 1992).
- JUNG, Carl. "Instinto e arquétipo: duas faces de uma mesma moeda." IN *A natureza da psique. Obras Completas*, vol. VIII (*A dinâmica do inconsciente*). Vozes.
- KINNEAVY, James L. *A Theory of Discourse*. New York e London: W.W. Norton, 1980 (Co. 1971 Prentice Hall).
- LAHON, Didier. *O negro no coração do Império. Uma memória a resgatar, séculos XV-XIX*. Lisboa: Casa do Brasil de Lisboa, 1999.
- MONTAIGNE, Michel de. "Dos Canibais." IN *Pensadores Franceses*. Trad. de J. Brito Broca e Wilson Lousada. Clássicos Jackson, vol. XII. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970, pp. 32-48.
- MÜLLER, Heiner. "Walls." IN *Germania*. Trad. e anot. de Bernard e Caroline Schütze. Sylvère Lotringer. New York: SEMIOTEXT(E), 1990 (minha tradução do trecho citado.)
- NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a Literatura. Notas de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- PEARSON, Carol S. *O herói interior. Seis Arquétipos que orientam a nossa vida*. Trad. Terezinha Batista Santos. São Paulo: Cultrix, 1994 (orig. 1986).
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTELA, Lucie. *Tratado da argumentação. A nova retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999; Bruxelas: Univ. de Bruxelas, 1988, 1992.
- PIMENTEL, Maria do Rosário. *Viagem ao fundo das consciências*. Lisboa: Colibri, 1995.
- RAUEN, Margarida G. *Dramaturgia e teatro no Brasil: desafios estéticos da prática transretórica*. Palestra durante o Encontro do GT de Dramaturgia e Teatro, ANPOLL, 25-27/10/99. Niterói, UFF.
- _____. *Os arquétipos e a transformação de personagens: por uma abordagem transretórica*. revista *Quixote*. Curitiba, ano II, número 4, 1999, p. 14 -15.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban and other essays*. Trad. E. Baker. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Misplaced ideas. Essays on brazilian culture*. London: Verso, 1992.