

SOBREPOSIÇÕES IMPERTINENTES ENTRE O CINEMA INDUSTRIAL E O CINEMA AUTORAL QUANDO DIZEM PRIMEIRO E TERCEIRO MUNDO

Walcler de Lima Mendes Junior¹

Resumo: Esta proposta busca produzir um efeito contrastante entre discursos cinematográficos que interpretamos como, ex-post, produtores, e, ex-ante, produzidos por uma dupla construção de categorias assim consideradas: identidade e território. Os discursos eleitos a partir da fala das cinematografias brasileira e estadunidense, expressas entre os anos 1940 e a atualidade, dizem ora de forma coincidente ora não de aspectos do signo Brasil, contaminados e processados a partir de infinitos aspectos, que apresentam ao longo de sua cadeia imagens tais como: natureza, selva, trópicos, alegria, pobreza, luxuria, erotismo, luxo, malandragem, indolência, deboche, ausência de lei, direitos, deveres, código, língua e governo segundo o paradigma civilizador estadunidense ou tudo isso construído como alternativa possível ao mesmo paradigma, e ainda, injustiça social, repressão, alienação, metrópole, poluição, crescimento desordenado, exploração aguda nas relações entre capital e trabalho, ausência de resistência popular organizada, criminalização das forças populares organizadas, elogio a abundancia e a beleza miscigenada, crítica ao desperdício e ao monumento a mulata apaziguadora do conflito racial, patriarcal e escravocrata, país do futuro e das possibilidades, país rico e pobre, país abundante e faminto, país do carnaval-berbere e do capital-cárcere, quadris de movimento indolente e célere que forças espoliativas locais, nacionais e supranacionais bem sabem tirar vantagens. Filmes brasileiros submetidos a esta interpretação: Macunaíma, São Paulo S.A., Baixio das Bestas, Rio 40 graus, Cronicamente Inviável, Cidade de Deus. Filmes americanos submetidos a esta interpretação: Uma Noite no Rio (That Night in Rio), Romance Carioca (Nancy Goes to Rio), Apocalipse Canibal (Apocalypse Cannibal), Velozes e furiosos 5: operação Rio (Fast and Furious 5 Rio Heist), Feitiço no Rio (Blame it on Rio), Blame it on Lisa (idem), Orquidia selvagem (wild orchid), Lambada, a dança proibida (The forbidden dance), RIO (idem).

Palavras-chave: Cinema, identidade, território, signo.

Contacto: walclerjunior@hotmail.com

A PELEJA

Sobem as cortinas, honorável público, temos a honra de pisar este palco pela primeira vez em mui distantes terras para apresentar a peleja de Zé Kinoscópio, o cangaceiro/revolucionário de câmera lenta e veloz, caboco filmador de sertão e cidades contra o bandido Kidwood, roubador de imagens do terceiro mundo

¹ Prof. Titular dos cursos de Comunicação Social, Direito e Fisioterapia, FITs. Doutor em Planejamento Urbano e Regional, UFRJ.

para diversão e zombaria das mentes pasteurizadas dos Johnnys, Clarks, Buddys, Marys, Jessicas e Pamelas das amaldiçoadas terras do norte, em que malignos zumbis de terno, enfeitiçam crianças e adultos do mundo inteiro com o veneno vendido ao preço da submissão e da abundância do lado de lá do lado coca-cola da vida que aqui seu gosto é acre. Mas, não se desesperem que a peleja não é perdida antes de jogada. E se as forças da maldade são maiores em número e belicismo, o Santo Guerreiro Cangaceiro de coração de celulose traz no peito a marca do Arcanjo Miguel, cuja balança vai fazer pesar a justiça divina sobre o riso mudo dos contentes e fazer falar o silêncio acanhado dos magoados de cócoras no chão. Então, respeitoso público, peço-lhes a devida atenção para o jogo que se inicia que o resultado é duvidoso entre o diabo de dragão em cauda, espeto e fogo nas ventas e esse Arcanjo de balança e precisão que a tudo enfrenta, para dizer quem é ladrão, quem é valente, quem luta pela justiça de homens e Deus, quem traz ganância, quem usura, quem é sabichão, quem é que fura o bucho de quem nessa peleja de facão, corte, montagem, som, luz, ação, ação social ou “civil action” como se diz por lá.

KIDWOOD

Pilotos americanos de corrida vão ao Rio de Janeiro enfrentar traficantes de droga e políticos corruptos (e para aceitarmos isso, já fica considerado que na Casa Branca as coisas andam na linha, segundo a ética protestante e o espírito capitalista weberiano) e voar e desviar de balas sobre os barracos da favela da Rocinha como guerreiros ninjas importados diretamente do Japão². Ainda na mesma dicção, uma arara azul macho morando sob a neve civilizadora de Minnesota vai para sua terra natal (que segundo graça na mais elementar biologia de pré-vestibular não seria a cidade do Rio, mas a caatinga do estado da Bahia), fazer contato com uma fêmea de sua espécie, ser seqüestrado por traficantes de animais com a participação de um menino negro, destruir o

² Filme: Velozes e Furiosos 5, de 2012, em que traficantes brasileiros e heróis americanos se batem, se matam e se perseguem em locações como favelas, bairros populares e ruas da Zona Sul carioca. O Brasil serve de cenário com violência, algum erotismo, praias e ruas labirínticas para as cenas de perseguições de automóveis, como sugere o título, em alta velocidade.

cativeiro do tráfico no morro da Rocinha (claro), desbaratar a trama e ter filhos com a arara fêmea brasileira selvagem e voluntariosa. Sestrosa, diria Ary Barroso³. Americano de meia idade seduz e se deixa seduzir pela filha adolescente de seu melhor amigo e o lugar ideal para se realizar esse tipo de transgressão, claro, são os tristes trópicos, cidade do Rio, com mulheres de seios a mostra e maconha a céu aberto⁴. O Rio agora é alvo do poderoso capital imobiliário multinacional. Em meio à trama milionária em que se negocia a construção de um resort na cidade, macumba para gringo, nudez, sexo, alucinações, toda a perversidade que os trópicos a preços módicos oferecem como elixir a palidez emocional ou a perversidade moralista do estrangeiro que sempre chega do frio⁵. Um grupo de pesquisadores americanos adentra a floresta amazônica, enlouquece com o calor e os gases equatoriais, barbariza tribos primitivas que se assemelham a homens da caverna, mas que se revoltam e devoram os tais pesquisadores estrangeiros⁶. A floresta amazônica é o lar de uma cobra do tamanho do gorila hollywoodiano King Kong, um caçador meio nativo (encenado pelo ator americano John Voight) enlouquece e mata, com a ajuda da cobra, todos os gringos de uma expedição, menos a mestiça, meio índia, meio latina (encenada por Jennifer Lopes falando inglês e espanhol fluente na Amazônia brasileira⁷).

Esses filmes seriam cômicos, não fossem poderosos discursos do cinema contemporâneo estadunidense que trata do Brasil, sob o signo cidade-selva, selva que em parte, nunca deixamos de pertencer aos olhos do colonizador e do missionário. Atualizam, ou melhor, operam a sobrevida dos estereótipos oitocentistas que dizem do civilizado e do primitivo sob o paradigma da matriz

³ Filme: Rio, animação de 2012, que sob a estética infantil de personagens pasteurizados pelo padrão Disney destila preconceitos e construções senso comum sobre os trópicos, a América Latina e o Brasil: terra e povo selvagens, de hábitos bárbaros e exóticos, emoções a flor da pele que especifica linguagem e comportamentos em contraste com a dicção racional e as emoções sob controle do personagem estadunidense, que por fim resolve a trama a partir do feminismo misógino e protestante, típica auto-imagem que os estadunidenses fazem de si.

⁴ Filme: Blame it on Rio, seleção de preconceitos e absurdos do cinema Americano destinado a certa classe média na década de 80 que mal interpretava seu próprio umbigo.

⁵ Filme: Orquídea selvagem, seleção de preconceitos e absurdos do cinema Americano destinado a certa classe média na década de 80 que mal interpretava seu próprio umbigo

⁶ Filme: Holocausto canibal. Aventura desmiolada mas que fez um enorme sucesso na década de 80.

⁷ Filme: Anaconda, aventura desmiolada que faz pensa como o jovem ator John Voight fez Midnight Cowboy.

européia ocidental, da moral protestante cristã e do espírito capitalista que se inscreve a partir do indivíduo, da propriedade e da liberdade de se impor essas duas condições de dominação sobre os que não são considerados nem indivíduos, nem proprietários. Seriam cômicos e infantis, não fossem discursos que alavancam signos de poder. Signos que sustentam e retroalimentam percepções de subdesenvolvimento, terceiro mundo, trópico, ausência de leis, de linguagem, de civilização etc. etc. etc. Desde a literatura inglesa do século XVIII, desde a pintura de Gauguin, desde a gravura de Debret e a fotografia de Marc Ferrez, com seus coqueiros, macacos e selvas ao fundo da civilização pouco confortavelmente assentada. Desde o cinema de Carmem Miranda com suas bananas, seu sotaque, seu tipo exótico, perverso, reafirma-se a doloprazerosa presença da América que a América protestante negou. Preferiu dar prosseguimento ao extrativismo da coroa britânica e arrancar desse chão suado, gorduroso, umedecido da lasciva desse olhar medroso, curioso, reprovador e compurscado de inveja: o ouro, a fruta, o sumo, o sangue, o suor, o sémen, o *futum*, mas também a quiáltera, a instabilidade, a liberdade do jeito de corpo, que servem para abastecer os silos de imagens cinematográficas, os caminhões-tanque dos blockbusters hollywoodianos. Seriam cômicos não fossem grandes sucessos de bilheteria entre as décadas de 1980 e 2011, respectivamente, Velozes e Furiosos 5, operação Rio, RIO (animação), Blame it on Rio, Orquídea Selvagem, Holocausto Canibal, Anaconda, destacados de forma quase aleatória porque exemplos assim se multiplicam desde o cinema de Carmem Miranda, ou, muito antes, desde que o europeu precisou inventar um estranhamento unificador para dizer civilizado e bárbaro. Seria cômico não fosse a contaminação desse signo no discurso que emerge dali, das Américas tropicais, sim, porque mesmo construídos na perspectiva do outro primitivo e para espanto de Kidwood, o outro fala!!! They can speak and loud! I must be fast and shut up them! Eles falam e alto, precisamos calá-los, Batman! Mas, pensando melhor, seria mais apropriado à imagem do herói deixá-los falar, mas, só o que convém, santa ingenuidade, Batman. Por isso, Kidwood é lindo, loiro, pragmático, alto, forte e romântico como um torpedo bancário.

O problema é que nós aprendemos a gostar, e pior, tentamos fazer igual, mesmo não tendo os atributos iniciais, e vamos para o território da cópia mal feita, devidamente ridicularizada pelos signatários do norte, amantes do rifle, da pátria e da liberdade. Assim, as cópias jogam “paintball” numa academia de São Paulo tendo por inimigos os negros, quase negros, quase si, e põem na passarela do samba a ararinha “blu”, como destaque do carro alegórico⁸ e aprendem a ser idiotas com as mulheres que se fazem facilmente de idiotas em correspondência ao tal signo dominador. Branco, proprietário e macho. E assumem a indústria da diversão, da farmácia, da alimentação, dos esportes de espetáculo, combate e resultado, da estética, da moda, do consumo único e cínico, da segurança. E todo o entrecruzamento desses mesmos signos reproduzindo os territórios da habitação como isolamento, do amor como perversão imagética de conquista e resultado, da comida como máquina de entretenimento, da saúde como máquina de exclusão e seleção entre privilegiados e cabras marcados para morrer.

Com menos dentes que os signatários do norte, eles riem das enrascadas e malabarismos de kidwood, aprovam sua coragem e velocidade na hora de discernir entre o bem e o mal, e voltam para casa dirigindo em alta velocidade, seguros em suas 4x4 blindadas, inacessíveis ao populacho. Voltam para casa também em suas motos de 50 cilindradas compradas em oferta qual a vida dos motoqueiros. Afinal o mundo se divide entre indefesos, arrependidos, corajosos e bons de um lado e perversos, escroques, injustos e maus do outro. Simples assim. Sobre a fome, sobre a dor que não é resultado do tiro que o

⁸ Sob o título "O meu, o seu, o nosso Rio, abençoado por Deus e bonito por natureza", a São Clemente, escola que abriu no domingo os desfiles, incluiu em sua apresentação um colorido carro alegórico que representou um "projeto salvador" para criar melhores condições de vida e que foi coroado pela figura de Blu. O Salgueiro, com seu desfile "O Rio no cinema", dedicou ao filme de animação um carro intitulado "Voando sobre o Rio", no qual a enorme ave azul bateu suas imensas asas e observou com seu profundo olhar o público que presenciou o espetáculo. O carro foi acompanhado por uma ala fantasiada com uma grande plumagem azul que simulava o protagonista do filme de animação e cujos integrantes usavam na cabeça uma arara-azul. A origem da popularidade de Blu em terras cariocas está em uma estratégia da Prefeitura do Rio de Janeiro, que por meio da empresa oficial RioFilme financiou com R\$ 3 milhões o carro do Salgueiro, pela publicidade indireta que o carnaval faria do filme e de outros atrativos da cidade (<http://cinema.uol.com.br/ultnot/efe/2011/03/10/arara-blu-do-filme-rio-vira-celebridade-do-carnaval-carioca.jhtm>).

bandido deu no herói ou do soco que a linda loira levou, essa não cabe ser dita ou mostrada por Kidwood.

Cabe ao acadêmico torcer para que um vazio se estabeleça entre o espectador terceiro-mundista e o herói americano. Torcer por um vazio que Kidwood o tempo todo e de forma eficiente preenche de esquecimento, veloz e furioso. A imagem de Godzilla gigantesco que luta contra o herói transformer japonês que emerge da lagoa para mitigar injustiças, alimentar o desejo de justiça e, principalmente, esconder, traz de si, o gigantesco monstro da fome, da miséria que assola parte do terceiro mundo sem vingadores para enfrentá-lo. Monstro que inscreve mendigos e famintos, vizinhos sem casa. Moradores de rua que moram tão próximos, habitando calçadas de pedras portuguesas, sob marquises, entre trapos e papelão, daria para vê-los da janela não fosse o tempo tomado pela visão hedonista e masoquista do herói americano na televisão.

Mas, sugiro que não se deva nem descartar, nem se fixar demais nessa imagem do “monstro do terceiro mundo”, porque se ela está o tempo inteiro diante de nós, também nos cabe o esforço hercúleo de não vê-la. O mendigo vomitando comida podre dias antes de sua morte não-anunciada, a criança prostituída e drogada, a família nos escombros de um prédio abandonado momentaneamente pelo capital, o trabalho forçado nos canaviais, sob o olhar atento das cascavéis de fuzil na mão, os cães e gatos vadios, perebentos, moribundos que não viram os representantes mais notórios da espécie animal (sic). Seus representantes virtuais: ararinha azul, avatar azul, imortal, superior, imagem pura, sem dor, sem carne, sem sangue. E comem o hambúrguer do mcdonald, feito de carne sem dor, sem sangue. E trocam o jumento, abandonado no sertão, pela moto paga em 50 parcelas que vão incidir sobre a alimentação do sertanejo. E talvez já seja hora de pararmos com essas imagens. Porque o vazio nos olhos é tão difícil de ser preenchido que só mesmo um herói americano, um kidwood poderia encarar essa missão quase impossível.

Os desenhos animados acontecem num universo de plasticidade radical, em que as entidades são privadas de toda substância e reduzidas a pura superfície: elas literalmente não tem profundidade, não há nada por baixo da pele aparente, nenhuma carne, nenhum osso, nenhum

sangue por baixo delas, e é por isso que todas agem e reagem como balões – podem explodir; quando picadas por uma agulha, perdem ar e murcham como um balão furado, etc. (Zizek 2008, 229).

ZÉ KINOSCÓPIO

Emergido dos mais ermos rincões de sertão e veredas roseanos, moviola na mão, facão na outra, eis que surge para lhes redimir, será? Redenção? Qual redentor, messias, herói? Americano? Não, deve haver outra dicção para Zé Kinoscópio falar de seu terceiromundismo, preto e branco ou quase sem cor, azul lavado de sertão, apavorante e fabuloso, poeticamente sem recursos, paupérrimo, sem grua, sem 3D, sem digitalizações, sem Oscar, sem tapete vermelho. Imagem crua cravada na carne trêmula, um segundo antes do gozo a câmera percorre as costelas do Eldorado, um gavião em penacho, um avião voa baixo⁹ e são tantas e tamanhas imagens que o próprio tempo pararia para ver e escutar¹⁰, as pelejas, os causos, o pó virar sertão que depois vira mar que vai virar sertão que vai migrar pela Itapemirim, caravana “Rolidei”, “Bye Bye Brasil”, cruzar o país e empilhar andaimes no céu e vai ficar tão alto que anaconda vira minhoca no anzol do Jeca pescador, que, velozes, não serão como o raio, rastro do pavão inventado e pilotado por Zé, furiosos, não passarão de incautos e imberbes, frente tamanha fúria contagiante que elenca os elementos da natureza à destreza de se dizer reinventando as palavras, as imagens-palavras frente o querer-dizer maniqueísta do branco é branco, preto é preto e a mulata não é a tal¹¹.

A quiáltera, o desequilíbrio, o acento inesperado especifica essa América tropical, então ela não caberia mesmo nessa outra invenção que diz favela como mera expressão de violência, miséria, feiúra, puta, ladrão e drogado ou diz sertão como fome, miséria, feiúra, analfabetismo, ignorância, violência, morte,

⁹ Da música “O país de São Saruê” de Luis Gonzaga, José Siqueira e Marcus Vinícius, 1971, do documentário homônimo de Vladimir Carvalho, que segue com a frase “um avião sobrevoa as costelas do Eudorado e a balança dos contentes pesa a sede dos magoados”.

¹⁰ Sábias palavras de Chico Buarque em Olé Olá, ao se referir a um samba tão grande que o próprio tempo pararia para escutar.

¹¹ Caetano Veloso

indolência, escassez e por fim diz cidade maravilhosa como praias, condomínios, apartamentos e suítes de luxo, conforto, segurança, privacidade, contato com a natureza (paraíso com resort ao fundo), carro do ano, gente bonita. Zé Kino que nasceu Zé Quirino, mas que se reinventou por amor ao cinema quando ainda menino o pai o levou ao cinema para ver Mazzaropi, nem herói, nem bandido, o Jeca Tatu, depois Macunaíma, o Mário de Andrade, depois, a malandragem de Jorge Amado, o Vadinho de Dona Flor, o saber desconstrutor de Diadorim e Riobaldo que cruzam as línguas dos bichos com a dos doutores, o cinema/literatura das Vidas Secas de Nelson Pereira/Graciliano Ramos, pobre baleia, a revolta de Glauber nem santo guerreiro, nem dragão da maldade, que o cangaceiro em desespero cumpre a promessa de não deixar o povo morrer de fome passando a faca em quem cruza seu caminho. Mas, antes de morrer agita os braços no ar qual bandeira em dia de festival e grita: mais forte são os poderes do povo¹². É nessa indefinição que os trópicos se especificam, não como exclusividade. Quero acreditar que essa indefinição se apresente em todo lugar em que o capital não seja o tal: nas estepes de Dostoievski, nas canoas maori da revolução dos cocos, nas pradarias da Mongólia nômade, no Saara berbere, na Índia das monções de alagados arrozais. Mas, possivelmente, é tudo invenção, esperança de saída, de respiro para além da lógica truculenta que afirma ou herói ou bandido, escolha seu lado. Ainda assim, e por isso mesmo, Zé, melhor que Kid, estaria mais instrumentalizado para responder problemas emergenciais sobre a fome, a pobreza, as injustiças sociais, os desequilíbrios globais e locais, a guerra, a violência, o medo. Não por ser mais rápido, mais rico, mais forte, mais valente, mas por não se meter ingenuamente (essa sim, uma santa ingenuidade!) a sair por aí elegendo, filme após filme, um novo mau, um novo inimigo como: Bin Laden, Saddam, Fidel, Evo, Hugo, Che, Lamarca, Lampião, Pancho Villa, signos de bandidos, infames, terroristas, subversivos, ameaças para todo gosto à conveniência do cliente/espectador médio a serviço do Império.

Não se trata de dicotomizar o lugar da fala do signo assumindo as polaridades, invertendo forças, como o bem contra o mal. O movimento de

¹² Filme: Deus e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha.

desconstrução dessa lógica de inscrição dos signos que de forma maniqueísta opera contra ou a favor não parte do mero enfrentamento das forças, mas do reconhecimento de que há dentro do herói americano a lacuna de uma existência, que se resolve pela velocidade de julgamento e pela truculência da ação. Por isso, a firmeza de suas convicções se sustenta na dificuldade de reflexão, auto-reflexão, no pragmatismo, lugar privilegiado para experiências de velocidade e tecnologia virtual. A questão permanece. Facilmente assumimos o lugar por do anti-herói brasileiro, Macunaíma, nem preto, nem índio, nem branco e todos os três e que já vai deslizando para um território em que não caberia o termo anti-herói, quem sabe um contra-herói, um quase guerrilheiro, sem armas e sem muitas convicções. É possível enxergá-lo entre a preguiça e a injustiça, o orgulho de não se deixar dominar pela lógica profanadora do capital ou da miséria, do herói ou do bandido, pela lógica deselegante seja dos vencedores, seja dos vencidos, pela opulência da sociedade do descarte fácil ou da escassez total, em que a mercadoria não passa de quimera, descartam-se heróis e bandidos, países bons e países maus, com a mesma facilidade dos modismos do consumo conspícuo que o pensamento ocidental adere sempre como realização ou promessa.

Em movimento, que não cabe posicionar com firmeza a câmera no lugar do terceiro nem do primeiro mundo, propõe-se então outro problema, nem cidade, nem selva, por entre um sertão letrado/analfabeto de casas grandes freyreanas, meninos de engenho, flagelados e escritores, coronéis e cordéis, ora substituindo ora substituídos ora em perfeita convivência com engenheiros e hidroelétricas, laptops e universitárias de cabelo abóbora fotografadas e descritas nas lendas dos políticos ianomamis que já foram objetos dos romances de índios Peri, índias iracemas, diadorins, macunaimas, e que já se esparrama pela nova cinematografia territorializante, regionalizante, que diz nordeste, que diz Brasil, que diz cidade e selva, mas como labirinto inconcluso, conspurcado inclusive pelo american way of life. Labirinto, cujas rizomificações desfilam imagens elencadas de uma cinematografia que permite dizer simultaneamente: sertão, mar, cidade, selva, cangaço, engenho, sub-desenvolvimento, planejamento estratégico, coqueiro, rede na varanda, cobertura de luxo de

frente pro mar e outras tantas e infinitas notas de percurso. Nem logos, nem mito, fala-se então de uma terceira margem proposta na expressão de hipertextualidade entre Guimarães Rosa, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins, Vladimir Carvalho, Nelson Pereira, Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, Sylvio Back, Silvio Tendler, Cláudio Assis e o novo cinema pernambucano: Cinema, Aspirinas e Urubus, Baixio das Bestas, Árido Movie, Baile Perfumado, Amarelo Manga, Céu de Suely. Em questão, a desconstrução reterritorializante como ato político de dizer Brasil. Difícil cinema de terceiro mundo que de tanto se fazer objeto para os dois lados da peleja bem poderia rasurar esse lugar taxonômico e propor-se como subjétil, nem objeto, nem sujeito, mas como tensão entre as duas atividades, como trauma, lacuna.

Como diria Hegel, sujeito e objeto são inerentemente mediados, de modo que uma mudança epistemológica, do ponto de vista do sujeito sempre reflete a mudança ontológica do próprio objeto. Ou, para usar o lacanês, o olhar do sujeito é sempre-já inscrito no objeto percebido em si, sob o disfarce de seu ponto cego, que está no objeto mais que o objeto em si, ponto do qual o próprio objeto devolve o olhar. Com certeza a imagem está no meu olho, mas eu, eu também estou na imagem (Zizek 2008, 32).

A desconstrução da Peleja

A oposição sugerida nas duas alegorias cinematográficas não deve ser sequer dialeticamente dada, muito menos, dicotomizada, deve-se isso sim inscrever os signos, moderno e arcaico, na dicção do Macunaíma de Mário de Andrade que constrói a urbanidade à medida que reconstrói o rural sob a experiência da perda, mas também, vice-versa, sobre a experiência da nova rasura ou novo reconhecimento. Isto é: entra na cidade para reconstruir o campo nela. Essa construção refaz vínculos identitários com o suposto lugar de origem, que não é a cidade, mas, que precisa ser reconstruído como oposição a ela. Assim, a nossa terceira alegoria, signo, rastro, simultânea e excludentemente, moderno e arcaico, cidade e sertão, civilizado e bárbaro ou nenhum dos pares anteriores,

justifica sua emergência transpassando as questões de aderência e contestação reinscrevendo relações de identidade e pertencimento principalmente em condições de êxodo e migração. Mas, não necessariamente êxodo e migração objetivados em corpos físicos que se movem no espaço, mas como movimentos inscritos como discurso que contamina e umidifica o campo com a rasura da cidade. A essa terceira alegoria daremos o nome de **Contente Magoado**¹³, considerando que na construção identitária expressa no processo de reterritorialização que produz em contraponto à urbanidade/modernidade que o contexto inscreve, apela tanto para sentimentos de esperança com o novo, o incerto, o devir que o faz contente, palhaço, jeca, matuto, bruto quanto com a percepção da perda, da saudade que o magoa; torna-se o solitário, o sertanejo, retirante, caboclo, xucro, bugre. A saudade revestida sempre com a possibilidade do retorno que o refaz re-contente pelo retorno, mas, que, por sua vez, é sempre revestido com a impossibilidade da origem considerando que nem o Contente Magoado seria o mesmo ao retornar, nem o lugar seria o mesmo ao recebê-lo; e então se re-magoa. Nem contente, nem magoado e Contente Magoado.

Em busca de fechar tradições/identidades regionais que remetem ao tempo/espaço pretérito o Contente Magoado alicerça-se em discursos de origem construída a partir de uma Europa feudal, mítica, ecumênica e rural. Esses discursos são adaptados e rasurados por sincretismos culturais regionalizantes. Isso vale para os fandangos do Paraná ou para o Boi-Bumbá do Pará. Fora do campo da música esses discursos inscrevem tipos regionais como o gaúcho dos pampas, o caipira paulista, o sertanejo veredeiro de Guimarães, o retirante de Graciliano, em comum, os alteres urbano e civilizado, o sentido de perda da tradição, a tradição como algo que remonta a uma Europa rural e distante no tempo.

O problema é que estas tradições/identidades antes de se fecharem num discurso que vai da origem ao fim, fixando um discurso fundador e final que

¹³ A música “O país de São Saruê” de Luis Gonzaga, José Siqueira e Marcus Vinícius, 1971, do documentário homônimo de Vladimir Carvalho, inspirou o batismo da alegoria com a frase “a balança dos **contentes** pesa a sede dos **magoados**”. No SD Contente Magoado o dialogismo operando o conflito interno de um mesmo sujeito discursivo, expressa a fala de dominados e dominadores como Contente Magoado.

contemplaria elementos comuns dos diversos discursos regionais a nível nacional, antes disso, entra em colapso. Isto é, quando ainda se encontravam nesse trânsito entre origem e fim no nível regional, os discursos fundadores da tradição já foram se constituindo como construções da perda, e como tais, não se prestariam ao papel de alicerce do discurso hegemônico da identidade nacional. A virada do século marca um impasse dogmático do pensamento nacional que se acentua no mesmo ritmo com que os regionalismos se auto-afirmam sob signos de perda e dominação (êxodo, carência, saudade, etc.): ou se apóia a identidade nacional sobre a tradição atrasada, reafirmando uma cultura sem estrangeirismos, mas que expõe o país ao risco de “perder o trem da história em direção ao primeiro mundo” ou adere-se aos estrangeirismos citadinos e se abre mão de uma identidade com base em tradições seculares que reinscrevem ainda no século XX outro Brasil, rural e arcaico, na Casa-grande, na lavoura sertaneja, no pastoreio dos pampas, nas comitivas, nos pesqueiros de jangada e rede, nos festejos populares, nos laços de compadrio, comunitários e provincianos. O fato é que a dicção da perda é o reflexo de que a tradição por si não se impôs como alicerce para o processo de construção da identidade nacional no século XX, mas, como contraponto da modernidade, como um coro grego que canta nos tons maiores as modas da saudade. A “Tristeza do Jeca”, ao contrário do samba-canção urbano, é chorada em “Do maior” mesmo. Tom alegre que disfarça/mitiga os signos tristeza e perda no Contente Magoado.

Essa alegoria desliza em direção ao centro, à cidade, ao urbano, para cantar com saudades, e a esperança da volta, a perda daquilo que não chegou a se constituir em sua totalidade como identidade nacional: a tradição. Nesse caminho ele já não é o Jeca, mas também não se constitui como urbano. Disfarça-se num jogo de afirmação e negação da origem regional rasurada e incompleta a exemplo dos comedores de luz da canção Brejo da Cruz de Chico Buarque: “Mas, há milhões desses seres que se disfarçam tão bem, que ninguém pergunta de onde essa gente vem¹⁴”.

Num primeiro movimento, o Contente Magoado é o objeto de discurso tomado como aquilo para o qual se realiza o esforço de fechar a tradição em um

¹⁴ Brejo da cruz. Chico Buarque, 1984.

discurso único de identidade nacional: um país de cultura exclusivamente nacional, cujas raízes pretéritas se fincariam num passado, não menos nebuloso e glorioso, de uma nação européia. Porém, no meio do caminho, dá-se conta de que essa tradição não será suficiente para alicerçar o outro movimento que os discursos nacionais modernizadores manifestam as portas do século XX: um país que necessita embarcar no trem da história sob o risco de ficar para trás imobilizado pelo peso dessa mesma tradição que, por sua vez, ainda se encontrava mal assentada no discurso de nação. Esse movimento de abandono da tradição e aceitação da modernidade sob o ônus do estrangeirismo artificial, já traz embutido um terceiro que diz respeito a emancipar-se da Europa, propondo uma identidade moderna e singular. O pensamento que resultará no modernismo de 22 surge de dentro da Belle Époque sugerindo que: “no momento em que o brasileiro estava espiritualmente, mais vinculado ao Velho Mundo é quando começa a pensar em emancipar-se” (S. B. Hollanda apud Santiago 2006, 30).

Por sobre esse triplo deslizamento – tradição, modernidade postiça, modernismo singular – o Contente Magoado produz seu segundo movimento, desta vez em direção ao centro (considera-se que a idéia de centro desliza tal qual a de periferia, ou de moderno ou de tradição), cujo fim também não se conclui, uma vez que a alegoria Contente Magoado também não se fecha, não se constitui como um sujeito urbano.

Com a entrada em cena do SD Contente Magoado, um problema se apresenta à nossa construção antes mesmo de ser possível colocá-la, metodologicamente, em prática. Parte-se do pressuposto de que a identidade “Contente Magoado” (construção minha), e a do sertanejo ou matuto ou jeca etc. (construção tanto dos inúmeros sujeitos discursivos do campo da literatura, imprensa, academia, etc. localizados no contexto, quanto dos SD eleitos do campo do cancionero), constrói-se através de um processo dialógico com os sujeitos discursivos do “centro” ou do Rio de Janeiro e São Paulo ou da cidade ou da parte que se inscreve urbana, moderna e progressista nos discursos que tratam do regional no país. Porém, quando essa construção, seja do Contente Magoado, construção minha, seja do sertanejo, matuto,

especificado na cidade, alcança de fato o Contente Magoado (ou o sujeito sertanejo lá no sertão, construção hegemônica oposta a tudo o que diz centro e cidade) já o encontra, não por coincidência, escorregando pelo discurso do êxodo ou do completamente outro, cidade, imaginando-se, para o bem ou para o mal, nas rodas da Itapemirim ou no pau de arara das rodovias do eixo norte-sul, ou no caminhão velho que fornece às cidades os “caipiras” dos interiores e os “brutos” pampeiros, ou no Ita ou na chalana que desce do Mato Grosso em direção a qualquer grande centro urbano, independentemente do que isso especifique. E isso ocorre antes mesmo que se complete o movimento identitário que o fixaria como sujeito discursivo com esta ou aquela característica. Isto é, quando a voz que canta Asa branca e Carcará, quando o discurso que denuncia as mazelas da periferia, principalmente do nordestino e a seca (mas, também do jeca paulista inadaptado à velocidade urbana ou do bugre gaúcho arredio) na voz de Luís Gonzaga via Rádio Nacional a partir da cidade alcança (e já vai constituindo) o sertanejo/caipira, pela marca do que é dito sobre ele, rasura-o com a marca cidadina antes mesmo dele, em primeiro lugar corresponder a uma suposta condição fixada de sertanejo (construção de inúmeros sujeitos discursivos como especificado) ou de Contente Magoado (construção minha) e, claro, antes dele alcançar uma suposta condição cidadina¹⁵. Isso significa dizer que antes dessa construção, a identidade de “matuto” podia ou não existir ou não corresponder em nenhum aspecto à forma como ela passou a ser proposta como forma antitética do civilizado. A seguinte

¹⁵ Aqui uma pequena confusão pode se instaurar. A construção SD Contente Magoado ou a construção de nordestino, ou a de matuto ou a de sertanejo etc. podem e devem se confundir com um sujeito objetivado que entra num ônibus ou num caminhão, que se queixa da cidade, que se preserva da modernidade nas fronteiras platinas. Confunde-se, considerando que as construções aqui propostas, para efeito de sujeitos discursivos constituídos e constituidores de discursos, dizem de sujeitos discursivos tanto quanto o “eu” que escreve e os “meus alteres” leitores que seremos, remetidos por mim, à categoria de sujeitos discursivos prévios (os SD prévios serão devidamente apresentados mais adiante) que se distinguem dos sujeitos discursivos eleitos uma vez que essa relação já existiria (considerando que no doutorado sempre se prevê a produção e defesa de uma tese, desde que se ingressa no curso) antes mesmo da constituição do discurso-tese e logo da elaboração dos SD eleitos. Porém, essa distinção limita-se, exclusivamente, a essa temporalidade e não quer dizer que entre os SD prévios e eleitos configure-se uma classificação de sujeitos discursivos de natureza distinta do tipo “sujeito” e “objeto”. Outrossim, SD eleitos e prévios, assim como nordestinos que migram ou não, sambistas que sobem o morro, empunham violões, arengam com a polícia e circulam em salões de gafieiras, constituem-se, de igual maneira, como sujeitos discursivos constituidores e constituídos discursivamente como eu e o leitor.

questão se nos apresenta: podemos pensar o Contente Magoado como uma não-categoria¹⁶ que antes mesmo de se completar em seu drama marcado por êxodos, saudades, intempéries da natureza e injustiças sociais já escorrega para outra possibilidade identitária que se estabelecerá no futuro como sujeito urbano e moderno, mas que por hora não passa de uma possibilidade? Uma possibilidade de interpretação para pensar o Contente Magoado como não-categoria ou categoria que não se completa, aponta no sentido de pensá-lo marcado por um discurso de identificação em trânsito. Primeiro por certo conjunto discursivo manifesto pela voz da poesia de cordel, da poesia popular, das fábulas, lendas e cantigas da roça entre os séculos XVIII e XIX que inscreve o Contente Magoado como sujeito discursivo manifestado a partir de uma suposta origem ibero-castelã localizada na Europa da Idade Média sublinhada por imagens de Cruzadas, Mouros, Cruzes, Mosteiros, guerreiros, cavaleiros, reis e rainhas, príncipes, feudos e burgos. Essa miríade de imagens que se relacionam à medida que esboçam um passado em comum, aos poucos vai sendo revestida de brasilidade e regionalidade, através de folguedos, jogos e festas sacro-profanas, para então, já no decorrer do século XX escorregar para uma suposta possibilidade de condição cidadina construída a partir da construção da diferença campo cidade expressa também nos signos do êxodo e da saudade, como já formulado. Se às portas do século XX o sertanejo foi antes de tudo um bravo nos Sertões euclidianos, se no decorrer do século XIX foi à pena e pincel construído como um puro, pelo nosso romantismo eurocêntrico, se no meio do século XX foi retratado como o injustiçado, espólio do processo de modernização do país, (isso, para falar tão somente de discursos cânones que, a seu tempo, ainda precisavam defender-se de discursos subversivos de desconstrução, manifestados pelas vozes de seus alteres contemporâneos), se tudo isso já pôde um dia corresponder à uma dada condição rural, (e em certa medida, boa parte desses cânones permanece como tal, digladiando-se e rasurando-se com outros discursos) é no mínimo suspeito apostar fichas numa identidade fechada e fixa servindo de alicerce para a categoria do

¹⁶ É necessário esclarecer que todas as alegorias constituídas serão entendidas por mim como não categorias derridianas, porque deslizam, ainda que, entretanto, constituam-se como elementos à interpretação.

sertanejo, do matuto ou do nordestino. Para trabalharmos aqui com a não-categoria Contente Magoado, correspondendo a uma determinada posição de sujeito, faz-se então necessário pensar que estamos trabalhando com características de certos discursos produzidos momentaneamente sobre uma suposta relação de identificação/reterritorialização que desliza pelo “entre¹⁷” das falas cruzadas, e não com a existência de discursos cujo significado é único e monocórdio, ou seja, (a exemplo do que já vamos observar como problemático, também, para os discursos dos outros SD eleitos, BR e RF) não poderiam ser interpretados sequer como multisignificações especificadas em um quadro de posição ou estado de sujeito.

Mas, o que exatamente se quer dizer com deslizar, ou mais, com esse deslizar no entre?

O processo de desconstrução do conceito e do não-conceito em Derrida dá-se através de momentos distintos, mas, simultâneos: o primeiro, diz do reconhecimento da hierarquia em que se alavanca o conceito do analista com o intuito de derrubá-lo, o que caracteriza a inversão da hierarquia anterior. No segundo, de deslizamento, ocorre o movimento do conceito cujo percurso e fim não podem ser previstos.

Aceitar essa necessidade (derrubamento) é reconhecer que, numa oposição filosófica clássica, não tratamos com uma coexistência pacífica de um vis-à-vis, mas, com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.) Desconstruir a oposição é (...) derrubar a hierarquia. Menosprezar esta fase de derrubamento é esquecer a estrutura conflitual e subordinante da oposição (Derrida 1974, 54).

A própria idéia por traz do ato de desconstruir, que contém o deslizamento, remete, não a negação do sistema, mas ao deslocamento do conceito clássico que ele sustenta.

¹⁷ O entre inscreve um indefinível importante para o efeito rasura derridiana. Entre ou no entre como limite, nem um, nem outro, ou como confusão, no meio, dentro, constituindo os dois diferentes, operando dentro das duas falas cruzadas.

A desconstrução não pode limitar-se ou passar imediatamente a uma neutralização: deve, por um duplo gesto, uma dupla ciência, uma dupla escrita, praticar uma inversão da oposição clássica e um deslocamento geral do sistema. (...) A desconstrução consiste, não em passar de um conceito a outro, mas, em inverter e em deslocar uma ordem conceitual, bem como a não conceitual na qual se articula (Derrida, 1991, 36-37).

O deslocamento ou deslizamento do conceito original, ao negar a possibilidade de origem caracteriza a marca, a rasura que Derrida propõe como resultado como aquilo que fica gravado do movimento do conceito e do não conceito. A *diferença* (*differance*) expressa essa possibilidade de movimento, essa movência em que toda tentativa de totalização, fechamento ou esgotamento do discurso sobre algo falha, ao abrir-se sob os pés do totalizador uma nova possibilidade de movimento, sempre que algo mais é acrescentado ao que é dito sobre o algo. Esse sobre que aceita sem nunca se fechar, esgotar ou mesmo sem se deixar tocar, ferir pelo que nele se deposita é o que Derrida denomina como khôra. A khôra (nem conceito nem não-conceito que não implica em dentro e fora) pode ser pensada como aquilo que possibilita dizer Nordeste e não Nordeste ou sertão e não-sertão. O “entre” que possibilita ao mesmo tempo o estabelecimento do limite como espaçamento e da confusão como presença nos dois diferentes. É o que torna possível o discurso territorializar e desterritorializar, ou o discurso cancionero popular (e sua negação) ser interpretado por inúmeros autores como repertório que “representa” a cultura nacional ou ser interpretado por mim como instancia mediadora, como campo interdiscursivo, que agrega discursos em estado dialogizante interno (sofrendo a interferência de discursos localizados no contexto, externo ao campo) que inscreve construções de modernidade, urbanidade, ruralidade, tradição e identidade. Porém, campo e contexto, como aspectos de dentro e de fora do cancionero, segundo consta em nossa interpretação até aqui, já vão sendo desconstruídos por khôra, pelo entre que rasura o dentro e o fora, que abarca o que foi e é dito sobre um cancionero

popular e um não-cancioneiro popular, mas, não os encerra e menos ainda, se encerra nessa polarização. Ao contrário, é o que a faz mover, é o que torna não-cancioneiro em cancionero e vice-versa, é o que deixa entrever no entre do conceito (e do não-conceito) que nunca se fecha naquilo que já foi dito ou negado, mas que, de alguma forma continua ali, visível, compondo. Sempre que algo é dito sobre um discurso (cancioneiro, Nordeste, sertão) um novo movimento de temporização produz um novo espaço-tempo na khôra que se move, se expande, se contrai, mas não se extingue. Pode mesmo vir a desdobrar-se tanto e tão longe daquela interpretação que abarcava a ponto de mais nada do movimento anterior ainda existir, a ponto de não haver mais um Nordeste frente a um não-Nordeste, ou um sertão e um não-sertão ou um cancionero popular e seu negativo, mas até lá, enquanto os deslizamentos, deslocamentos, esse desdobramento da movência, permitirem ver no entre, nos espaços não totalmente preenchidos do discurso, o que lhe era dito anteriormente, permanece a khôra, nem sensível, nem inteligível, como o terceiro gênero, permitindo essa mirada, essa percepção de parte do discurso que foi no que é, como que superpostos também por um possível será. Essa possibilidade de movimento que a khôra aceita, mas não encerra, diz respeito ao deslizar no entre: espaço que se forma entre o conceito e sua negação, oposição que a khôra propicia sem se submeter a ela e ainda participando dos dois pólos.

Propiciando oposições, ela mesma, não se submeteria a nenhuma inversão. Não porque seria inalteravelmente ela mesma para além de seu nome, mas, porque levando para além da polaridade do sentido, ela não pertenceria mais ao horizonte do sentido, nem do sentido como sentido do ser (Derrida 1995, 16). (...) A khôra é anacrônica, ela é a anacronia no ser, ou melhor, a anacronia do ser. Ela anacroniza o ser (Derrida 1995, 18). (...) As interpretações viriam então dar formas à Khôra, deixando nela a marca esquemática de sua impressão e depositando o sedimento de sua contribuição. Apesar disso, a khôra parece jamais se deixar sequer atingir ou tocar, menos ainda ferir, e, sobretudo, não se deixa esgotar por esses tipos de tradução trópica ou interpretativa (idem, 19).

Já nos seria possível agora pensar nesse movimento de deslizamento como um movimento de deriva que o nome executa toda vez que se diz algo sobre ele. O nome movimenta-se de uma origem rasurada (considerando-se a impossibilidade de uma origem original), marca daquilo que foi dito sobre ele, para um fim rasurado (considerando a impossibilidade de esgotamento de interpretações do nome), marca que expressa o estado para o qual o nome deslizou. A idéia de deslizamento/deslocamento me parece adequada, considerando que esse deslizar não pode ser totalmente previsto e controlado, ainda que intenções, interesses e estratégias, hegemônicas e contra-hegemônicas, devam ser consideradas no ato de nomear o nome. O nomear expressa um embate de poder cuja força hegemônica, por isso mesmo não totalitária, obtém resultados parciais de controle, enquanto as não hegemônicas obtêm resultados parciais de resistência. O fim rasurado, para onde desliza o nome, expressaria os sentidos parciais e momentâneos que os discursos desejam para o nome. O deslizamento no entre quer dizer desse desviar para um lugar imprevisível e indeterminado no e pelo calor do embate. No entre, não diz de uma interseção entre um modo ou outro de dizer, mas sim dessa impossibilidade excludente do modo de dizer que nunca é salva das contradições que o embate de forças hegemônicas e contra-hegemônicas manifesta nas traduções, interpretações e nomeações do nome. Deslizar no entre é desviar da tradução ideal para a tradução possível considerando-se a negociação com o outro do nome. É considerar que tudo o que é dito sobre o nome rasura-o com a marca do deslocamento no entre do nome e do outro do nome. Em resumo, deslizar no entre é deslizar no embate, na simultaneidade do levantamento e da inversão.

O esquema acima não foi montado com o propósito de ilustrar, muito menos de confundir, mas de convidar os SD prévios por instituição e aos SD eleitos por mim, para caminharmos por um possível espaço da tese não delimitado por fronteiras regionais rígidas, mas por discursos que se inter-relacionam, rasurando-se, produzindo um espaço tese-deslizante, movente, que ORA se assemelha ao Planalto Central sob o signo rosiano, sertão nonada, vazio farpeado por veredas que autorizam dizer-lhe algo sobre, Planalto que quer

fazer convergir para si forças telúricas do país, Brasília, JK, Peixe-vivo, Chapada e Discos Voadores, ORA se aproxima da grande capital, que já foi imperial, mas que agora é rasurada pelo discurso do Contente Magoado montado nas rodas da Itapemirim do Cordel do Fogo Encantado, no carro de boi boiadeiro de Gonzaga e nas vacas de Manuel de Barros que desfilam na rua, ORA se estende pelos pampas gauchescos borgeanos, desfronteiras platinas abrindo novo espaço de subjetividades para mim que gostava de ser-tão nordestino, mas, que por agora viaja por tantas subjetividades constituidoras do dissenso secular governado pela hipocrisia de uns e inocência de outros ao dizer que a identidade nacional é, ORA repete os passos das volantes e cangaço e “acorda Maria Bonita”, ORA cheira fumaça de óleo diesel e se embriaga até que o esqueça na esquina da Ipiranga com a São João de Adoniran e vinga-se de quem bebe e chora na mesa de um bar na Porto Alegre noir-lupciniana, ORA desce o morro de Cartola com uma lata d’água na cabeça, desliza em fragmentos de chão de estrelas e sobe as quantas ladeiras de Olinda cujos telhados escondem os mistérios ocultos dos mosteiros da Índia, ORA chora a morte da Índia guarânia que morreu de parto na mão dos brancos civilizados, ORA sobe Barão da Ralé no Bonde de São Januário como mais um operário, ORA lança-se ao mar de Caymmi e do Senhor dos navegantes, ORA chora viola, ORA cantos da floresta, ORA terças das violas e vozes caipiras paulistas, ORA Rapaz Folgado que arrasta as tamancas de chapéu de lado e navalha, ORA, da janela do palácio varguista, pinta a Aquarela do Brasil.

É com essa interdiscursividade rizomática que se quer dialogizar, seguindo os movimentos, deslizamentos e estratégias dialógicas dos SD eleitos, como alteres entre si, sob interferência do contexto e dos SD prévios que, igualmente, dialogizam entre si, rasurados pelos discursos do cancionista. Por isso no mapa do Brasil, que se fôssemos mais (im)precisos deveria se esparramar, em gesto contínuo, pelos pampas platinos e, descontínuo, pela península Ibérica, pela África e pelas cidades de Paris, Londres e Nova Iorque¹⁸, não existem fronteiras

¹⁸ Considerando que a máquina discursiva que opera em torno da questão Identidade Nacional não se limita ao território nacional, deveríamos também estender as fronteiras desse mapa, de forma não contígua, à Península Ibérica medieval, para depois saltá-las até a Belle Époque e emular os ares de Paris e Londres, depois esticá-las até a modernidade estadunidense e retorná-

internas, por isso um relevo sugere a idéia de dois conjuntos, que, necessariamente, não se separam por linhas de fronteira. Os matizes esmaecendo sugerem o vazamento do grupo de SD prévios para o grupo de SD eleitos e vice-versa.

Na mesma figura o jogo de setas aponta para as possíveis interdiscursividades que se encadeiam e desencadeiam segundo possibilidades momentâneas entre os discursos dos SD eleitos e prévios, considerando as rasuras nas categorias de sujeito, alteres e contexto.

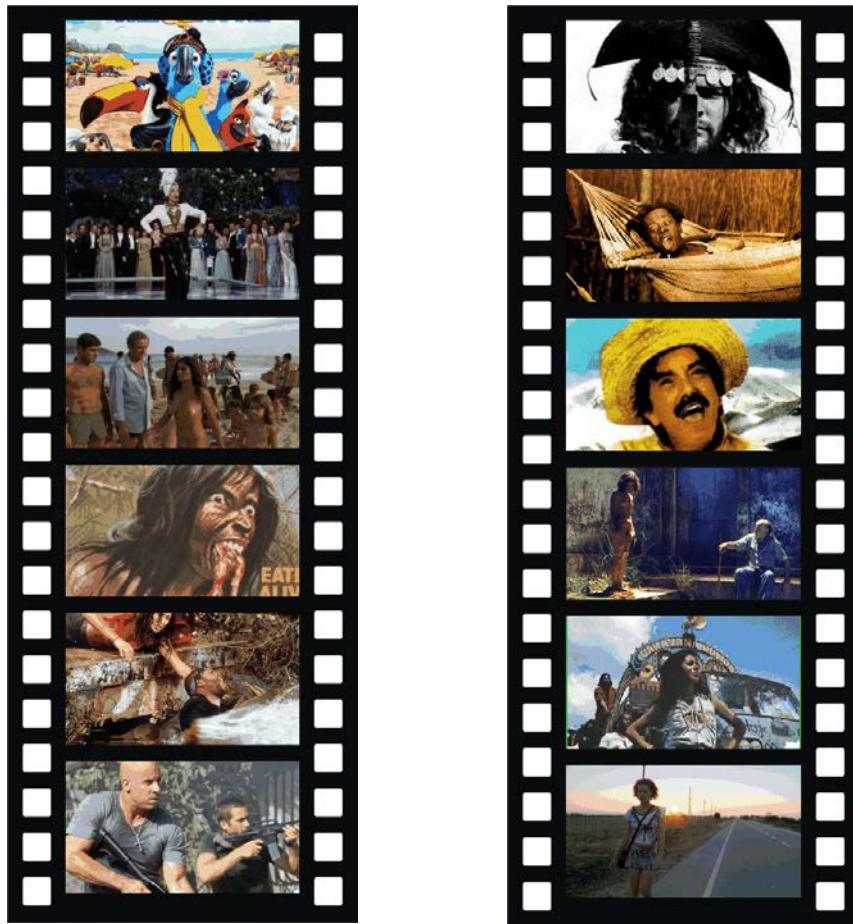


Figura 1: Kidwood (Filmes: *Rio*; *Uma noite no Rio*; *Blame it on Rio*; *Holocausto Canibal*; *Anaconda*; *Velozes e Furiosos 5, operação Rio*)

Figura 2: Zé Kinoscópio (Filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *Macunaíma*; *Tristeza do Jeca*; *Baixio das Bestas*; *Bye bye Brasil*; *O céu de Suely*)

las aos primeiros contatos coloniais das polirritmias africanas e mesmo do Oriente de especiarias e estruturas musicais modais.

BIBLIOGRAFIA

- Araujo, Frederico Guilherme Bandeira. 2007. "Identidade e território enquanto simulacros discursivos". In: Araujo, Frederico Guilherme Bandeira de, e Rogério Haesbaert (orgs.). *Identidades e territórios. Questões e olhares Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access.
- Derrida, Jacques. 1974. *Posições: semiologia e materialismo*. Lisboa: Plátano.
- Derrida, Jacques. 1991. *Limited Inc*. Campinas, SP: Papyrus.
- Derrida, Jacques. 1991. "A diferença. (diferença; *différance*)". In: *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, pp. 33-63.
- Derrida, Jacques. 1995. *Khôra*. Campinas, SP: Papyrus.
- Derrida, Jacques. 2003. *A universidade sem condição*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Freyre, Gilberto. 1987. *Rururbanização: que é?* Recife: Massangana.
- Hollanda. 1973. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Rosa, Guimarães. 2001. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Santiago, Silviano. 2006. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Zizek, Slavoj. 2008. *A visão em Paralaxe*. São Paulo: Ed. Boitempo.