

POÉTICA DE UMA RUPTURA SOUSÂNDRADE-GUESA EM “O INFERNO DE WALL STREET”

Ana Carolina Cernicchiaro (UFSC)¹

RESUMO:

*Uma gramática do desequilíbrio, um périplo de atravessamento, um caos de dissonâncias, de ruptura, de desvio, enfim, um combate com a língua dentro da própria língua; uma espécie de poema-exílio, onde o poeta é um eterno errante, um estrangeiro; um deserto onde a representação não é mais possível e o que resta é a fragmentação multidiomática, os urros, balbucios, cacofonias, gritos e inversões. É assim que proponho ler "O Inferno de Wall Street" - o emblemático fragmento do épico de viagem **O Guesa**, de Joaquim de Sousa Andrade - Sousândrade (1833-1902) -, inscrevendo poeta e personagem numa herança bartlebyana de potência passiva, resistência, hibridismo e hiperartificialização da linguagem.*

PALAVRAS-CHAVE: *Sousândrade; poesia; linguagem.*

¹ Universidade Federal de Santa Catarina. Mestranda em Teoria Literária. Curso de Pós-graduação em Literatura. E-mail: acernicchiaro@hotmail.com.

Como a lâmina que rasga o olho, procuro um traço que corte a verticalidade imperiosa dos edifícios e muros de *Wall Street*. Buscando o silêncio em meio às esquinas que fervilham no redemoinho da multidão passante e aos *bears*² que enrouquecem nos pregões, leio a fragmentação multidimensional de “O Inferno de Wall Street”³, com todas as suas inversões e dissonâncias, como hiperartificializações de uma linguagem-plástica, uma linguagem-prótese, uma linguagem de *Wall Street*. Deusa do silêncio, o silêncio do outro, nunca de si mesma, símbolo máximo da história (assombração) dos vencedores, a famosa rua permite um único discurso. Para além do capital, o que resta é o que não cessa de não ser dito, o momento da falha da linguagem, da sua inoperância, é Sousândrade em Guesa (o Sousândrade-Guesa).

Ali onde a literatura se torna grito expressionista, urro de desespero, um ritmo violado, uma fala sem língua (ou com várias línguas), permanece apenas a impossibilidade da linguagem, uma quebra, uma ruptura, um não-todo, fragmentos que se chocam e depois se unem sem se encaixar, onde não há origem unívoca, onde não há canto gregoriano, apenas dissonâncias. É ali onde a linguagem não compactua com o consensual e passa a falar de uma realidade irrepresentável, de uma alucinação dos sentidos. Ela se torna potência passiva, um silêncio constrangedor, a expressão do caos, da desproporção, do informe, do indecível - como o “*I would prefer not to*”⁴ de Bartleby (MELVILLE, 2005).

Assim como o escritor de Herman Melville, quando cala o discurso oficial, o índio muísca sousandradino revela o indizível da linguagem, o real inexprimível, aquilo que nenhum idioma é capaz de traduzir, aquilo que não se representa, que não se expressa, aquilo que não se pode dizer: a guerra, a opressão, o capitalismo, a nação, o ser, o ente, o mundo, o real.

Como diz Jacques Rancière (2000, p. 511), numa leitura da obra de Deleuze, “o artista” – aqui, o poeta, o índio – “é aquele que viu a visão excessivamente forte, insustentável, e que, a partir de então, nunca mais se conciliará com o mundo da representação”. Para Barnett Newman, em “O primeiro homem era um artista” (1988, p. 559), essa visão nos acompanhava já na primeira explosão da linguagem: “O homem original, ao gritar suas consoantes, o fez como uma expressão de espanto e raiva ante o estado trágico de sua autoconsciência e de sua impotência diante do nada”, portanto, “o que há de humano na linguagem é a literatura, e não a comunicação”.

A linguagem se torna assim a questão primeira da literatura, pois é através dela que supera, nas palavras de Max Bense (1973, p. 134), o “horizonte de um mundo real”. O texto se mostra, então, como aquele que não faz laço social, não coroa, não colabora com o sistema, não adere ao *establishment*, mas como aquele que permite, ainda segundo Bense (1973, p. 136), “*jugar el gran juego: volver a hacer nuevamente el mundo*”⁵. Nas palavras de Alain Badiou (2004, p. 8): “*Es mejor no hacer nada que contribuir a la invención de vías formales para volver visible lo que el Imperio reconoce ya como existente*”⁶.

² Jargão da Bolsa de Nova York na segunda metade do século XIX, refere-se ao especulador que provoca uma queda artificial dos preços.

³ Escrito por Joaquim de Sousa Andrade – o Sousândrade (1833 – 1902), “O Inferno de Wall Street” é o mais emblemático fragmento do poema épico **O Guesa**, composto por treze cantos e baseado no culto solar dos indígenas muíscas da Colômbia. O guesa – cujo nome significa errante, sem lar (CAMPOS, 2004, p. 47) – era uma criança roubada dos pais, que, quando completasse 15 anos, após sua peregrinação pela “estrada do Suna”, deveria ser oferecida em sacrifício ao deus-sol. Em Sousândrade, o guesa errante vai muito além da estrada muísca e faz o percurso do próprio poeta, com quem se confunde no heroísmo sacrificial por uma América una, retirada de uma filiação luso-hispânica ou britânica, livre da colonização-exploração e da imoralidade do capitalismo liberal que aparecia nos Estados Unidos do final do século XIX. Sobre essa identificação entre poeta e personagem, cf. Claudio Cuccagna, **A Visão do Ameríndio na Obra de Sousândrade** (CUCCAGNA, 2004, p.44).

O fragmento, que narra a chegada do guesa a Nova York, recebeu esse título de Haroldo e Augusto de Campos a partir de expressões do próprio poeta e teve de Sousândrade duas diferentes versões: a primeira publicada em Nova York, em 1877, com 106 estrofes no corpo do Canto VIII, e, a segunda, publicada em Londres, provavelmente no ano de 1887, com 176 estrofes no Canto X. Neste trabalho, utilizarei essa última versão, cujo fac-símile se encontra em **Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade**. (SOUSÂNDRADE, 2003).

⁴ “Eu preferiria não”.

⁵ “jogar o grande jogo: voltar a fazer novamente o mundo”.

⁶ “É melhor não fazer nada que contribuir à invenção de vias formais para tornar visível o que o Império reconhece já como existente”.

A serviço do Império, a língua oficial, a língua mãe, essa ditadora, é criadora de discurso, e como discurso é história, história de um sistema, história como escritura de dominação, história como primazia do Ocidente, do colonizador, história como história dos vencedores, aqueles de *Wall Street*. Esse tênue limiar entre discurso e história, mostra Giorgio Agamben (2005, p. 64), revela-se na descontinuidade e na diferença entre língua e discurso:

E é sobre esta diferença, sobre esta descontinuidade que encontra o seu fundamento a historicidade do ser humano. Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isto o homem é um ser histórico.

É a partir dessa cisão da linguagem que podemos pensar que o que silencia é o discurso, essa máquina delegatória de racionalização. Portanto, silenciar à maneira de Sousândrade-Guesa seria utilizar a língua, ou melhor, as línguas, as várias línguas possíveis (incluindo aí o grito, ruídos, murmúrios, dissonâncias) para calar esse discurso, essa história, essa lei, essa ordem.

Na distinção entre semiótico e semântico, formulada por Benveniste, Agamben mostra que o discurso gera um modo específico de significação que é o semântico, enquanto o semiótico seria aquilo que é próprio do signo lingüístico e que o constitui como unidade. Na definição de Benveniste: “A ordem semântica identifica-se com o mundo da enunciação e com o universo do discurso. O semiótico (o signo) deve ser RECONHECIDO; o semântico (o discurso) deve ser COMPREENDIDO” (apud AGAMBEN, 2005, p. 67, grifo de Agamben).

Para cindir com a história, a linguagem se insubordina e cala o discurso, cessando a significação do semântico, chegando ao incompreensível. Por isso o título de obscuro à linguagem sousandradina. Nela, o que permanece é o semiótico, o signo como único significante; a potência passiva por excelência; o ponto de inoperância da linguagem como experiência que se revela naquilo que não faz sentido.

Sousândrade-Guesa conduz a língua ao limite da linguagem e gera uma tensão na língua, que é o próprio fora da linguagem: “quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio” (DELEUZE, 1997, p. 128). Nesse sentido, rompe os freios da linguagem, seguindo a máxima barthesiana de que “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada...” (BARTHES, 2004, p. 17). Quando se apresenta este combate, a literatura se torna realização do impossível e, nas palavras de Tatiana Salem Levy (2003, p. 30), “liberta o pensamento do modo do poder e da compreensão apropriadora”.

É dessa maneira que o radical hibridismo e as construções entorpecedoras de “O Inferno de Wall Street” ganham a potência de uma resistência. O multidiomático se torna um escape e o balbucio, os urros e os gritos tentam trapacear a linguagem, uma trapaça que “permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 16).

Como potência de fazer e de não fazer, de falar ou de urrar, o objetivo não é o da rebeldia retórica ou dualista, mas o de encontrar o ponto em que o discurso deixa de funcionar, o ponto de inoperância, de atravessamento, denunciar as lacunas de um sistema que se pensa sem fissuras.

Essa potência permeia o texto sousandradino como um todo, mas ganha força especial na sua segunda descida ao inferno (talvez pelo próprio cenário desse inferno: a Nova York da segunda metade do século XIX em sua arrancada capitalista liberal), trazendo a errância de Sousândrade-Guesa para mais perto da experiência de atravessamento de Bartleby do que da experiência de viagem expansionista de Ulisses e dos grandes navegadores ou da curiosidade de turistas e aventureiros. É um périplo de atravessamento, um deserto de transitoriedade, de exílio, de quem não tem lugar. Trata-se de uma errância de desequilíbrio, que se inscreve na fragmentação, no não-todo, na heterogeneidade, no multidiomático, onde não se encontra o viajante, aquele que se encanta, que vê a paisagem pela janela, apenas o nômade, como um sobrevivente de guerra que não consegue olhar para as

marcas da destruição porque a imagem já está gravada e cravada em todo seu ser, em sua linguagem.

É essa espécie de tensão bartlebyana que o poeta realiza quando torce a língua materna e insere outros idiomas, fragmenta, urra, gagueja, hibridiza, cria cacofonia, dissonância e contraste, choque, aspereza e concisão, de maneira obscura e desarticulada, dando à elipse um novo sentido de silêncio. Segundo Haroldo de Campos (2002, p. 529), em “Sousândrade: Formas em Morfose”, “as ‘quedas’ (a perda de controle sobre a atividade produtiva liberada pela violência do movimento e-versivo) equivalem ao silêncio, ou a sua figura de compensação, o caos”.

Em “O Inferno de Wall Street”, a linguagem é inoperante, a língua não é suficiente, uma fala apenas não é possível, por isso se faz necessária uma multiplicidade de vozes e de idiomas:

(Dois renegados, catholico, protestante:)

- *Confiteor, Beecherô... l'Epouse*

N'eut jamais d'aussi faux autel!

- *Confiteor ... Hyacinth*

Absinth,

Plymouth was barroom, was bordel!

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 142)

Nessa poética, a própria sintaxe da frase é importada de outras línguas, palavras em português são compostas como se fossem inglesas ou alemãs, invertendo a ordem substantivo-adjetivo. Sem contar rimas entre dois idiomas, que mudam a fonética não apenas da língua-mãe, mas até das línguas que estão ali para subvertê-la. Dos vários exemplos que o texto fornece, seleciono aqui: o-des/*Railroads*; santas-de-pau/*anyhow*; *Katy-Dids*/vides; *Sacred-Heart*/dar-te; perdão/*go dam*; Judas/*burglars*; sol/*waterfall*; rouxinol/*Court-hall*; ninguém/*gentlemén*; pagar/*dollár*, que rimam palavras em português e em inglês. Mas essa miscigenação vai muito além e chega a conjugar holandeses com português (*Heeren*/tirem), holandeses com inglês (*Tappan-Zee/Yea*), inglês e latim (*spokesman/amen*), português e francês (bebeu/*Dieu*), entre outros.

Tudo isso parece mostrar como Sousândrade-Guesa se encontra um estrangeiro em sua própria língua, um exilado que pertence ao poema. Nas palavras de Maurice Blanchot (apud LEVY, 2003, p. 41),

O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora do seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite. Esse exílio é o que faz do poeta o errante.

Como escreveu Gilles Deleuze (1997, p. 124), o poeta “talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste”, faz “a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma”. Para o crítico francês (DELEUZE, 1997, p. 127), essa sintaxe é inseparável de um fim, levando ao limite da linguagem, “já não é sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio”.

Mas, quando se trata de escavar por baixo das histórias, de rachar as opiniões e de atingir as regiões sem memórias, quando é preciso destruir o eu, certamente não basta ser um “grande” escritor, e os meios permanecem para sempre inadequados, o estilo torna-se não-estilo, a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem e tornar-se outra coisa que não escritor, conquistando visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor ou os sons de um músico. “O leitor só verá desfilar os meios inadequados: fragmentos, alusões, esforços, pesquisas, e que não tente encontrar aí uma frase bem-limada, ou uma imagem perfeitamente coerente; o que se

imprimirá nas páginas é uma palavra embaraçada, uma gagueira...” (DELEUZE, 1997, p. 129)⁷.

Essa temática também se encontra em **O que é a Filosofia?**, quando Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 92) afirmam que o personagem conceitual “não é mais um tipo que gagueja numa língua, mas um pensador que faz gaguejar toda a linguagem, e que faz da gagueira o traço próprio do pensamento enquanto linguagem: o interessante é então ‘qual é este pensamento que só pode gaguejar?’”. E aqui acrescento: “qual é este pensamento que não sobrevive em uma única língua”? É um pensamento estrangeiro, tem algo a dizer, mas esse algo a dizer não se exprime, antes mostra a loucura de qualquer diálogo, de qualquer escrita, de qualquer idioma.

A quebra com a língua materna também pode sugerir um enfrentamento ao idioma colonizador/dominador, no melhor estilo James Joyce - “Eu não me posso expressar em inglês sem encerrar-me numa tradição” (apud AMARANTE, 2001, p. 120), nos diz o escritor irlandês célebre pelos limites a que impõe a língua inglesa. Melville também parece retirar os Estados Unidos de uma filiação britânica. A fórmula bartlebyana, por exemplo, percebeu Deleuze (1997, p. 83), descobre na língua inglesa uma língua estrangeira. “Não é notadamente nisso que consiste a vocação esquizofrênica da literatura americana, fazer escorrer assim a língua inglesa, à força de derivas, de desvios, de subtração ou de adição sintáticas (por oposição à sintaxe standard)? Introduzir um pouco de psicose na neurose inglesa?”.

De forma semelhante, Sousândrade, um defensor da República e um mordaz crítico da permanência da família real no Brasil, revela-se em suas “Memorabilias” (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 485) inconformado não apenas com a dominação política portuguesa, mas também cultural e lingüística:

Até a nossa ortografia portuguesa não se entende entre si; a nossa escola não é nossa e nada ensina aos outros; estudando os outros, tratamos então de elegantizá-los em nós, e pelas formas alheias destruímos a escultura da nossa natureza, que é a própria forma de todos. (...)

Deixemos os mestres da forma – se até os deuses passam! É em nós mesmos que está nossa divindade. Não é pelo velho mundo atrás que chegaremos à idade de ouro, que está adiante além. O bíblico e o ossiânico, o dórico e o jônico, o alemão e o luso-hispânico, uns são repugnantes e outros, se não o são, modificam-se à natureza americana. Nesta natureza estão as próprias fontes, grandes e formosas como os seus rios e as suas montanhas; ela, à sua imagem, modelou a língua dos seus Naturais – e é aí que beberemos a forma do original caráter literário qualquer que seja a língua diferente que falarmos.

A partir disso, podemos pensar o órfão Sousândrade-Guesa como aquele que rompeu com a mãe (língua-colonizadora) e o pai (nação-colonizadora). Questão semelhante mostra Deleuze (1997, p. 98) em “Bartleby, ou a fórmula”, ao dizer que o norte-americano – aqui insiro também o latino-americano – é aquele que se libertou da função paterna inglesa – ou ibérica, no nosso caso.

... é o filho de um pai reduzido a migalhas, de todas as nações. Desde antes da independência, os americanos pensam na combinação dos Estados, na forma do estado que seria compatível com sua vocação; mas sua vocação não consiste em reconstituir um “velho segredo de Estado”, uma nação, uma família, uma herança, um pai, mas, antes de tudo, em constituir um universo, uma sociedade de irmãos, uma federação de homens e de bens, uma comunidade de indivíduos anarquistas, inspirada em Jefferson, em Thoreau, em Melville.

⁷ Deleuze cita *Carnets d'un toque*, de Andréi Biely.

Dessa alegoria do *patchwork* que faz da sociedade estadunidense, a análise deleuzeana se desdobra num ponto-chave da questão da orfandade: o perigo da volta do pai. “Os perigos da “sociedade sem pais” foram denunciados com frequência, mas o único perigo é o retorno do pai”. E completa: “Nascimento de uma Nação, restauração do Estado-nação, e os pais monstruosos retornam galopantes, enquanto os filhos sem pai recomeçam a morrer” (DELEUZE, 1997, p. 102).

Mas quem é esse pai se Inglaterra, Espanha e Portugal não voltam? Para Deleuze (1997, p. 102), é “o cimento que reestabelece o muro”. A metáfora enriquece quando se lembra que *Wall Street* ganhou esse nome justamente por causa de um muro que os holandeses construíram para se proteger dos índios; também ganha atualidade no cenário da caça aos imigrantes ilegais que tem, entre outros inimagináveis elementos de composição, um enorme muro (digno dos tempos das duas Alemanhas), devidamente protegido por homens armados, na fronteira do México. Se Sousândrade visse isso... encantado que estava com a hospitalidade norte-americana ao estrangeiro: “Vinde a New-York, onde ha logar p’ra todos...” (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 119).

A euforia do poeta na sua chegada aos Estados Unidos é compreensível, a se julgar pelo otimismo da intelectualidade da época, o início da nação estadunidense parecia remeter a um ideal de colcha de retalhos de todas as raças, de orfandade ou de quem tem um pai-mundo. Mas, ao reencontrar a figura paterna no “muro”, ao erguer a casa do pai em *Wall Street*, ao abraçar uma mãe vestida de democracia-liberal falando um único idioma, passou a dividir o mundo em dois pólos antagônicos, a impedir aquilo que sai do consenso, passou a matar toda e qualquer forma de singularidade.

É isso que Sousândrade percebe em “O Inferno de Wall Street”. Daí o fim trágico de Sousândrade-Guesa, sacrificado pelos ursos-especuladores da Bolsa de Valores de Nova York na última e provavelmente mais excitante estrofe desse fragmento (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 156):

(Magnetico *handle-organ*, ring d’ursos sentenciando á pena-última o architecto da PHARSALIA; odyseu phantasma nas chammas dos incendios d’Albion:)

- Bear... Bear é ber’beri, Bear... Bear...
= Mammumma, mammumma, Mammão!
- Bear... Bear... ber’... Pegàsus....
Parnasus...
= Mammumma, mammumma, Mammão.

E assim, ao negar o teatro daquilo que somos, Sousândrade-Guesa se encaminha à morte, revelando a automática resposta-repulsão da sociedade em relação à singularidade. Tal “resposta-repulsão” se explica quando pensamos o singular como aquele que denuncia a fragilidade da lei e da ordem e que aponta a artificialidade da dicotomia e do discurso como fratura exposta, num para além do particular e do universal, questionando, assim, nossas construções binaristas, eternas e hierarquizadas. Dessa forma, se insere no sublime contemporâneo ao se colocar para além da palavra e ao denunciar a impossibilidade de toda e qualquer homogeneidade da própria democracia, que se veste de belo ao buscar a harmonia (através da lei, do consenso, do direito e do dever), fingindo um respeito ao particular e uma universalidade do tipo “somos todos iguais”.

É nesse código que vejo poeta e personagem em uma busca por curto-circuitar os conceitos, perseguir a inoperância e disseminar os paradoxos para que não haja naturalidade na visão, interrompendo a síntese de qualquer forma ideal, procurando a falha no sistema e alegorizando a impossibilidade de todas as divisões. Divisões, estas, que podem ser entendidas como as paredes da própria *Wall Street*, aquela que divide, que separa, que é privada e privativa, que não se dá na esfera pública, que permanece em sigilo, ou, no sentido econômico, que é de poucos, onde tudo deve ser pago ou negociado. As paredes escondem e protegem, separam e isolam, destacando zonas de atuação, elas fecham o sistema, ali dentro o sistema acontece.

Sousândrade-Guesa vem justamente negar essa dicotomia desarticulando o sistema. Nessa desarticulação, não só rompe com a lógica desse sistema, mas com o próprio conceito de humano,

caminhando ao ilegível de sua própria existência, ao cancelamento de si mesmo ou, como diz Maurice Blanchot (apud EISENSTADT, 2004, p. 16) em *L'écriture du desastre*, a um abandono de si, a uma renúncia de identidade, a uma recusa que se abre ao fracasso, à perda da existência.

Nesse fracasso, como herança bartlebyana de cancelamento e de sacrifício, mas também de singularidade, de potência passiva, de resistência, ruptura, combate e desvio, Sousândrade-Guesa nos liberta para vivenciar um outro do mundo e, assim, nos leva a vagar com estupor pelos continentes, errar pela linguagem e deslizar num limiar, um entre, um fora, um deserto, um exílio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **A Terceira Margem do Liffey**: uma aproximação ao Finnegans Wake. 2001. Dissertação de Mestrado – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina.

BADIOU, Alain. Quince tesis sobre el arte contemporáneo. **Ramona – Revista de Artes Visuales**. Buenos Aires, n. 41, p.8, junho de 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BENSE, Max. **Estética**: Consideraciones metafísicas sobre lo bello. Trad. Alberto Luis Bixio. Colección Ensayos. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Re visão de Sousândrade**. 3. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CUCCAGNA, Claudio. **A visão do Ameríndio na obra de Sousândrade**. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: Editora HUCITEC, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

EISENSTADT, Oona. **Preferring or not preferring**: Derrida on Bartleby as Kierkegaard's Abraham. [Direto do autor] 2004.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o Escrivão** – Uma História de Wall Street. Trad. Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NEWMANN, Barnett. O primeiro homem era um artista. In: CHIPP, Herschel B. (Org.) **Teorias da Arte Moderna**. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma Estética Deleuzeana? In: Éric Alliez (Org.). **Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SOUSÂNDRADE. Joaquim de. O Guesa e Memorabilias. In: WILLIAMS, Frederick G. e MORAES, Jomar. **Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade**. São Luís: Edições AML, 2003.