

Paula Fernanda Ludwig¹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo: Este artigo aborda o livro *Desonra*, de J. M. Coetzee, visando compor uma análise que englobe as relações entre algumas personagens expostas na obra, tendo como eixo central o protagonista Lurie. Para tanto, parte-se da percepção de que os relacionamentos tecidos na narrativa estão marcados por aspectos como a incomunicabilidade e a experiência corporal. Na exploração desses dois pontos, busca-se apoio em ideias desenvolvidas por Artaud como uma espécie de trampolim para a abertura de horizontes acerca de questões que podem auxiliar na composição da análise literária.

Palavras-chave: *Desonra*; Artaud; incomunicabilidade; experiência corporal.

Abstract: This article discusses the book *Desonra*, aiming to make an analysis that encompasses the relationships between some characters displayed in the book, with Lurie as central protagonist. For that, it starts with the realization that the relationships woven into the narrative are marked by features such as incomunicabilidade and bodily experience. In exploring these two points, we seek to support the ideas developed by Artaud as a kind of springboard to open up horizons on matters that may aid in the composition of literary analysis.

Key-words: *Desonra*; Artaud; incomunicabilidade; bodily experience.

Para a abordagem da obra literária *Desonra*, dois pontos foram eleitos: a incomunicabilidade e a experiência corporal. Tal posição suscita a busca pela compreensão de como eles estão construídos no texto literário e quais as implicações dessa construção. Contudo, antes de adentrar na análise propriamente, é interessante procurar auxílio em reflexões alheias acerca dos aspectos enfocados. Nesse caso, pensa-se especificamente na contribuição que pode advir de reflexões elaboradas pelo ator, escritor e encenador francês Antonin Artaud (1896-1948), cujas concepções ecoam na produção de autores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Michel Foucault, teóricos vinculados a Coetzee. Contudo, é preciso esclarecer que a menção feita a Artaud não está ligada a uma intenção de afirmar que há influência direta sua nos escritos de Coetzee.

Sobre Artaud, inicialmente deve-se destacar a complexidade e o amplo alcance de sua produção, de maneira que é tarefa bastante difícil tentar esboçar alguma noção acerca de sua obra em um texto relativamente curto, como o que se pretende elaborar aqui. Mesmo assim, é possível destacar alguns traços principais, visto que os escritos do autor são atravessados por

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, Santa Maria, Brasil. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Email: chucrutedoludwig@yahoo.com.br.

questões que vão sendo recolocadas ao longo dos textos em diversos níveis de profundidade e sob diferentes perspectivas, criando um todo, um conjunto complexo.

Um dos primeiros pontos a serem destacados na obra de Artaud reside na verificação de que sua produção é tomada por pensamentos radicais e intensos acerca da vida e da arte, instâncias cujas fronteiras são alvo de dissolução por parte do autor. Em seus textos pode-se observar a construção de uma reflexão que vincula concepções acerca do mundo, suas instituições, sua ordem social, e o homem inserido nesse meio, sendo que a tônica de tal ligação está na promoção de um movimento de desconstrução, de abertura para novas perspectivas a partir de uma percepção aguda acerca de si mesmo.

Grande parte de seus escritos está baseada na exposição de processos vividos pelo próprio autor, segundo observações minuciosas de estados físicos e mentais, muitos deles de intenso sofrimento. Sua obra está intimamente relacionada à construção de uma percepção acerca do humano e seus textos são caracterizados pela tendência de enfatização de uma força expressiva em detrimento de um rigor conceitual – “Mais do que a intenção de comunicar, o movimento incessante de seus textos indica uma tentativa exasperada de auto-expressão” (Guinsburg, 1995, p. 11).

Em suas reflexões são constantes os questionamentos e a insatisfação perante um mundo constituído pela cultura ocidental, cuja organização é alvo de críticas e denúncias, incitando-se à revolta e à transformação do homem inserido nesse contexto. De acordo com esse movimento, o autor volta-se para instâncias como o teatro e o rito, assuntos frequentes em seus textos, marcando-os como motes que contribuiriam para a transformação almejada.

Artaud fez do teatro não só um campo de atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. O sentido “ritual” do seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte “eficaz” como processo de transformação física e espiritual do homem. (Quilici, 2004, p. 21).

Tanto o teatro como o rito são vistos por Artaud como instâncias baseadas na participação – são espaços de contato efetivo entre os homens, ambientes de trocas que não estão relacionadas estritamente a um sistema de comunicação, mas antes à própria presença viva, à própria experiência corporal e afetiva. Sua concepção de arte e vida não separadas extrapola a expressão por meio de esquemas regulares e bem construídos – o autor afirma que ideias claras são ideias mortas. Antes se quer liberar “esse cadinho de fogo e de verdadeira carne” (Artaud *apud* Quilici, 2004, p. 46), libertá-lo e, com isso, abalar a segurança do conhecido, viabilizando novos modos de perceber e de ser.

A leitura intensiva de suas obras mobiliza afetos, desestrutura esquemas rígidos de compreensão, abre horizontes de percepção. Sua linguagem, forjada a partir do mergulho e da investigação de estados físicos e mentais, possui um alto poder de contaminação, subvertendo os caminhos já cristalizados da nossa “lógica” e das nossas formas de ver o mundo. (...) Artaud não tem apenas uma teoria sobre o teatro ou um pensamento sobre a cultura. Ele busca, a todo momento, a “encarnação”, a cura da cisão entre pensamento e carne (idem, p. 31-32).

A “cisão entre pensamento e carne”, em Artaud, suscita interesse nesse trabalho à medida que se percebe sua vinculação com concepções acerca da incomunicabilidade e da experiência corporal. Essa cisão aponta para uma desconexão entre a vida espontânea e natural, localizada na vitalidade física do ser, e o mundo convencional, normatizado dentro de esquemas racionais – “Certamente não são sistemas de pensamento que nos faltam, o seu número e as suas contradições caracterizam nossa velha cultura européia” (Artaud, 1964)².

No âmbito de uma cisão entre normalidade convencional, ligada a sistemas de pensamento, e força vital, a linguagem verbal, veículo próprio da comunicação, é vista como um sistema em que as palavras, originadas em campo linguístico pré-constituído, são alheias ao seu criador. As palavras estão prontas, as ideias estão prontas e ali se aprisionam os sentidos. Essas observações relacionam-se com uma percepção acerca da dificuldade de expressão humana, vinculada a elaborações que nem sempre dão conta de todas as suas necessidades, noção que é reforçada em obras escritas no ou após o contexto das Grandes Guerras do século XX.

Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida do que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas que circulam, se guardam nas algibeiras (Ferreira, 1980, p. 9-10).

Explicações por raciocínios claros, uso de conceitos, para a organização de informações ou sistematização de experiências, um mundo entendido por construções racionais que nos são familiares, enfim, um universo banhado por constructos e luz não são suficientes para dar conta da totalidade do humano. Artaud afirma que essa condição evidencia-se especialmente em momentos de crise, quando as ilusões da consciência a respeito da condição do homem são corroídas pela peste, pela desgraça inesperada.

O humano não se esgota na construção de um mundo estruturado, conhecido. Essa condição é agudizada pela percepção do quão frágil é a inteligibilidade dos processos de

² Essa citação foi retirada do texto *O teatro e a cultura*, disponível em www.grupotempo.com.br. Não há numeração de páginas.

comunicação entre os homens que jamais se desvendam um ao outro por completo – entre emissor e receptor, o emitido não é visto exatamente da mesma maneira pelos dois, a cada parceiro é impossível saber como está sendo exatamente recebido pelo outro. As interações humanas são marcadas pela contingência, mesmo quando estão baseadas no uso de esquemas bem definidos. Apesar dessa observação, Artaud denuncia nossa inserção em meio a sistemas que tomamos e que nos tomam, ao ponto de se chegar a afirmação de que “a lógica anatômica do homem moderno é de não ter jamais podido viver, nem pensar viver, a não ser como possuído” (Artaud *apud* Arantes, 1988, p.14). Dessa forma, o autor aponta para um vínculo cuja intensidade atinge até mesmo o domínio corporal.

Seguindo essa linha, chega-se a percepção de um corpo modelado culturalmente, estabilizado por padrões cristalizados no âmbito social. Nesse contexto, Artaud enfatiza a decomposição de formas e modelos, buscando uma transformação total, orgânica e física. O autor aponta para o homem como um ser enredado em condicionamentos que operam em níveis profundos do organismo, automatizando reações e incitando a busca por uma estabilidade a partir da razão que pretende apreender as regularidades dos fenômenos, estabelecendo conceitos e representações estáveis. Contudo, aproximar-se do corpo denuncia sua realidade instável como lugar de experiências múltiplas e fugidias, difíceis de enquadrar em representações totalizantes e unificadoras. “Por mais que tentemos nos agarrar ao corpo, atribuindo-lhe uma suposta ‘solidez’, ele sempre nos trai, nos tira o chão de sob os pés” (Quilici, 2004, p. 50).

Essa instabilidade abre possibilidades para a compreensão do corpo como espaço para transformação – à medida que vai sofrendo modificações, vai se libertando de condicionamentos e automatismos, as percepções claras vão sendo abandonadas, as imagens congeladas de si mesmo e do mundo vão sendo dissolvidas, aproxima-se da ruptura e daquilo que causa incomodo, daquilo que escolhemos ignorar voluntariamente – “A reconstrução artaudiana do corpo passa portanto pela quebra dos mecanismos de ‘tranquilização’ e esquecimento (...) A penetração nos estados de angústia torna a vida permeável à morte, nascendo daí uma forma mais vigorosa de lucidez” (idem, p. 53). Percebe-se a oposição que se cria entre a ilusão de um mundo, inteligível e estável, e o corpo, instância em que se efetiva a instabilidade, a mudança capaz de puxar o tapete” do homem.

Em suma, nesse trabalho interessa destacar que, em Artaud, observa-se a noção acerca de um mundo padronizado por esquemas convencionais, que não garantem a inteligibilidade entre os homens, e a concepção da experiência corporal como possibilidade de contato efetivo

e de percepção sobre o humano. É possível encontrar correspondências entre esses apontamentos e *Desonra*? Certamente, essa questão evoca a análise do texto literário.

A obra de Coetzee é fonte rica para a exploração de inúmeras perspectivas, contudo, por uma questão de praticidade, serão enfocados alguns trechos específicos, de acordo com as características centrais que se pretende explorar nesse trabalho. *Desonra* apresenta a história de Lurie, personagem do gênero masculino, cinquenta e dois anos, divorciado, professor da área de Literatura em uma universidade na África do Sul e pai de uma filha que mora numa fazenda no interior. Na narrativa, a trajetória de Lurie é marcada por dois acontecimentos relacionados à violência sexual – primeiramente uma acusação de estupro, por parte de uma de suas alunas, e depois a ocorrência do crime tendo sua filha como vítima.

A queixa de estupro feita pela aluna de Lurie motiva a realização de uma audiência que coloca o protagonista diante de seus colegas na instituição de ensino superior onde trabalha. A construção desse acontecimento, dentro do texto, aponta para um indivíduo transgressor de uma norma convencional diante de um grupo de profissionais que pretendem solucionar essa transgressão, tentando encaixar as peças destoantes a uma normalidade propiciadora de uma situação estável. Contudo, Lurie demonstra certa resistência ao protocolo, fato que gera uma tensão, como se pode observar a partir de sua resposta direta à exposição das queixas contra ele:

“Tenho certeza de que os membros desta comissão têm mais o que fazer do que perder tempo com uma história que não vai ser contestada. Eu me declaro culpado em ambos os casos. Podem resolver qual vai ser a sentença e vamos retomar as nossas vidas” (Coetzee, 2000, p. 59).

A resposta de Lurie causa espanto e incômodo – ela não é simplesmente aceita, antes gera murmúrios e tentativas contínuas, por parte da comissão montada para a audiência, para fazer com que a personagem siga dentro dos padrões esperados, próprios do sistema institucional. Assim, a comissão insiste em expressões como: “Mais uma vez pergunto se não seria melhor o senhor ser representado por alguém mais familiarizado com os nossos procedimentos”, “Mas não seria mais prudente...”, “Está me parecendo que nós vamos ser obrigados a proteger o senhor de si mesmo”, “O senhor disse que não procurou aconselhamento legal. Consultou alguém, um padre, por exemplo, ou um terapeuta?” (idem, p. 59 -60).

A situação vai se desenvolvendo em uma crescente em que se observam tentativas frustradas de enquadrar Lurie ao ritmo que a comissão pretende ditar. Pode-se afirmar que, nesse acontecimento, delinea-se uma oposição entre transgressão e normalidade

convencional, expondo a personagem como um indivíduo deslocado em meio a um sistema estabelecido. Essas características acentuam-se ainda mais quando Lurie parece ceder às interpelações da comissão: “‘Muito bem’, continua, ‘eu confesso’” (p. 63). A partir daí segue um relato de Lurie acerca de sua tomada por um impulso, fora de seu controle, e ele declara-se como “escravo de Eros”, ao que a comissão reage: “‘Você não acha’, diz Swarts, ‘que a natureza da vida acadêmica exige certos sacrifícios? Que para o bem de todos devemos nos furtar a certos prazeres? (...) como professores ocupamos posições de poder’” (p. 63-64). E as reações continuam: “Nós, deste comitê, consideramos nosso dever encontrar uma solução que permita que você mantenha o seu emprego” (p. 65).

Nota-se como a comissão insiste em manter a estabilidade, não só da audiência, mas também de toda a situação, chega-se, inclusive, ao uso de uma frase que afirma o dever de manter (esse verbo já é bastante sugestivo) a situação como era antes da denúncia, antes de se tomar conhecimento acerca de um fato ameaçador de uma ordem ligada a um padrão ético e a bons costumes. Contudo, Lurie contrapõe-se à lógica da comissão acadêmica com uma série de respostas que jamais satisfazem os seus interlocutores. Além disso, ao apontar-se como “escravo de Eros”, ele acentua ainda mais a distância que vai se abrindo entre ele e um mundo racionalmente organizado. Agir por impulso não é agir por princípio. Sua escravidão não é da ordem racional.

Percebe-se como as formulações expostas a partir de Artaud podem contribuir com a relação estabelecida entre Lurie e os funcionários da universidade encarregados de realizar o inquérito – de um lado, a reação inesperada do acusado que não satisfaz seus interlocutores, pelo contrário, ao não consentir em seguir o ritmo que a comissão tenta ditar, afronta-os com suas respostas. De outro lado, a comissão representante da instituição acadêmica, reunida para tomar uma atitude perante um caso que se desvia de padrões éticos e acaba tornando-se público, buscando abafar a desordem, punir o desvio, segundo procedimentos convencionais e adequados. Trata-se de um jogo que não avança: não se efetiva a comunicação – ambos os interlocutores saem da discussão assim como entraram nela. A incomunicabilidade faz-se presente nessa situação. Esse aspecto acentua-se ainda mais quando Lurie questiona a possibilidade de interpretação de suas palavras:

“Não”, diz Farodia Rassol. “Isso está invertido (...) Não negociamos antecipadamente o que deve conter essa declaração. A declaração deve partir dele, com suas próprias palavras. Depois podemos julgar se é sincera.”

“E você se considera capaz de adivinhar, a partir das palavras que eu usar, de adivinhar se estou sendo sincero?” (p. 65).

O comportamento de Lurie perante a comissão gera desconforto ao acentuar a não adequação a um padrão socialmente válido - sua perversão começa com o caso, que se torna público, entre ele e a aluna e continua com sua atitude perante as conseqüências desencadeadas. O resultado é o seu afastamento daquele nicho social, o seu repúdio por parte da instituição que busca manter sua ordem. Até aqui, Lurie é enquadrado como agente do desconforto alheio. No entanto, a situação muda quando o inesperado vitima a personagem – ele e sua filha, Lucy, são atacados por três homens: “Então chegou o dia da prova. Sem aviso, sem banda de música, ali está, e ele bem no meio da coisa. Em seu peito o coração bate forte que parece saber também, à sua maneira. Como é que vão enfrentar a prova, ele e seu coração?” (p. 109).

O ataque, em que a filha de Lurie é violentada, é mote para acentuar determinadas percepções. Dentre elas, as sensações físicas que o ato violento e cruel atíça, a noção da proximidade da morte, que aparece com mais freqüência na narrativa com a menção da morte de animais, e a percepção da incomunicabilidade que existe entre ele e a própria filha, apontando para o fracasso experimentado por Lurie no estabelecimento de relações fundamentais, como é possível notar em sua tentativa de estabelecer um diálogo com Lucy acerca do ocorrido: “Lucy, minha filha, por que não quer contar? Trata-se de um crime. Não é vergonha nenhuma ser vítima de um crime. Não se tem escolha. Você é parte inocente”. À essa tentativa, a reação da filha é simplesmente “...respira fundo, concentra-se, expira e sacode a cabeça” (p. 129). As tentativas do pai continuam, mas a afirmação final da filha dá fim à conversa: “‘David, nós combinamos. Não quero continuar esta conversa.’ Nunca antes os dois foram tão distantes, tão amarguradamente separados. Ele está abalado.” (p. 130). Observa-se que Lucy não chama Lurie de “pai”, simplesmente usa seu primeiro nome, assim como qualquer outro conhecido faria.

Percebe-se como Lurie define o acontecido: “um crime” sobre o qual não se tem controle – “Não se tem escolha”. A violência simplesmente acontece, desestabilizando estruturas, deixando a personagem perdida e trazendo conseqüências que repercutem em seu corpo:

Seu humor está ficando cinzento. Não só porque não sabe o que fazer consigo mesmo. Os acontecimentos da véspera o deixaram profundamente chocado. O tremor, a fraqueza, são só os primeiros indícios, mais superficiais, do estado de choque. Ele tem a sensação de que, dentro dele, um órgão vital foi ferido, comprometido (p. 124).

Nota-se como o próprio encadeamento das frases constrói uma sensação de choque que vai crescendo – das batidas secas dos períodos curtos, no início, para um gradual aumento das frases. E as sensações continuam: “Apenas um efeito colateral, diz a si mesmo, um efeito da invasão. O organismo logo estará recuperado, e eu, o fantasma dentro de mim, voltarei ao meu normal. Mas a verdade, ele sabe, é diferente” (p. 125). O inquérito pelo qual Lurie passou não conseguiu modificá-lo dessa forma, tirando-lhe do seu “normal”. Nenhum diálogo entre as personagens causa um efeito como esse, capaz de gerar mudanças, modificações que acontecem efetivamente, concretamente no “eu” a partir do alheio. A ineficácia da comunicação, vinculada à linguagem verbal, em atingir concretamente os participantes de seu processo, expõe a noção de relacionamentos em que se estabelece a dificuldade em alcançar efetivamente a esfera do outro.

Após o acontecimento do crime que desestabiliza Lurie, inclusive fisicamente, deixando marcas em seu corpo, como as queimaduras em sua cabeça, verifica-se a presença acentuada da morte no decorrer da narrativa, através do extermínio de animais, com destaque para os abates realizados na clínica da personagem Bev Shaw, amiga de Lucy. Lurie passa a frequentar a clínica como ajudante de Bev e sua reação perante a morte dos animais novamente aponta para um vínculo entre o “eu” e o “outro” que não se constrói pelo diálogo, pelo entendimento racional, mas antes se estabelece por sensações desencadeadas a partir de experiências empíricas:

Achou que ia acabar se acostumando. Mas não é isso que acontece. Quanto mais mortes ajuda, mais nervoso fica. Numa noite de domingo, ao voltar para casa dirigindo a Kombi de Lucy, chega a ter de parar no acostamento para se recuperar. As lágrimas lhe correm pelo rosto sem que possa controlar, as mãos tremem. Não entende o que está lhe acontecendo (...) Todo o seu ser fica tomado pelo que acontece naquela arena (p. 162 – 163).

Observa-se a afirmação de que a personagem não entende sua reação – as mudanças apontadas ultrapassam a concepção da razão, explodem em reações físicas incontrolláveis. Lurie é o encarregado de dar um fim aos corpos dos animais mortos, tarefa para qual dedica uma atenção surpreendente:

Nas manhãs seguintes à sessão de sacrifícios, dirige a Kombi carregada até o incinerador do Hospital Settlers, e ali entrega às chamas os corpos dentro dos sacos pretos. Seria mais simples colocar os sacos no carrinho do incinerador logo depois da sessão e deixá-los ali para o pessoal da incineração cuidar deles. Mas isso significaria deixá-los no depósito junto com o lixo (...). Ele não tem coragem de impor essa desonra aos cachorros. (...)

Por que assumiu esse trabalho? Para aliviar a carga de Bev Shaw? Para isso bastava descarregar os sacos no depósito e ir embora. Por causa dos cachorros? Mas os cachorros estão mortos, e o que sabem os cachorros acerca de honra e desonra? (p. 165 – 166).

Os cachorros estão mortos, mas seus corpos ainda são motivo de atenção, ocupando o tempo e as reflexões de Lurie, motivando ações para as quais ele não encontra uma ordem utilitária ou mesmo adequada. O que sabem esses animais de honra e desonra? Ou melhor, o que sabem eles? Percebe-se aqui o deslocamento de Lurie, cujo ponto de partida, segundo a ordem apresentada na narrativa, estava num ambiente universitário, politicamente correto, enaltecido do pensamento e metodologicamente organizado. Sua relação com os cachorros está situada em outro patamar, num espaço em que seu chão não está fixado estavelmente, em que ele se defronta com movimentos inesperados, com ordens desconhecidas em que as relações apresentadas são capazes de comprometer a integridade da lógica.

O uso da razão na busca por uma estabilidade é abalado pela percepção de uma realidade instável que se manifesta no próprio corpo - lugar de experiências múltiplas e fugidias, como já foi mencionado a partir de Artaud. Nota-se o quanto o inesperado está presente na narrativa, abalando a segurança do conhecido e, a partir daí, viabilizando novos modos de percepção.

Observa-se que a obra joga com a capacidade de percepção dentro do domínio da logicidade racional, por um lado, e dentro do domínio da alogicidade (que não significa especificamente a falta de lógica), por outro lado. Esse último, domínio que admite lógicas diversas, é próprio do campo artístico, âmbito em que se podem estimular possibilidades de olhar sobre o humano através de representações, permitindo inclusive o jogo com a própria racionalidade. Na esfera da arte, é possível validar percepções acerca do mundo que extrapolam convenções e conceitos, usá-los de outras formas... Não há o compromisso com a verdade. Um problema que envolve o campo da ética, por exemplo, pode ser visto por pontos de vista diferentes. Pode-se notar aí uma oposição entre um saber que se constrói dentro da arte e um saber que se constrói racionalmente, científico.

O homem está constantemente flutuando entre afetos e conceituações e a obra de Coetzee soube explorar muito bem essa característica, com a construção de uma profunda observação sensorial, expondo o interior de uma personagem (Lurie) de maneira complexa, com um narrador que continuamente nos confunde. Verifica-se o quanto a narrativa se aproxima do humano e da vida que não funciona de modo racional e planejado, por mais que tentemos estabelecer uma ordem assim, estável, controlável.

Com um estilo direto, em que o que há de mais significativo muitas vezes nem chega a ser efetivamente nomeado, o livro não julga, relata. As trocas, as partilhas entre os seres, não possuem sua força no diálogo, mas antes em experiências empíricas, no agir efetivo de um sobre o outro. A indiferença, a impossibilidade ou mesmo a escolha por não ouvir e enxergar o outro, a compreensão racional e a legitimação de condutas corretas, previstas por códigos sociais, tudo isso vai sendo desestruturado ao longo da narrativa. Nesse ritmo, Coetzee vai construindo um peso, presentificando-o em desilusões, em impotências e conformidade diante do inexorável, traço que fica claro na última frase da narrativa: a afirmação de Lurie que leva um cachorro, com o qual tinha construído um vínculo afetivo, para o sacrifício que, mais cedo ou mais tarde, haveria de acontecer: “É. Vou desistir.” (p. 246).

Referências bibliográficas

- ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: teatro e cultura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. GUINSBURG, J. (org.). São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo, Ed. UNESP, 1997.
- COETZEE, J. M. **Desonra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **A vida dos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FERREIRA, Vergílio. **Aparição**. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto, contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.