

“Por isso pergunto: Permitem-me, Senhores?”: Cassandra Rios, a escrita de si e a produção de identidades em “Censura”

KYARA MARIA DE ALMEIDA VIEIRA*

A responsabilidade do artista é mais séria, perigosa e delicada, pois sua mente é como um pássaro liberto que aspira a amplitude e os píncaros do Infinito. O pássaro sabe que distância o livra das chamas do sol, mas se esquece que alguém está sempre com uma tesoura aberta para cortar-lhe as asas, com uma arapuca armada para levá-lo para uma gaiola, porque entre os outros pássaros, sua plumagem, seu gorjeio, sua exuberância ou sua natureza grotesca o destacaram para a cobiça que traz intrínseca a inveja. (RIOS, 1977, p. 9-10).

Esse texto surge como gorjeio de dor pelas asas cortadas, como um rasgo na pele, como um grito preso na garganta, como uma represa que estoura porque não suporta mais o silêncio, a apatia, a quietude, a insatisfação e a calúnia! Assim como Ícaro se lançara aos perigos do proibido, esse é um texto que nasce inspirado pelo proibido, pelo improvável, pela literatura! É um texto que surge do encontro com a frase: “A finalidade deste livro é honestidade.” (RIOS, 1977, p. 9).

Assim como a autora paulistana Cassandra Rios que, estimulada pela calúnia, se lançou na aventura de escrever pela primeira vez sobre si para um destinatário específico, a *Censura* (“Mas que Censura?”), me lanço na aventura de escrever sobre Cassandra Rios que, descendente de espanhóis, nascera Odette Rios. Ainda sem tomar como néctar seus romances, atrevo-me a acessar sua *retórica* num livro que fala das experiências da criança que levou uma pedrada na testa quando estava sentada no muro, da adolescente que corria em busca de realizar o sonho de publicar seu primeiro livro, da adulta que se corroe ao receber a notícia de que mais um livro seu era condenado ao silêncio quando escrevia, em 1977, o livro aqui em questão chamado *Censura*. Livro

* Universidade Federal de Pernambuco. Doutoranda do PPGH. Bolsista CAPES.

este considerado por alguns sua primeira autobiografia (LIMA, 2009)¹, embora Cassandra assim não o considere, e ao analisar o que seria seu próprio livro, o descreve da seguinte maneira:

Não são fáceis as auto-análises. E seria ridículo? O que conseguira? Uma caricatura? Um perfil ou um autêntico retrato? Um relato de si mesma! Biografar-se? Seria trabalhoso! E as falhas da memória? E a ordem cronológica das coisas? Um exercício cansativo, enfadonho, chato, que os outros achariam chato e enfadonho! (RIOS, 1977, p. 143)

Portanto, o objetivo que por hora me move não é fazer uma análise do livro estabelecendo uma classificação derradeira para a obra porque se prescindo que é uma autobiografia. Nem pretendo tentar definir finalmente se *Censura* (1977) é ou não uma autobiografia. Mas, tento pensar o livro enquanto uma *peça retórica* que se condensa em argumentações de sua autora na tentativa de entender por que tantas obras suas censuradas (RIOS, 2000, p. 10), por que estava sendo privada de escrever (RIOS, 2000, p. 12), onde ela havia errado para ser tão perseguida (Rios, 2000, p. 12). Discutir, portanto, como os argumentos de Cassandra sobre autoria, sobre obra, sobre a produção da (sua) arte, nessa escrita de si, possibilita a produção de identidades/ subjetividades para autora e para o mundo a sua volta. Eis os objetivos deste texto que inspira-se no encontro entre História e Literatura.

Texto esse que se pauta na ideia de que o tipo de escrita como a da obra *Censura* (1977), pode ser chamada de auto referencial, e é integrante de “um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar de produção de si no mundo ocidental” (GOMES, 2004), de práticas: as mais diretamente ligadas à escrita de si (autobiografias e diários), e também o recolhimento de objetos pessoais (fotos, cartões, objetos do cotidiano). Ambas possibilitam uma memória de si. E mesmo que Cassandra, ao longo de sua obra, indique vários destinatários para os quais escreve, esse seu livro, a princípio, é um projeto de exercício pessoal praticado por si e para si, e tal exercício, “é uma arte contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma

¹ **Mezzamaro, Flores e Cassis: o pecado de Cassandra** (2000) seria sua segunda autobiografia.

e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso.” (FOUCAULT, 2009, p. 141).

Tomando o texto de Cassandra enquanto uma *peça retórica*, não parto da desqualificação que a retórica sofreu durante séculos, já que “ora assimilada à propaganda, ora à sedução, a retórica tem sido, a partir daí (Platão), frequentemente reduzida à manipulação dos espíritos pelo discurso e pelas ideias (...) (MEYER, 2007, p. 19). Penso a *retórica* enquanto a arte da persuasão, a capacidade de convencer quem ouve ou lê, e todo texto é uma peça retórica, tenha o texto um destinatário específico e declarado ou não, porque “Da política ao direito e as suas argumentações contraditórias, do discurso literário a vida cotidiana, o discurso e a comunicação são indissociáveis da retórica. (MEYER, 2007, p, 20).

E Cassandra começa sua ‘peça’ questionando para quem escreverá, como se sua caneta fosse composta de tinta de fel: “Qual censura? Desde a do leitor comum até a dos elementos que proibiram mais da metade de minhas obras. E qual a finalidade disso? Para que seja lido sem a habitual prevenção dos espíritos preconcebidos.” (RIOS, 1977, p. 9).

Portanto, também pretendo a honestidade e que este texto seja lido sem “a habitual prevenção dos espíritos preconcebidos”. Mesmo porque sabemos que ainda há, no campo da historiografia, um ranço forte, em alguns aspectos poderíamos falar numa *censura*, em relação às produções que tomam como inspiração a relação da História com a Literatura, especificamente a partir do século XIX quando a disciplina historiográfica se institucionaliza, e “a profissionalização do historiador era então determinada por uma concepção documentalista, em que um empirismo ingenuamente objetivo ocupava o lugar de qualquer teorização consequente” (COSTA LIMA, 2006, p. 17), sendo a Literatura vista como o saber sinônimo de ficção e a História como saber sinônimo de verdade, onde a diferença máxima estava na preocupação com as relações internas (Literatura) e externas (História) de um todo textual.

Entretanto, admitindo-se ou não, ambas, Literatura e História, resultam da/na escrita de textos, e o que se sucede dessa percepção, a qual Costa Lima (2006) chama de *aporia*, não é uma hierarquização entre esses saberes a fim de se demarcar maniqueisticamente para qual deles se reserva a escrita da verdade, mas, pensar na “distinção e mútua necessidade das escritas da história e dos gêneros literários: a seu

modo, cada uma delas contem um dispositivo que as capacita a lidar com a realidade.” (COSTA LIMA, 2006, p. 40).

É a relação com a produção da verdade (dos eventos e seu contexto), que vem sendo requisitada historicamente para demarcar o *front* entre esses dois saberes. E se a fronteira entre a verdade e a ficção tem sido tão perseguida por alguns/as *artesãs/os* da História, essa experiência não é exclusiva desse campo. Também artesãs/os da Literatura tem se preocupado com o estabelecimento ou não da fronteira. Cada um dos campos, ao seu modo, tem se preocupado com a relação escrita – verdade/ ficção. E Cassandra Rios sugere também essa preocupação, quando fala das preocupações de Odette:

A associação de sua obra com a sua vida causou-lhe triste impacto e Odette, ferida em sua vaidade de ficcionista, na sua capacidade criativa, viu-se frustrada naquilo que ela considerava mais belo e sublime que era a insuflação do espírito capaz de dar vida a seres inexistentes, criar personagens puros frutos da imaginação. (RIOS, 1977, p. 103).

Em “*Censura*” (1977), a verdade de Odette Rios, que assina suas produções literárias com o pseudônimo de Cassandra Rios desde seu primeiro livro, *A Volúpia do Pecado* (1948), está para além dos limites entre ficção (literatura) e verdade (história), posto que muito do que ela pensava da sua obra literária havia sido escamoteado pelos critérios da Censura, ou pelos leitores desavisados que buscavam nela e nas pessoas de seu convívio, as personagens que Cassandra narrava em seus livros.

Os juízes, nem sempre conhecidos da autora, não se convenceram com a retórica de Cassandra, marcada por um estilo similar ao da crônica, na qual ecoava a linguagem de jornais e escritos populares, já que Rios “(...) intencionalmente evitou uma linguagem ‘densa’. Usou, ao contrário, um diálogo aparentemente simplista e uma fórmula de ‘constante suspense’ similar àquela dos romances de folhetim (...)” (SANTOS, 2004, p. 173). A escolha dessa forma de escrita, a fim de facilitar o acesso dos leitores pouco acostumados a ler livros, foi considerada imprópria, pornográfica, imoral, desviante, e literariamente pobre; uma escrita que não estava *no verdadeiro* não apenas porque ficcional, mas porque dar vida a temas espinhosos para a época, entre eles o lesbianismo, as desigualdades sociais, a prostituição, o travestismo, o uso de drogas, a homossexualidade. Seus textos tratam de experiências que não condizem com

o modelo desejado e exigido, não se colocam na episteme² da sociedade da época; como ela afirma, “na sua poesia livre, nos seus versos brancos, no seu método sem método estava a verdade que espanta (...)” (RIOS, 1977, p. 98).

Por isso Cassandra sai em defesa de seus livros, que em várias partes do texto são tratados e descritos como filhos seus. Ao falar sobre as caracterizações de sua arte, Cassandra defende que seus livros não são picantes nem obscenos, nem mais nem menos realistas do que outros: “Sei apenas que considero, conscientemente, meu trabalho limpo, objetivo e honesto, moralista e bem feito, na sua forma simples e popular, nunca pornográfico.” (RIOS, 1977, p. 10). Nesse sentido, a obra de Cassandra, segundo ela própria, cumpriria as funções que um discurso persuasivo deve cumprir: “*O docere*, ou seja, o instruir, o *movere*, mediante o qual se procura sensibilizar o leitor/ouvinte, e o *deletare*, que toca ao agradar, ao dar prazer. (MEYER, 2007, p. 11). E mais: ao produzir essa narrativa, Cassandra demonstra sua preocupação em se distanciar das adjetivações a ela direcionadas, as quais a associavam (a partir de sua obra) à luxúria, ao prazer, à imoralidade, à pornografia, ao que culturalmente uma mulher NÃO deveria pensar nem sentir: seu trabalho além de limpo e honesto era moralista.

Embora ao longo da história tenha havido uma maximização da função da retórica de dar prazer (*deletare*), da idéia da bajulação, não é isto que Cassandra pretende com seu livro, e esclarece um de seus destinatários, o Presidente da República: “Há palavras que existem e são usadas só para causar efeito. Às vezes vejo-as como peças de cristal entre objetos de cerâmica, destoando, mas causando um efeito decorativo senão estranho, bonito; o meu sinete é o amor.” (RIOS, 1977, p. 55). Estrategicamente a autora convoca o mais desejado e aplaudido dos sentimentos, o amor, para justificar sua capacidade de perscrutar a ‘alma humana’, sendo isso que a estimula a escrever seu livro. E ao fazer isto, Cassandra constrói para si identidades enquanto pessoa e enquanto escritora, e por isso é possível falar nas tensões entre as identidades que assumimos, tendo em vista muitas vezes nos identificamos com posições-de-sujeito que precisam ser negociadas, comercializadas e que entram em conflito. E pensar nesses conflitos, é também pensar nas subjetividades enquanto

² Foucault usa a palavra *episteme* para designar ‘o conjunto básico de regras que governam a produção de discursos numa determinada época’ (Sheridan, 1980, p. 209 Apud VEIGA-NETO, 1995, p. 23).

a compreensão que temos do nosso eu (...), que envolve os pensamentos e as emoções conscientes ou inconscientes que constituem nossas concepções sobre ‘quem nós somos’. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais (WOODWARD, 2005, p.55).

Certamente Cassandra percebia o “patrulhamento ideológico tanto de esquerda quanto de direita” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 28) durante os ‘anos de chumbo’, já que não apenas destacou que o que a movia era o amor³, mas também questionou: “Como posso arriscar-me a prosseguir se o receio de que meu nome basta para a proibição, sufoca?” (RIOS, 1977, p. 11). Ao realizar essa pergunta, Cassandra propõe escolha, tenta se expressar e afetar quem ouve, e produz também uma denúncia sugerindo *posições-de-sujeito* para os que a perseguem. Portanto, sua produção textual é composta pelas três dimensões da retórica: “a dialética, a ética e a estética” (MEYER, 2007, p. 12).

A dialética, que compreende a troca de *argumentos* entre quem fala e quem ouve, remete então a Aristóteles (1999, p. 233), quando este fala que “los entimemas se basan em cuatro líneas de razonamiento, que son la probabilidad, el ejemplo, la puebla y el indicio.” Ao falar de seu receio que apenas seu nome basta para uma obra ser censurada, Cassandra convoca o *indicio*, ao se remeter a algo que tenha existido ou não, ao se referir “(...) a lo que es general o particular, tanto si existe como si no” (ARISTÓTELES, 1999, p. 233-234),.

A autora não pode recrutar a *prueba*, porque essa “se atienen a lo necesario y a lo que es siempre.” Além disso, para Aristóteles, a prova só se dá em relação ao que é da *physis*, à natureza. Mas, Cassandra sugere um questionamento e, ao fazê-lo, põe em xeque aquela que, na época, era a única argumentação que não podia ser questionada, como se fosse uma determinação da natureza (a censura realizada pelo governo militar).

Mesmo não sendo permitido questionar as estruturas ditatoriais, já na primeira folha do livro, que é composto por dezessete capítulos sem numeração, Cassandra indica seus propósitos, colocando uma dedicatória a Ivan Lessa, jornalista do *O Pasquim*, jornal de esquerda na época da ditadura militar brasileira. Em tal dedicatória

³ Vale destacar que reconheço a historicidade do amor romântico, mas não cabe aqui discuti-la. Apenas destaco a importância desse sentimento na época em que Cassandra Rios escrevera “Censura”. Sobre a história do amor romântico, ver COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. São Paulo: Editora Rocco, 1998.

há o agradecimento pelo reconhecimento de Lessa à obra de Cassandra. A dedicatória é em forma de um diálogo entre Cassandra e Odette, narradora/autora e pessoa física, entre nome e pseudônimo. Já no início do livro há o prenúncio da dualidade que aparecerá em todo livro, a mistura entre narradora/ autora e a pessoa física, escrito com maestria e às vezes ironia:

De repente viu e dividiu o tempo em duas épocas: Antes e depois da publicação de seu primeiro trabalho literário. E riu de si para si, sentindo-se sacrificada por amor a um ideal nascido com ela, ou que, melhor dizendo, era ela própria; equivaleria dizer, A. C. e D. C. – Respeitosamente, para explicar aos que mal-interpretam, não Antes de Cristo e Depois de Cristo – mas sim Antes de Cassandra e Depois de Cassandra. (RIOS, 1977, p. 20)

Aqui não apenas a dualidade Odette/ Cassandra, mas também a convocação mais uma vez do amor como explicação para suas escolhas, suas ações. O amor como sacrifício, agora referindo-se ao amor pela sua arte, como ela afirma, “pois eu sou a minha arte e a minha arte, obviamente não existe sem mim.” (RIOS, 1977, p. 12). Além basear seu argumento em um *indicio*, Cassandra acrescenta um argumento também baseado na *prueba*, já que, em vários momentos destaca que nada pode fazer contra a sua natureza, para estancar sua vontade e capacidade de escrever, pois nascera com amor a esse ideal que tanto sacrifício lhe impôs, porque ser escritora “Não fora escolha. A coisa viera com ela, ingênita. Dentro. Lá no fundo. Era ela própria. Como a vontade e todos os outros sentimentos, como todas as faculdades humanas (...)” (RIOS, 1977, p. 139). Portanto, tal característica ‘inata’ de Odette/ Cassandra, é colocada por ela no mesmo patamar do que acontece na *physis*, na natureza, que “se atienen a lo necesario y a lo que es siempre.” (ARISTÓTELES, 1999, p. 233).

De fato a vida de Odette/ Cassandra passou por uma reviravolta desde a publicação de seu primeiro romance (Volúpia do Pecado-1948). Enquanto escrevia crônicas, contos, poesias para alguns jornais e revistas, apenas elogios à qualidade de sua escrita eram proferidos. Após a publicação de 1948, a autora chegara a proibir sua mãe e familiares de ler seus romances e tinha medo quando alguém lhes chamava pelo nome de Odette⁴, diante do furor causado pelo conteúdo da primeira obra da jovem

⁴ Cassandra fala sobre esse medo, que deixara de existir apenas nos últimos anos de sua vida, em

escritora. Nesse sentido, o nome do autor “não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornado-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lhes.” (FOUCAULT, 2009, p. 45-46).

No caso de Cassandra/ Odette, tanto nome próprio como o nome da autora são carregados de fortes significados porque associados a uma escrita/ produção que incomoda e é classificada de maneira negativa. Mesmo afirmando em várias partes de *Censura* (1977) e também em alguns romances que “Não é fácil mesmo ser apenas uma figura real e não uma personagem, uma imagem abstrata, um ser criado pela imaginação” (RIOS, 1977, p. 12); mesmo se indignando com alguns algozes e leitores por associarem as personagens e o que estas fazem nos romances às práticas da pessoa Odette Rios ou da escritora Cassandra Rios; mesmo reclamando das vezes que Cassandra (narradora/autora) e Odete (pessoa física) são tidas como a mesma pessoa, em sua narrativa de si Odette/ Cassandra também não é infalível na tentativa de fazer a separação entre pessoa física/ autora/ narradora. Também Odette/ Cassandra produz uma escrita de si e dos outros, articulando uma oratória que vai definindo lugares de sujeito para si e para os outros, posto que as identidades “são pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito aos fluxos do discurso.” (HALL, 2005, p.112).

E ao analisar os fluxos do discurso de Cassandra, é possível perceber que na sua tentativa de pontuar a injustiça que a Censura ditatorial comete ao proibir suas obras sem nenhuma explicação, suas habilidades com a oratória vão se delineando e os mais variados argumentos são convocados no sentido de convencer que, independente de ser Odette ou Cassandra, é a sua natureza, é a sua inata vocação para a literatura que a impele. Mesmo quando troca o uso dos tempos verbais, isso só acontece porque, tanto a figura real quanto a autora, não tem outra vontade, outro sonho, outra missão, que não usar a imaginação para escrever. É “(...) o espírito dicotômico da artista que está gritando mais forte, manifesta-se e de uma vez impera a primeira pessoa. A dicotomia.

entrevista concedida à LUNA. Fernando. A perseguida. **Tpm**. São Paulo: Trip Propaganda e Editora, n.3, p.2-11, jul.2001.

Cassandra ou Odette, ela ou eu. A homógrada relação, a bifurcação direção ao mesmo horizonte (sic) (...) Escrever é vocação, é via crucis.” (RIOS, 1977, p. 116).

Não há como frear, nesse livro, o uso da primeira pessoa. Diferente das obras que escrevera até então (quase 40 romances), *Censura* (1977) foi um livro que surgira de outra necessidade: “a imposição de provar minha capacidade de escritora, de ultrapassar limites e retroceder, de escrever para depois de amanhã, de aguentar o Hoje e aceitar regras, pela minha versatilidade e respeito às razões justas, impostas.” (RIOS, 1977, p. 11). Nesse sentido, o livro aqui analisado surge do incômodo com o que estava sendo feito com a obra de Cassandra e com ela enquanto sujeito; do incômodo com as identidades atribuídas à sua arte e a ela enquanto escritora e/ ou figura real. “A ausência é o lugar primeiro do discurso” (FOUCAULT, 2009, p. 31), portanto, *Censura* (1977) é um livro que surge da percepção de uma ausência: nada fora escrito por Odette/ Cassandra Rios que não fosse para seu público, que não tivesse o objetivo de inspirar a leitura de um público tão pouco estimulado a ler. Nada fora escrito pela própria autora em defesa de sua própria obra ou em direção aos críticos e vigias de plantão.

Usando metáforas e ironia, a autora se levanta contra as variadas acusações feitas a sua obra por jornalistas, escritores/as, críticos literários, sem nomeá-los; e destaca sua necessidade de conhecer as pessoas do Governo que censuram seus livros sem nenhuma explicação, sem nenhum argumento. Então, mesmo sabendo que escreverá sobre a dor de ter mais de dez títulos seus censurados sem nenhuma explicação, ela se pergunta: a que pessoa direcionar mais esse livro, agora falando de seu clamor, dando suas explicações? Ao Ministro da Justiça? A Assembleia Federal? Ao Presidente? Daí termina o primeiro capítulo com frase: “Por isso pergunto: Permitem-me, Senhores?” e começa o segundo capítulo com a frase: “Então, com licença:”.

E como Ícaro foi tomado pela sensação de liberdade e por isso voou em direção ao risco da morte, Cassandra Rios, apaixonada que era por Mitologia Grega (daí seu pseudônimo), também se lançou em direção ao perigo em nome da liberdade de escrever, de produzir sua arte. A audácia da autora já aparece em sua *peça retórica* desde a capa composta pela famosa ilustração de Jaguar dos 3 macaquinhos, onde um fecha a boca, o outro os ouvidos e o terceiro fecha os olhos.

Odette Rios ou Cassandra Rios; Odette/ Cassandra Rios: pensadas enquanto identidades distintas ou unívocas, enfrentou os riscos de escrever *Censura* (1977) numa época em que, no Brasil, era proibido ver, ouvir e falar. Mesmo assim, ousou escrever uma vasta obra (mais de 50 livros) e, a partir de sua escrita, produziu significados para si, para os outros e para o mundo ao redor. Mesmo tendo vendido 300 mil livros ao ano durante “os anos de chumbo”, mesmo tendo vendido mais de um milhão de livros até hoje, ainda assim, continua sendo considerada uma escritora marginal, uma literatura menor. Por isso, talvez ainda hoje, para poder tratar da Obra de Cassandra Rios, seja preciso que eu comece assim: “Por isso pergunto: Permitem-me, Senhores?”, pois “A responsabilidade do artista é mais séria, perigosa e delicada, pois sua mente é como um pássaro liberto que aspira a amplitude e os píncaros do Infinito.” (RIOS, 1977, p. 10). “Então, com licença:”...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Alianza, 1999.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. São Paulo: Editora Rocco, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** 7 ed. Lisboa: Nova Vega, Limitada, 2009.

GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org). 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

LIMA, Luis Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Maria Isabel de Castro. **Cassandra, rios de lágrimas**: uma leitura crítica dos inter (ditos). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

LUNA, Fernando. A perseguida. **Tpm**. São Paulo: Trip Propaganda e Editora, n.3, p.2-11, jul.2001.

MEYER, Michel. **A Retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

RIOS, Cassandra. **Censura. Minha luta meu amor**. São Paulo: Global Editora, 1977.

SANTOS, Rick. O mito de Cassandra: a gênese da literatura gay e lésbica no Brasil. In. AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Livros e idéias: ensaios sem fronteiras**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

VEIGA-NETO, Alfredo J. Michel Foucault e a Educação: há algo de novo sob o sol? In. **Crítica Pós-estruturalista e Educação**. Veiga-Neto, Alfredo. (org) et al. Porto Alegre: Salina, 1995.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.