

No interstício do deslocamento: a narrativa cultural de *Viagem ao México*

Roberto Carlos Ribeiro*

PUCRS



Viagem ao México,¹ de Silviano Santiago (1936), abre-se em um mosaico de relações entre a biografia de Antonin Artaud,² os cotidianos francês, brasileiro, mexicano e cubano, além da presença de um narrador “escriba” incontrolável. Ler esse romance é perpetrar um deslocamento entre dois continentes, dois tempos, várias culturas e visões de identidade e, ainda, encontrar-se com duas personagens marcantes.

* Mestre em Letras. Doutorando em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Pesquisador do Centro de Estudos de Culturas de Língua Portuguesa da mesma Universidade. Bolsista CNPq.

¹ SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. São Paulo: Rocco, 1995. Todas as citações neste trabalho serão retiradas dessa edição.

² Antonin Marie-Joseph Artaud (1896-1948) nasceu em Marselha. Desde criança, teve sérios problemas de saúde, inclusive neurológicos. Aos 24 anos, começa a tomar láudano, uma tintura de ópio, para aliviar suas dores de cabeça, tornando-se dependente. Artaud, ao chegar a Paris, se inclui no grupo dos Surrealistas por algum tempo. Trabalha com encenações teatrais, como ator em filmes com os principais diretores da época. Como escritor, produziu muitos volumes de peças teatrais, cartas e textos polêmicos. Depois de sua viagem à Irlanda, é internado durante nove anos em vários hospícios até a sua morte. Cláudio Willer escreve a respeito de Artaud, em uma obra publicada pela L&PM, na coleção “Rebeldes e Malditos”: “‘Maldito’, marginalizado e incompreendido enquanto viveu, encarnação máxima do gênio romântico, da imagem do artista iluminado e louco, Artaud passou a ser reconhecido depois da sua morte como um dos mais marcantes e inovadores criadores do nosso século. Tudo o que, aos olhos dos seus contemporâneos, pareceu mero delírio e sintoma de loucura, agora é referência obrigatória para as mais avançadas correntes de pensamento crítico e criação artística nas suas várias manifestações coletivas e espontâneas, poesia, lingüística e semiologia, psicanálise e antipsiquiatria, cultura e contracultura.” ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad., prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 7.

A obra é construída com referências caras à cultura latino-americana, como, por exemplo, a forma pela qual remete à epopéia lusitana *Os lusíadas*. Há também referências aos cultos africanos e à tentativa de recuperação de rituais indígenas ancestrais. A matéria narrativa da obra encontra-se ligada a todo um paradigma da cultura da América Hispânica em contraste com o seu outro europeu.

O livro trata do relato da viagem realizada pelo dramaturgo e ator Antonin Artaud ao México no ano de 1936. A narrativa se dará através de um narrador sem nome, que tem como profissão ser escritor. Ele acompanhará, como uma câmera, os movimentos e pensamentos da personagem francesa, narrando os preparativos para a viagem, a viagem em si e o período em que Artaud ficará no México. O tempo das disposições preliminares e do deslocamento do dramaturgo abarca os anos de 1935 e 1936. Porém, pelo recurso da memória, a narrativa se alarga e engloba as datas referentes à infância da personagem e alguns acontecimentos anteriores e posteriores ao ano da viagem.

O narrador, por sua vez, impõe a sua época. Ele está no ano de 1994, mas começou a tomar contato com a figura de Artaud em 1992 para descrever a viagem ao México. Assim como a personagem principal, o narrador também usará de sua memória para retomar alguns anos de sua vida e poder introduzir na história do outro o seu próprio relato. Pode-se dizer que o arco de tempo da narrativa vai de 1902 a 1936, quando se refere à personagem Artaud. O tempo no qual se encontra o narrador vai de 1992 a 1994.

A história se resume no seguinte: Artaud, com dificuldades em trabalhar em seu país, onde é considerado um marginal, cansado da cultura francesa considerada por ele decadente, resolve fazer uma viagem ao México atrás da cultura dos índios Tzotzils. Para ele, esses primitivos habitantes do país possuíam as respostas para um novo renascimento cultural da velha Europa. Antes de chegar ao México, Artaud toma contato com os ritos religiosos de moradores de Cuba. Finalmente, no país de destino da viagem, vive algumas peripécias na capital até o momento de participar da cerimônia dos ancestrais mexicanos e voltar, nove meses depois, para a Europa.

Percebe-se distintamente o deslocamento que reflete o motivo da análise: a viagem. Tema caro à literatura universal, base de grande parte das narrativas já construídas, a viagem se imprime aqui como uma marca selando vários caminhos. A viagem entre Europa e América; entre passado e presente; a viagem interior que une as duas pontas de cada ser – a do que se foi e a do que se é; a viagem

entre a destruição e a salvação, e que pode retornar às ruínas novamente; a viagem da visão e a do pensamento, o deslocamento no espaço e na lembrança; a viagem através dos transportes e das drogas; a viagem entre os vários textos e mídias; a viagem da cultura e do conhecimento.

A viagem se torna a forma da escrita do narrador, que, ao empreender criar uma obra, intenta uma biografia do dramaturgo e ator. Para o narrador, existirá uma bela “mistura” naquilo que ele fará. Começando pelo léxico “singrar” português, vindo do *cingler* francês, originado em alguma língua escandinava. Ao apresentar essa “estranha e entusiasmante árvore genealógica” (p. 14), o narrador dá uma idéia do seu projeto, escrevendo a história da viagem de Artaud. Ela não será apenas do viajante francês, mas dele próprio que pretende mostrar as ambigüidades que podem permear esse itinerário. Por isso, a viagem ao México será “viagem portuguesa, européia, brasileira, latino-americana” (p. 14).

Dentro desse baú de papel que se torna o livro, caberão inúmeras histórias e vidas. Serão várias as fontes para essa obra unitária. Desde as viagens de descobrimentos, passando pelas memórias do narrador, as vicissitudes de Antonin Artaud e a cultura francesa, as personagens históricas e as de ficção, o sincretismo religioso cubano, a cultura mexicana e dos índios Taramaras e outros cacos desse grande mosaico que o narrador chama de “magia alucinatória da ficção audaciosa” (p. 14). Ao levar a cabo essa empreitada, ele, temeroso mas confiante na ousadia e na audácia, reconhece a dificuldade de escrever a respeito de quem não conhece, mas admite estar aí a liberdade. Poder descrever uma vida que não lhe é a própria, resultado de experiências vividas.

O narrador usa da leitura do mundo, que está entranhada nele, para criar uma realidade “de cidades que não vi ao ser gerado pela minha mãe, mas que já estavam impressas no sangue dos que me geraram pelo empréstimo generoso da palavra” (p. 15). Esse conhecimento lhe vem através das viagens que realizou. Ao conhecer o mundo, ele acabou conhecendo a si mesmo e ao outro, que, agora, habita nele e respira e escreve por ele. Ao buscar novos horizontes, o homem se realiza e se instrui, assim como o narrador. Depois de transposto o obstáculo e a dificuldade, esse pode olhar com carinho e ar de vitorioso para a sua obra como um marco de ousadia e do controle do monstro que é o medo da criação.

De acordo com o discurso do narrador, deduz-se que sua técnica de criação é: ousada e livre (não se amedronta diante das leis da criação), ambígua e anfíbia (não tem uma definição única e incontestável), intertextual (no sentido de que o narrador expõe sua for-

ma de criar e junto com ela vêm as diversas leituras que formaram o seu conhecimento). Por isso, a sua imagem é a de um “polvo anfíbio” (p. 20), vários tentáculos e uma só cabeça.

Viagem ao México se constrói como um jogo ficcional baseado na autoreferencialidade da escrita romanesca. O narrador de Silviano Santiago processa a escrita no momento mesmo em que dialoga tanto com Artaud quanto com o leitor implícito. O romance se mostra campo de batalha, demonstrando a reflexão sobre a prática narrativa. Assim, o narrador reflete explicitamente sobre o seu ofício de escritor, de forma direta, conceitualizando os problemas que sua arte encerra. Além da própria criação ficcional em prosa, a complexa relação cultural criada pela personagem Artaud sobre o teatro contemporâneo ilumina, mais ainda, o mundo da criação artística estabelecida também pelo diálogo entre as duas personagens.

O narrador se veste de uma entidade cultural, estilizada pelo seu hábito de escrever e resultante de seu repertório ético, estético, técnico, ideológico, político e sociocultural. Ao se intrometer no mundo diegético que constrói, não pode dissociar-se da representação ideológica que, na narrativa, se concretiza, revelando, a partir de fora, a posição doutrinária a que recorre e que é analisável a partir das suas concretas e pontuais ocorrências. Essa posição doutrinária se reflete no texto e também no intertexto, aglutinando as cenas analisadas em separado, em um mundo único que remete para uma representação da epopéia dos excêntricos, visto que, tanto o narrador quanto a personagem, vêm-se posicionados à margem, assim como o destino da viagem de Artaud se posiciona como uma cultura apagada pela presença da influência européia. Ao tentar resgatar uma cultura ancestral, a dos índios mexicanos, que aparentemente é pura, para recuperar a cultura européia decadente, Artaud realiza a viagem que seus antepassados fizeram, buscando também algo precioso e necessário para o seu desenvolvimento. Naquela época, o ouro, as pedras preciosas; agora, o valor primitivo que seus próprios ancestrais aterraram com a cultura branca, européia.

Viagem ao México imprime a imagem de uma viagem de descoberta, parecida com aquelas do século XVI, tanto que o narrador começa a sua narrativa em 1992, quinhentos anos depois da descoberta da América por Colombo; chegando Artaud no mesmo espaço em que, séculos atrás, Cortés desembarcou para conquistar o México. A obra se estrutura como uma narrativa incrustada em um painel de fim de século em que a cultura tenta identificar posições cada vez mais rebeldes e indecifráveis.

Analisar o discurso das personagens é reconhecer o local de onde elas falam, de onde postulam os seus interesses como seres

pensantes e atuantes. Localizar os dois entes é o princípio de tudo: Artaud na França, o narrador no Brasil. Portanto, aparentemente, dois mundos diferentes, localizados em hemisférios contrários e rotulados, na contemporaneidade, de primeiro e terceiro mundos. Os franceses estariam alguns degraus acima dos brasileiros, em termos de visão global de civilização e progresso.

A própria relação entre as duas personagens, no romance, atualiza essa imagem. O narrador (terceiro mundo) será o escriba do francês (primeiro mundo). Aquele servirá de apoio para que as ações desse sejam narradas e descritas para os leitores, não importando a posição nem as idéias do segundo. Poderia haver aqui um discurso monológico, em que somente um diz o que pensa sem a intervenção do outro. No entanto, isso não acontece, pois o narrador não compactua com o projeto da personagem e acaba inserindo a sua voz dentro da narrativa; ou seja, transforma o que poderia ser um monólogo em diálogo: a presença do outro na fala e/ou no texto de um primeiro postulante.

A conseqüência desse ato se explicita através da posição do narrador com relação às idéias da personagem: “Gosto do jogo que crio para dar continuidade a esta narrativa e continuo a me nomear como interlocutor no discurso intransitivo dele” (p. 35). Se a personagem quer monologar, o narrador encontra uma maneira de transformar esse monólogo em um diálogo, colocando-se no meio da fala do outro para transmitir o seu pensamento ao leitor. Porém, o que começa como uma interlocução acaba como uma nítida intromissão do narrador na história da viagem de Artaud, traduzindo o reflexo do mundo de quem vive e usa a linguagem para demonstrar uma determinada posição.

O diálogo forçado pelo narrador extrapola a fronteira que poderia ser criada por Artaud com relação à cultura tanto européia quanto latino-americana. O francês, ao buscar no México um sentido para o teatro francês, rompe com as linhas imaginadas que contêm uma determinada cultura. Para Bhabha:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de *tradução* cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entrelugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.³

³ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 27, grifo nosso.

O passado se apresenta como uma tradição, a necessidade de permanência do “velho” como forma basilar da cultura, como regra fundamental para a construção de um presente. Para o pensador indo-britânico, a tradição sedimenta uma visão estereotipada quando traz para o presente o *continuum* do passado. Para se quebrar essa onda de propagação é necessário que se faça a tradução da tradição, ou seja, o passado deve ser elaborado e renovado quando do choque entre o tradicional sedimentado e puro com a cultura que não provém necessariamente dessa tradição.

Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, baseado no conceito cunhado por Homi Bhabha, realça a questão da tradução:

Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de ‘Tradição’, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de ‘Tradução’.⁴

A cultura como estado puro se torna impossível, pois não existe (existiu alguma vez?) o puro, o não contaminado. A questão é que, antigamente, se pretendia ocultar o fato da impureza, forjando a tradição como uma fonte de unidade e clareza, apagando-se o “diferente”. A tradução, pelo contrário, tenta conceber a cultura como múltipla.

Assim, o fato das duas personagens compartilharem algumas idéias semelhantes não faz com que o diálogo seja harmonioso e pleno. Algumas falas opõem as duas personagens e revelam as diferentes culturas:

O que Artaud me diz que vê é o transbordamento espontâneo, gratuito e coletivo da libido que carece ser feito em público e para ninguém em particular, a fim de que fique apenas comprovado o vigor do apetite sexual dos mastodontes machos. (Que tolinho você é, Artaud. Nem de longe você desconfia de que já está sendo enredado pelas picardias de Exu – escondo dele esse comentário, deixando-o às voltas com as explicações em que evoca o deus Pã e Pompéia.) (p. 219).

O mundo clássico de fundamento grego de Artaud é a explicação da personagem para a libido que ele percebe nos negros cuba-

⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 87.

nos, trabalhadores do cais do porto. Já para o narrador, o que aconteceu não pode ser explicado pelo conhecimento grego, mas somente pela religião dos negros de Cuba. O choque de opiniões e de mundos é percebido pelo narrador, mas não é dito por esse para o francês; é saboreado somente por ele e pelo leitor; o que ele lhe diz é de outros prazeres que, com certeza, o dramaturgo irá conhecer: “Você já fala assim, meu camarada, e nem sequer ouviu as histórias dos prazeres causados pela coceira do bicho-de-pé, ou dos mornos arrepios do cafuné nos dias de chuva – lhe digo, mas ele não me escuta, absorto que está pela movimentação nas docas” (p. 221).

Enquanto Artaud discorria a respeito das colunas gregas imitadas pelos cubanos, o narrador se intromete, novamente, com uma outra visão a respeito da mesma obra:

Ou então – roubo a palavra e me intrometo nas observações de Artaud – esses mestres-de-obra, na maioria pretos ou mulatos, encontravam na coluna a manifestação mais sólida e pública do grande caralho arretado de Exu, emprestando à cidade a condição de esculturas fáticas que convocam os habitantes para a comunhão em torno do desregramento dos sentidos (p. 226).

É nesse mundo novo que Artaud será introduzido quando participa de uma cerimônia do Padê de Exu, em companhia de Ferra-o-Duque, em que receberá a espada que carregará como amuleto pelo resto de sua vida: “O corpo assassinado de Artaud vai renascer [...]. O babalorixá lhe presenteia uma espada de Ogum, feita em metal dourado. [...] Artaud recebe a espada e agradece” (p. 244). Está-se no final da segunda parte. A primeira terminara com a saída de Artaud da Europa, simbolizada pela tela de Ló e suas filhas, do pintor holandês Lukas van de Leyden. Nesse capítulo, o final é uma reverência ao mundo híbrido, com as etnias formadoras da americanidade: “Por todo aquele momento, na paz e na dança, na música e no êxtase, nas vozes e no companheirismo, confundem-se Cuba, África e Europa. Abole-se o oceano, apaga-se o tempo da escravidão, brilham peles de um único e maravilhoso tom. Os filhos e as filhas de santo cantam os cânticos de unló” (p. 244).

Ao vasculhar o tempo de Artaud, o narrador se mostra um leitor não só de livros mas também do mundo, integrando seu conhecimento ao do outro. Esse embate de cultura cria na obra, através da visão do narrador, o que se poderia chamar de *links* de um texto com outros (numa acepção ampla do termo, não só no sentido de texto escrito, mas também visual, como o cinema, a pintura, etc.).

Essas cintilações textuais aparecem, aqui e ali, criando como que pequenos buracos, pequenas entradas para um outro mundo, um universo paralelo – como uma galáxia intertextual, em que o leitor poderia se adentrar e vasculhar como referências complementares ao conteúdo do que está lendo. Nesse sentido, o narrador estabelece tanto um diálogo horizontal, entre ele, a personagem e o leitor, quanto um diálogo vertical, entre a narrativa e os textos que cita, criando, assim, uma rede de colagens textuais que exemplificam o rastro de sua cultura.

O narrador tem um ótimo conhecimento da cultura mundial, principalmente, francesa. Ele consegue se deslocar pelo território francês com grande habilidade, assim como consegue desnudar, em alguns pontos, as características do pensamento clássico do dramaturgo europeu, não obstante esse ter um gosto pelo exotismo oriental. O fato de o narrador conhecer várias outras culturas não faz dele um simples compilador de conhecimento alheio. Sua base cultural latino-americana também é forte e é por isso que consegue detectar, no outro europeu, os deslizamentos de referências culturais que aquele comete quando se depara com a civilização latino-americana.

Nesse contexto, a viagem de Artaud, assim como a viagem do narrador, que se realiza no tempo, são metáforas para o deslocamento, muito mais do que espacial, de posições culturais. Há uma “encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem”⁵ Ao sair da Europa para encontrar o primitivismo mexicano, Artaud tenta se encontrar naquilo que não é mais a cultura do homem civilizado, branco, europeu, da qual ele provém, mas não quer fazer parte. Busca as raízes indígenas como uma solução, um remédio para a sociedade tecnicamente evoluída. É nesse movimento de “ir ao encontro de” que ele pretende se encontrar, já que se sente um ex-cêntrico.

Ao buscar uma solução tanto para si como para a sua compreensão do mundo, Artaud se adentra no mundo mágico dos Taraumaras através do ritual do *peyote*. Na obra em questão não há a narrativa referente a essa passagem, somente uma citação.⁶ Porém, o próprio dramaturgo escreveu um livro a respeito, *Viagem ao país dos Taraumaras*. Artaud não foi o único a buscar o apoio da

⁵ Idem, *ibidem*, nota 3, p. 29.

⁶ Não se pode esquecer que uma tendência do escritor Silviano Santiago, entre outras, é “preencher” tempo e espaço não narrados da vida de intelectuais escritores. Vide o diário falso de Graciliano Ramos, em *Em liberdade* (1981) e a narrativa sobre a viagem de Artaud.

substância alucinógena. A experiência com o *peyote*⁷ deu origem a vários relatos, como o do escritor inglês Aldous Huxley (1894-1963) na sua obra *As portas da percepção* (1954) e do antropólogo e escritor norte-americano de origem latino-americana Carlos Castañeda (1935-1998), em *A erva do diabo* (1968).

Em seu texto “A dança do peiote”,⁸ Artaud se depara com os índios Taramaras, e durante vinte e oito dias espera para poder participar do ritual. A sua convicção é de que a droga dos ancestrais mexicanos irá curar a droga da qual ele era dependente – o láudano: “O Peiote, já o sabia, não fora feito para os brancos. Tentavam impedir-me a todo custo de chegar à cura através desse rito instituído para atingir a própria natureza dos espíritos”.⁹ Artaud pretendia trocar uma droga por outra na esperança de que a substituta pudesse abrir um novo caminho, tanto espiritual quanto social-artístico: “Ainda não renunciei de todo a essas perigosas dissociações provocadas pelo Peiote, que faz vinte anos procurava por outros meios”¹⁰.

Também o narrador faz a viagem de procura. Assim como o outro, ele se encontra no interstício de um questionamento, que se explicita através das imagens políticas cubanas antes e depois da Revolução Socialista. Também o escriba se sente ex-cêntrico, não adaptado totalmente em um único nicho, mas como se fosse um “polvo” com tentáculos que tocam todos os parâmetros, todas as culturas. Sendo assim, como se fixar em um só lugar? Como fazer parte de uma única e fechada cultura? Que espaço essas duas personagens poderiam ocupar, a não ser o “entre-lugar”,¹¹ a esfera própria de quem está no meio do caminho. Não se adaptam nem lá, nem cá, mas precisam de uma âncora para não desaparecerem no furacão das referências culturais velozes da contemporaneidade.

⁷ Peyote é o nome popular do cacto mexicano “*Lophophora Williansi*”, que produz a substância alucinógena mescalina. É usado, desde tempos remotos na América Central, em rituais religiosos indígenas, sendo originário desta mesma região. “Era e ainda é empregado e venerado como amuleto, panacéia [...] ou alucinógeno, nas regiões montanhosas do México, bem antes da chegada dos conquistadores espanhóis. Por certos índios, era utilizado como remédio ou para visões que permitissem profecias. Ingerido em grupo, pode servir como indutor de estados de transe durante certas atividades rituais. Os astecas o mascavam durante festividades comunitário-religiosas. O mescalito é considerado como protetor espiritual, pois acredita-se que ele aconselha e responde a todas as perguntas que você fizer” (<http://www.drogasworld.hpg.ig.com.br/cacto.htm>).

⁸ Aqui, o termo *peyote* tem grafia aportuguesada devido à tradução de Cláudio Willer.

⁹ Idem, *ibidem*, nota 2, p. 102.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 108.

¹¹ Na explicação sobre a tradução do livro de Bhabha, as tradutoras ressaltam que os termos *in-between* e *time-lag* partirão da “conhecida formulação de *entre-lugar*, de Silviano Santiago – daí os termos entre-meio e entre tempo”.

Esse amparo é o mútuo reconhecimento de que ambos estão deslocados e à procura de uma referencialidade satisfatória. A diferença cultural dos dois aponta para uma terceira via de processamento. Faz-se presente não a cultura européia, nem a latino-americana, mas uma síntese do deslocamento entre as duas. O narrador e a personagem Artaud estão à procura da negociação da contradição, que não deve ser negada. O ponto de fuga dessa realização se torna a margem, ou seja, o não pertencer ao centro clássico da organização cultural que se demonstra como européia, branca, masculina, colonizadora. O diálogo entre narrador e personagem se torna o discurso “constituído através do *locus* do Outro, o que sugere que o objeto de identificação é ambivalente e ainda, de maneira mais significativa, que a agência de identificação nunca é pura ou holística, mas sempre constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção”.¹²

Ao cruzarem as suas viagens, as duas personagens, narrador e Artaud, se propõem a confecção de uma rede em que as referências de cada um se realçam e se transferem para o outro, numa forma de re-conhecimento mútuo entre dois seres deslocados culturalmente de seus lugares. Artaud chega ao fim de sua viagem pensando estar preparado para enfrentar a sociedade francesa, enquanto o narrador, ao finalizar a narrativa, tenta dar prosseguimento à sua criação literária. Ambos têm a percepção de que o século XX estava encerrado para eles. Na viagem temporal entre 1902 e 1994 quase cem anos estavam soterrados dentro de uma imobilidade existencial forjada pelas desilusões culturais de ambos.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad., prefácio, seleção e notas Cláudio Willer. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1986. (Coleção Rebeldes & Malditos).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. São Paulo: Rocco, 1995.

www.drogasworld.hpg.ig.com.br/cacto.htm

¹² Idem, *ibidem*, nota 3, p. 228.