

ARTIGO

A alegoria no Cinema Marginal brasileiro

The allegory in brazilian Cinema Marginal

Lucas Bezerra da Silva

Graduação em andamento em Filosofia. Universidade Estadual Paulista - UNESP. São Paulo, SP - Brasil.

Resumo: O presente trabalho procura mostrar que o *Cinema Marginal* brasileiro, exemplificado na análise de *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane, pode ser compreendido a partir do conceito de alegoria, tal como apresentado pelo filósofo Walter Benjamin em sua obra *Origem do drama barroco alemão*. Para tanto, utilizaremos como referência teórica as análises feitas pelo crítico de cinema Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*. Nessa obra, o crítico destaca a presença de uma abordagem alegórica de certos temas caros a filmes produzidos no período de 1967 a 1969 como *O bandido da luz vermelha* (1968) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969).

Palavras-chave: Cinema marginal brasileiro; Walter Benjamin; Alegoria; Júlio Bressane.

Abstract: The present work tries to show that the brazilian *Cinema Marginal*, more specifically *The angel was born* (1969), of Julio Bressane, can be understood from the concept of allegory, as presented by the philosopher Walter Benjamin in his work *The origin of German tragic drama*. To do so, we will use as theoretical reference the analyzes made by the film critic Ismail Xavier in *Allegories of underdevelopment*. In this work, the critic emphasizes the presence of an allegorical approach of certain essential subjects to films produced in the period of 1967 to 1969 like *The red light bandit* (1968) and *Killed the family and went to the movies* (1969).

Keywords: Brazilian marginal cinema; Walter Benjamin; Allegory; Júlio Bressane.

Introdução

Na *Origem do drama barroco alemão* Benjamin define a alegoria como uma forma pela qual o teatro barroco pôde expressar sua concepção de história, frente ao contexto social da Contrarreforma. Desse modo, os temas da morte e as intrigas palacianas são dispostos para expressar a concepção de história do período barroco, como história mundial do sofrimento. Para Benjamin, a alegoria é característica de uma sensibilidade que diagnostica uma fratura entre o homem e a natureza e, sem a chance de transcender o tempo, vê a história como dado incontornável.

Essa sensibilidade da história como dado incontornável, transcende o período do Barroco, sendo constatada por Benjamin na modernidade e tendo na obra de Baudelaire o seu exemplo mais claro. O conceito de alegoria benjaminiano então passa por um desenvolvimento onde a fratura de sentido será encontrada no cotidiano

fetichizado pela mercadoria. A alegoria contesta o otimismo burguês capitalista com sua visão fragmentada e descontínua da história. A alegoria nega a teleologia que justifica a ideologia das classes dominantes, sendo o registro de um desencanto, evidenciando a experiência fragmentada no cotidiano no universo da mercadoria. Logo, a experiência de choque alegórica é o mergulho nessa fragmentação. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIN, 1984, p. 198).

Então a alegoria barroca pode ser vista como precursora da alegoria moderna tendo a última herdado características significativas do Barroco, notando-se a fragmentação que característica a ambas no cinema brasileiro dos anos 60. As alegorias têm papel central no cinema marginal brasileiro como síntese da experiência desencantada, do desespero de seus artistas frente a conjuntura política do final dos anos 60. Portanto, esses filmes trazem em suas narrativas e construções estéticas o mesmo procedimento fragmentário, tal como defendidas por Benjamin ao escrever sobre a alegoria barroca. Há diferenças quanto ao período histórico referido pelos artistas, que lançam mão de outras referências como o tropicalismo, mas a afinidade entre as alegorias do subdesenvolvimento e alegoria barroca podem ser encontradas no procedimento fragmentário das narrativas e no desencanto histórico exposto nas obras. Em *O anjo nasceu* (1969), filme analisado nesse artigo, não há o desenvolvimento de uma narrativa linear e em muitos momentos, o narrador do filme nos leva para espaços diegéticos totalmente diferentes, numa lógica disjuntiva, de separação de elementos e fragmentação de sentidos. É o que Benjamin aponta da escrita alegórica barroca, onde a atitude experimental levava os poetas a juntar elementos, para logo depois, dispersá-los. “As leis dessa corte são a ‘dispersão e a conjunção’. As coisas são conjugadas segundo sua significação; a indiferença à sua existência as dispersa de novo” (BENJAMIN, 1984, p. 210).

O desencanto histórico também se expressa na vida das personagens, dupla de bandidos que em fuga, acabam vivenciando uma jornada de violência sem sentido. Santamaria, um dos bandidos, passa o filme com um sangramento, que pode ser analisado como alegoria da passagem do tempo, tempo visto como fracasso, assim como na alegoria barroca, onde a história é naturalizada, isto é, vista como finita e tem na alegoria da morte exposta a sua concepção da história, já que a transcendência é vetada ao Barroco.

Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

O sangramento de Santamaria é o sofrimento do sujeito condenado a natureza-história, isto é, a morte sem a possibilidade de transcendência, a história humana condensada na história de um indivíduo.

No final da década de 60 alguns filmes com propostas estéticas diferenciadas foram produzidos e receberam a alcunha de cinema marginal. Esses filmes tinham em comum o gosto pela experimentação formal: representação de personagens marginalizadas e a tendência à representação grotesca; inseridos na contracultura, recusavam uma tradição erudita tradicional. Todas essas propostas estéticas são expressas em formas alegóricas, onde o contexto e a trama vivida pelas personagens não têm representação realista, mas, pelo contrário, em alguns casos, têm até uma negação da própria representação.

O Brasil vivia uma série de transformações socioeconômicas, com rápida aceleração da economia, através do incentivo do Estado à industrialização e dos



movimentos migratórios da população do campo para a cidade. Essas transformações sintetizaram-se no processo de modernização do país que criava uma expectativa em vários segmentos da sociedade. A cultura foi permeada por essa esperança, e o cinema brasileiro não ficou indiferente à sensibilidade de seu tempo.

O otimismo expressava-se na esperança de um país mais igualitário e inclusivo, que reconhecia como cidadão brasileiro a população antes relegada à margem, como a classe operária e o homem do campo. Certa influência de escolas de cinema europeias, como o neorealismo italiano, misturada à influência do pensamento anticolonialista, forma o ideário e a estética do Cinema Novo, fundado na representação da cultura popular, visando à crítica e à superação do subdesenvolvimento. O protagonista do Cinema Novo é o brasileiro comum, das adaptações literárias de Graciliano Ramos, feitas por Nelson Pereira dos Santos, como Fabiano em *Vidas secas* (1963) ou a favela de *Cinco vezes favela* (1962), uma antologia fílmica que retrata a vida dos marginalizados e condenados ao subdesenvolvimento.

A alegoria aparece no período como estratégia artística de tematização da identidade nacional. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) há um diagnóstico do estado de subdesenvolvimento do Brasil ao mesmo tempo em que se promete um futuro de superação. Ouvimos da boca de Corisco, o cangaceiro, num monólogo, a justificativa para a violência de seus atos: “Virgulino morreu de uma vez. Corisco morreu com ele. Por isso mesmo precisava ficar de pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.” Corisco precisa lutar, espoliar os grandes fazendeiros, que exploram o povo, de sua terra, cumprindo o papel de bandido social que anuncia o derradeiro fim da exploração. “A tradição de violência do sertão é tomada como prefiguração da revolução por vir” (XAVIER, 2012, p.18). O filme termina com uma canção onde o coro canta “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, “A terra é do homem, não é de Deus nem do diabo” e o vaqueiro que foge de Antônio das Mortes, o caçador de cangaceiro que acabava de assassinar Corisco, vislumbra no horizonte o mar. “O mar é o futuro, o não-lugar, a utopia, em oposição ao sertão como inferno— este mesmo que tanto obcecava o menino maior de *Vidas Secas* (livro e filme)” (ibidem). A alegoria, aqui, expressa uma crença teleológica na história, uma redenção no futuro próximo, numa possível revolução.

Abordo o Cinema Novo nessa breve introdução, pois houve um diálogo fértil entre os cinemanovistas e os cineastas marginais. Entender as produções do cinema marginal pede compreender a conjuntura política, econômica e social do Brasil pré-1964, onde as esperanças e expectativas em curso são abortadas pelo golpe civil-militar de 31 de Março. Depois do golpe, a conjuntura se altera, e a alegoria tem outro papel a desempenhar. A transição desses estados, isto é, um período de esperança, vivido em democracia para uma ditadura, estabelece um jogo de esperança-desesperança. Se o Cinema Novo previa a realização futura de todas as potencialidades de uma grande nação como o Brasil, o cinema marginal expressará a experiência degradada e desencantada de um regime autoritário e conservador, que sentenciou a almejada igualdade social entre os brasileiros.

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno. (XAVIER, 2012, p. 32)

A alegoria no cinema marginal é a expressão do desespero e do lamento, ruína, tal como entendida por Benjamin. Ruína daquilo que foi perdido ou de potencialidades que não se realizaram. Este texto pretende compreender a relação entre a alegoria benjaminiana e o cinema marginal brasileiro, como se os filmes dessa produção tão original e particular se assemelhassem às ruínas de um Brasil.

A alegoria em Walter Benjamin

Em sua obra *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin desenvolve o conceito de alegoria, ao analisar o teatro barroco alemão. Essa produção artística do século XVII reforçava em suas peças a finitude da natureza, tendo na alegoria da morte a significação máxima de sua mensagem. O drama barroco refletia um contexto de guerra religiosa, ao mesmo tempo em que presenciava a transformação da cultura medieval e renascentista para a moderna. Era o tempo do nascimento do Estado absolutista e o drama barroco terá no príncipe o seu principal personagem. Benjamin propõe um estudo histórico sobre a forma alegórica e sua origem e transformação desde a antiguidade egípcia, sendo traduzida e interpretada pelos humanistas renascentistas até chegar à forma barroca.

A teoria da alegoria benjaminiana desenvolve-se a partir da crítica que Benjamin faz à estética romântica. Benjamin aponta que a crítica romântica baseia seu conceito de alegoria numa oposição ao conceito de símbolo e que ambos os conceitos são impregnados de teologia. Benjamin cita Goethe:

Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade, capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando-se conta muito mais tarde. (GOETHE apud BENJAMIN, 1984, p. 183)

Para Benjamin, Goethe reproduz o preconceito de atribuir à alegoria uma importância menor, onde a alegoria seria a tradução do universal num particular; a simples ilustração de um conceito ou ideia, “uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Segundo Benjamin, Schopenhauer também acreditava que a alegoria teria o mesmo valor convencional da escrita: “Sem dúvida, uma imagem alegórica pode enquanto tal suscitar uma viva impressão no espírito, mas o mesmo efeito teria sido induzido, nas mesmas circunstâncias, por uma inscrição” (SCHOPENHAUER apud BENJAMIN, *ibidem*). Ou seja, o procedimento alegórico só reforça o significado evidente de seu objeto.

Benjamin tenta provar em seu livro que a alegoria, diferentemente do que os classicistas queriam, não era apenas uma forma de ilustração, mas também de expressão.

Alegoria e história

Benjamin compara a relação do símbolo e da alegoria com o tempo para descobrir suas especificidades. Para Benjamin:

A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da autossuficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. (BENJAMIN, 1984, p. 187)

Enquanto o símbolo busca o sentido em outra instância mística, a alegoria aponta para o vazio entre o signo e o significante, vivendo na ruína desse significado, dessa fragmentação. A intenção alegórica, segundo Benjamin, “depende da história da natureza, da história primitiva da significação ou da intenção” (*ibidem*, p.188). A história da natureza, a história primitiva da significação ou da intenção é este processo, definido por uma teologia da história (já que aqui a degradação do nome em signo



e o vácuo existente entre signo e significante é interpretado como ausência divina, isto é, ausência de uma instância transcendente e significante).

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como proto paisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

No emblema central da caveira, a alegoria apresenta, portanto, o fracasso da história que é, a seus olhos, o fim de toda vida humana, uma vez que ela se resume a “produzir um cadáver” (ROCHLITZ, 2003, p. 140).

Aqui então se pode entender por que o drama barroco alemão expressa a concepção histórica desse período, pois a forma alegórica tem uma forte relação com a história. Não é então gratuita a referência alegórica à morte que faz o barroco alemão, já que a preocupação de sua comunidade religiosa era o movimento da Contrarreforma e da instabilidade política alemã. Como mencionado antes, a passagem da cultura medieval e sua centralidade na religião para o surgimento do absolutismo secular coloca a história no barroco do ponto de vista da secularização, logo, a morte representa a naturalização da história; a história vista como natureza finita, secular e sem acesso a uma transcendência.

Alegoria e cinema marginal brasileiro

Ismail Xavier aponta duas posições de artistas e críticos em relação à estratégia alegórica no século XX:

o da descrição da textura e estrutura da obra e o da discussão da postura do artista diante da sociedade. Há neste último caso, uma polarização da crítica entre defender o alegórico como resposta lúcida à experiência contemporânea e o atacar como insuficiente; como uma sensibilidade para a crise que exprime contradições, mas não as esclarece. (XAVIER, 2012, p. 445)

Em sua análise de alguns filmes do Cinema Marginal, na obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, Xavier utiliza o conceito de alegoria apoiado nas diferentes concepções que o conceito sofreu através do tempo como em Todorov, Flechter e Hansen. Isso se dá porque os filmes do período estudado pelo autor mesclam as mais diferentes estratégias alegóricas, numa atitude experimental que expressava a efervescência cultural da época. No entanto, a principal inspiração para as leituras do filme é a alegoria barroca enunciada por Walter Benjamim, posto que quase todos os filmes analisados por Xavier têm em perspectiva uma experiência histórica. As diferentes estratégias formais presentes nos filmes atualizam a alegoria, mas o seu conteúdo histórico expressa uma sensibilidade que as aproxima da alegoria barroca.

Iluminada pela experiência barroca, a reflexão de Benjamim depura a noção de alegoria e a apresenta como matriz de alcance mais amplo, apta a dar conta de outros momentos da produção cultural. Dada as afinidades próprias a esses dois momentos marcados por uma consciência de crise, a experiência moderna se põe talvez como o campo mais privilegiado de circulação da noção inspirada no barroco. (XAVIER, 2012, p. 459)

Nesse sentido, há uma afinidade entre alegoria barroca e moderna, já que ambas expressam uma consciência de crise, frente a experiências históricas dramáticas, a secularização no caso do barroco e o mundo das mercadorias, no caso da alegoria moderna. A última sensibilidade expressa-se também nos filmes do cinema brasileiro do período aqui analisado, com ainda mais nuances, próprias das discussões nacionais

daquela época. O golpe de 1964 marca uma sensibilidade histórica de desencanto, da história como fracasso, assim como na alegoria barroca.

É o momento em que a derrota efetiva e as decepções dão ensejo à experiência concreta da história como um campo de contradições vivido pelos vencedores na forma de progresso, continuidade, e pelos vencidos na forma do desastre, descontinuidade. (XAVIER, 2012, p. 15)

O cinema marginal brasileiro apresenta a fragmentação de sentido tão cara à alegoria. Para demonstrar a tese, escolho o filme *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane.

Segue a sinopse do filme: dois bandidos saem pela cidade cometendo atos de violência. Santamaria, místico, acredita que assim está se aproximando de um anjo que limpará sua alma. Urtiga, um marginal ingênuo, segue os passos do amigo, acreditando também no anjo da salvação.

Começamos nossa análise com a cena do momento que Santamaria e Urtiga invadem uma propriedade de classe média e assistem na TV à transmissão da chegada do homem à Lua. A reação dos dois bandidos é de troça frente ao tom utópico do pronunciamento do presidente estadunidense Richard Nixon:

Por conta do que vocês têm feito, os céus tornaram-se parte do mundo dos homens. Quando vocês falaram para nós a partir do Mar da Tranquilidade, isso nos inspirou a redobrar nossos esforços para trazer paz e tranquilidade para a Terra. (XAVIER, 2012, p. 347)

Bressane traz como primeira representação da sociedade (já que durante toda a projeção, o filme nos sonega informações sobre o poder) um pronunciamento político de Richard Nixon numa transmissão de TV. Aqui se marca a oposição entre a organização social, ciência, progresso com a experiência de violência e agressão dos dois bandidos que são excluídos dos planos de progresso de Richard Nixon.

A oposição entre a sala e a Lua nega o discurso da unidade, torna até obscena essa fala diante da fratura exposta na jornada. Dada esta polarização astronautas-bandidos, pode-se atentar para a disparidade dos poderes, para a diferença de perspectivas e metas [...] (XAVIER, 2012, p. 346)

Coloca-se aqui a negação da teleologia otimista burguesa, traço recorrente nos filmes do cinema marginal. Em cada filme, essa negação e o desencanto e a impotência decorrente encarnam em personagens diferentes, segundo Xavier. Esse percurso se inicia ainda no Cinema Novo com Paulo Martins em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, passando pelo bandido de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. O desencanto aqui, no entanto, transforma-se em ato transgressor que leva a violência até as últimas consequências.

O tempo como alegoria da queda

Em *O anjo nasceu* Bressane trabalha com o tema da impotência dos marginalizados e excluídos para os quais somente resta a fuga violenta como representação alegórica de suas experiências. No entanto, essa alegoria se configura formalmente com uma organização particular do tempo narrativo, onde o fim dessa narrativa coroa a corrosão de qualquer valor teleológico. Isso porque o cinema brasileiro vinha de uma experiência histórica que visionava o desenvolvimento, a utopia, como explica Xavier:

Meu universo é o das narrativas, terreno em que a teleologia se afirma como forma particular de organizar o tempo; ou seja, aquela em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace e que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o telos (fim) coroamento orgânico de todo um processo. (XAVIER, 2012, p. 34)

Em *O anjo nasceu* a forma de organizar o tempo expressa o desespero e a impotência de Santamaria e Urtiga em sua fuga sem fim, numa alegoria de que a presença da



sociedade inexistente e os bandidos estão lançados à sua própria sorte. Essa organização narrativa corrói qualquer esperança teleológica, já que expressa uma experiência histórica mais sombria.

Um exemplo dessa organização de tempo se dá na última cena: quando Santamaria grita de dor e Urtiga dirige o carro, a câmera deixa de acompanhar os personagens, fixando-se no meio da estrada e observando o carro dos bandidos sumir no horizonte. O plano continua por mais oito minutos quando, um pouco antes de o filme acabar, a câmera faz um zoom, onde podemos ver com mais detalhe o horizonte vazio.

Para Xavier, o tempo do plano-sequência é fundamental para entender a alegorização do tempo existente em *O anjo nasceu*. O plano-sequência interminável que observa o horizonte vazio alegoriza o discurso antiteleológico do filme, ao deixar o tempo fluir desconfortavelmente, sugerindo que a história dos bandidos pode ter um desfecho, mas nunca o descobriremos.

Esse tempo que flui metodicamente mostra tempos mortos e espaços vazios durante todo o filme, ao mesmo tempo em que há uma dissonância entre a ação diegética (aquela que ocorre na tela) e os comentários do narrador (nesse filme, aquele que dispõe os elementos da história). Um exemplo disso é a cena na qual durante algum tempo a única ação diegética é uma velha parede, depois, descobrimos a chegada de Santamaria, já ferido pela bala. Aqui o narrador propositalmente focou um tempo morto da narrativa, a parede na qual Santamaria iria apoiar-se, para justamente evidenciar essa distância da ação, que sempre ocorre em algum lugar, e a inércia da câmera, aquela a que ele nos obriga a olhar.

O espaço como alegoria do desconforto

O filme termina com uma estrada vazia. No início do filme, há o enquadramento de uma favela que parece ser desabitada. Em outro plano, vemos uma parede, onde inexistente qualquer ação até que Santamaria chegue, ferido pela polícia.

Todos esses planos são enquadrados com o objetivo de deixarem espaços vazios, residuais. A alegorização do espaço configura-se como espaço inerte onde os bandidos estão abandonados à própria sorte. Esse vazio, espaço desocupado, sociedade ausente, intensifica a oposição entre bandidos e astronautas e reforça o itinerário dos bandidos como o caminho da violência e desespero.

O processo alegórico

Tanto o tempo como o espaço são utilizados como estratégias alegóricas por Bressane. O tempo escoar, observamos as ações violentas dos bandidos sem cortes ou grandes manipulações cinematográficas, trazendo um olhar distante ao que ocorre diegeticamente. O espaço é inabitado, os enquadramentos deixam escapar resíduos, a câmera se antecipa à ação diegética, fitando uma parede, ou abandona as personagens para contemplar uma estrada vazia. Tempo que escoar, indefinidamente e espaço sem vida configuram numa alegoria de desespero, onde os marginais não têm horizontes para os seus projetos de vida.

Esses recursos como comentários extradieгéticos e uma manipulação calculada daquilo que o cineasta quer nos mostrar, evidenciam o tratamento distante que o filme dispensa àquele universo. Não se trata de uma psicologização das personagens, encadeando as ações como num drama comum, mas de uma desmontagem de uma narrativa linear, para dar um novo tratamento ao tempo, um tempo alegórico, que faz referência a uma ruína.

A alegoria foi utilizada pelos cineastas marginais para expressar a sensibilidade do período dos anos de chumbo. É evidente que cada diretor terá uma proposta estética particular em cada filme. Muitas vezes, a denúncia política mescla-se com a experimentação formal, como em *O anjo nasceu*, mas em geral, através da alegoria, esses artistas expressaram sua inquietação frente aos rumos que tomava a conjuntura nacional. Se a alegoria iniciou a década de 60 como anunciadora de uma nova era de desenvolvimento, ela termina como desencanto, como ruína.

Correspondência: Universidade Estadual Paulista. Av. Hygino Muzzi Filho, 737. Bairro Mirante. Marília – SP – Brasil. CEP: 17.525-900. E-mail: lucas_bezerra.11@hotmail.com

Apoio financeiro: Nenhum.

Conflito de interesses: Nenhum.

Todos os autores leram e aprovam a versão final submetida à revista Em curso.

Bibliografia

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 19/Mai/2019 - **Aceito em:** 31/Ago/2019.