

“Canastra Suja” e os filmes brasileiros dos anos 2000: sobrevivências de um certo naturalismo¹

Maurício VASSALI²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

O trabalho percebe no longa *Canastra Suja* (2016), dirigido por Caio Sóh, a retomada de algumas escolhas estéticas e narrativas presentes em filmes brasileiros realizados no início dos anos 2000. As referidas obras são analisadas por Bruno Leites (2017) pelas imagens e temas que se filiam ao naturalismo. O filme de Sóh retrata a ruína de uma família carioca, abordando temas recorrentes no naturalismo como a degradação, o determinismo dos espaços e a hereditariedade. Além disso, evoca obras do início do milênio a partir de imagens que provocam desconforto no espectador. O texto pensa o longa-metragem *Canastra Suja* sob tal perspectiva, acompanhando as análises propostas por Leites e as reflexões de Deleuze (2018) acerca da imagem-pulsão.

Palavras-chave: Canastra Suja; cinema brasileiro; naturalismo.

Introdução

No início dos anos 2000, um considerável número de filmes brasileiros retoma alguns dos conceitos do naturalismo em suas narrativas. Em sua tese, Leites (2017) reúne filmes como *Baixio das bestas*, *Amarelo manga*, *Contra todos*, *O cheiro do ralo*, *Cronicamente inviolável*, *Latitude Zero*, entre outros, e os analisa a partir de seus excessos estéticos, suas imagens e discursos pulsionais, suas temáticas e teses características do naturalismo. É certo que, hoje, tais filmes podem ser vistos como inadequados e passíveis de diversas problematizações, dadas suas escolhas discursivas e, principalmente, suas representações de violências como o estupro. De qualquer forma, o referido cinema de cineastas como Cláudio Assis e Sérgio Bianchi, bem como o diálogo entre eles, é certamente referencial e marca a produção brasileira do início do milênio.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Cinema do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Doutor em Comunicação Social pela PUCRS. e-mail: mauriciovassali@gmail.com

Neste texto, procuro observar como as marcas deste cinema neonaturalista dos anos 2000 ainda pulsa em produções recentes. Para melhor observar tais heranças, o texto analisa o longa-metragem *Canastra suja* (2016), do diretor Caio Sóh, a partir de certas semelhanças narrativas e estéticas que o filme tem com as obras antes citadas. Posto que as referidas marcas naturalistas são mais facilmente localizáveis no cinema brasileiro no início do milênio, percebê-las em *Canastra Suja* é, de certa forma, apontar seu reaparecimento. O filme dista cerca de uma década daqueles estudados por Leites e, mesmo apresentando atualizações, não é com grande dificuldade que se aponta entre eles várias semelhanças. Pensa-se, portanto, em imagens sobreviventes. Quando elabora sobre elas, Didi-Huberman (2013) toma emprestado de Aby Warburg o conceito da *Nachleben*. O termo dá conta de uma ideia do pós-viver, como se um ser do passado não parasse de sobreviver, conservando sua existência ao longo do tempo. Assim sendo, é como se o presente apresentasse sempre o passado que detém. Por estarem sempre sobrevivendo, conservam um passado latente que se materializa no presente. A convivência heterogênea dos tempos complexifica o próprio tempo histórico que, para além de uma lógica de causalidade, opera em sobreposições.

Em acordo com Michaud (2013), em seu *Atlas Mnemosyne*, Warburg se apoia na compreensão da história como repetição, ao levar em conta a máxima nietzschiana de que conhecer historicamente é reviver. Warburg, através da fotografia, assimila a história como um gesto de retomada, e aponta esse poder que as imagens têm de serem revividas. Neste eterno retorno, sempre que voltam, as imagens ganham outro enfoque. São experimentadas de novo em novas realidades. Neste sentido, o esforço das reflexões aqui propostas não se coloca na tentativa de definir o filme de Sóh como naturalista e nem integrá-lo ao grupo de obras assim definidas por Leites. Trata-se, na verdade, de uma possibilidade de leitura do filme, cujas escolhas dialogam e talvez atualizam imagens de um cinema que parece ter ficado preso no início do século. Para tanto, observam-se traços recorrentes no naturalismo que estão presentes no filme como a tragicidade, a hereditariedade e o determinismo dos espaços. A análise do filme acompanha aquelas feitas por Leites (2017), também integrando as reflexões de Deleuze (2018) sobre a imagem-pulsão.

Tragédias hereditárias

Se é certo que as discussões sobre a hereditariedade têm espaço desde a Antiguidade, é no século XIX que o tema ganha substância a partir dos estudos de Jean-Baptiste de Lamarck e dos experimentos de Gregor Mendel sobre a hibridização de plantas. É nesse cenário que Émile Zola, principal expoente da escola literária naturalista, escreve os 20 volumes de sua saga familiar essenciais ao movimento. De acordo com Rodrigues (2009), é justamente das ciências naturais que Zola toma o termo naturalismo, cujo sentido foi estendido de áreas como a botânica e a zoologia para os estudos da sociedade.

A cientificidade do social é uma marca do naturalismo defendido por Zola que, numa visão geral, se define como um estudo de realidades sociais bem delimitadas no tempo e no espaço, geralmente situadas no contemporâneo. Leites (2020) aponta os estudos de temperamento e de espaços típicos como os mais situáveis no naturalismo literário brasileiro. Ainda de acordo com o autor, a cientificidade é um elemento que não se coloca presente de maneira flagrante nos filmes brasileiros do início do século, mas há uma clara intenção de estudar realidades brasileiras contemporâneas em espaços bem demarcados.

Contudo, mesmo que não assumam olhares científicos sobre seus personagens e as realidades que vivem, a mencionada produção audiovisual incorpora em suas narrativas uma certa impressão da hereditariedade. Tomemos como exemplo o filme *Contra Todos* (2004), de Roberto Moreira. O longa segue uma espiral de traições e assassinatos que assola uma família na periferia de São Paulo, liderada por um pai que é matador de aluguel. O hereditário no filme de Moreira não se desenha numa patologia sanguínea, mas sim no trágico destino ao qual nenhum dos membros da família pode escapar. Como na maldição que condena pais e filhos na trilogia tebana de Sófocles, Moreira constrói seu *Contra Todos* aos moldes de uma tragédia atualizada no cotidiano que revela o mecanismo de circulação da violência e uma tentativa de “representar esse processo de contaminação violenta, que acaba por questionar princípios de diferenciação e hierarquização da sociedade” (MOREIRA, 2010, p. 30).

Pois é justamente no contexto de um núcleo familiar que se dão as tragédias de *Canastra Suja*. No filme de Caio Sóh, pais e filhos vivenciam um sem-fim de violências das quais são incapazes de escapar. A começar pela condição financeira precária dos Batista que se torna pior a medida em que o filme avança, os personagens se apresentam a partir do alcoolismo e sugestão de incesto do pai, do adultério da mãe, do estupro da filha mais nova, da prostituição do filho mais velho, entre outras violências físicas e psicológicas a que são submetidos os protagonistas do longa, ora operando como vítimas, ora como algozes. Estas temáticas são apontadas por Leites (2020), a partir de Colette Becker e David Baguley, como as mais frequentes em obras naturalistas e encontradas em abundância nos filmes brasileiros dos anos 2000.

Vale pontuar que as referidas tragédias em *Canastra Suja* se consolidam pouco a pouco, numa crescente de gravidade. O que se inicia na constatação de uma classe média-baixa que convive com o alcoolismo culmina na expulsão agressiva do pai acusado de estupro e incesto. A tragicidade no filme, assim, evolui de maneira a traçar o que Deleuze (2018, p.212) chama de “linha de máxima inclinação”, onde a violência da pulsão penetra “inteiramente num meio dado, um meio derivado, que ela esgota literalmente segundo um longo processo de degradação”. É, portanto, da insatisfação com a própria realidade cotidiana que os Batista são parasitados por uma força doentia que agride a própria família. Mais do que isso, as personagens criam vítimas a partir de uma pulsão violenta, mas também são elas próprias as presas de tal pulsão. Assim, a mesma força que faz o pai de família alcoolizado um abusador em potencial, também é aquela que o submete ao linchamento.

A violência originária das pulsões está sempre em ato, mas é grande demais para a ação. Dir-se-ia que não existe ação suficientemente grande para ser adequada a ela no meio derivado. Presa, ela própria, da violência da pulsão, a personagem estremece sobre si mesma, e é nesse sentido que se torna presa, a vítima da própria pulsão. (DELEUZE, 2018, pp. 213-14)

É da violência destas pulsões que o filme constrói sequências de brutalidade. O embate entre corpos se dá com frequência e, principalmente, entre membros da mesma família (fig. 1). Os excessos, contudo, não se dão apenas na colisão física entre personagens, mas também pela pálida fotografia que, através de uma trêmula câmera na mão, provoca uma constante sensação de inquietude ao adentrar espaços e observar

personagens, seja ao assumir as lentes como uma subjetiva, seja ao perder o foco das imagens pela excessiva movimentação. Leites (2020) chama atenção para a convivência entre sensação (não imediata, que produz um circuito de vibração de corpos) e o sensacionalismo (produção de choque fácil e figurativo) nos filmes neonaturalistas dos anos 2000. Em *Canastra suja*, enquanto o choque imediato se dá nas violências antes descritas, a sensação é provocada principalmente pela interação entre a câmera e os espaços e corpos. Fica clara a intenção do cineasta em criar imagens com a pretensão de “interpelarmos sensorialmente” (idem, p.181) o espectador pelos excessos estéticos e da narrativa.



Figura 1. Choques imediatos: o brutal entre os corpos.

Efeito lugar

Em seu intuito de observar e representar realidades humanas e sociais, o movimento naturalista historicamente demonstra predileção pelas personagens marginalizadas. Ao tomar emprestado conceitos do determinismo material, por exemplo, o movimento percebe o homem “como produto direto de suas condições biológicas e sociais, logo, seu caráter e conduta estariam sob a influência incontornável do meio (...)” (SILVA, 2016, p.17). Segundo o mesmo autor, os temas característicos do naturalismo como a miséria e as perversões são costumeiramente elaborados nas narrativas de maneira a melhor representar certa animalidade humana. Aliás, é bastante problemática a escolha de autores naturalistas ao desenvolverem seus temas em espaços periféricos e entre personagens de classe menos privilegiadas.

Ao analisar os filmes brasileiros com pensamento naturalista, Leites (2017) marca os espaços periféricos em que se dão as narrativas: as comunidades rurais em *Baixio das Bestas* e *Árido movie*, a região industrial decadente em *O cheiro do ralo*, o cortiço em *Amarelo Manga*, a periferia urbana em *Contra Todos*. Sobre este último, o cineasta Roberto Moreira (2010, p.30) deixa claro certo pensamento naturalista ao escolher um bairro periférico de São Paulo para descrever uma “situação-limite”. Moreira coloca que “nessas regiões a presença do Estado é problemática” e que a violência está presente no cotidiano familiar “como atestam os inúmeros casos de abuso sexual e incesto”. O cineasta observa que a segregação às margens cria uma “sociabilidade primária” que “embrutece e desumaniza”.

Em *Canastra suja*, muda-se a cidade e mantém-se a periferia: os protagonistas vivem às margens do Rio de Janeiro. A periferia é bem delimitada tanto nos espaços públicos em que se veem ruas, fachadas e quadras esportivas, quanto nos espaços domésticos, onde se constata as condições em que vivem as personagens. Além disso, o filme constantemente opõe os espaços habitados àqueles em que trabalham os protagonistas (fig.2), o que evidencia ainda mais a tensão entre os espaços da narrativa.



Figura 2. Tensão entre os espaços.

Mais do que isso, demarcam as relações de poder de hierarquia mutável conforme o espaço, preservando as pulsões. Assim, o pai, em casa agressivo, é humilhado no espaço de trabalho pelos seus superiores em uma acusação de roubo. A sequência mais ilustrativa em que se dão esses jogos de poder, e extensão da pulsão a personagens externos ao núcleo familiar, é quando um cliente agride Pedro (o filho mais velho) agarrando seu

pênis como punição ao seu mau desempenho sexual. É definitivamente notável a predileção do cineasta em ambientar a narrativa no espaço da periferia, mas *Canastra Suja* parece apontar para uma pulsão violenta que domina todo um sistema.

Nos pobres ou nos ricos, as pulsões têm o mesmo objetivo e o mesmo destino: despedaçar, arrancar os pedaços, acumular os detritos, construir o grande campo de detritos e reunirem-se todas em uma única e mesma pulsão de morte. Morte, morte, o naturalismo está saturado da pulsão de morte. (DELEUZE, 2018, pp. 202-203)

Ainda assim, o filme coloca seus protagonistas periféricos em situação de submissão durante seus ofícios: o pai acusado de roubo, a filha cuja única opção de ascensão social é assumir um relacionamento com o patrão, o primogênito que tem a genitália violentada pelo cliente executivo. Nesse sentido, Leites defende que a materialização do naturalismo é um processo desafiador justamente por endereçar pessoas em vulnerabilidade, constantemente utilizando-as de maneira a demonstrar uma tese já existente. O pensamento naturalista, assim, é utilizado com recorrência para a “demarcação social” ao converter suas teses abstratas em elementos empíricos, como personagens e espaços.

E se o espaço da periferia como um todo desempenha certo papel definidor no destino dos personagens de *Canastra suja*, vale também observar como se constrói a relação destes com os espaços domésticos. É dentro de casa, e não na rua, que se dão certas “aglomerações” humanas que reforçam a ideia de uma violência que parte de dentro. Não são raros no filme os planos que registram a um só tempo os personagens em ações distintas. Por vezes em cômodos diferentes, como quando mãe e amante trocam carícias enquanto a filha repousa no quarto ao lado, em outras, no mesmo espaço, caso do banheiro que frequentemente comporta em seu espaço reduzido o movimento dos protagonistas que interagem enquanto urinam ou tomam banho (fig. 3). O excesso de contato nos ambientes domésticos não resulta numa ideia de intimidade compartilhada, mas sim na negação de privacidade aos seus protagonistas. O filme provoca, assim, não apenas o nítido desconforto entre os personagens, mas também a sensação de uma crescente entropia no espectador, que antevê no incômodo constante o colapso inevitável.



Figura 3. Aglomerações que provocam desconforto: os espaços domésticos em *Canastra Suja*.

O monstro invisível: imagens que desconfortam

Por mais que frequentemente apresente seus personagens em brigas ocasionais, reside nestes conflitos o máximo de brutalidade gráfica em *Canastra Suja*. Nenhuma gota de sangue é mostrada ao espectador em toda a duração do filme. Violência mais agressiva presente na narrativa, o estupro não ganha a ação dos personagens, o ato é registrado pelo diálogo depois de sua passagem. Neste ponto, é detectável uma atualização que diferencia *Canastra Suja* de boa parte dos filmes analisados por Leites. Se é certo que a temática do estupro aparece na narrativa, vale pontuar que em filmes como *Baixio das bestas* (2006) e *Contra todos* ele é representado de maneira gráfica. Por se tratar ainda de um estupro de uma menor, o filme opta pela sugestão ao invés de uma explicitude imagética, o que revela também uma mudança nos modos de representação de certas violências no audiovisual.

Evitando violências mais gráficas, é, então, da sensação de desconforto constante que se tem a impressão de estar diante de um filme violento. Cabe aqui um paralelo a uma defesa que faz Marçal Aquino (2003) ao referir-se ao longa dirigido por Beto Brant, *O invasor* (2001). Ao conceber a teoria do monstro, o roteirista defende a produção de uma violência na narrativa que não depende de sua explicitude. Gerar violência sem, no entanto, mostrá-la. Para Leites (2017, p.192), crueldade é outra forma de nomear esta

sensação de desconforto. A sensação, como antes mencionado, é o oposto do sensacional e “este, o sensacional, é a violência gráfica, que é menos forte que a violência latente” e impõe o risco da espetacularização. De acordo com o autor, convivem nas obras do início do milênio ambas as estratégias, a da explicitude gráfica da violência e a utilização de elementos desconfortáveis de diferentes naturezas que operam em favor de uma crueldade. É o caso da cruzeza, por exemplo, presente no sangue, na carne e nos corpos (em filmes como *Amarelo Manga*, *O cheiro do ralo*, *Contra todos*), ou no registro do horror a partir dos rostos dos personagens em planos fechados (como em *O invasor*).

É, portanto, também na captura incisiva de expressões de terror que o filme de Caio Sóh cria o desconforto a partir das imagens. A opção por defrontar seus personagens com a câmera assim que alguma revelação potencialmente assustadora é feita (geralmente a partir do diálogo) revela o maior interesse do longa nas reações à violência. Tais reações não são confrontadas por uma câmera que representa o olhar de outro personagem, mas sim por lentes violentas que, ao se aproximarem das faces em espanto, não temem ostentar sua crueldade. No rosto dos atores, *Canastra Suja* desconforta o espectador ao registrar a indignação perante a prostituição homossexual, o medo da recaída no alcoolismo, a apreensão pela violência entre pai e filho, a angústia ante a humilhação, o horror da acusação de um estupro incestuoso (fig. 4).



Figura 4. Desconforto pela expressão: personagens diante do horror.

Numa perspectiva freudiana, Leites (2017) aborda a condição de sintoma nos filmes neonaturalistas dos anos 2000. Grosso modo, tais filmes produzem imagens que despertam o prazer e o desconforto no espectador, fenômeno próprio da sintomatologia que opera na indissociabilidade entre o desejo e a violência. Não raro, tais cenas combinam sexo e agressão. Em *Baixio das bestas*, por exemplo, ao apresentar o corpo estetizado de uma mulher após ter sido violentada, ou em *Amarelo Manga*, quando um personagem chupa uma faca ensanguentada como se esta fosse um falo.

Em *Canastra Suja*, há um momento específico em que violência e desejo se apresentam concomitantemente. A combinação desses elementos aparentemente contraditórios, contudo, não se dá no mesmo quadro, mas na montagem (fig. 5). A sequência apresenta a fumaça que sai de uma panela enquanto o arroz queima. O próximo plano apresenta ferramentas de uma oficina que se movem no ritmo do que logo se mostra ser o sexo entre dois personagens, onde o espectador testemunha o prazer e desejo da mãe que comete adultério. Em seguida, vemos a filha desta personagem atada na cama, se debatendo em sofrimento. A panela de arroz queimando reaparece, como se para demarcar a força pulsional e incontrolável que habita o espaço (e os personagens). É possível pontuar um certo julgamento moral da montagem, que observa a crueldade da qual é capaz a mãe para satisfazer seu próprio desejo sexual. O que interessa marcar aqui, entretanto, é a mescla de desejo e desconforto nas imagens que se sucedem. A sequência é rápida e, em questão de segundos, apresenta prazer e violência ao espectador.



Figura 5. Desejo e desconforto: o sexo e a violência associados pela montagem em *Canastra Suja*.

E ainda que até aqui se defendeu a imagem da violência que se esconde, do monstro invisível, há que se notar a presença do personagem Tatu como o forasteiro. A figura do forasteiro aparece em alguns dos filmes neonaturalistas dos anos 2000 e opera “pela força elementar de uma pulsão predatória que o faz explorar todos os meios e arrancar o que cada um apresenta”³ (DELEUZE, 2018, p. 201). É Tatu quem leva uma personagem à prostituição e outra ao adultério. É também ele o responsável pelo estupro, ao que sugere o desfecho de *Canastra Suja*. Em outras palavras, Tatu é o próprio diabo⁴. Contudo, se é ele a força que leva as demais personagens à ruína, são estas últimas que vão em busca dele. E na ciranda de (auto)flagelações, ninguém sai ileso. Nem mesmo Tatu. Nas palavras de Deleuze, a pulsão precisa ser exaustiva e, para que isso aconteça, os personagens são, simultaneamente, “ave de rapina e parasita” (idem, p. 203).

Considerações finais

Vale, ao final desta reflexão, reafirmar a não intenção de classificar o longa-metragem de Caio Sóh como um filme naturalista, mas sim perceber nele certas heranças presentes nos filmes dos anos 2000 analisados por Leites (2017). É certo que o filme pode ser visto sob outras óticas que não a do naturalismo, são possibilidades inerentes às obras audiovisuais. De qualquer forma, a associação àqueles filmes se dá na forte percepção de elementos como a tragicidade, o desconforto presente nas imagens e o determinismo dos espaços. Como provocação (e pauta para um trabalho à parte), se justifica um olhar crítico sobre o fato de o único personagem negro com maior espaço na narrativa ser justamente aquele com papel de forasteiro e, pelo menos à primeira vista, o responsável pela geração da maior parte das violências do filme. A decisão é a mesma em *Contra Todos*: o personagem forasteiro é representado por um ator negro. Ao longo das reflexões propostas no texto, percebeu-se o reaparecimento em *Canastra suja* de certas escolhas estéticas e narrativas que evocam marcas naturalistas. Algumas delas são bastante

³ Deleuze aqui se refere ao filme *Esposas ingênuas*, de Stroheim, em específico a um personagem sedutor que passa da camareira à mulher da sociedade e uma personagem com deficiência mental. Uma força que age em função do esgotamento de um meio dado.

⁴ Em crítica publicada no portal Cinética, Andrea Ormand (2019) se refere à ação de Tatu como a do próprio diabo, cuja atividade nefasta “é ratificada pela fraqueza interior dos envolvidos”. Ormand aqui se refere também à ação do personagem Pedro, o filho mais velho, que passa a “acreditar na redenção através do abuso, da violência contra si mesmo”.

próximas daquelas feitas por cineastas no início do milênio, já outras se apresentam de maneira atualizada, caso do estupro que, no filme de Sóh, não ganha o grafismo das imagens. É de se pensar sobre a presença de um único ator negro na narrativa que dá corpo ao forasteiro e sua pulsão predatória, passíveis de problematização. Se é certo que o racismo é bastante presente nas teses naturalistas, há que se atentar ao risco de sua mera reprodução nas artes da representação.

Referências

AQUINO, Marçal. Entrevista concedida a Alessandra Brum. In: BRUM, Alessandra. **O processo de criação artística no filme O invasor**. 2003. 218f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Curso de Mestrado em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp/SP.

CANASTRA suja. Direção: Caio Sóh. Produção: Caio Sóh, Cinema Bruto, 2016.

CONTRA todos. Direção: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andréa Barata Ribeiro e Bel Berlinck, Coração da Selva, O2 filmes, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente** – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

LEITES, Bruno. **Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

LEITES, Bruno. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. **Intexto**, Porto Alegre, n. 49, p.173-195, maio/ago. 2020. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/86457> Acesso em 01 Julho 2023.

MICHAUD, P. A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

MOREIRA, Roberto. Como fiz Contra Todos. **Olhares**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 28-49, jul./dez. 2010. Disponível em <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/25> Acesso em 02 Agosto 2023.

ORMAND, Andrea. O diabo opera no desespero. **Cinética**, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/o-diabo-opera-no-desespero>. Acesso em 25 Julho 2023.

RODRIGUES, Marília Mezzomo. “Sou um historiador e não um fornecedor de imundícies!” - medicina experimental e hereditariedade no naturalismo de Émile Zola. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v.14, n.2, p. 29-52, Inverno, 2009. Disponível em <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2351/1845> Acesso em 01 Julho 2023.

SILVA, Paulo Ricardo Moura da. **O naturalismo como técnica de representação realista**: uma proposta teórico-crítica para BaléRalé, de Marcelino Freire. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto.