

A TETA ASSUSTADA: O POLÍTICO E POÉTICO NO CINEMA LATINO-AMERICANO

Edvânea Maria da Silva (UFPB)

RESUMO:

O cinema latino-americano deste início de século vem propondo novas formas de pensar o político. Nesse sentido, tem se afastado de um cinema político engajado em busca de narrativas fílmicas que refletem os sintomas de uma época a partir da vida ordinária de gente passível de ser encontrada nas *calles* (ruas). O objetivo deste trabalho é discutir uma nova subjetividade política em *A teta assustada* (2009), filme de Claudia Llosa; para tanto, propomo-nos a mirá-lo a partir do que ele suscita de poético.

Palavras-chave: *A teta assustada*, subjetividade política, cinema latino-americano.

No final dos anos 60, apesar das ditaduras militares que atingiram os países latino-americanos, no Peru (assim como na Colômbia e Venezuela), os fundos estatais contribuíram para criar uma vigorosa cultura cinematográfica. Dentre as medidas adotadas nesse setor, encontram-se o aumento de impostos sobre a importação de materiais e equipamentos, e a exibição obrigatória dos filmes peruanos dentro do país (KING, 1994, p. 283).

Vale ressaltar que, como não havia uma tradição na realização de filmes de ficção (películas argumentales), a área beneficiada imediatamente com essas medidas foi a de produção de curtas-metragens: mais de “700 curtas foram produzidos em uma década e projetados por todo país” (KING, p. 283). Outros “documentales”, muitos deles curtas-metragens, foram produzidos ao longo dos anos 70 e 80; a temática, em geral, tendia para a questão política.

A questão política era a “razão de ser” do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL): estética cinematográfica que pregava um “cinema lúcido, crítico, realista, popular, anti-imperialista e revolucionário, e que romperia as atitudes neocolonialistas e as práticas monopolistas das companhias norte-americanas” (KING, p. 102). *El Coraje del Pueblo* (1971, Bolívia), de Jorge Sanjinés; *Tire dié* (1960, Argentina), de Fernando Birri; e *Me gustan los estudiantes* (1968, Uruguai), de Mário Handler, são alguns dos exemplos desse *nuevo cine*.

Hoje, principalmente no que diz respeito ao filme de ficção, há uma nova proposta de cinema político na América Latina. O afastamento, melhor dizendo, a adequação do cinema de protesto a um cinema de dimensão social tem suas raízes no contexto político-econômico em que se encontravam vários países da América Latina no final dos anos 70 do séc. XX.

No contexto político-econômico, houve a censura prévia e a redução de verbas destinadas à Sétima Arte, e tais ações governamentais levaram a uma adequação do cinema politizado. Em outras palavras, a questão política tornou-se menos explícita, e a produção de filmes cômicos preocupava-se mais em conquistar o censor federal e as plateias (SILVA, 2005, p. 4).

Não há uma ruptura, um corte, mas uma adequação aos novos tempos. Acerca dessa questão, convém ouvir Prysthon (2008, p. 85):

A tematização das identidades nacionais e das realidades mais desoladoras foi quase que totalmente abandonada e quando ainda se insistia numa temática mais próxima àquela do Terceiro Cinema original, o resultado refletia uma espécie de esvaziamento. Contudo, a retomada representada pelos anos 90 representa menos uma drástica mudança e mais um gradual amadurecimento dos preceitos culturais (e até teóricos) anteriores.

Diferentemente da produção fílmica argentina, infinitamente maior, que vai se adequando aos novos tempos, aos novos debates, e do cinema uruguaio, essa adequação não é tão perceptível quando o assunto é o cinema peruano e soa-nos prematuro demarcar uma transição do cinema político engajado, se é que houve, para uma narrativa social em que é possível pensar o político a partir da experiência cotidiana das pessoas comuns.

O contexto político do país andino nos anos 80 parece ter adiado em (quase) uma década, se não a “transição”, pelo menos, a abertura para novos diálogos, que não apenas o do cinema político engajado, como o da assunção de “qualquer um”. Nesse sentido, é compreensível que o tema da violência tenha dominado a telona e que tenha servido como caixa de ressonância para desenvolver as inquietações de cineastas sobre o tema do conflito armado e a violação dos direitos humanos (MORGAN, 2005, p. 55).

Entretanto, em parte das produções do cinema peruano dos anos 2000, é possível constatar uma nova política: a do cotidiano do homem comum. Em *A teta assustada* (2009), filme de Claudia Llosa, a câmera volta-se para Fausta, uma indígena, personagem comum que busca romper com seu passado, com o que estava pré-estabelecido. Ao fazer isso, o cinema realiza um gesto político.

De acordo com Rancière (2010a, p. 21), “A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos”. Ao trazer à telona narrativas diversas a partir da vida de “qualquer um”, o cinema latino-americano propõe-nos uma nova subjetividade política, uma nova partilha do sensível, nova partilha porque rompe com o que estava pré-estabelecido.

De um modo geral, o cinema latino-americano deste início de século tem demonstrado um compromisso político e vem lançando um olhar sobre questões, talvez, pouco navegadas nesse cinema. Nesse sentido, crise existencial e busca de um sentido para a vida (*El abrazo partido*, 2004, Daniel Burman); paralisia da sociedade contemporânea (*25 Watts*, 2001, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll); e incomunicabilidade da vida moderna (*Gigante*, 2009, Adrián Biniez) são temas que estão presentes em várias películas latinas.

Embora essa seja uma discussão política, de modo algum ela é panfletária. Também não é político [o filme] “pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais”; ele é político porque enquanto arte (ou *forma de arte*) opera “um novo recorte do espaço material e simbólico” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). Vejamos, então, como isso se dá em *A teta assustada*.

O político e o poético em *A teta assustada*

O cinema, esse “dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte” (RANCIÈRE, 2010a, p. 20), também tem sido espaço de reconfiguração da partilha do sensível. Se tomarmos como ponto de partida para essa discussão o filme *Rio, 40 Graus* (1956), de Nelson Pereira dos Santos, identificaremos um exemplo de reconfiguração logo nos primeiros minutos do filme, a partir da tomada aérea da “Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”.

A imagem soa-nos como lugar comum, cartão-postal para estrangeiro ver, cujos espaços eram/são ocupados por seres visíveis e falantes. Em outras palavras, por uma elite carioca que residia/reside em Ipanema, Leblon, Copacabana; ficando, assim, excluídos os moradores de morros e favelas da capital fluminense, seres (ainda) invisíveis e “ruidosos”, cuja ocupação/profissão exigia pouca qualificação, a exemplo da empregada doméstica e do vendedor de amendoim.

Se a reconfiguração da partilha do sensível consiste “em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos, em *A teta assustada* a visibilidade recai sobre os anseios de uma indígena e eleva o filme de Claudia Llosa à categoria de forma de arte, no dizer de Rancière (2010b, p. 126), cuja grandeza reside em romper com o que estava pré-estabelecido, em deixar “falar aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, p. 68).

Recriação do testemunho de Salomé Baldeón, moradora do Distrito de Accomarca (Peru) e uma das muitas vítimas de violência sexual – cuja narrativa está presente em “Los males del campo: epistemologías corporales” (2004, p. 77), da pesquisadora americana Kimberly Theidon –, o filme de Claudia Llosa é a história de uma jovem que sofre de uma doença conhecida como a teta assustada, que é transmitida pelo leite materno das mulheres que foram violadas ou maltratadas durante os atos de terrorismo no Peru.

Ao imitar criativamente o testemunho de Baldeón, Claudia Llosa nos remete à gênese da poesia, pois, na visão aristotélica, poesia é fabulação, é imaginação e “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, p. 256), ou seja, imaginar uma realidade possível.

E isso compete à verdade da imaginação; para tanto, não é preciso algo grandioso, fantástico ou mirabolante. Basta, apenas, ser poeta. Poeta, aqui entendido como ser fabulador, criador de imagens, quer seja no texto literário, quer seja no texto fílmico, que trabalha muitas vezes a partir de coisas mínimas.

Para enunciar essa “realidade”, Llosa parte de sua visão subjetiva e, como “[o] Eu da lírica torna-se o protagonista, refaz o mundo através de suas percepções e devolve-o como uma forma de imaginação” (FREEDMAN, 1963, p. 271)¹. Ainda de acordo com Freedman (p. 271), “[e]ste processo lírico se expande porque o “Eu” da lírica é também um protagonista em processo de experiência”².

Como na leitura que Calvino faz do mito Perseu em relação à Medusa, Llosa expande, “dirige o olhar para aquilo [realidade] que só se pode revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 1990, p. 16). É nesse olhar indireto que reside a poeticidade em *A teta assustada*. É na reelaboração subjetiva da experiência vivida por uma das muitas vítimas de violência sexual das comunidades

¹ The “I” of the lyric becomes the protagonist, Who refashions the world through his perceptions and renders it as a form the imagination.

² The lyrical process expands because the lyrical “I” is an experiencing protagonist.

campesinas ayacuchanas, a partir da ressignificação do mito do Fausto no canto de *La Sirena*, assim como “[é] sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu [ou seja, do mito], mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver” (CALVINO, p. 17).

A narrativa poética de Llosa “não só ressuscita um mito, como lhe oferece uma nova possibilidade, uma vez que ele é capaz de traduzir os sentidos ocultos da vida afetiva e psíquica” (TABAK, 2008, p. 6) da personagem protagonizada pela atriz, cantora e compositora de “La Sirena”, Magaly Solier.

Dicen en mi pueblo que los músicos
hacen un contrato con una sirena,
si quieren saber cuánto durará,
durará el contrato con esa sirena.

De un campo oscuro tienen que coger
un puñado de quinua para la sirena
ya si la sirena se quede contando
dice la sirena que cada grano significa un año.

Cuando la sirena termine de contar
se lo lleva al hombre y la suelta al mar
pero mi madre dice dice dice
que la quinua difícil de contar es y
la sirena se cansa de contar.

Y así el hombre para siempre
ya se queda con el don.

O canto, num processo de *mise-en-abyme*, revela a história dentro da história; dizendo de outro modo o contrato que a sereia faz com os músicos espelha o contrato que Fausta faz com Aída, a musicista (sua patroa). Esse espelhamento da ação da personagem problematiza o ato de cantar (o canto), que está diretamente ligado aos elementos/signos adaptados da linguagem verbal (musical) para a linguagem cinematográfica e que são responsáveis pela produção de sentido mais amplo do filme.

Em “Conhecimento linguístico como ato semiótico”, Irene Machado (2008, p. 51) observa que “se o mecanismo fundamental da linguagem é a produção de sentido, a ação dos signos realiza-se para este fim”. Observem que falamos em produção de sentido; assim, ao semiotizar o texto de Magaly Solier, Claudia Llosa não re-produz um objeto artístico, antes, re-cria um novo objeto, tornando-o “portador de significação” (LOTMAN, 1978, p. 31).

Acerca desse canto e em uma tradução livre das duas primeiras estrofes, podemos dizer que os músicos da vila em que o eu lírico habita fazem um contrato com a sereia para que suas músicas sejam ouvidas para sempre, e esse “sempre” corresponderá ao total de quinua dada à sereia que deverá contá-la até acabar.

A interpretação da canção se adensa se levarmos em consideração a escolha dos signos (e sua significação) “sereia” e “quinua”, bem como os seus respectivos substitutos no texto fílmico, a saber, a personagem “Fausta” e “as pérolas”.

A fim de discutirmos melhor essa questão, sugerimos começar por analisar as imagens fílmicas abaixo. No primeiro plano da figura 1, vemos Fausta tentando entoar a música de *la sirena* a pedido da pianista; mas ela lhe diz que não sabe. A figura 2 corresponde ao momento em que Fausta ajuda a pianista a recolher as pérolas que

havam caído de seu colar. Esta, vendo que as pérolas atraíam Fausta, lhe diz: “Se tu cantas para mim, eu te dou uma pérola. Se completas o colar, eu te dou de presente”.³

Figura 1 - Fausta tenta cantar a canção



Fonte: DVD *A teta assustada*

Figura 2 - A pianista e Fausta recolhem as pérolas do colar



O contrato a ser selado entre Fausta e a musicista remete-nos, *grosso modo*, ao mito do Fausto e, se em Goethe o médico faz um pacto com o demônio, a personagem de Magaly Solier, constrangida, vende “as suas raízes, de alguma forma, para a indústria cultural, e por ela [acaba] sendo explorada e usada”, afirma Paulo Ricardo Kralik

³ Si tú me cantas, yo te regalo una perlita. Si completas el collar, te lo regalo.

Angelini⁴, em *Fausta e o Diabo* (2009). Em *As três etapas do mito de Fausto*, Brunel (2005, p. 340, grifo nosso) observa que, ao fazer o pacto, ele (o médico) “renega sua fidelidade a Deus para jurar fidelidade a seu adversário – e ao fazer isto, *aliena sua liberdade*, julgando afirmá-la.”

Como na canção e no mito do Fausto, a personagem de *A teta assustada* vende suas raízes e aliena sua liberdade. A questão mítica, mais precisamente da característica do canto da sereia, é fundamental para compreendermos a ambiguidade do canto na construção da poeticidade da narrativa fílmica. Sendo assim, convém destacar que

[c]ontrariamente ao que se pode ouvir, ele não é agradável. Há uma dimensão de tensão e logo de gozo importante, que podemos compreender se nos reportarmos à origem da criação das Sereias.[...] O nascimento das sereias se origina então de uma perda que causará um apelo. (VIVÈS, 2009, p.3)⁵

Como se origina, então, a sereia Fausta já, que segundo Vivès, o nascimento das sereias tem início com a perda? *O que* [a sereia] Fausta perdeu? *Qual a razão de seu apelo* e, conseqüentemente, *por que* ela vende o seu canto, a sua música? A resposta às questões aqui levantadas pode ser assim sintetizada: a falta de condições para dar um funeral a sua mãe obriga Fausta a aceitar a proposta da pianista, e o seu canto explode como um apelo que antes parecia preso na garganta.

Inicialmente refém da realidade que a aprisiona e que perpetua a sua condição de alienada, Fausta realiza um gesto libertador: recusa a realidade que a fixa e cobra o pagamento pela apropriação de seu canto, pela usurpação de seu direito à voz. Em seguida, cumpre os rituais fúnebres, leva o corpo de sua mãe ao povoado, para ser sepultado; e, finalmente, retira a “a vida que nasce morta” e que cresce dentro de si, para dar lugar à vida e tornar-se um devir-flor, um devir-mulher.

Devir. Devenir. Vir a Ser. Devir é desejo. Em Fausta, o devir aparece como desejo de experimentar a vida. De acordo com Deleuze e Parnet (p. 2),

Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas. Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres, com seu passado e seu futuro, e é preciso que as mulheres entrem nesse devir para sair de seu passado e de seu futuro, de sua história.

Tornar-se um devir-mulher é encontrar uma saída, é romper com o que estava estabelecido: “Escute, sua prima é linda”; “Não contei que ela é doente? Tem a doença da teta assustada.” O diálogo entre um jovem encantado por Fausta e o primo da protagonista revela a prisão da memória ressentida de que nos fala Brandão (2010, p. 91). Nesse sentido, tornar-se devir-flor é libertar-se dessa memória, é romper com

todas as determinações objetivas que nos fixam, nos enquadram, nos identificam e nos fazem reconhecer; buraco onde nos alojamos, com nossa consciência, nossos sentimentos, nossas paixões, nossos segredinhos por demais conhecidos, nossa vontade de torná-los conhecidos (DELEUZE, PARNET, p. 37).

⁴ O artigo *Fausta e o Diabo* está disponível em <http://www.argumento.net/cena-critica/cinema/latino/fausta-e-o-diabo/> Acesso em: 07 jul. 2011.

⁵ Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/pdfs/robson.pdf>

À guisa de uma conclusão

Adaptando a fala de Calvino, podemos afirmar que diversos elementos concorrem para formar a poeticidade do filme de Llosa:

a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, p. 110)

Podemos afirmar ainda que a “deliberada ambigüidade” do canto de “La Sirena” concorre “para o desenvolvimento de imagens com ritmos próprios e na construção da própria narrativa” (TABAK, p. 4). Sendo assim, e ainda na esteira do pensamento de Tabak, podemos visualizar a literariedade/poeticidade de *A teta assustada* em “dois planos; um plano sintagmático onde a narrativa se apóia e se estreita na representação do real e um plano paradigmático onde a poesia [filme] cria livremente sua própria objetividade”.

A reelaboração poética do fato real, a saber, testemunho de uma vítima, aponta para a subjetividade política de *A teta assustada* e converte, ou melhor, transfigura o histórico “em algo duradouro – tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia” (JAKOBSON, 1995, p. 150). De acordo com Freedman (p. 272), “[a] contribuição da ficção lírica tem sido esta forma peculiar de olhar para a percepção”.⁶

Essa forma peculiar abandona o “discurso político mais explícito”, “mais engajado”, “mais panfletário em prol de uma busca do que está oculto, do que está calado, do que foi apagado, constituindo-se, assim, outro tipo de política, a política do cotidiano” (PRYSTHON, 2012, p. 251). Retomando Rancière (2010a, p. 20), *A teta assustada* é político “pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais”, e é nisso que reside uma nova subjetividade política no cinema latino-americano deste início de século.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 65-89.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. O artigo Fausta e o Diabo. In: **Argumento.net**, 12 agosto de 2009. Disponível em: <http://www.argumento.net/cena-critica/cinema/latino/fausta-e-o-diabo/> Acesso em: 07 jul. 2011.

ANTUNES, Arnaldo; BRITTO, Sérgio; FROMER, Marcelo. Comida. In: **Titãs - Jesus não tem dentes no país de banguelas**. 1987. Faixa 2.

⁶ The contribution of lyrical fiction has been this peculiar way of looking at perception.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**: tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross; **Poética**: tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991(Os pensadores; v. 2).

ARISTARAÍN, Adolfo. Entrevista a Martín Abadía, Roberto Santander e Ana Baena. **La periódica revisión dominical** | Bunker Literario, 10 dez. 2008. Disponível em: <http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/12/10/entrevista-a-adolfo-aristarain-el-estilo-aparece-cuando-no-se-lo-busca/> Acesso em 22 set. 2014.

A TETA assustada. Direção e Roteiro: Claudia Llosa. Intérpretes: Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís. Produção: Claudia Llosa. Peru-Espanha, 2009. 1 DVD (93 min), son., col.

BRANDÃO, Alessandra. *A teta assustada* e a estranheiridade do/no corpo. In: **DEVIRES** – Cinema e Humanidades. UFMG - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 7, n. 2, p. 86-97, 2010.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind... [et al.]. 4ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles; PARTNER, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**; tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

KING, John. **El carrete mágico**: Una historia del cine latinoamericano. Bogotá: TM Editores, 1994.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MERTEN, Luiz Carlos. Diretor argentino Subiela é homenageado no CineSul. O Estadão. 05 de junho de 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,diretor-argentino-subiela-e-homenageado-no-cinesul,1039090> Acesso em 18 nov. 2013.

MORGAN, Jorge Luis Valdez. **Imaginos y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000**. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Tesis para optar el título de Licenciado en Historia (Monografía), 2005,155p.

PRYSTHON, Angela. Banalidades, minimalismo e os paradoxos do real em Martín Rejtman. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. **Políticas**

dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual. Palhoça: Ed. Unisul, 2012, p. 249-263.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. In: **DEVIRES** – Cinema e Humanidades. UFMG - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 7, n. 2, p. 14-37, 2010a.

_____. A associação entre arte e política. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC/CEART. Vol 1, n.15, out 2010, p. 123-133. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana, 2010b.

_____. **Formas de vida:** Jacques Rancière fala sobre estética e política. Entrevista concedida a Guilherme Freitas, publicada em 08/12/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp> Acesso em: 23 out. 2013.

ROCHA, Carolina. ¿Idealismo en tiempos del mercado? La cinematografía de Piñeyro en los 90. **Revista Nuestra América**, n°2, Agosto-Diciembre 2006, p. 211-226.

SILVA, Fabiana Maranhão Lourenço da. Tendências do Cinema Latino-Americano Contemporâneo. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

TABAK, Fani Miranda. A construção mítica nas narrativas poéticas. In: **XI Congresso Internacional da Abralic**, 2008, São Paulo. XI Congresso Internacional da Abralic, 2008.

THEIDON, Kimberly. Los males del campo: epistemologías corporales. In: _____. **Entre prójimos:** el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú. Lima: IEP (Instituto de Estudios Peruanos), 2004, p. 58-92.

VIVÈS, Jean-Michel. O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional; tradução de Robson Dutra. **O Marrare**, Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, n° 11, ano 9, 2009 Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/pdfs/robson.pdf> Acesso em: 20 set. 2014.