



Guerra conjugal: palimpsestos de violência
Guerra conjugal: palimpsests of violence

Carla Kinzo¹

Resumo: O artigo investiga o filme *Guerra conjugal* (1975), de Joaquim Pedro de Andrade, e o modo como suas imagens constroem uma representação paralela do Brasil, feita de violência e repressão. Partimos da fragmentação, tanto narrativa quanto formal do filme, para pensarmos o contexto notadamente violento da ditadura de 1964, que aparece sob as relações das personagens.

Palavras-chave: Violência, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, Ditadura de 1964.

Abstract: This article investigates Joaquim Pedro de Andrade's *Guerra conjugal* (1975) and the way its images construct a parallel representation of Brazil, made of violence and repression. We start from the fragmentation, both narrative and formal, of the film, to think about the notably violent context of the dictatorship of 1964, which appears under the relations of the characters.

Keywords: Violence, Joaquim Pedro de Andrade, Brazil, Dictatorship of 1964.

Meus filmes vêm tentando discutir um problema só: o de uma pessoa viver no Brasil.

Joaquim Pedro de Andrade

Quarto longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade, o filme *Guerra conjugal* parte da obra de Dalton Trevisan – mais precisamente de dezesseis contos dos livros *A guerra conjugal* (1968), *Novelas nada exemplares* (1959), *Desastres do amor* (1968), *O vampiro de Curitiba* (1965), *Cemitério de elefantes* (1964) e *O rei da terra* (1972). No roteiro, o cineasta reconfigura as histórias em três núcleos, mantendo a estrutura de alguns dos contos, fusionando outros e fragmentando a narrativa em várias sequências. O primeiro núcleo narrativo é formado pela dupla João e Amália, um casal de idosos que vive uma relação agressiva e que troca injúrias constantemente; o segundo tem Osíris como protagonista, um advogado de família que assedia mulheres e se torna amante de uma cliente, a Dona Olga; o terceiro tem como protagonista Nelsinho, um jovem de classe média que visita mulheres diferentes, procurando satisfação sexual e algum afeto. O filme, uma comédia em chave erótica, reconfigura o gênero da pornochanchada (bastante popular no período) e ataca o caráter autoritário da sociedade brasileira, sobretudo nos anos de forte repressão ditatorial em que o filme era rodado.

Guerra conjugal é um filme que parte da obra de um escritor conhecido por expor a classe média brasileira: as personagens de Dalton Trevisan se movem por mundos diversos, desprovidas de consciência, em uma espécie de “eterna danação”, sempre relacionada ao fracasso. No trajeto que traça a partir desse mundo, o filme refaz as relações repletas de hipocrisia, mediocridade (e também de boas doses de violência)

¹ Mestre e doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH/USP. Formada em Cinema e Vídeo pela ECA/USP e em Letras pela FFLCH/USP.

que aparecem em Trevisan. *Guerra conjugal* parece também se referir àquele momento político do país, em que, a despeito da “abertura política gradual”, pessoas seguiam desaparecendo. E essa pode ser lida como uma segunda camada construída pelo filme, correndo sob a comédia erótica tão popular naqueles anos.

Assim, observamos que há, no filme, um desejo de imaginação (e investigação, perscrutação) da violência naquele período. Para isso, esse “desejo” se utiliza de estratégias de sobrevivência para existir naquelas narrativas, como o transvestir-se de um gênero popular e ligar-se à literatura, buscando uma espécie de respaldo para dizer indiretamente o que se deseja, torcendo a linguagem e destruindo-a por dentro, se preciso.

Uma imagem sob outra

As imagens sob os créditos que abrem o filme *Guerra conjugal* revelam sutilmente uma característica da narrativa: elas mudam gradativamente seu contorno central rosa circundado por uma iluminura de plantas e pássaros. A primeira imagem é um coração (sobre a qual aparecem os nomes dos protagonistas); depois, essa imagem é substituída por outra que alude à bandeira nacional (sobre a qual aparecem o nome do filme e dos demais atores); por fim, surgem na tela dois círculos, um maior, outro menor (sobre os quais aparecem os demais créditos e o nome da direção). A pequena variação dessa imagem central – sendo que uma delas alude muito claramente ao formato da bandeira nacional – dá o tom de como será a história a ser vista: transvestida de pornochanchada, manipulando seus elementos populares, sutilmente ela tecerá outras narrativas de modo sub-reptício, que expõem mecanismos de autoritarismo e violência nas relações sociais no país. Há uma história do Brasil que se conta por trás dessas relações domésticas; os créditos, logo de início, dão essa pista. A ideia da repetição de um mesmo estado de coisas que prevalece sobre as mudanças desejadas parece estar nas imagens que investigaremos por trás do que se mostra ao longo do filme. É como se, como verdadeiros palimpsestos, suas cenas guardassem outras dentro delas, que as comentam, ampliando sentidos.

Em *Guerra conjugal* há, muitas vezes, um conflito não escancarado entre o que se vê e o que se diz, o que colabora para essa ideia das muitas camadas por trás de suas imagens. Esse, aliás, é um procedimento de muitos dos trabalhos do cineasta, que permite novas leituras a partir daquilo que se deixa ver à primeira vista. Sobre seu primeiro longa-metragem de ficção, *O padre e a moça*, por exemplo, Joaquim Pedro declarou que era seu desejo que quem atingisse uma primeira estrutura e não percebesse necessariamente as demais, pudesse ficar satisfeito: “(...) fazia parte do jogo dar essa primeira linha fácil, acessível e mais ou menos tradicional, para que nela o público se apoiasse, e, a partir daí, haveria outras harmonias que não fariam falta, essencialmente, a quem atingisse a primeira” (AMARAL; GOULART; GRAÇA, 1997, p. 132). Assim, os filmes de Joaquim Pedro de Andrade nos solicitam sempre uma atividade decifradora: assistir a seus filmes é se empenhar na contemplação de seus fragmentos rearranjados a partir das obras literárias de que partem – e que insistem

em uma imagem de país que não corresponde àquela que se constrói sob o discurso oficial.

Em *Guerra conjugal*, essa imagem do Brasil parece se construir do fracasso de suas personagens centrais. Os três, João, Osiris e Nelsinho, que são apresentados no comando das cenas, impondo-se sobre as demais personagens, cairão da metade do filme em diante: encontrarão a humilhação, a sujeição, a morte. Além disso, há uma pobreza das relações entre as personagens refletida em suas condições sociais (não importa a qual classe social ela pertença), que também parece dizer dessa imagem de país fracassado. Ou elas moram em casas empobrecidas (como o casal João e Amália) ou em ambientes *kitsch* (como a personagem da Gorda ou a casa de Lúcia), repletos de objetos que não servem a nada – mas que impõem sua presença, pontuando o vazio daquele acúmulo e, talvez também, a tentativa de “serem quem não são”.

Essa lida com as personagens centrais de cada um dos três episódios indicia também uma visão do cineasta sobre a modernização conservadora – já com *Macunaíma*, seu filme anterior, há um olhar sobre o herói, devorado ao fim da narrativa, que se confunde com o destino do país. Um certo Brasil arcaico, solapado pela ideia de modernização naqueles anos, é a imagem de país que os filmes não querem esquecer: devorador dos estímulos da cidade, numa ânsia consumista, e depois devorado por Uiara, esse “herói sem caráter” parece dizer respeito a um certo país destruído, esquecido sob os anseios da modernização. Há em *Macunaíma* uma ideia de fragmentação e de destruição do herói que também aparece em *Guerra conjugal*. Ainda que sobre *Macunaíma* Joaquim Pedro tenha dito que o “herói moderno terá de ser uma superação de *Macunaíma*, embora conservando algumas características dele” (ANDRADE in RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 163), não parece haver lugar para essa superação em seus filmes posteriores. A configuração do atraso que ronda as relações em *Guerra conjugal*, por exemplo, bem como seus “heróis” medíocres e não menos violentos, aponta para uma direção diversa de um herói que ultrapassa o estágio do “herói sem caráter”.

O *Macunaíma* sem caráter não seria um “estágio vencido” no caminho para o herói moderno, como o quer Joaquim: glorioso e positivo (com caráter, portanto), conquistando sua identidade com o popular. A modernidade contemporânea do final da década caminha em direção diversa, adentrando sem peias a exasperação e a traição – o sentimento da história como derrota – para, no dilaceramento e na representação do grotesco, conseguir encarar seu tempo. (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 163)

Em *Guerra conjugal*, “a representação do grotesco” e o “sentimento de história como derrota” também aparecem. O consumo vazio que aparece sob as marcas do *kitsch* no filme funciona como uma espécie de “isca” para atrair o olhar do espectador, revelando uma pretensa cultura que não alcança a “sublimação estética”, tampouco aceita suas raízes culturais. A propósito dessa discussão, Estevão Garcia, em “As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas”, afirma que:

Aqui [em *Guerra conjugal*], Joaquim Pedro não busca atrair o espectador pela via do tosco e sim pela construção do *kitsch*. A iluminação e a cenografia não estavam atrás de um resultado final capenga. Elas estavam atrás da elaboração do “cafona” e do “brega” de uma maneira nítida, discreta e perceptível sem, no entanto, saltar aos olhos. Desde os créditos percebemos a procura por essa textura. O espectador encontra aqui uma “cor” e um “entorno” que lhe é familiar através desses recursos cênicos. O desleixo (ou a fabricação do desleixo) é deixado de lado. A decupagem é cuidadosamente trabalhada. Em *Guerra conjugal*, o estranhamento e a busca pelo progressivo desconforto do espectador foram rigorosamente planejados.²

Segundo Sérgio Botelho do Amaral, se o herói de Dalton Trevisan é um fracassado em si, sem destino, no filme ele aparece como responsável por uma ideologia, promotora da repressão política – o que daria unidade à trama, já que a cada um deles se atribui uma função na manutenção dessa ordem. Amaral, em *Cinema brasileiro: três olhares*, observa como, no filme, há um repertório de imagens que remetem à organização católica conhecida por TFP (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade), o que confere mais sentidos “ocultos” aos enquadramentos, armados de modo a sugerir interrogatórios e torturas nas relações entre os casais. João, personagem do primeiro episódio do filme, representaria a força bruta, o repressor, o torturador. Osíris, o advogado do segundo episódio do filme, encarna a figura do pai, do padre e do patrão. Nelsinho, o terceiro “herói”, por sua vez, é o típico “vampiro” de Trevisan, que sai à caça de suas “vítimas”.

Duplicação e despossessão

Berta Waldman, a propósito do uso de clichês por Dalton Trevisan, diz que eles cumprem um papel no discurso “cuja meta é o silêncio, espaço onde as personagens se destroem” (WALDMAN, 1989, p. 13). Ao eliminar o traço subjetivo das falas das personagens, Trevisan as dilui em um espaço indiferenciado de narrativa anônima, em que a comunicação com o outro é repleta de barreiras justamente porque essa relação é destrutiva. As personagens “vampiros” de Trevisan sugam o outro e exploram-no na tentativa de anulá-lo, reproduzindo um processo social que atua sob os mesmos mecanismos. Essa é uma característica que Joaquim Pedro de Andrade atualiza no filme, no qual personagens não parecem responder a partir de suas subjetividades, mas do papel que cumprem em uma sociedade calcada na violência. É como se houvesse uma *despossessão* de si mesmos daqueles sujeitos em cena, que se traduz na duplicação dessas figuras – há pelo menos duas camadas em jogo, que podem ser vistas na ocultação, em suas falas, do que é evidente em suas imagens. Moldadas por uma sociedade violenta, há um verdadeiro desencontro entre o eu e o que se vê no corpo dessas personagens. No jogo de representação e disfarces em que entram, elas acabam servindo de anteparo (ou espelho) desse contexto repressor. O próprio filme atua nessa chave do “disfarce”, usando a linguagem da pornochanchada para discutir

² GARCIA, Estevão. “As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas”. In: *Contracampo: Revista de cinema*. Disponível em <www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm>. Acessado em 8 out. 2018.

seu apelo em bases profundas, ou seja, os sentidos de moralidade nessa sociedade autoritária, sua pretensa revolução de costumes em tempos de milagre econômico e seus efeitos sobre as pessoas. Esse jogo de papéis entre as personagens é bastante evidente nos blocos de Osiris, nos quais ele vai encarnando, a depender de seu interlocutor, um papel diferente: ora é um “pai”, ora o “patrão”, ora um “padre”, como afirmamos. Seus papéis vão sendo modulados no jogo com o outro, naquilo que as mulheres dão pra ele como resposta a suas investidas. É como se a todo momento eles estivessem se esforçando pra ser quem não são – e, com isso, suas subjetividades vão sendo solapadas.

Violência e mediocridade

O terceiro episódio, que tem como protagonista Nelsinho, começa com um plano de conjunto da personagem aproximando-se da casa de Neusa. Vemos parte da fachada da velha casa e Nelsinho, um homem jovem, de paletó, gravata, óculos e bigode caminhando portão adentro. À esquerda do quadro, preso por uma coleira à entrada da casa, um cão. A câmera se move suavemente, enquadrando o homem da cintura pra baixo e o cachorro no centro do quadro. Nelsinho para na frente do bicho e, de repente e sem explicação (pois o cão está quieto e deitado), o chuta. Observamos como no filme há uma força destrutiva que, voltada ao outro, manifesta-se, muitas vezes, não de modo direto – mas, como afirma Jaime Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia*, de modo *intransitivo*, “como uma associação de ideias sem controle, que não exige nenhuma antecipação explicativa” (GINZBURG, 2013, p. 6). O pontapé gratuito no animal revela uma violência contida na cena que, de repente (e logo no início desse bloco), sem aviso, irrompe – mas em um gesto medíocre. Essa agressividade banal e injustificada, explícita desde o início, contamina o episódio e joga uma espécie de sombra na personagem. Sua violência em miniatura, cotidiana, parece ser, ao mesmo tempo, um sintoma da brutalidade disciplinar do governo de então. A figura de Nelsinho também parece fazer as vezes de um inquiridor, pelo modo como se relacionará com as demais personagens dentro da casa – sobretudo com a velha, dona Gabriela. Assim como ocorrerá com as personagens masculinas protagonistas dos demais episódios, que terão uma trajetória em que serão “aviltados” como machões, há aqui um indício de rebaixamento ético em Nelsinho. É interessante notar que o filme trabalha em uma chave irônica a imagem dos seus “heróis”. A agressividade dessas figuras, outrora valorizada em personagens épicas,³ por exemplo, aqui é sintoma da mediocridade que as constitui.

³ Um breve comentário: na tradição literária, desde a epopeia clássica, cabe aos heróis os atos violentos, que se justificaria dentro de um contexto de defesa de valores de seu grupo, de construção de imagens afirmativas do coletivo, da consolidação de mitos. Hegel, segundo recorda Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia*, atribui a essa agressividade heroica uma esfera amoral: “O culto aos heróis, ainda que violentos e cruéis, está ligado a um culto de coletividades soberanas, que não precisam nem devem sentir remorso com relação aos inimigos que matam” (GINZBURG, 2013, p. 38). Interessante pensar que em *Guerra conjugal*, essa agressividade dos heróis também se liga a uma ideia de manutenção de determinados valores de um grupo – mas marca-os negativamente, como dissemos, tornando-os figuras menores, apequenadas.

O inquietante

Nessa sequência de Nelsinho na casa de Neusa, em que ele conversa com sua avó, a dona Gabriela, as palavras parecem ser um meio pelo qual as personagens se relacionam em uma primeira camada; a decupagem nos revela outra. Há um mal-estar, um desconforto no modo como a sequência é estruturada que não se coloca em palavras – e que se faz do contraste entre o que se diz e como se diz. É como se, voltando uma vez mais à imagem do estranho familiar em Freud, esse *unheimlich* no filme fosse justamente as imagens de interrogatório e tortura sub-reptícias na recorrência temática (a violência física e verbal impregnada nas relações amorosas). Ou seja, há no filme encontros inquietantes, estranhamente familiares, que se repetem entre as imagens calcadas no “real”, naquilo que se vê, com outras que evocam ambientes e gestos que deveriam ter permanecido *ocultos, recalçados*, mas que emergem pela agressividade desmedida, que não cessa – da qual as personagens não podem escapar e que elas não podem conter. Interessante avaliar que, como já apontamos neste trabalho, o assustador no inquietante não é o desconhecido, mas aquilo que é justamente familiar. Ora, as imagens implícitas, subliminares de interrogatórios e torturas, evocam o que se sabia que se praticava nos porões da ditadura, propondo um mal-estar à cena aparentemente corriqueira.

Como recorda Avellar em *Cinema dilacerado*, em 1976, ao que parece, a tortura contra os presos políticos nas prisões começava a diminuir e “a brutalidade do estado se disciplinava” (AVELLAR, 1986, p. 144). Restava, no entanto, como sintoma, no “gesto comum de todo dia”, na “demonstração das boas maneiras”, na “linguagem mais erudita através da qual as pessoas se entendem” (AVELLAR, 1986, p. 144). Ou seja, “em lugar do tabefe beija-se a namorada retirando a boca no meio do beijo para protestar com nojo contra o gosto de bala de hortelã” (AVELLAR, 1986, p. 144). É como se houvesse uma invasão da narrativa por aquilo que “deveria ter permanecido oculto” – uma invasão estranha, muda, como é possível verificar nessa cena do beijo com a bala de hortelã lembrada por Avellar.

Esse *unheimlich* parece dizer respeito, pensamos, a fragmentos do que ainda resta no presente do que *parece ter passado e não passou*. Nesse sentido, o filme operaria melancolicamente, encarando esse outro mundo em imagens capazes de ressignificá-lo.

Um movimento melancólico

A violência incorporada nas cenas do filme parece ser claramente o sintoma de um objeto traumático alojado naquele “corpo social” retratado – resultado dos anos de repressão, que atingem o ápice na ditadura civil-militar naquele momento. É como se essa violência não resolvida historicamente, silenciada, reprimida, retornasse à vida cotidiana reiteradamente, reforçando a intensidade de sua presença nos processos constitutivos tanto de nossas estruturas institucionais, quanto de nossas subjetividades. A cena, vale ressaltar, parece ir além desse olhar sobre subjetividades que repetem a violência: ela reproduz claramente uma situação de cárcere. “O público pode ignorar

a tortura nos porões da ditadura, mas quem desconhece um marido que espanca e encarcera a esposa na própria casa?”, afirma Leonor Souza Pinto sobre o filme, no encarte do DVD, lançado pela Filmes do Serro, referindo-se a essa cena específica. José Carlos Avellar identifica a violência em *Guerra conjugal* como um dos elementos essenciais da narrativa, já que é permeada pela agressividade, em múltiplas modulações:

O que realmente interessa em guerra conjugal é retratar a violência. O som e a montagem do filme não devem ser tomados simplesmente como felizes soluções formais de um problema técnico de composição cinematográfica, mas como o resultado direto de um desejo específico de mostrar em extensão a violência na sociedade contemporânea. Em alguns fragmentos a violência é vista por inteiro, como nas brigas entre Joãozinho e Amália. Mas na maior parte dos casos, a brutalidade aparece pela metade, pronunciada à meia-voz, em resmungos, numa afirmação reticente ou de duplo sentido, diluída em frases feitas, incorporada ao cotidiano. É exatamente esse tipo de violência assimilada inconscientemente que o filme procura revelar através de uma especial sensibilidade sonora e de uma cuidada montagem de fragmentos. (AVELLAR, 1986, p. 154)

Ainda que não pareça ser explícito, há um movimento melancólico no filme nessas modulações da agressividade – e a violência ganha um arranjo peculiar quando associada ao conceito de melancolia. Resultado de uma perda, esse conceito polissêmico diz de um comportamento caracterizado por um mal-estar em relação à sociedade. O filme, nos parece, pontua constantemente esse mal-estar, construindo sua narrativa como um campo de desconfiança, de duplicações de sentido. A violência, como viemos insistindo, é o meio pelo qual esse mal-estar é colocado de modo mais evidente em pauta, mas não apenas: também na escolha de uma direção de arte, de uma fotografia e de diálogos que marcam a presença do grotesco, no modo como esse filme destrói por dentro a própria ideia de pornochanchada, constrói-se um olhar melancólico àquele momento histórico. Se um ponto central da condição melancólica é a atitude autodestrutiva, então a fragmentação da subjetividade das personagens em cena, a queda dos heróis nos parecem indícios de uma visada melancólica do país.

Guerra conjugal prolonga uma reflexão crítica sobre a modernização conservadora daqueles anos no Brasil, que acaba por colocar em cena um certo país arcaico. Esse país não aparece senão sob os escombros (na forma do acúmulo de mercadorias ou na completa miséria dos ambientes) da modernidade ilusória do país. As marcas do *kitsch* no filme acabam por acentuar esses traços. Essas marcas são visíveis no trabalho com as cores realizado pela fotografia – as cores desempenham uma função quase que dramática, já que contam a história ao lado dos diálogos. Não há meio termo nesse trabalho com a cor: ou as casas das personagens são evidentemente coloridas, com cores muito vibrantes, ou são apagadas e escuras. Nas casas mais favorecidas dos episódios, por exemplo, notadamente de uma certa classe média, há o dado do mau gosto marcado não apenas pela profusão de objetos, mas pelas cores abundantes e marcadas. Esses traços (resultado, supomos, do desejo de “não serem quem são”

dessas personagens, que moram nesses lugares), também fazem alusão, muitas vezes, às forças conservadoras que, de fato, participaram da repressão – como as flores de plástico coloridas que citamos tantas vezes, que se repetem nos episódios e que associamos à TFP. Muitas vezes, o cenário, propositadamente carregado de objetos inúteis e cafonas, parece estar prestes a devorar as personagens (isso acontece algumas vezes com Nelsinho, quando, por exemplo, ele se encontra com a personagem da Gorda e a personagem Lúcia). A casa desta última personagem, aliás, tem um elemento explícito dessa ideia de devoração: uma cama em forma de boca dentada. Os espaços empobrecidos também dão corpo à agressividade (e à miséria) das relações, com suas paredes descascadas e cômodos escuros. O excesso de objetos e a miséria equilibram-se, no filme, no retrato desse país esquecido, em que o vazio das relações humanas é pontuado ora pelo consumo sem sentido, ora pela falta do que é essencial. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, essa “modernização” almejada, afinal, não pousa os pés na realidade do país – cada vez mais conservadora (e violenta), a despeito da promiscuidade das relações entre as personagens.

Esse país arcaico que reaparece nas relações postas em cena aparece refletido de modo infiltrado no gênero da pornochanchada que, com grande potencial de mercado, comunicava-se com um público que não era necessariamente o mesmo dos filmes do cinema novo. E esse era um desejo “contrabandista” de Joaquim Pedro, pois: fornecer mais narrativas possíveis por trás daquela primeira que aparece na superfície de seus trabalhos. Como de fato não se aprofundou e não “avançou” (ou melhor dizendo, como atropelou o país), a tal modernização pela qual passava o Brasil não modificou estruturas antigas, notadamente violentas, hierarquizadas, que ainda orientavam os gestos da sociedade – e das personagens do filme. O “verniz” *kitsch* que as figuras em *Guerra conjugal* tentam dar às suas vidas não esconde – ou ainda, amplifica – o que elas querem esquecer: que se relacionam a partir de elementos de um país de base violenta, arcaica, impossíveis de ignorar.

Bibliografia

- AMARAL, Sergio Botelho do; GOULART, Sonia; GRAÇA, Marcos da Silva. **Cinema brasileiro: três olhares**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.
- AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.^[1]_[SEP]
- FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**, **Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GARCIA, Estevão. “As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas”. In: **Contracampo: Revista de cinema**. Disponível em <www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm>. Acessado em 8 out. 2018.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora da Unicamp, 1989.