

A Retomada e os Cães Sem dono

*Da Retomada do Cinema Brasileiro a partir da década de 1990, de questões abordadas nos filmes e, neste contexto, sobre Beto Brant e seu último filme *Cão Sem dono* (2007)*

Do início da década de 70 até o fim da década de 80, o cinema brasileiro operou sob o controle da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME. Criada em 1969 pelo regime Militar com o objetivo inicial de divulgar o cinema brasileiro no exterior, a empresa logo assumiu a maior parte da produção e distribuição nacionais, havendo ainda alguns núcleos de produção independentes e não ligados ao financiamento estatal. Medidas protecionistas e uma série de investimentos levaram a um crescimento da popularidade do cinema brasileiro com seu próprio público, estatísticas mostram que a quantidade de espectadores e arrecadação de filmes brasileiros chegou a duplicar entre 71 e 79, tendo os filmes estrangeiros mantido uma relativa estabilidade¹. A crise financeira no Brasil da década de 80, porém, limitou sensivelmente os investimentos na área e a Embrafilme perdeu força na competição e regulação no mercado. paralelamente, o crescimento da ideologia neoliberal discutia a interferência do Estado na produção cultural (financeira e ideologicamente). A produção cinematográfica foi marcada pela instabilidade, ao mesmo tempo em que a abertura política possibilitou filmes de conteúdo mais crítico, como *Eles Não Usam Black Tie* (Leon Hirzman, 1981), *O Homem Que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981), ambos distribuídos pela Embrafilme, e *Cabra Marcado Pra Morrer* (Eduardo Coutinho, 1985), distribuído pela Globo Vídeo. Apesar de algumas tentativas de re-estruturação, a Embrafilme, junto ao CONCINE, a Fundação de Cinema Brasileiro e as leis de incentivo do Ministério da Cultura, acabou por ser fechada logo no início do governo Collor, em 1990, no contexto do Programa Nacional de Desestatização (PND).

Já na década de 1980, a produção como um todo, inclusive a produção independente, decrescia sensivelmente. A produção maior e a sobrevivência de grande parte dos produtores (e da inventividade cinematográfica) esteve ligada ao curta-metragem. A indústria

¹ FARIAS, Roberto, Embrafilme: Quadro comparativo entre o cinema brasileiro e o estrangeiro na década de 1970. <http://www.cinemabrasil.org.br/rffarias/embrafil.html>, acesso em 27/06/2008

cinematográfica hollywoodiana passava por um momento esplêndido e acabou por dominar boa parte da distribuição e do público nacional. Sem os órgãos federais de apoio, extintos, a produção nacional ficou ainda mais dificultada e escassa. Uma pesquisa realizada em 1992 pelo Estado de São Paulo perguntava aos entrevistados sobre cinema nacional, 61% deles não souberam responder por não se lembrar de nenhum filme². No mesmo ano, o Festival de Brasília chegou a ser adiado por falta de inscrições.

Apesar de anterior à mudança na legislação que proporcionaria a retomada do cinema brasileiro, *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1994), foi o filme que quebrou o gelo entre o cinema brasileiro e o público interno, atingindo a marca de um milhão de espectadores. Pouco depois, a Lei do Audiovisual entra em vigor com mecanismos de captação de recursos para produção e o panorama se altera rapidamente. Logo entre 1995 e 1997, 31 filmes nacionais são produzidos e lançados, contra uma média de 2 filmes por ano nos três primeiros anos da década. Vemos retornar ao longa metragem cineastas consagrados como Júlio Bressane (*Matou a Família e Foi Ao Cinema*, 1969 e *Miramar*, 1997), Nelson Pereira dos Santos (*Rio Zona Norte*, 1957 e *Cinema e Lágrimas*, 1995), Paulo César Saraceni (*Arraial do Cabo*, 1960 e *Bahia de Todos os Samba*s, 1996) e Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1963 e *Tieta do Agreste*, 1996). A partir daí, podemos citar como destaque de público e bilheteria alguns títulos e diretores, como *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles; *Estorvo* (1999), de Rui Guerra; *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho e *Cidade de Deus* (2003), de Fernando Meireles e Kátia Lund.

É notável o surgimento de alguns cineastas jovens, muitos também vindos do curta-metragem, como Tata Amaral (*Um Céu de Estrelas*, 1996), Paulo Caldas e Lírio Ferreira (*Baile Perfumado*, 1997), Laís Bodansky (*Bicho de Sete Cabeças*, 2000), Luís Fernando Carvalho (*Lavoura Arcaica*, 2000), Karim Ainouz (*Madame Satã*, 2002), Eliana Café (*Narradores de Javé*, 2003), Claudio Assis (*Amarelo Manga*, 2003), e, no documentário, novos nomes como José Padilha (*Ônibus 174*, 2002), que mais recentemente dirigiu o polêmico *Tropa de Elite* (2007), Paulo Sacramento (*Prisioneiro da Grade de Ferro*, 2003), Sandra Kogut (*Passaporte Húngaro*, 2003) e Kiko Goifman (*33*, 2003).

É entre esses nomes que surge Beto Brant, com *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), até atingir maior popularidade e fama com *O Invasor* (2001). Trataremos dele logo mais, neste artigo.

² A pesquisa é citada em ORICCHIO, Luiz Zanin. "O cinema brasileiro contemporâneo (anos 90)". In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2000, pp. 136-141

O período entre o lançamento de Carlota Joaquina e os dias de hoje acompanham um crescente interesse e talvez até uma euforia em torno do cinema nacional. Um desenvolvimento nas estratégias de distribuição e divulgação, um crescimento no investimento, retornando uma melhoria na qualidade técnica, tão incômoda nos anos 70 e 80. Isto parece ter tornado os filmes nacionais mais aprazíveis para a população brasileira, em comparação ao tão rico cinema norte-americano. Algumas indicações ao Oscar, atreladas a parcerias com empresas distribuidoras internacionais, contribuíram para esta aproximação. A mídia em geral, especialmente a jornalística, corroboraram com este crescimento. Mantêm-se, contudo, alguns problemas.

A própria conjuntura econômica proporcionou uma diminuição radical na quantidade de cinemas de bairro ou salas do circuito alternativo, ficando grande parte das salas dentro dos *shopping centers*, no formato de *multiplex*, nas mãos de grandes cadeias distribuidoras internacionais. Os filmes que entraram nesse circuito acabaram sendo aqueles que pouco tinham de inventividade cinematográfica ou de alguma proposta estética inovadora ou talvez unificadora do cinema nacional. São filmes que basicamente permanecem na tradição da narrativa cinematográfica clássica eurocêntrica. Aqueles filmes mais experimentais, ou de uma linguagem um pouco mais rebuscada e criativa, apesar de terem sua produção financiada pelas leis de incentivo, ficam relegados a festivais e ao circuito alternativo, atingindo um público esclarecido e já interessado. Os ingressos nos multiplex são cada vez mais caros e o espaço dos festivais e do circuito alternativo é pequeno e mal divulgado. O resultado é que, apesar do crescimento da produção e do sucesso de alguns filmes brasileiros, grande parte da população não tem a chance de conhecer os filmes ou de desenvolver um hábito, uma cultura cinematográfica.

O povo brasileiro permanece, porém, como tema de boa parte desses filmes. São explorados cenários de pobreza e miséria, a dificuldade e violência da vida nas favelas, a angústia da seca no sertão e o caos da vivência urbana (geralmente em São Paulo), através de narrativas intrincadas e bem construídas, personagens com aprofundamento psicológico e dramas pessoais intensos. Estes temas já são objeto do cinema brasileiro há muitas décadas, porém, se na década de 60, com os cinemas novos, tínhamos na linguagem e no enredo um discurso crítico, político e revolucionário, hoje os filmes estão centrados e encasulados no sujeito, não sendo a existência de sua condição social um problema em si, mas apenas o plano de fundo para dramas e conflitos da personalidade individual.

Essa mudança de foco é perceptível não só no cinema nacional, como na cultura e na sociedade como um todo. Isto está atrelado a um grande desequilíbrio que favorece a vida privada em oposição à vida pública, a um distanciamento crescente entre o cidadão e o Estado que retira o espaço das paixões políticas e ações de classe. Richard Sennett e Pierre Ansart vêem esta transformação por duas óticas que se entrelaçam.

Sennett se baseia nas transformações nos hábitos públicos nas grandes cidades, mostrando que os códigos de comportamento e credibilidade que, no século XVIII, eram fortes, tornam-se confusos e terminam por diluir-se ao longo do século XIX. Destituída destes códigos, a expressão é encarada como de sentimentos e condições íntimas, tornando-se perigosa para quem a efetua e invasiva para quem a assiste, é, portanto, evitada. A isto está atrelado o surgimento da personalidade em público, em lugar do distanciamento e da representação próprias ao jogo: o homem agora precisa agir de maneira autêntica. Esta falta de distanciamento na vida pública é que a tornaria indesejável, provocando uma reclusão à vida íntima. A ação e o próprio pensamento enquanto coletivo são, portanto, limitados. Só parece autêntico associar-se a grupos de pessoas que tenham personalidade semelhante à sua própria e, na busca de autodefinição, as atividades e interesses deste grupo ficam em segundo plano. Estes moldes de ação coletiva embotam a capacidade do homem urbano de agir enquanto - e defendendo interesses de - classe; em lugar disto, ele está vulnerável ao poder de expressividade, que tinha se tornado uma exclusividade do artista e é então aproveitado pelo político para suscitar a identificação em sua platéia.

Concomitante a isto, Ansart vê o “desinvestimento na vida política e reinvestimento na vida pessoal e familiar” (ANSART, 2002) como uma atitude defensiva para com “uma sociedade traumatizante” (idem). Segundo a lógica de constante aumento da produção e consumo, são ciclicamente oferecidos prazeres que são e em seguida negados e substituídos por outros, de modo que a satisfação é inalcançável. Os patamares de qualidade são cada vez menos acessíveis, exceto por um seleto grupo de escolhidos, que alcançam o sucesso financeiro, promessa do sistema, segundo critérios meritocráticos incertos. Sendo assim, o trabalho deixa de ser uma troca social e passa a ser algo agressivo e competitivo, a busca de uma situação de conforto e satisfação que é inalcançável. O campo das realizações, desta forma, passa a ser exclusivamente do privado ou de grupos pequenos e de interesses pontuais.

As relações de trabalho contemporâneas são tratadas também por Sennett no seu texto mais recente, *A Corrosão do Caráter*. Aí, vemos como a construção da identidade pessoal é afetada por um mundo trabalhista cada vez mais marcado pela flexibilidade, pela efemeridade que

está tanto no trânsito acelerado de imagens como no de pessoas, projetos e princípios. O homem contemporâneo se vê aí desprovido de uma narrativa de vida pessoal que o identifique, que lhe dê lugar. A velocidade extrema com que muda a orientação do nosso trabalho, o dinamismo necessário à sobrevivência das empresas, na conjuntura informacional que temos hoje, favorecem o hábito da descartabilidade. Desta forma vemos uma corrosão exponencial do vínculo, de uma narrativa de vida pessoal. Vive-se constantemente na fronteira, na situação limite, na destruição e substituição continuadas do conjunto de referências que constroem nossa auto-identificação.

Profundamente psicanalisada, a sociedade relativiza todas as ações e eventos aos termos do ego, torna-se extremamente difícil enxergar o outro e ter uma experiência de alteridade. Os séculos XIX e XX viram nascer sociedades doutrinárias que recusam a alteridade, sendo regimes totalitários. Desde então já vinha se desenvolvendo o indivíduo que recusa a alteridade e se encasula em si mesmo. Este indivíduo desconstruído, destituído de narrativa, de referências claras de espaço e tempo e de seu lugar no mundo, tem dissolvidas as noções de princípios morais absolutos ou de um compromisso com suas funções sociais: ele não se vê em sociedade alguma, é narcisista, tratando o mundo inteiro como um espelho revoltado, onde qualquer valor é relativo. Não existe bom nem mau, qualquer coisa é aceitável, para o narcisista não vai fazer diferença, nada faz.

Esta experiência de urbanidade conturbada e profundamente centralizada no sujeito narcisista aparece na cinematografia nacional desde o crescimento industrial brasileiro, na década de 50, tendo em seus exemplos mais notáveis São Paulo S.A. (1965), de Luís Sérgio Person e, no ápice da desconstrução da linguagem fílmica, Bang Bang (1963), de Andrea Tonacci. Neste filme a falta de sentido e de narrativa pessoal é traduzida na forma do filme: não há um enredo coerente possível, as sequências são completamente desencadeadas, os diálogos são absurdos, são quebrados dogmas da linguagem cinematográfica. Não há sentido na vida urbana pós-moderna.

O tema também foi tendência na literatura brasileira, a partir de Rubem Fonseca. Ele inaugurou o que Alex Castro chama de Escola Urbana. Castro notou, em seu ácido artigo, uma jovem literatura brasileira repleta de vícios e livros redundantes: são sempre personagens que vagam pelo submundo de uma grande cidade, usando toda espécie de drogas e experimentando todo tipo de sexo. Sempre existe uma mulher excepcionalmente bonita apaixonada pelo personagem, apesar do desprezo e indiferença com que ele as trata.

Costumam possuir grande cultura e densidade filosófica, questionando a ausência de sentido na vida contemporânea, tal como já tratamos.

Como já dissemos, num grau menor de inovação e experimentalismo estético, porém com um desenvolvimento técnico considerável e maior maturidade, esses temas continuam presentes no cinema da retomada. Eles são tratados com um olhar narrativo muito especial na obra de Beto Brant.

Beto Brant nasceu em Avaré, São Paulo, em 1964. Graduou-se em cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado em 1987. Começou como diretor de videoclipes, tendo conquistado o prêmio da MTV Brasil de melhor clipe por "*Será que é isso que eu necessito*", dos Titãs, em 1993. No mesmo ano, o seu curta-metragem *Jó* foi premiado no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana*.

Sua estréia no longa metragem foi com *Os Matadores*, em 1997. O filme se passa na divisa Brasil-Paraguai, em que dois assassinos profissionais repassam uma história da morte de um outro pistoleiro, numa trama intrigante. Com um elenco de grandeza considerável (Murilo Benício, Chico Diaz, Adriano Stuart, Maria Padilha, Wolney de Assis e Stênio Garcia), Beto conquistou o Kikito de Ouro de melhor diretor no Festival de Gramado e o prêmio Lente de Cristal no Festival de Cinema Brasileiro de Miami.

Logo no ano seguinte, Miami premia o diretor novamente por *Ação Entre Amigos*, o seu segundo longa, sobre quatro amigos que haviam sido presos e torturados pelo regime militar e que têm a chance de reencontrar seu torturador, trazendo a questão à tona novamente. Além do prêmio no Festival de Miami, o filme conquistou o Troféu Passista no Festival de Recife.

O filme que lhe trouxe uma popularidade maior entre o público nacional foi *O Invasor*, em 2001. Com o cantor Paulo Miklos, do titãs, o rapper Sabotage e ainda Marco Ricca, George Freire, Alexandre Borges, Jayme Del Cueto, Mariana Ximenes, Tanah Correa, Chris Couto e Malu Mader, *O Invasor* narra a história de três amigos - companheiros desde os tempos de faculdade de engenharia - que são sócios em uma construtora há mais de 15 anos. Tudo corre bem até o dia em que um desentendimento na condução dos negócios os coloca em conflito. De um lado, Estevão, o sócio majoritário, que ameaça desfazer a sociedade; de outro, Ivan e Gilberto, que, acuados, resolvem eliminar o sócio, acreditando que poderão conduzir a construtora ao seu estilo após a morte de Estevão. Para isso, contratam Anísio, um matador de aluguel, que executa o serviço. O problema se constrói quando Anísio, o matador, passa a frequentar a vida dos seus dois contratantes, com anseios de ascensão social. Numa São Paulo

escura e perigosa, o invasor é um retrato da decadência moral de nossos tempos. O filme conquistou diversos prêmios, a começar pelo Festival de Brasília (melhor diretor, melhor trilha sonora e ator-revelação para Paulo Miklos), melhor filme latino-americano no festival de Sundance, entre outros.

O seu próximo filme foi Crime Delicado, 2005, sobre Antônio, crítico teatral que se apaixona por Inês, deficiente física (não tem uma perna), desinibida, atraente e dionisíaca, que tem um caso com um pintor mais velho, que a usa como modelo para seus quadros. Com Marco Ricca, Lilian Taublib, Felipe Ehrenberg, Maria Manoella e participações especiais de Claudio Assis, Matheus Nachtergaele e Marcélia Cartaxo. Um filme que mistura pintura, teatro e cinema de ficção e documental, intercalados numa rede muito bem construída e engenhosa. Premiado novamente com a lente de cristal no Festival de Cinema Brasileiro de Miami e no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro.

Com estes filmes, Beto Brant demonstra sua técnica refinada, a sua exploração adensada e nervosa do mundo interior de suas personagens. Cão Sem dono, 2007, é último filme do diretor. Nele, estão ainda mais explícitas as questões já trazidas acima, da definição do sujeito contemporâneo. Para falar dele, retorno à literatura: o roteiro é uma adaptação de *“Até o Dia em Que Meu Cão Morreu”*, de Daniel Galera – romance citado pelo próprio Alex Castro em seu artigo sobre a Escola Urbana.

Galera já havia sido adaptado em dois curtas-metragens, de dois contos de seu livro inaugural *Dentes Guardados* (ed. Livros do Mal): o conto "Manual para atropelar cachorros" adaptado para curta-metragem por Rafael Primo em 2005 e o conto "A escrava branca" adaptado para curta-metragem por Fabrício Bittar, com o título "Elise", em 2007. O encontro de sua literatura com o cinema costuma dar certo. Em Cão Sem dono não é diferente.

Diz Daniel Galera:

“Por um lado, eu estava deixando para trás o existencialismo que fez minha cabeça durante a adolescência - como acontece com tantos jovens leitores - e mergulhando fundo em autores como Georges Bataille, um dissidente do surrealismo que explorou de maneira formidável as relações entre morte e erotismo na sua obra. Por outro lado, me chamava a atenção um fenômeno de certa apatia entre as pessoas da minha idade e minha classe social, um excesso de possibilidades que desnor-teava as pessoas, tornava tudo no mundo

equivalente, e portanto igualmente desinteressante. Acho que esses foram os dois combustíveis principais que me levaram a escrever o "Até o dia em que o cão morreu".

O protagonista encarna de forma exacerbada essa apatia de uma parcela de uma determinada geração, e a relação dele com a personagem Marcela ilustra o pensamento contemporâneo narcisista sobre os temas da solidão e das formas de conexão entre os seres humanos, das ligações existentes entre o amor e a ameaça da perda do objeto amado, entre o erotismo e a insinuação da morte.

Para além dessa percepção do enredo, a forma do filme traz em si coisas interessantes, que lembram aspectos da geração cinemanovista (e de suas afluências) nacional e internacional.

Como já discutimos, o romance não é baseado em acontecimentos intrigantes, mas no tédio e na monotonia de uma vida sem sentido. Não acontece muita coisa, o interessante fica no interior dos personagens (também como já observamos na ascensão de uma cultura narcisista, e como foi observado também no cinema brasileiro contemporâneo). Transpor essa sensação emotiva para o cinema requer uma técnica especial.

Beto Brant aposta no plano sequência e explora ao máximo o silêncio e a apatia do personagem principal. O plano sequência foi tendência no cinema brasileiro na década de 60, por limitação de recursos ou proposta estética: ele marca a fotogenia, a presença diante da câmera e a dimensão teatral, e talvez até a dimensão realista de André Bazin. A câmera tem esse toque de realismo, chegando a lembrar a estética do cinema-verdade norte-americano dos anos 60, uma câmera observadora e documental.

O filme se estrutura em episódios: cada sequência se inicia com um *fade in* e se encerra com um *fade out*. Os episódios não têm obrigatoriamente coerência, concatenação, mas temos uma idéia de que um vem depois do outro. Essa estrutura dá a idéia de que *as coisas vão acontecendo* na vida do personagem, ele não atua verdadeiramente sobre elas, apenas observa. Apesar de não ser subjetiva, o olhar do personagem principal é o que a câmera encarna sobre os fatos, é uma forma fílmica narcisista.

Os atores também se comportam de maneira extremamente natural, a maioria dos diálogos é improvisado – quanto menor é a presença do diretor na atuação, mais se revela a face do real. Os atores interpretam realmente e, com poucos limites, escolhem o que vão falar e até se vão mesmo falar alguma coisa. O silêncio aí aparece, quando o personagem pensa não ter nada

interessante a dizer, e isto é explorado pelo filme, não há cortes nas pausas, tudo fica mais natural.

Em algumas cenas de intimidade entre Marcela e Ciro, é utilizado o recurso do *jump-cut*, imortalizado por Godard em *Acosado*. Referência ou não, funciona bem para denotar a passagem do tempo entre as conversas do casal, espontâneas, naturais, que captam o clima emocional do romance com perfeição.

Em sua crítica para a revista gaúcha Teorema, o cineasta Carlos Gerbase diz:

“É uma obra adulta e impactante, que dá sequência à carreira de cineastas que não têm medo de fazer um cinema autoral e fugir dos clichês sem cair num experimentalismo vazio. Só isso já vale o filme.”

O filme conta com os excelentes atores Júlio Andrade, Luiz Carlos Coelho, Marcos Contreiras, Janaína Kremer, Tainá Muller, Roberto Oliveira e Sandra Possani. Direção e roteiro de Beto Brant em parceria com Renato Ciasca, produzido pelo Clube Silêncio e pela Drama Filmes, distribuído pela Downtown filmes do Brasil.

Beto Brant já é um dos principais diretores da retomada brasileira. Em seu último filme, ele demonstra requinte, técnica e amadurecimento. O problema, já colocado, continua na distribuição e exibição dos vários filmes nacionais de qualidade, como *Cão Sem dono*, que vêm sendo produzidos com apoio e financiamento estatal. Sem vazão nas salas de cinema, com o escasseamento dos cinemas de bairro e do circuito alternativo e o encarecimento constante das entradas, a população brasileira continua aquém da produção crescente, que continua sendo objeto de uso de uma classe privilegiada.

Já existe maturidade cinematográfica no Brasil. O que falta é o estabelecimento real de uma proposta unificadora que gere uma indústria que consiga se alimentar de si mesma, a que a população tenha acesso e fruição, e que pense criticamente o país e estes meios de produção, distribuição e exibição.

Bibliografia

RAMOS, Fernão. "Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo". In: Estudos Socine de cinema, São Paulo: Panorama, 2003, pp. 371-379.

XAVIER, Ismail, "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90", in: Estudos Socine de Cinema, 2000, pp. 78-98; e o seu fundamental diagnóstico sobre este período em "O cinema brasileiro dos anos 90", in: Praga, 2000, pp.97-138.

_____. "Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contramão do ressentimento". In: Estudos Socine de Cinema. São Paulo: Panorama, 2003, pp. 163-171.

ORICCHIO, Luiz Zanin, "O cinema brasileiro contemporâneo (anos 90)". In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2000, pp. 136-141.

GERBASE, Carlos. Até A Página Em Que Ela Morreu. Revista Teorema, crítica de cinema, Porto Alegre, n 11, Setembro/Outubro 2007

CASTRO, Alex, A Escola Urbana, disponível em <http://www.sobresites.com/alexcastro/artigos/urbana1.htm>, acesso em 19/06/2008

FARIAS, Roberto, Embrasil: Quadro comparativo entre o cinema brasileiro e o estrangeiro na década de 1970. <http://www.cinemabrasil.org.br/rffarias/embrasil.html>, acesso em 27/06/2008

SENNETT, Richard, O Declínio do Homem Público: As Tirânicas da Intimidade, São Paulo, Editora Schwarcz Ltda. 1995

_____. A Corrosão do Caráter. Rio de Janeiro: Record, 1999

ANSART, Pierre. "Mal-estar ou fim dos amores políticos?", in: História e Perspectivas, Uberlândia, (25-26), Jul./Dez 2001/jan./Jun.2002: 56-80.