

Teus risinhos lindos campos: figurações do espaço no filme *Terra Estrangeira*

Roniere Menezes – CEFET-MG

“Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e ainda é lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá”
Tom Jobim e Chico Buarque

Resumo:

Este ensaio pretende analisar o filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, de 1995, buscando ressaltar ideias relativas às noções de espaço, fronteira e sobrevivência. O filme enfoca a emigração como fuga de um país que não oferece perspectivas aos jovens, apesar da biopotência presente em seus corpos, pronta a surgir a qualquer momento. Imagens ligadas ao acaso, à violência, à desilusão, mescladas a fortuitos lampejos libertários e afetuosos fazem de *Terra estrangeira* um marcante filme brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: cinema, terra, fronteira, acaso, biopotência

Distâncias da pátria

Em um apartamento simples no centro de São Paulo, em 1990, início do governo Collor, vivem Paco/ Francisco Ezaguirre (Fernando Alves Pinto) e sua mãe, Manuela Ezaguirre (Laura Cardoso), uma costureira de classe média que guarda seu dinheiro miúdo com a intenção de viajar à Europa. Almeja resgatar seu paraíso perdido: San Sebastián, cidade basca – que fica na fronteira entre Espanha e França – onde nascera e onde viveram seus pais.

Paco, estudante de Física, prepara-se para um teste. Pretende ser ator. Maneira encontrada para fugir dos cerceamentos do cotidiano, de inventar uma outra realidade dentro da dureza concreta do mundo em que vive. O jovem tateia seu mundo entre os cálculos da física e as fabulações dramáticas. A mãe de Paco, no início do filme, ao se

dar conta de que o Plano Collor lhe retivera as poupanças suadas e constatar o impedimento de reaver a terra onde nascera, suplica: Pai...Pai... San Sebastián seria a busca desde sempre impossível do objeto que o signo Pai evoca. Na tela da TV, Zélia Cardoso de Melo, Ministra da Fazenda, utilizando-se do isento discurso científico-econômico, quebra o sonho, traz a morte. As decisões da macropolítica desconsideram espaços da vida privada, dos sonhos íntimos. Fato que a narrativa visa trazer à luz, remendando retalhos, cerzindo, fazendo pesponto, ocupando o lugar da costureira que já não pedala a velha máquina. Segundo Lúcia Nagib,

O nome San Sebastián, repetido como um *leitmotiv* ao longo do filme, traz associações inevitáveis com o mais importante mito patriótico português, o sebastianismo. De fato, no nível da montagem (...), quando Manuela pronuncia as palavras San Sebastián, pela primeira vez, a imagem que se segue é a de uma balsa atravessando o rio Tejo, em Lisboa. Portugal é portanto introduzido no filme em conexão e submissão à Espanha, antes mesmo de a história se transferir para lá (...). A subordinação de Portugal à Espanha pela menção a San Sebastián tem uma ressonância profunda pelo fato de que o sebastianismo se desenvolveu num momento em que Portugal se encontrava justamente sob o domínio espanhol. (NAGIB, 2013, p. 32-33).

Voltando ao enredo, os automóveis, ao passarem pelo viaduto Minhocão lançam uma luz intervalar, criando momentos de claro e escuro no apartamento de Paco, após este chegar a casa e constatar a morte da mãe. Esses intervalos entre luz e escuridão irão aparecer em outros momentos do filme, como no momento em que Paco e Alex param o carro na fuga para a Espanha. Movimentos entre luzes e sombras podem ser notados também na cena em que Paco acaricia a mãe morta no colo e na cena em que Paco, próximo à morte, no carro em fuga, deita-se no colo de Alex e é acariciado por ela. Os lugares são intercambiáveis no texto. A oscilação entre as potências de Apolo e de Dionísio, entre a razão e a loucura, entre forças da vida e da morte acompanham todo o desenrolar da trama, trazendo-nos instigantes reflexões sobre a contemporaneidade. Na opinião de Giorgio Agamben, “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63). Como veremos, fagulhas de luz teimam, constantemente, em aparecer. No decorrer da narrativa, Paco busca escrever sua incerta existência entre a luz e a sombra da película.

O dinheiro que a costureira guardava para ir à Espanha e rever sua pequena cidade servirá, na verdade, para pagar os seus serviços funerários. Com a morte da mãe, o jovem

torna-se ícone do abandono e do desalento, signo de uma juventude sem perspectivas, bastante comum no Brasil, no início dos anos 1990. Uma opção perseguida por muitos jovens de classe média desse país, inclusive músicos e demais artistas, seria tentar a vida em terra estrangeira.

Quando Paco vasculha gavetas, procurando documentos da mãe morta, fotos e postais de San Sebastián caem ao chão. Os ícones de lugares e as fotos de família dançam ao som parado das águas do banho que inundam o apartamento. A partir desse instante, nada mais tem lugar fixo no enredo. Tudo que é sólido e toda fantasia se desmancham no líquido que invade o ambiente doméstico, índices de uma certa “modernidade líquida”, como pensa Zygmunt Bauman.

No trabalho de luto, o filho tentará cumprir o desejo da mãe: ver a terra dos antepassados, mesmo que aproximar-se do lugarejo basco, da vida que dali irradiava, fosse, ao mesmo tempo, reencontrar a fatalidade da morte. Deve-se notar que Paco vive em uma família onde não aparece a figura paterna e a própria viagem à Espanha, buscando reencontrar o imaginário paterno da mãe, sugere o trajeto angustiado do órfão não apenas à procura do pai familiar, mas também à procura da pátria, de um porto seguro.

Logo após o enterro da mãe, Paco fará um teste para ator de teatro. Não por acaso o trecho que escolheu é de Fausto, de Goethe, peça que trata do desejo de potência, de domínio sobre territórios. O fraco e inseguro protagonista é o oposto de Fausto. No teste para ator não consegue emitir uma só palavra. A mudez, o silêncio mostram-se extremamente significativos. Sendo reprovado, o jovem Paco entra em um bar e conhece Igor (Luiz Melo). Nesse momento, começam a ser lançadas as pedras na mão da personagem Paco, não apenas as pedras de diamante para contrabando, mas as pedras do jogo da ficção que farão a narrativa ganhar força. A cena levanta uma questão determinante no enredo: as vidas das personagens parecem ser controladas mais pelo acaso que por cálculos de meios e fins. A morte da mãe, a reprovação no teste de teatro e o encontro com Igor são peças iniciais de um quebra-cabeça que será montado de forma labiríntica pelo protagonista. Tudo no filme se apresenta e escapa, aparece e some. Torna-se importante ressaltar que, ao ser reprovado no exame para ator, Paco acaba por cumprir um rito de passagem, tornando-se protagonista de um inesperado enredo, a enfrentar perigos, atravessar mares, transitar por novas terras, conhecer o amor e a morte. Além disso, deve-se notar que Paco trocara o sonho de carreira artística no Brasil por um outro estilo de trabalho que talvez traga ganhos mais rápidos, todavia esse trabalho revela-se

perigoso. No filme, jovens brasileiros talentosos vendem seus corpos a terras estrangeiras e a jogos obscuros do capital. Nota-se aí uma construção alegórica relativa à falta de perspectiva nacional e às relações entre arte e mercado. (Cf. KIELING, 2003)

Ideias relativas a deslocamento, desterro, migração – presentes na narrativa fílmica – refletem-se na construção da linguagem cinematográfica. Esta é influenciada pelo *filme noir americano* e pelo cinema de Wim Wenders. (Cf. NAGIB, 2013, p. 29). Além da influência estrangeira, *Terra estrangeira* articula também fortes diálogos com os trabalhos de Glauber Rocha, onde o signo terra se apresenta fortemente, desde o título de vários filmes.

No antiquário de Igor, uma “fachada” que esconde a corrupção, as falsas promessas, o contrabando, podemos ouvir do traficante: “(...) Está vendo esta cadeira, Paco? Isto não é uma cadeira. Este prato não é um prato... Esta não é uma mesa. São... São vestígios, isso. Vestígios de uma puta aventura. A maior aventura de todos os tempos, dos conquistadores, dos Zaguirres. Ezaguirres. A aventura da civilização, da descoberta, da colonização, da emigração.”

Os objetos revelam-se como signos do sonho, do trabalho, da violência sobre a terra ocupada. Esses objetos parecem imantados pela aura, pelos restos da história que carregam. São, no fundo, frutos da espoliação, da violência, da apropriação indevida da terra. Enfim, lembrando Walter Benjamin, os objetos aparecem como signos da barbárie.

No filme, o Brasil aparece como um país espoliado pelos colonizadores e pelo próprio Estado. Nota-se, no roteiro, uma relação entre o sobrenome da personagem Paco e o do conquistador espanhol Lope de Aguirre (“O louco”) que se celebrou por descer o rio Amazonas em busca do Eldorado. (Cf. NAGIB, 2013, p.31). Bruna Hetzel e Alexandro Galeno, em ensaio sobre *Terra estrangeira*, escrevem:

Na era da globalização, surge uma nova onda migratória que assume a rota inversa do fluxo dos colonizadores. Devoradas pelo furacão moderno, as ex-colônias, incapazes de encontrar “*soluções locais para problema globalmente produzidos*”, devolvem seus muitos filhos (...) aos países pioneiros do processo de modernização, que atualmente representam os novos “*paraísos prometidos*”. Essa realidade pode ser visualizada em *Terra Estrangeira*, já que o filme inverte a corrente migratória das ex-colônias portuguesas. (HETZEL e GALENO, 2009, p. 17 e 18).

Podemos flagrar, no filme, uma intensa busca pela terra prometida ou pelo retorno ao lar, um forte desejo de acolhimento. Contrastando com a busca pelo “pai ausente”,

pode-se perceber a reincidência de imagens relativas à escultura Pietà, de Michelângelo, como nos momentos em que a mãe dá aconchego ao filho, em que Alex dá o colo a Miguel e depois oferece o colo a Paco. A terra mãe, perdida, recebe alusões nesses instantes de acolhimento, demonstrando uma tensão com o ritmo alucinante do próprio enredo.

O filme nos apresenta a ideia de que vivemos em um mundo onde a narrativa gira em torno do complô. Para Ricardo Piglia, a partir da instância do complô, o sujeito tenta, desesperadamente, entender a própria rede de sua existência, mas a compreensão sempre escapa nos labirintos da maquinação apenas entrevista de modo opaco, como nas rápidas cenas de fulgor observadas em meio a penumbras da tela. (Cf. PIGLIA, 2009, p. 97).

No filme, cada personagem parece representar um espaço incomunicável, cada corpo figura como um lugar de estrangeiridade. As instâncias de comunicação são raras e imprecisas. Uma hospitalidade mais franca torna-se um horizonte distante. (Cf. DERRIDA, 2003).

Ao chegar a Portugal, Paco não encontra Miguel (Alexandre Borges), músico contrabandista e destinatário da encomenda de Igor. O jovem acaba encontrando Pedro (João Lagarto), dono de uma livraria. Este é um intelectual português amigo de Miguel e Alex (Fernanda Torres), brasileiros que foram “tentar a vida” naquele país. Alex é namorada de Miguel. Em vão, Alex junta dinheiro para voltarem ao Brasil, mas Miguel transforma as economias em alucinações de droga e jazz. No enredo, notamos sempre haver uma tentativa frustrada de se sair do lugar. Mas todos parecem, na verdade, serem jogados, empurrados, a todo instante, de um lado a outro, sem um maior entendimento do que se passa; ainda que resista o desejo de transformação, de ir além. Logo após a chegada de Paco a Portugal, Pedro, em alusão ao poema “Mar português”, de Fernando Pessoa¹, diz ao rapaz: “Posso lhe dizer uma coisa? Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio.” A conversa pontual ressoa fortemente na narrativa.

A fuga de Alex e Paco, por estradas sinuosas, correndo do perigo e para o perigo, desejando algo novo, torna-se metáfora maior para seu próprio lugar no mundo. Os jovens são a mais crua estampa representativa da “vida nua”. O filósofo Giorgio Agamben elabora o instigante conceito de “vida nua”: vida destituída de direitos na ordem das forças de

¹ “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!/ Por te cruzarmos, quantas mães choraram,/ Quantos filhos em vão rezaram!/ Quantas noivas ficaram por casar/ Para que fosses nosso, ó mar!/ Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena.(...)”

soberania contemporâneas. (Cf. AGAMBEN, 2002). Na trama paranoica de *Terra estrangeira*, toda a humanidade das personagens transforma-se em “vida nua”, sem qualquer valor, sem qualquer garantia. Agamben, retomando Walter Benjamin, assinala que o Estado de exceção é definido pela interrupção total ou parcial da ordem jurídica. A zona de anomia que produz deixa a vida vulnerável, destituída de direitos e de força para reagir diante dos desmandos do poder soberano (Cf. AGAMBEN, 2002).

Apesar do espaço de insegurança jurídica por onde Paco e Alex transitam, as identidades dos jovens acabam por fortalecerem no contato, no afeto surgido entre eles, dois brasileiros que se veem juntos, pelo acaso, após a morte da mãe e do namorado, na luta contra terras inóspitas e mundos estrangeiros. Mesmo com todos os percalços, ainda existe o desejo de mudança das condições de vida, desejo de encontrar uma terra habitável, um corpo amável, atitudes de afeto mútuos. Para Hetzel e Galeno,

As vivências dos personagens lembram as experiências de diversos migrantes que hoje povoam os territórios de fronteira. São populações condenadas a um eterno deslocamento, sempre em busca de melhores oportunidades de vida e de uma atmosfera mínima de hospitalidade, de uma terra acolhedora. (HETZEL e GALENO, 2009, p. 15).

O percurso das personagens ainda traz à mente a presença constante, em terras brasileiras, de migrantes, de sujeitos que são arrancados de suas terras, vivendo ao acaso, como “vidas avulsas”. (Cf. GALVÃO. *As formas do falso*).

Outra imagem que nos parece forte no filme é a do homem comum. O conceito de homem comum ou o *qualquer* foi formulado por Agamben e descreve aquele que revela “sua existência como possibilidade de potência”. (AGAMBEN, 1993, p. 38). Para o filósofo, o homem comum existe em trânsito, em devir. É linguagem enquanto vida produzida pelo desejo. Seu objetivo é desafiar os limites impostos pelos dispositivos disciplinares. Isso pode ocorrer a partir do não agir, do direito que se dá a não responder afirmativamente aos imperativos da modernidade. O homem comum não se prende ao destino, expõe-se ao acaso, ao abandono. Desconstrói a ideia de identidade, substância, essência e representação política tradicional. A experiência ética se dá ao se desatarem potencialidades enrigecidas pela dinâmica da vida cotidiana.

Cabe aqui uma alegoria das relações entre Brasil e Portugal para onde partiram os jovens brasileiros na instauração de um novo cosmopolitismo, como pensou Silviano Santiago. Lisboa é apresentada, no filme, como um lugar em decadência. As pedras que os portugueses do século XVI vieram retirar do Brasil agora entram no país por via tráfico

internacional, por meio de uma máfia. Na concepção de Giorgio Agamben, torna-se difícil apontar onde está o bando, se do lado do Estado ou dos chamados “fora da lei”. (Cf. AGAMBEN, 2002). Os negros que os portugueses trouxeram da África e escravizaram na América agora estão em Portugal, morando junto com o seu povo excluído, em um hotel também decadente, numa espécie de navio negreiro da atualidade. O hotel apresenta-se como espaço de transição, imagem da passagem para outra modalidade social mais digna, porém, sempre em atraso.

Torna-se relevante lembrar que, na casa de fados Machado – quando Paco encontra os mafiosos Igor, Kraft (Tcheky Karyo) e Carlos –, uma intérprete canta um fado, signo da melancolia portuguesa. A canção chama-se “Estranha forma de vida”. Nessa cena, um dos comparsas comenta que fado significa “destino”. Poderíamos nos perguntar: Em que ponto o fio do destino toca no fio do acaso? Neste momento, Paco arranja forças e declama o trecho de Fausto que não conseguira dizer no teste para ator. Paco pronuncia: “Sinto meus poderes aumentarem. (...) Sinto coragem, o ímpeto de carregar a dor da terra e o prazer da terra. De lutar contra as tempestades e enfrentar a ira do trovão. Nuvens se juntam sobre mim. (...) Eu vou levantar, que a minha vida seja o custo.” Após a declamação trecho, Paco sai em disparada do bar e corre pelas ruas até o velho hotel: “Hotel dos viajantes”. Como novo Fausto, o jovem paulistano vê-se subitamente detentor de um novo poder, conseguindo escapar das garras de Igor e Carlos.

Na fuga de Alex e Paco, este diz querer ir a San Sebastián “olhar por alguém”. A fuga é a de um Brasil que não deu certo e também de um Portugal que não deu certo. É a busca do paraíso perdido, também inatingível.

A cena do navio encalhado, próximo à divisa com a Espanha – ícone da imobilidade, do “gigante adormecido”, do que tem as portas do mundo à sua frente mas não sai do lugar, imagem do irrealizável, da ruína – sugere o destino final (o fado). Paco assinala: “Você viu? Parece uma baleia que veio morrer na praia.” Ao mesmo tempo, este é o único momento de encontro amoroso, leve e sensual do filme, uma bolha libertária em território conflituoso.

Na verdade, desde a cena na casa de fados, em que Paco foge dos traficantes, o filme entra em um nível mais dinâmico, evidenciando novo diálogo com a proposta de Piglia da existência de uma narrativa contemporânea densa e relacionada ao romance policial. Após a cena no restaurante de beira de estrada, onde Paco e Alex param para um almoço e são alcançados por Igor e pelo comparsa, e onde há troca de tiros, o casal foge em desatino, ultrapassando a fronteira. Paco está ferido, talvez esteja morrendo no colo de Alex. O jogo entre destino, fado, e complô promove o encontro trágico e amoroso entre Paco e Alex. Algo parece emergir já enlaçado pelo clima do irrealizável; mas Alex, como fênix, perde a dureza e demonstra abertura para o recomeço.

Não sabemos se Paco chegará vivo a San Sebastián, a narrativa termina em aberto, mas o filho,

se não puder ver, poderá ser enterrado lá, na terra da mãe, dos avós. Talvez tenha levado, sem querer, Alex, para ver a terra para a mãe, ou para ele mesmo.

Silviano Santiago, comentando o livro *Sobrevivência dos vagalumes*, de Georges Didi-Huberman, assinala: “O saber-vaga-lume é, às vezes, um não-saber, e é sempre saber clandestino, intempestivo e hieroglífico. Enriquece-se com realidades constantemente submetidas à censura e à tortura.” (SANTIAGO, 2011). Desse modo, em luscos-fuscos, as vidas entrelaçadas no estrangeiro, fugindo das fronteiras limitadoras impostas pelas instâncias político-econômicas, vão sendo reveladas aos nossos olhos, luzindo ainda que à semelhança de frágeis vagalumes.

No momento mais tenso do enredo, quando o filme e os sonhos parecem chegar ao fim, a personagem Alex ainda encontra forças para cantarolar a bela canção de Jards Macalé e Wally Salomão, “Vapor barato”, música de tonalidades libertárias, ligada à contracultura. Na cena, Alex demonstra ser ela também, quiça, uma cantora que havia partido para tentar a carreira em outras terras. A jovem diz ao companheiro: “Não dorme não, meu amor, que eu estou te levando pra casa.” Em seguida cantarola os seguintes versos: “Talvez eu volte, um dia eu volto, quem sabe (...)”. Ao fundo aparece o som de um violino sublinhando a voz de Alex: “Oh, sim, eu estou tão cansada / mas não pra dizer/ que estou indo embora (...)”. A voz de Gal Costa surge em dueto com a da personagem, como a sinalizar um diálogo, um acolhimento vindo da música popular da terra distante: “Vou descendo por todas as ruas/ e vou tomar aquele velho navio”. Essa força da canção entra em cena reafirmando uma potência frágil, mas não totalmente domesticada, um desejo incontido de fugir das amarras sociais, até mesmo quando todas as evidências assinalam o contrário: “Eu não preciso de muito dinheiro/ graças a Deus (...)”. O dinheiro que o Plano Collor levou, no início da narrativa, que fez Paco mudar os rumos de seu projeto artístico, é retomado, agora, como avesso da liberdade e da utopia. Ao final desta tomada, o som do violino ganha maior espaço, arrojados solos “contracenam” com a voz ímpar de Gal Costa.

No último plano, um velho cego toca violino no metrô; alguém chuta, sem querer, a caixa do instrumento, onde eram jogadas esmoladas; as pedras de diamante rolam ao chão. As pessoas pisam nas pedras sem se darem conta. A imagem faz, mais uma vez, parte dos contrapontos da narrativa. A cena parece “costurar” os fios, anunciando a força, ainda que muitas vezes submersa, latente, da arte, do despojamento. Nesse momento, é como se a costureirinha reaparecesse e suas mãos talentosas encontrassem as mãos do músico, e os dois, remendando os estragos do tempo, nos apontassem outras possibilidades de ação no trato com a terra, com seus filhos. A delicadeza da sonoridade do instrumento cria uma tensão com o movimento, com os ruídos em volta, com os passos apressados dos homens e

mulheres, ligados ao universo do trabalho, do dinheiro, da produtividade moderna. O velho violonista cego talvez venha trazer a ideia de que é preciso fechar um pouco os olhos para a dinâmica da vida cotidiana e tentar redescobrir outras percepções sobre o mundo. De acordo com Agamben, ser contemporâneo é estar dentro e fora do tempo presente. (Cf. AGAMBEN, 2009). Assim podem florescer novos arpejos; novas melodias podem ser configuradas, voando, com leveza, acima das pedras e moedas deixadas ao relento.

Apesar de tantos reveses, e apesar das imagens de abandono, desencontros e mortes, acreditamos que *Terra estrangeira* termina por revelar-se como alegoria não apenas do desterro, do desencanto político-social, mas também da vida que surge de corpos jovens, ainda inseguros, mas cheios de talento, de um potência criativa pronta a emergir quando for preciso. Podemos entrever no filme, nos espaços existentes entre o claro e escuro, faíscas de biopotência, desvelando não o poder sobre a vida, mas o poder da vida, do corpo, ali mesmo onde ele é subjugado e tornado mera “vida nua”. (Cf. PELBART, 2003).

REFERÊNCIAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: E. Galilée, 1994.
- FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 15. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- KIELING, César Eduardo. *Utopia e identidade em Terra estrangeira*. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. Terra, utopia e mito fundador: de Glauber Rocha a Walter Salles. In: STARLING, Heloísa Maria Murgel e BORGES, Augusto Carvalho (Orgs.) *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Teoria do complô. Revista *Serrote*, número 2. Trad. Hugo Mader. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho 2009, p. 96-111.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Revoada de vagalumes. Jornal *O Estado de São Paulo*. Caderno Sabático, 19 de março de 2011. Endereço eletrônico:

<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,revogada-de-vaga-lumes,693993,0.htm>

Acesso em 06 de junho de 2013.

roniere.menezes@uol.com.br

Prof. Dr. Roniere Menezes

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG

Departamento de Linguagem e Tecnologia