

## A direção de espetáculos no Teatro de Animação no Brasil<sup>1</sup>

Prof.º Dr.º. Valmor Beltrame<sup>2</sup>

Lucrecia Silk<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo aborda uma das principais transformações efetuadas na prática do teatro de animação nas últimas décadas no Brasil: a presença do diretor teatral na encenação de espetáculos. Nesta perspectiva, analisa-se a montagem do espetáculo *Flor de Obsessão* (1996, do Grupo Pia Fraus (SP)), e destaca-se o cruzamento de linguagens como procedimento em seu processo de criação. A idéia de hibridação, cunhada por Garcia Canclini, assim como “intertextualidades”, apresentada por Renato Cohen, fundamentam as análises.

**Palavras-chave:** Teatro de animação - Direção teatral - Grupo Pia Fraus

Teatro de animação, segundo Amaral (1997, p.15) é o termo empregado para designar o “gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas ou sombras, representando o homem, o animal ou idéias abstratas”. Ela sublinha que o gênero mais difundido entre nós é o teatro de bonecos. No teatro de animação, é comum o autor e atores manipuladores estarem envolvidos em todo o processo de encenação do espetáculo.

Para que a cena no teatro de animação torne-se crível é necessário que qualquer movimentação do objeto animado, desde sua entrada no palco até gestos mínimos, possuam uma qualidade energética que lhe confira organicidade. Isso exige íntima relação do ator animador com o objeto. Para Parente (2005), “estar orgânico significa estar pleno, vivo, integrado física e psiquicamente” e “é do encontro entre duas energias, a humana e a da matéria inerte que emerge a organicidade no teatro de animação”.

Referindo-se principalmente ao panorama

no continente europeu, Jurkowski (2000) atesta que as transformações no meio artístico que se sucederam no princípio do Século XX também trouxeram novas perspectivas ao teatro de bonecos através de abordagens inovadoras. Foi a partir dessa época e mais precisamente depois da Segunda Guerra Mundial que o teatro de bonecos começou a ganhar expressão no meio artístico e, neste contexto, assiste-se a uma especialização profissional de diretores e de atores bonequeiros.

No Brasil, o teatro de bonecos esteve por mais tempo ligado às suas tradições que seus correlatos em países europeus. Entre nós, somente nas últimas décadas essas transformações se tornaram significativas, pois, até então, os espetáculos eram dirigidos coletivamente e de modo empírico ou espontâneo e, a partir daí, o bonequeiro, que antes se incumbia de todas as etapas - atuação, criação, direção, produção e concepção sonora do espetáculo - passou a fragmentar suas funções, a dividi-las com outros artistas. Cada vez mais essa linguagem vem sendo descoberta por artistas

• • • • •

<sup>1</sup> Vinculado ao Projeto de Pesquisa *Teatro de Bonecos: Transformações na poética da linguagem*, desenvolvido no Centro de Artes, UDESC.

<sup>2</sup> Orientador: Prof.º Dr.º Valmor Beltrame, do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da UDESC - email: ninibel@terra.com.br

<sup>3</sup> Bolsista: Lucrecia Magda da Camara Diniz Gonçalves Silk, acadêmica do Curso de Licenciatura em Educação Artística - Habilitação: Artes Cênicas. Centro de Artes - UDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC. email: lucreciasilk@gmail.com

que a transformam e a estudam. A produção de espetáculos teatrais com bonecos para público adulto, bem como a mistura e hibridização desta linguagem com outros gêneros, é uma realidade contemporânea, embora, em diversas regiões do país, ainda encontremos vivas manifestações cênicas tradicionais. Neste contexto é que o papel do diretor no teatro de bonecos se faz presente entre nós, com funções cada vez mais definidas, permitindo-nos afirmar que uma das transformações ocorridas em nosso teatro de animação foi a presença do diretor de espetáculo.

## 1. Um Pouco de História

Para falar sobre as transformações ocorridas no teatro de bonecos brasileiro no século XX, faz-se necessário primeiramente esclarecer que existe uma lacuna de informações sobre as atividades titeriteiras até 1946, ano em que, segundo Lacerda (1980) e Amaral (1994), surgiu no Rio de Janeiro um movimento educativo e cultural que indiretamente repercutiu no teatro de bonecos de todo o país.

Esse movimento teve início com uma série de cursos e oficinas e intercâmbio entre artistas e intelectuais brasileiros e europeus, promovidos por Helena Antipoff. Ela fundara, em 1945, a Sociedade Pestalozzi do Brasil e acreditava no grande alcance desta linguagem, como ferramenta na área educacional, seguindo uma tendência mundial da nova corrente de educação pela arte - na época uma novidade. Foram os primeiros cursos que se têm notícias no Brasil e, embora não fossem inovadores, tiveram o mérito de trazer informações básicas sobre a história, a maneira de se fabricar uma empanada, cenários, a confecção e manipulação de bonecos de luva, vara e teatro de sombras. Desse movimento, surgiram no Rio de Janeiro vários grupos, que por sua vez influenciaram na formação de outros, em Recife, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte. Uma constante em todos eles era a dedicação quase exclusiva ao público infantil.

Na década de 1970 e, finalmente, nos anos de 1980, o Teatro de Bonecos enveredou por novos caminhos e propostas cênicas, não estando mais associado somente ao teatro infantil - fenômeno que foi deslanchado quando alguns grupos brasileiros tiveram a oportunidade de apresentarem-se pela Europa e de lá voltaram entusiasmados com as transformações já sedimentadas no velho continente. Este fato é ilustrado num artigo da Revista Mamulengo:

*Uma constatação está feita: os bonequeiros brasileiros iniciaram um longo processo de discussão que objetiva a revisão de seus conceitos e posicionamentos às vezes há longo tempo acomodados. Sentem a necessidade de estar cada vez mais presentes e participantes da realidade do mundo de hoje, para que seu trabalho realmente signifique. (LACERDA, 1980; p.25)*

No ano de 1966 realizou-se o I festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro, quando se deu a inauguração do primeiro espaço criado para esta linguagem no Brasil - Teatro do Aterro do Flamengo. Este evento foi organizado pelos bonequeiros Clorys Daly e Cláudio Ferreira; dele participaram oito grupos de teatro de bonecos. Também neste espaço, aconteceu o II Festival, no ano seguinte, com participação de 16 grupos de vários estados do Brasil. Em 1968, agora no Teatro Novo, ocorreu o III Festival, com a participação de 12 grupos.

Analisando-se dados sobre o número de grupos participantes dos primeiros festivais, percebe-se a significativa expansão do Teatro de Bonecos neste período. De 1968 a 1972 o ciclo de festivais foi interrompido. Os bonequeiros continuaram trabalhando pelo Brasil inteiro, mas nesta época o país passava pelos seus piores anos da ditadura militar. Apesar disso, temos o testemunho de algumas iniciativas isoladas. Ilo Krugli, em 1966, participou, juntamente com Pedro Dominguez, seu antigo parceiro, de dois espetáculos dirigidos por Gianni Ratto: *O Retábulo de Mestre Pedro* de Miguel de Cervantes; e *Ubu Rei*, texto de Alfred Jarry. É importante destacar que Gianni Ratto foi cenógrafo e diretor de teatro de atores e isso já constitui uma mudança significativa no procedimento de montagem por bonequeiros, ou seja, convidar um diretor de teatro de atores para dirigir seus espetáculos. Destacamos também outro procedimento inovador para a época: o espetáculo foi musicado pelo maestro Isaac Karabtchevsky. Segundo Amaral (1994), foi uma novidade cênica, pois misturavam diversas linguagens como máscaras, bonecos e atores em cena. *Ubu Rei*, segundo Illo Krugli<sup>4</sup>, foi produzido em 1969/1970 e apresentado no eixo Rio-São Paulo, depois de ter passado por alguns incidentes relacionados com a represão política, como relata Ratto (1996, p.132):

*Ubu, que se o Teatro Novo tivesse continuado sua atividade seria o segundo espetáculo de minha jovem companhia, foi preparado e ensaiado cuidadosamente para que a idéia de Jarry (o grotesco da ditadura aliado ao trágico de suas conseqüências) tivesse todo o espaço necessário para se comunicar. Eu tinha lido tudo o que podia ler e tinha me posto em contato com a sociedade francesa ligada ao autor. Ilo Krugli, artista esplêndido (...) desenhou, para a idéia que eu tinha de fazer um espetáculo onde marionetes, bonecos e títeres se estruturassem com atores e personagem, máscaras, figurinos e adereços que complementavam, enriquecendo a conceituação do espetáculo.*

O movimento de renovação do teatro de bonecos foi retomado nos anos 1978 e 1979, período em que alguns grupos como o Giramundo (MG) com seu espetáculo *Cobra Norato*, dirigido por Álvaro Apocalypse, recebe grandes elogios da crítica teatral e passa a ser visto como um dos espetáculos responsáveis pela diluição do preconceito existente em relação ao teatro de bonecos como arte feita exclusivamente para crianças. O Grupo Casulo, de Ana Maria Amaral, na época também promove e realiza cursos, conferências e laboratórios voltados para a pesquisa da linguagem do teatro de bonecos, além de espetáculos para adultos e crianças.

Os profissionais ligados ao teatro de bonecos almejavam aprimorar sua arte e a necessidade de se especificar as tarefas na produção de seus espetáculos, entre elas a função de direção, tornava-se premente. Este fenômeno ocorre de modo mais evidente por volta dos anos de 1970, embora, como apontado anteriormente, encontremos manifestações dessa tendência já por meados da década de 1960. Diferentemente, no teatro de atores a figura do diretor surge na primeira metade do século XIX.

## 2. O Diretor

O trabalho do diretor de Teatro de Animação supõe conhecer a linguagem da animação, atentar para a relação entre o ator-manipulador e seu boneco ou objeto. Mas ele deve, antes de tudo, conhecer a arte do teatro, sendo esse certamente um dos principais problemas existentes na arte do teatro de bonecos no Brasil até a década de 1960. As especificidades da linguagem do teatro de animação constituem,

sem dúvida, outro desafio ao papel do diretor nessa área. Segundo Baixas (2008; p.154), animar é dar alma, dar vida e, para dar ao objeto a impressão de que tem vida, é necessário imprimir-lhe respiração, que o conecta de forma profunda com o intérprete; peso, que lhe confere um caráter original, único, um andar, um estar, sua relação com o mundo, sua opinião sobre o que se passa e ritmo, que dirige o baile do manipulador com sua criatura.

O teatro de animação, por ser representação, é uma forma de organização de realidade, pois é comunicação com sentido. É um sistema organizado, que, pela sua prática, pressupõe uma série de 'regras', diretrizes manipulatórias, interpretativas e ritualísticas que evidenciam esse seu caráter. Quando enveredamos pelo caminho do teatro de animação, deparamo-nos com a imensa dificuldade de reconhecer e descrever as principais características do ser vivo, seus mecanismos de reação e, conseqüentemente, de reproduzi-lo[...] A reprodução das funções biológicas vitais, desde as reações físicas às psicológicas, é que causarão a ilusão de que um objeto inanimado age por vontade própria. (BALARDIM 2004; p.37).

Felisberto Costa (2001) afirma que há, no teatro de animação, uma especificidade dramaturgica que se constrói na relação entre ator, objeto e público. O objeto, ao interpor-se entre o ator e o público, impõe procedimentos dramaturgicos necessários a esse fazer teatral, cuja especificidade é determinada não só pelo objeto, mas pelo jogo que se estabelece com o ator e o público.

O espetáculo *Flor de Obsessão* (1996), da Cia Pia Fraus, de São Paulo, sob a direção de Francisco Medeiros, possibilita refletir sobre o papel do diretor no espetáculo de teatro de animação e as práticas denominadas de intertextualidade e hibridismo.

## 3. Pia Fraus e Flor de Obsessão

Ao longo de seus 25 anos de existência, a Cia. Pia Fraus vem consolidando um repertório com características particulares, buscando a integração dos recursos do teatro de animação aos de outras linguagens. A não-linearidade, o pouco uso da palavra, a força das imagens, a relação boneco-ator são os elementos que caracterizam os trabalhos da companhia. Domingos Montagner, ator, remetendo-se aos primórdios da companhia, diz:

*Tínhamos bastante inquietude (...)*

*procurávamos renovar o ambiente de bonecos (...) havia a vontade de trazer o boneco para o teatro adulto (...) Nossos bonecos eram poéticos. A gente inventava manipulações, almas diferentes para bonecos grandes, pequenos, da nossa altura, de mão, para uma mão só. Da nossa relação de ator com o boneco criamos uma linguagem.*

Neste espetáculo, o texto foi criado com a junção de fragmentos de peças e romances de Nelson Rodrigues, além de textos produzidos pelo elenco reunindo impressões pessoais sobre a obra do autor. Desse modo, configura-se como uma criação coletiva apoiada em textos do referido autor.

*Flor de Obsessão*<sup>5</sup> é um espetáculo que se caracteriza por reunir os elementos cênicos dispostos no cenário, sugerindo um ambiente antigo e conservador, em que três atores-personagens, trajados com ternos pretos, estão sentados diante de uma mesa e parecem impregnados por essa atmosfera. Dois deles nas cabeceiras e um terceiro no centro, cujas mãos repousam sobre a mesa em total imobilidade, enquanto o olhar fixo e a postura hierática completam o quadro. A inércia se rompe por um facho de luz vermelha incidente sobre mulheres corporificadas em estatuetas e os homens reagem à invasão pecaminosa. Tem-se a superposição de ambientes, um austero e outro lascivo; a utilização da sombra e da luz como obsessão e a presença espectral dos Vizinhos. Movimentando-se ritualisticamente, os atores estabelecem um jogo com as máscaras, antes dispostas nas portas e janelas, como a espreitam os acontecimentos.

Nesse jogo, cada personagem é caracterizado por um gestual específico. Dois deles relacionam-se com a mesa: um se desloca sobre ela e o outro, embaixo, como um ser acuado. O terceiro aproxima-se do coro das mulheres. A cena finaliza com os atores colocando máscaras em seus rostos, feito que, ao mesmo tempo os protege e transforma-os nos personagens denominados “Vizinhos”, no estilo rodrigueano. Movidos pelo jogo de transformações, os três personagens retiram as máscaras e assumem a postura de atores-manipuladores. Um boneco personifica um jogador do Fluminense, o retângulo da mesa transformando-se no campo em que atuam jogador e manipuladores. A contracenação entre ator e boneco dá-se de variadas maneiras, como numa partida, em

uma atmosfera lúdica infantil. Em outro plano, um cavalo de um cortejo fúnebre surge ao fundo, como uma visão pairando no ar. Verifica-se um contraste entre o colorido e a alegria da primeira cena e a tonalidade branco-azulada e severa da segunda, em que o componente etéreo das recordações funestas é ampliado pela fumaça.

O ator-manipulador inicia a seqüência vestindo uma longa saia branca e atuando juntamente com as batidas fortes da música. A seguir, anima uma boneca vestida de noiva, que tem um buraco no lugar de cada vista. Um segundo ator manipula um boneco composto pelo torso e cabeça, trajado com paletó negro - que constitui o noivo. A tensão dramática promovida por um tango consoma a relação frenética em que, atores e bonecos alternam os papéis. No final, o casal de bonecos é encerrado numa cristaleira, nos remetendo à peça *Anjo negro*.

Superposta a esta seqüência, o terceiro ator-manipulador movimentava o coro de quinze estatuetas, que se constituem num comentário à moda das tragédias gregas. As mulheres deslocam-se pelo palco refletindo visualmente sobre o episódio. A evolução do coro termina como se as estatuetas fossem testemunhas de um atropelamento, que é sugerido pela tripla sonora. O noivo, após agredir um grupo de mulheres, é acometido por um mal súbito, acontecimento que evoca *Beijo no Asfalto* e em que a imagem do ator-manipulador estendido no chão remete a Arandir, personagem da peça mencionada. Essa referência torna-se mais explícita quando o atropelado recebe o beijo de um outro ator na finalização da cena. O ator-acidentado é suspenso por quatro cordas numa espécie de suplício e nessa atmosfera delirante surgem duas noivas de luto: uma coberta por um véu, talvez a mulher de véu de *Vestido de Noiva*. Ambas digladiam-se pela conquista do mesmo homem, instalando uma relação erótico-fúnebre entre atores e bonecos.

O fim do primeiro movimento e o início do segundo são indicados pela nova entrada dos Vizinhos, que realizam a preparação de uma nova configuração espaçotemporal. Colocam um tapete vermelho no meio do palco, paramentam-no com flores, sugerindo uma igreja, enquanto uma cadeira em cima da mesa e duas outras que ladeiam o tapete completam a ambiência. Os Vizinhos retiram as máscaras convertendo-se nos Homens da cena inicial, que mantêm uma relação violenta com três mulheres, bonecas de borracha de corpo inteiri-

ro, manipuladas diretamente pelo ator. Assim, tem-se um trocadilho visual: mulher-objeto que é objeto de manipulação como objeto. O recurso da escala dimensional, aliado às diferentes naturezas corporais, possibilita explorar visualmente a violência que envolve a situação. Esses personagens, nas suas intimidades, deixam vir à tona todo o desejo reprimido por intermédio de luxúria e sevícias. O material de plástico serve bem a este conceito. Quando estão no clímax do delírio sexual, três focos iluminam três mulheres que, como *voyeurs*, observam o ato através das janelas. A partir dessa aparição inicia-se uma nova seqüência na qual cada ator-manipulador constrói uma história com cada uma das mulheres. Desta forma, temos em cena três acontecimentos simultâneos. Inicialmente, elas reprovam a conduta dos homens, mas, aos poucos, submergem na atmosfera luxuriante, enquanto recolhem pequenos fragmentos pelo chão. Finalmente, acabam cedendo ao desejo sublimado. Os intercursos amorosos culminam com a morte de cada mulher e a cena finaliza com um cortejo fúnebre. Os três personagens retomam então as máscaras dos Vizinhos, recolhem as pequenas estatuetas e colocam-nas na posição de saída da casa, dispondo os objetos como se fossem pensamentos-imagens voltando ao repouso. Dirigem-se à mesa retornando à posição inicial, tal como quando começara o espetáculo - indicando que tudo poderá acontecer novamente, bastando para isso a incidência de um clarão lascivo. O *black out* lento encerra o ciclo.

*Flor de obsessão* usa a imagem e o movimento para trazer ao palco os tipos rodrigueanos e para corporificar personas: os vizinhos, o noivo, a noiva e trazer à luz o que há de arquetípico, mítico e alegórico na composição das individualidades.

Pode-se perceber neste espetáculo vários procedimentos que remetem ao fazer teatral da *performance*, na qual, segundo Cohen (1989, p.107) “geralmente se trabalha com *persona* e não *personagens* (pois) uma *persona* é uma galeria de *personagens*”, formas abstratas e genéricas, silhuetas de seres humanos personificados.

Do ponto de vista da construção do texto/roteiro observa-se o procedimento da intertextualidade, mesmo inexistindo o recurso da palavra. Segundo Kristeva, “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (, apud Röhl, 1997, p.29) e a obra que analisamos é construída acessando as diversas personas rodrigueanas e principalmente a atmosfera criada em seus textos. Do ponto de vista do trabalho do diretor do espetáculo observa-se

procedimento semelhante, ou seja, o uso e a apropriação de diferentes linguagens e recursos expressivos. Isso nos remete às afirmações de Cohen (2001, p.106) quando diz que a intertextualidade não se dá somente na relação textual, mas também “entre as materialidades e as imagens, nas formas antes que nos sentidos, nas poéticas desejanças que dão vazão às corporalidades, às expressões do sujeito nas paisagens do inconsciente e em suas mitologias primordiais” ocorre a intertextualidade. O autor prefere a expressão intertextualidades, o que configura melhor a prática de artistas como da Cia Pia Fraus no espetáculo aqui em estudo.

Não há barreira entre as linguagens usadas e os signos visuais, compostos pela iluminação, trilha sonora, corpo e bonecos e objetos. Isso possibilita prescindir da palavra. O uso de diversos materiais enriquece a temática: de que outra forma a violência contra a mulher teria sido tão levada a extremos em cena se não com o uso das bonecas de látex?

Francisco Medeiros se considera “diretor de coisas ao vivo” por estar sempre atento a oportunidades de envolver-se com coisas variadas, como ocorreu neste trabalho. O grupo nunca antes havia trabalhado com diretor de atores e sua presença foi decisiva para o uso de várias linguagens como dança, teatro e teatro de formas animadas. A troca de experiências e conhecimentos entre o diretor de teatro de atores e os bonequeiros, permitiu o uso de diferentes linguagens artísticas, e também de diferentes expressões e materiais (látex, molas, pequenas esculturas, máscaras, bonecos), característicos do teatro de animação. Ao dirigir o espetáculo *Flor de Obsessão*, Francisco Medeiros se desafiou a compreender as especificidades da linguagem do teatro de animação, primando pela harmonia entre o trabalho do ator que dança, anima bonecos, máscaras e outros materiais indispensáveis para construir metáforas e apresentar a fábula. Nessa perspectiva, temos um trabalho artístico híbrido, como afirma Nestor Garcia Canclini: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (Canclini: 2003: XIX). Ou seja, o espetáculo ao associar-se com outras linguagens artísticas abandona sua característica homogênea e cria novas estruturas nas quais se evidencia a pluralidade de práticas criativas que se diferenciam do modo como historicamente o teatro de bonecos era praticado.

#### 4. Considerações finais

Podemos afirmar que as práticas efetuadas na criação do espetáculo *Flor de Obsessão* se aproximam das artes da performance e que o papel do diretor de teatro de atores interagindo com os atores bonequeiros da Cia Pia Fraus configuram uma das principais mudanças ocorridas no modo de fazer e pensar o teatro de animação no Brasil nos últimos anos. O encontro de artistas com experiências diferentes permitiu realizar experimentações que antes não se praticavam na encenação de espetáculos de teatro de bonecos. Isso resultou num teatro híbrido, miscigenado, heterogêneo.

A permeabilidade das fronteiras entre as linguagens cênicas e entre as diferentes artes, assim como os questionamentos sobre a estética da *arte estabelecida* e a valorização dos signos como emissores de mensagens, permite leituras diferentes de um mesmo espetáculo.

### Referencial Bibliográfico

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Bonecos no Brasil*. São Paulo: COM ART, 1994.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

BAIXAS, Joan. *Notas de un practicante del teatro de animación* in: Teatro de Formas Animadas e suas Relações com as outras Artes. Revista MÓIN-MÓIN Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, ano 4, nº 5, 2008.

BALARDIM, Paulo. *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

COHEN, Renato. *Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade*. Sala Preta nº 1, USP. P. 106. 2001.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser Procedimeto Dramatúrgicos do teatro de animação*. Tese de doutorado-DAC/ECA/USP. São Paulo, 2000

JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses-La marionnette au XX Siècle*. Charleville-Mézières: Éditions Institut de la marionnette, 2000.

LACERDA, Maria Luíza. *Teatro de bonecos no Brasil* in: MAMULENGO, Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, nº 9. Pp. 23-27, 1980.

PARENTE, José. *O Papel do Ator no Teatro*

*de Animação* in: O Ator no Teatro de Formas Animadas. Revista MÓIN-MÓIN Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, nº 1. Pp 105-117, 2005

RATTO, Gianni. *A mochila do mascote: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1996.

RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. *O Teatro de Heiner Muller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.