

Teatro como ferramenta de comunicação do jornalismo cerceado pela censura ¹

Maurini de Souza²

Resumo

O jornalismo e a produção teatral foram vítimas de censura durante a ditadura militar brasileira (1964-1984); fatos omitidos não podem ser retomados pelos veículos por não atenderem a uma característica básica do jornalismo: atualidade. Por outro lado, peças teatrais com relatos históricos são possíveis em teoria e prática. Sendo assim, este artigo propõe o teatro como opção de resgate histórico de momentos sociais nublados ou tendenciosamente deturpados pelo jornalismo sob censura. Essa proposta é exemplificada tematicamente pela reportagem de 1970, da revista *Manchete* sobre o seqüestro do embaixador alemão von Holleben, que, contrastada com a matéria da revista alemã *Spiegel*, do mesmo período, representam visões opostas sobre o mesmo fato: aquela, sob o AI5, critica os “terroristas”; a alemã apresenta-os como “vítimas de tortura” da “ditadura fascista brasileira”³.

Palavras-chave

Palavras-chave: Dialética, Linguagem Jornalística, Linguagem Teatral, Ditadura Militar.

¹ O trabalho apresentado na modalidade Artigo Científico na IV Conferência Sul-Americana e IX Conferência Brasileira de Mídia Cidadã.

² Maurini de Souza: Doutora em Sociolinguística (texto publicitário Brasil - Alemanha) pela Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Comunicação Social Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (1988), graduação em Letras Alemão e Letras Português pela Universidade Federal do Paraná (2000 e 2003) e mestrado em Letras (Dialética no Teatro) pela Universidade Federal do Paraná (2005). É professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPr). Email: maurinis@yahoo.com.br.

³ O resumo com a temática deste trabalho foi enviado (e aceito na) para apresentação no II Congresso Internacional de História da UFG em Jataí, GO, em 2011, mas o artigo é inédito e por isso está sendo submetido à Conferência.

Este artigo procura apontar o teatro como uma opção de resgate histórico e de atualização de momentos sociais nublados ou tendenciosamente deturpados pelo jornalismo sob censura institucional. Tratados como trabalho e, por conseguinte, meios de subsistência para pessoas que dependem deles, a comunicação jornalística e a produção teatral são apresentadas como vítimas de ataques – institucionais e econômicos – e resistência do período de ditadura militar no Brasil.

Enquanto que, para o jornalismo, o fato censurado na época se perdeu como texto informativo devido à marca de atualidade que caracteriza esse setor, para o teatro, o fato pode ser resgatado e reapresentado à sociedade sob uma nova ótica, numa experiência dialética.

É proposta, no final deste texto, a criação de uma peça teatral sobre um fato específico – o seqüestro do embaixador alemão, em 1970, por grupos de resistência à ditadura – retirado de duas fontes distintas: a revista *Manchete*, sob a censura do Ato Institucional número 5, e a revista alemã *Spiegel*, que aborda o mesmo fato, na mesma época, mas sob o foco dos “terroristas” da *Manchete*, que *Spiegel* trata como “torturados”.

Poucos trabalhos no Brasil foram tão atacados durante a Ditadura Militar (1964-1984) quanto o jornalismo e a produção teatral. Articuladora de opinião pública, a imprensa brasileira teve cerceado seu direito à transmissão de informações em nome da manutenção da ordem dos governos vigentes; como manifestação artística, o teatro brasileiro gozava de um momento ímpar no contexto das artes do país, com o destaque para o trabalho de Augusto Boal, no *Teatro Arena*, e de José Celso Martinez Correia, com o *Oficina*. Esse momento foi consequência, dentre outros motivos (como a vinda de pessoas de teatro fugidas do nazismo durante a II Guerra), do investimento na formação de ator iniciado no final dos anos trinta: a primeira escola brasileira de atuação foi fundada em 1938 – o Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro; em 1948, inicia-se a Escola de Arte Dramática, em São Paulo, e, em 1951, o Tablado, também no Rio de Janeiro.

O controle de liberdade se deu em dois momentos, separados pela intensidade da censura: antes e depois do Ato Institucional número 5 (dezembro de 1968). Em princípio, as ações do Estado se davam de forma mais branda; com relação à imprensa, o jornalista e

deputado Márcio Moreira Alves relatou, em 1966, no livro *Torturas e Torturados*, que até então havia apenas dois grandes jornais nacionais que realizavam oposição efetiva ao governo, inclusive, denunciando as torturas dos militares: o Correio da Manhã (onde Moreira Alves trabalhava) e o Última Hora⁴. Para o escritor, a liberdade desses veículos fazia parte de um plano de política externa:

O governo do Marechal Castelo Branco fez, muito cedo, uma opção básica. Resolveu conservar um simulacro de democracia de preferência a enfrentar as dificuldades internacionais que lhe causaria a declaração de uma ditadura aberta. Seguindo esta linha de pensamento para uso no exterior, optou pela preservação da liberdade de imprensa, que é a mais evidente em uma democracia (...) Em um País de mais de quarenta milhões de analfabetos, onde o rádio e a televisão são censurados severamente, a oposição de dois jornais que, juntos, têm uma tiragem de menos de trezentos e cinquenta mil exemplares, não representava perigo maior. Tínhamos, durante os meses em que clamávamos no deserto, nítida consciência de que nossa luta servia de escudo internacional ao regime Castelo Branco. Mas era também entranhada a certeza de que das denúncias que fazíamos, do combate que diariamente travávamos, dependia (...) as vidas de multidões de presos políticos. (ALVES, 1966. p. 38).

O outro motivo apontado foi que, após pensarem em processar o Correio da Manhã por revelar segredos militares, os articuladores das prisões ilegais foram orientados de que esse fato “seria a confissão pública das torturas. Quedaram-se em um silêncio de pedra”. (Idem, p.24).

Esses atenuantes duraram pouco tempo, e, em 1966, já havia um endurecimento no controle:

Em 1966 já se delineavam claramente os limites da minha atuação no Correio da Manhã e da atuação da imprensa no contexto geral do sistema político que os norte-americanos inspiravam à direita militar. O jornal, boicotado pelos grandes anunciantes e pelo ministro do Planejamento Roberto Campos, principal intérprete da política norte-americana no Brasil, estava à beira da falência. A imprensa começava a ser cerceada por agentes do Serviço Nacional de Informações e da polícia política. (Site oficial de M.A. Disponível em <http://www.marciomoreiraalves.com/producao.htm>. Acesso em 07.11.2010).

⁴ “e, de quando em vez, o Jornal do Brasil e a Folha de São Paulo” (ALVES, 1966. p. 36)

Em 1968, após o Ato Institucional nº 5, a censura se intensificou; Souza (2010), em levantamento histórico tendo como fonte as matérias da revista *Manchete*, observou a diferença entre a abordagem da revista antes e depois da instituição do Ato 5, apontando a raridade das notícias nacionais no veículo citado depois de 1968, assim como um “otimismo panfletário” nas matérias sobre economia, “fórmula” constante durante os governos Médici e Geisel (SOUZA, 2010. p. 12).

O cerceamento da liberdade de expressão pelo Estado se manteve firme até o final dos anos 70.

Quanto ao teatro, a situação foi similar. Os censores atuaram desde os primeiros anos do governo militar e a censura se estendeu também até o final dos anos 70; alguns autores e grupos – como Plínio Marcos⁵, que teve todas as suas peças censuradas, e os produtores da peça escrita por Chico Buarque, *Calabar*, censurada no dia da estréia⁶ – foram economicamente aniquilados pelas medidas. Após o AI5, a situação se intensificou, com proibições sistemáticas a autores “marcados”⁷ nos anos anteriores e motes relacionados à política, sexo, religião e outros, reservando ao teatro um tratamento de “sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes brutalidade” (MICHALSKI, 1979. p. 10).

Duas declarações demonstram que, em universos diferentes, os profissionais ligados a essas áreas de atuação resolveram persistir em seus trabalhos por um motivo: resistência. Uma delas é de Moreira Alves, quando discorre sobre uma reunião de pauta do jornal *Correio da Manhã*:

(...) um servente trouxe carta de um estudante angolano, encarcerado no Presídio Naval da Ilha das Cobras (...) Sua prisão era ilegal e Lima Azevedo estava sofrendo da vista em virtude do sabão em pó que lhe atiraram nos olhos. O assunto foi molemente proposto como tema do editorial principal. Alguém observou que os leitores já estavam cansados de relatos de torturas, talvez fosse melhor outro assunto. Pesou sobre nós um silêncio denso. Percebemos que a colocação em palavras diretas do que todos inconscientemente sentiam nos salvara da

⁵ Conferir no site oficial de Plínio Marcos: <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>

⁶ Fernando Peixoto narra todo o processo que envolveu a produção, proibição e conseqüências dessa censura na peça *Calabar* em PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989. Aliás essa abordagem aponta para a questão de teatro como trabalho, em que profissionais (com ou sem registro de categoria funcional) dedicam seu tempo para apresentar um produto (conferir em *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia s/d).

⁷ Ver entrevista com Chico Buarque em <http://www.youtube.com/watch?v=88Z8HX8RU0g&feature=related>

insensibilidade. Cansar-nos era o que de melhor os torturadores poderiam desejar. Jogavam, precisamente, uma cartada dupla — a dificuldade que sempre existe em provar o flagelamento de presos políticos e a quase impossibilidade de homens normais, entregues a seus afazeres de rotina, acreditarem por muito tempo que outros homens incluam, em sua também rotineira vida diária, a tortura de seus indefesos prisioneiros. A partir daquele instante a grande campanha contra as torturas estava consolidada. Todos os recursos foram concentrados na obtenção de informações, em sua triagem e confirmação e na exposição dramática do imenso painel de bestialidade que cobria o Brasil inteiro. (ALVES, 1966.p.39, 40).

A segunda é de Fernando Peixoto, relatando a pressão que o grupo de teatro sofreu durante a produção de Calabar, em 1973: “Continuam os ensaios e as ameaças (...) Em certos momentos, claro, a vontade é de largar tudo. Mas é esta a nossa modesta frente de resistência: continuar”. (PEIXOTO, 1989. p. 190).

Mesmo com as semelhanças no momento histórico apresentado, alguns pontos fundamentais diferem essas duas atividades possibilitando uma complementaridade, no sentido proposto por este texto, quando observadas as suas características regentes. A primeira é o teor de verdade de que se reveste o texto jornalístico, e o teor de ficção do texto teatral, mesmo na abordagem de fatos com referentes sociais concretos; dal Bello (2001) comenta o caráter ficcional quando estuda o drama histórico alemão: “O debate sobre drama e escrita da história, encetado por Aristóteles, sublinhou até Lessing, no contexto alemão, a autonomia da obra de arte – aqui a dramaturgia – em relação à história” (p. 33). Essa liberdade de criar sobre fatos históricos gera, em tese, a não liberdade de expor uma linha histórica considerada confiável. Por outro lado, Soler (2009), numa abordagem sobre o teatro documental⁸, aponta a prévia informação ao expectador como solução para esse limite: “É o olhar do espectador, portanto, que transforma o que está sendo apresentado em documentário.” (p.4). Uma introdução à peça ou uma inserção no panfleto entregue antes do espetáculo, portanto, cumpriria a função de demonstrar a base documental do evento.

⁸ “A literatura documentária constitui-se enquanto gênero, no teatro, na poesia, no romance, no cinema e nas peças radiofônicas, nos anos 1950 a 1970. Trata-se de uma manifestação artística que, ao apropriar-se de um conteúdo de representação social – explorado de modo sensacionalista pelo *fait divers* – interpõe-se, contestando, em sua organização estrutural e temática, a influência exercida pela mídia.” (BONIATTI/BRENNEISEN, 2006. p.71)



A questão da atualidade é outro ponto. O jornalismo trabalha com a abordagem de um tema cujo referente na sociedade para a qual se apresenta é temporalmente próximo – essa peculiaridade é encontrada nos diferentes gêneros⁹ desse universo.

Como gênero dramático, o tempo do teatro é tema de estudos e divergências entre os teóricos¹⁰, mas a abordagem de Schiller é fundamental para esta proposta:

A arte poética, enquanto tal, transforma todo o presente em passado e afasta tudo o que está próximo (através da idealidade), e assim obriga o autor dramático a manter distante de nós a realidade que se introduz em nós individualmente e criar para a alma uma liberdade poética contra o conteúdo. (GOETHE E SCHILLER, 1993. p. 146).

Por isso, o tempo do referente, para o teatro, não é importante, já que o conteúdo (neste caso, o fato) é sujeito à forma da obra de arte – essa característica, que pode ser chamada de “poder de atualização”, torna possível a proposta deste artigo. O dado histórico – fato nublado pela censura e apresentado de uma forma tendenciosa, não dialética - pode ser o tema principal, mesmo na atualidade, de uma peça teatral, que se utilizaria, inclusive, dos dados obtidos na revista alemã como a antítese do tema apresentado, buscando gerar, no espectador, a síntese proposta por Bertolt Brecht para a arte dramática¹¹.

Manchete X Spiegel

⁹ Os gêneros jornalísticos mais característicos são: informativo, interpretativo e opinativo.

¹⁰ A autora deste texto trabalhou o tema em seu mestrado: enquanto Emil Staiger define o tempo da dramática como futuro (STAIGER, E. Conceitos fundamentais da poética. Trad. C. A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975), Goethe, como presente (GOETHE E SCHILLER. Companheiros de viagem (Correspondências). Trad.: C.Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993), e Brecht, como passado (BRECHT, B. Estudos sobre teatro. Lisboa: Portugalia. p. 159-215), o que é ratificado por Schiller na citação acima.

¹¹ Quando defendeu ser o seu teatro dialético, Brecht admitiu não saber como partir da dialética para explicar sua arte, mas que seria muito mais fácil “para a gente de teatro entender a dialética aproximando-se dela por meio do teatro do distanciamento do que entender o teatro do distanciamento partindo da dialética” (BRECHT, 2002. p. 151). Souza (2005) explica que: “Buscou, porém, a aplicação da vertente marxista, em que as contraposições são apresentadas como fatores de mudança social. Sua forma de utilização deveria direcionar-se do palco para a platéia, defendendo, para seu público, o entendimento da dialética através do teatro do distanciamento, e não o contrário.”(p.8).

Em 27 de junho de 1970, a revista *Manchete* noticiou “O seqüestro que abalou o país” (p.18), relatando o crime que envolveu o embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben; em troca do representante estrangeiro, o governo liberou para exílio, na Argélia, 40 presos políticos. A reportagem do impresso brasileiro apresentava os seqüestradores e os presos políticos como terroristas e assassinos. Nas duas últimas páginas da matéria (p. 24 e 25), sob o título “Essas 40 pessoas nunca mais pisarão em solo brasileiro”, a *Manchete* publica a foto e os nomes dos exilados, dentre os quais o atual deputado federal Fernando Gabeira e o recente ministro do Meio Ambiente, Carlos Minc.

A jornalista Jutta Fischbeck, da *Spiegel*, foi para a Argélia, e a revista publica, em 06.07.1970, nove dias depois da reportagem brasileira, uma matéria sobre as torturas por que passaram os ex-presos políticos. Sob o título “Às noites, eu me sobressalto constantemente ainda muito assustado” (“Nachts schrecke ich immer noch hoch”), a revista adota um tom simpático aos entrevistados, tomando, inclusive, expressões utilizadas por eles para a constituição das informações: “A guerra contra as duras ditaduras da América Latina ainda vai longe, pelo menos 10 ou 20 anos, acreditam os 40 em Ben Aknoun¹²” (p. 78). Também a postura adotada pela revista se mostra nos dois boxes¹³ da reportagem: em um deles, o depoimento de Carlos Eduardo Fleury, 28 anos, que narra todas as torturas sofridas, de “corredor polonês” a “pau-de-arara”, destacando os eletrochoques em todo o corpo, em especial na genitália. (p.79). Fleury voltou ao Brasil na clandestinidade em 1971 e foi morto, pela polícia, em dezembro do mesmo ano.

O segundo box foi assinado pelo colunista Otto Köhler¹⁴ e aponta um dos maiores jornais alemães, o *Süddeutsche Zeitung*, como iniciador da denúncia à situação política

¹² “Der Krieg gegen die härteste Diktatur Lateinamerikas wird Lange dauern, mindestens zehn oder zwanzig Jahre, glauben die 40 in Bem Aknoun.” (Tradução minha)

¹³ Box é uma palavra utilizada no jornalismo para definir matérias secundárias inseridas nas reportagens principais, que servem para explicar alguma questão ou complementar o assunto. Esse nome decorre do formato desse texto, que vem cercado ou com alguma retícula colorida, como se fosse uma caixa.

¹⁴ Köhler (nascido em 10 de janeiro de 1935) foi colunista e redator de vários grandes veículos de comunicação na Alemanha e publicou livros sob temas políticos e históricos. “Otto Köhler war Medien-Kolumnist beim Spiegel, Redakteur bei Pardon und konkret. Er arbeitete für den WDR und die Zeit, schreibt unter anderem für die Gewerkschaftszeitung Metall, die Tageszeitung junge Welt und die Wochenzeitung Freitag. Er veröffentlicht

brasileira. A matéria do jornal, de 01.07.1970, acusa o governo brasileiro de ditadura fascista, citando o arcebispo Helder Camara de que havia tortura no país, e cobrando uma atitude mundial: “Terror no Brasil – o mundo silencia” (Süddeutsche Zeitung, apud Spiegel, p. 78). O artigo termina com outra citação do jornal: “Por meio do sequestro (“Entführung”) de Hollebens (o embaixador), 40 pessoas puderam ser resgatadas da prisão brasileira...Quase todas elas trazem em seus corpos as marcas de tortura¹⁵”

O embaixador Von Holleben não é fonte de informação em nenhuma das duas revistas.

Proposta de roteiro para peça teatral

Segundo Bertolt Brecht, “uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de transformação” (BRECHT, 1978. p. 6). Essa mensagem de esperança pode ser observada no contraste entre o momento histórico descrito e o atual, levando o expectador à reflexão de que o momento atual também pode ser modificado, proposta da teoria e prática do escritor/diretor teatral alemão.

A peça seria escrita em um ato, com um coro, que, contrariando a postura aristotélica de “considerar-se como um dos atores, como parte do conjunto, que toma parte na ação”¹⁶, agirá como narrador da trama, no estilo brechtiano. A justificativa dessa opção se dá pelo conceito hegeliano de que

o coro pertence essencialmente a uma fase em que as leis políticas e os dogmas religiosos fixos e intransgressíveis não regem ainda as relações morais, nem resolvem os casos de consciência, a uma fase em que a moralidade só se firma na

Bücher zu geschichtlichen und politischen Themen.” (Disponível em http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_K%C3%B6hler_%28Journalist%29, Acesso em 06.05.2010). O artigo está disponível em <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44943624.html>. Acesso em 19.03.2013.

¹⁵ “Vierzig Menschen konnten durch die Entführung Hollebens aus brasilianischer Gefangenschaft gerettet werden... Fast alle tragen auf ihren Körpern noch die Spuren der Folterungen”

¹⁶ Apud. PEREIRA, M. In: SÓFOCLES, Antígona. Trad. M. Pereira. Brasília: UnB, 1997. p. 19



sua primitiva e direta espontaneidade, para manter o equilíbrio da vida contra as terríveis colisões provocadas pela oposição mútua das ações individuais. (HEGEL, 1972. p. 471).

A temática da peça, regida pela questão do “terrorismo” e “resistência política”, aponta para um formato que se utilize do coro, pois as leis políticas brasileiras do período estavam sob uma ditadura, o que levava à premência de um retorno para as reflexões sobre lei e ética (SOUZA, 2007).

Como personagens, o embaixador e dois jornalistas, o brasileiro e a alemã, dialogando sobre a tarefa de divulgar o exílio dos “terroristas”, na fala daquele, e dos “torturados”, na desta. Os diálogos passariam pela discussão do fato, com o ataque e respectiva defesa dos envolvidos no seqüestro, sempre com o embaixador alemão tentando falar alguma coisa e sendo impedido pelos dois. No final, os dois chegariam à conclusão de suas possibilidades: enquanto o brasileiro era cerceado pela censura, o alemão, pela distância. O que o povo brasileiro conseguiria saber do fato seria uma sombra do ocorrido, numa paráfrase ao mito da caverna, de Platão. A peça terminaria com os dois concluindo suas matérias e saindo, cada um para um lado, satisfeitos. O embaixador observaria a saída dos dois e continuaria mudo, olhando para a platéia.

Uma peça teatral como essa reabriria, inclusive para o jornalismo, a oportunidade de restaurar temas como o apresentado, pois a divulgação do evento serviria de argumento à atualidade da reportagem. Dessa forma, a arte dos palcos estaria em sintonia com a teoria brechtiana em forma, com a introdução da narrativa na trama, e em conteúdo, pelo seu investimento nas questões sociais.

Quanto ao jornalismo, é importante entender que os danos causados pelas censuras advindas de interesses político-partidários ou econômicos não podem ser recuperados. O historiador e jornalista Fernando Jorge, no livro *Cale a boca, jornalista* (2008), enumera as sanções impostas à imprensa brasileira desde os tempos de D. Pedro I, demonstrando que o povo brasileiro, em todo esse período, raras vezes teve o direito à liberdade de informação.



Esses danos são tão profundos, que se observa hoje, no país, a hegemonia do jornalismo de grandes empresas – a Rede Globo foi apresentada como a emissora de televisão mais assistida no mundo durante o evento Mídia 200017; a Folha de São Paulo é denunciada quanto à sua postura empresarial pelo jornalista José Arbex Jr, no seu livro *Showrnalismo* (2001), e a população não possui mecanismos civis e legais de fiscalização do noticiário que lhe chega às mãos.

Esta proposta é, portanto, uma tentativa de minimizar tais danos e, ao mesmo tempo, despertar, por meio de uma ferramenta alternativa de comunicação, a reflexão do público para a manipulação da informação.

Referências Bibliográficas e Virtuais:

ARBEX JR, José. *Showrnalismo. A notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BELLO, João. A. “História no Drama ou como drama? Indagações sobre o drama histórico alemão. In *Letras 52*. Curitiba: UFPR, 2001. p 21 a 38.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho* vol.2. Trad. R. Guarany e J.L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Estudos sobre teatro*. Trad. F.P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BONIATTI,; BRENNEISEN . “Ética E Educação Sócio-Política No Teatro Documental” in *Revista Trama*. UNIOESTE, 2006. p.71-82. Disponível em e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/download/672/565 Acesso em 15.11.2010

HEGEL, Georg W.F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.

JORGE,Fernando. *Cale a boca, jornalista*. São Paulo: Novo Século, 2008.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Depoimentos, 1979.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.

¹⁷ Realizada em Curitiba, Pr.



SOUZA, Maurini. “A lei e a ética em Azdak.” In *Revista de Letras*. UTFPR, 2007. Disponível em http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/9_maurini.htm.

_____. “*Historiador do instantâneo*”. *A revista Manchete como fonte de levantamento histórico do período da ditadura militar no Brasil*. Caxias Do Sul: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010. Disp. em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2975-1.pdf>. Acesso em 07.11.2010.

_____. *O hibridismo de gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no teatro de Bertolt Brecht*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Estudos Literários da UFPR. Curitiba: 2005.