

CINEMA, TRADUÇÃO, INFIDELIDADE: OS CASOS DE MADAME BOVARY

Adalberto Müller Jr.*

A adaptação de obras literárias para o cinema ou para a tevê levanta questões similares àquelas que se colocam relativamente à tradução do texto literário: a tradução é fiel ao original? É possível levar a literatura para as telas? O roteirista e/ou o diretor não traem o livro ao adaptá-lo para as telas? O filme adaptado não empobrece o texto literário? Tomando-se como exemplo o caso de *Madame Bovary*, para cuja protagonista a infidelidade — assim como para o tradutor — é sempre voluntária e, de certo modo, necessária¹, e duas de suas adaptações para o cinema (as de Jean Renoir e de Claude Chabrol) é possível pensar-se a adaptação cinematográfica a partir de alguns pressupostos estabelecidos na moderna teoria da tradução, entre os quais o da *Umdichtung* benjaminiana, ou “transcrição”, segundo a proposta de Haroldo de Campos.

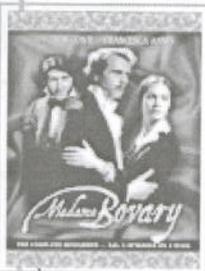
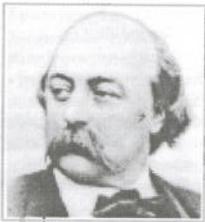
A pertinência de se repor uma questão já antiga (a da adaptação) se torna tanto mais relevante na medida em que alguns dos grandes filmes do chamado “cinema da retomada”, como *Cidade de Deus*, *Lavoura arcaica*, *Bufo & Spallanzani*, *Memórias póstimas de Brás Cubas*, entre outros, baseiam-se em obras literárias. Mas creio que a discussão se torna mais produtiva, inclusive, para se evitar alguns chavões, quando se a repensa pelo viés da teoria da tradução, que na área das letras vem se transformando num campo de pesquisa aberto cada vez mais a questões interdisciplinares.

No prefácio que escreveu para as suas traduções dos “Tableaux parisiens”, de Baudelaire, Benjamin² insurgia-se contra o velho debate fidelidade/infidelidade que sempre marcou a teoria da tradução. Para Benjamin, a tradução pressupõe a diferença essencial entre as línguas, mas ao mesmo tempo possibilita a superação dessa diferença em direção a um conceito de *reine Sprache*, ou língua pura. Nesse conceito benjaminiano se encontram ao mesmo tempo uma matriz mística (o conceito de uma língua pré-babélica, logo divina e universal) e uma concepção moderna de arte/poesia, expressa de forma sintética num famoso poema de Mallarmé sobre

Edgar Allan Poe: o poeta, segundo Mallarmé, teria sido capaz de “tornar mais puras as palavras da língua”. Em Mallarmé, autor citado no texto benjaminiano, a poesia tende a uma linguagem superior, aquela que se afasta das limitações “grosseiras” e das diferenças que marcam as línguas dos homens. Ora, em Benjamin, a *Aufgabe* (palavra que significa tarefa e renúncia) do tradutor consiste exatamente nessa superação. Daí porque o verdadeiro tradutor é para Benjamin uma espécie de Redentor: seu trabalho não se localiza na mera transposição (*Übersetzung*), mas num re-fazer, numa re-criação, numa re-poetização (*Umdichtung*) do texto de origem (o original) na língua de chegada, a qual tende a superar-se em direção a uma proto-língua (*Ursprache*).

Algumas das idéias de Benjamin, aqui resumidas de forma rápida, encontram certos ecos conceituais num texto chave para a crítica cinematográfica sobre a adaptação: “Pour un cinéma impur: défense de l’adaptation”, de André Bazin³. Nele o defensor ferrenho do realismo e da ontologia da imagem cinematográfica observa que o cinema já nasceu como “arte impura”⁴, ou seja, tomou de empréstimo elementos da pintura, da literatura, do teatro e sobretudo de manifestações da arte popular, como o circo, os teatros de feira e o *vaudeville*.

Sendo assim, Bazin considera que a adaptação de uma obra literária em nada empobrece o cinema. Pelo contrário, as grandes adaptações contribuíram para a “evolução da linguagem cinematográfica”. Bazin defende ainda duas idéias importantes: primeiro a de que obras centrais da história do cinema, como *Citizen Kane*, embora não sejam adaptações, não seriam possíveis sem as experiências literárias de Joyce ou Dos Passos (p. 17), ou seja, que a literatura também pode influenciar o cinema indiretamente (lembramos que Eisenstein considerava que os princípios da montagem já estavam implícitos em Dickens ou Flaubert); segundo, que as boas adaptações devem ser entendidas como traduções, no sentido em que se afastam da “produção em



série”, que caracteriza o “cinema americano médio”. Entra aí, no texto de Bazin, um comentário sobre as adaptações de *Madame Bovary*, feitas por Minelli e por Renoir:

Quando se filma *Madame Bovary* em Hollywood, por maior que seja diferença de nível estático entre um filme americano médio e a obra de Flaubert, o resultado é um filme americano padrão que, no fim das contas, chama-se erroneamente *Madame Bovary*. E as coisas não podem ser de outra maneira se se confronta a obra literária com a possante massa da indústria cinematográfica: é o cinema que nivela tudo. Quando, ao contrário, graças a algum feliz conjunto de circunstâncias, o cineasta pode se propor a tratar o livro de outra maneira que um roteiro produzido em série, é um pouco como se o cinema inteiro se elevasse em direção à literatura (p. 20).

Grosso modo, a defesa ou o ataque às adaptações se fundamenta sobre o preceito da fidelidade. A esse propósito, Bazin mantém-se numa posição interessante: defende que a fidelidade não deve ser tomada apenas como valor negativo. Mas quando fala de fidelidade, na relação romance x filme, Bazin acentua a necessidade de entender-se antes as diferenças das “estruturas estéticas”

(p. 21), as quais “tornam mais delicada a busca de equivalências” entre o filme e o romance:

Pode-se afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, que a tradução excessivamente livre pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir *o essencial da letra e do espírito*. Mas sabemos que íntima posse da língua e de seu gênio característico uma boa tradução exige. (p. 21, grifo meu).

Para ilustrar sua tese, Bazin dá dois exemplos. O primeiro refere-se ao uso do pretérito perfeito (*passé simple*) na obra de André Gide, que Delanoy teria traduzido em *La Symphonie pastorale* pelo uso cenográfico constante da neve, “sempre presente e carregada de um simbolismo sutil e polivalente” (p. 22). O segundo é o de Bresson, que na sua adaptação de Bernanos (*Journal d'un curé de campagne*) inverteu a violência hisperbólica do romance, convertendo-a em elipse e litote na decupagem, mantendo assim o “tom” do texto bernanosiano.

Em suma, enganam-se tanto os que atacam a adaptação em nome de uma pureza da arte cinematográfica quanto os que a repudiam em nome da especificidade “intraduzível” do literário. No último caso, diríamos que o espectador que espera receber intacta a imagem que ele, como leitor, do romance, certamente se sentirá frustrado. Ou traído.

Para evitar tal frustração, é preciso procurar conhecer o aparato técnico e os mecanismos de enunciação do cinema, e a partir daí analisar o que está em jogo na adaptação. Sem isso, jamais nos libertaremos dos preconceitos. Da mesma forma, acredito, quando lemos criticamente uma tradução, se a nossa análise se funda prioritariamente sobre o texto de origem, estamos fadados a não compreender as motivações e as escolhas do tradutor. Ora, as razões, escolhas e motivações do tradutor não são aquilo que deveria constituir o objeto privilegiado de estudo do texto traduzido?

Madame Bovary, a obra mais conhecida de Flaubert, foi adaptada, pelo que sei, quatro vezes para o cinema. Há uma adaptação de Vincent Minelli e uma adaptação indiana de Ketan Metha. Mas são as duas adaptações francesas que de certa



Madame Bovary - Teatro: "Fay Weldon adapts Bovary"

maneira procuraram dialogar de forma mais profunda com o texto de Flaubert. O filme de Jean Renoir (1934), produzido segundo os moldes do cinema europeu dos anos 30 (e já com as características daquilo que se chamaria de “realismo poético”) procura manter-se fiel à estrutura narrativa do livro, procurando transpor para a tela quase que capítulo por capítulo do livro, o que transforma seu filme num conjunto bastante rápido (às vezes até demais) de seqüências curtas que se vão entrelaçando. Renoir confessou essa vontade de manter a totalidade do livro em seu filme em uma entrevista concedida na época:

Avant tout, je veux rester fidèle à l'esprit du roman et à sa construction. Il y aura dans mon film presque tout le livre. J'estime qu'il n'est pas possible d'abrèger ou de condenser *Madame Bovary* tout doit y être, car chaque scène à son importance psychologique, sociale ou sentimentale par rapport à l'esprit de l'oeuvre. Le dialogue même est l'esprit de Flaubert. J'ai pris les phrases du livre, n'écartant que certains passages surannés dont le sentimentalisme aurait fait rire le public actuel.

(...) a adaptação de uma obra literária em nada empobrece o cinema. Pelo contrário, as grandes adaptações contribuíram para a 'evolução da linguagem cinematográfica'

Renoir também procura, na medida do possível, dar uma cor realista à vida interiorana (o cinema de então se fazia quase todo em estúdio), além de enfatizar o colorido dos personagens secundários (Homais, Lheureux e ótimo Charles Bovary, interpretado por Pierre Renoir, têm uma presença capital no filme de Jean Renoir).

Como Renoir, Claude Chabrol (1992) também se preocupa com a fidelidade ao texto. Mas, saído da *nouvelle vague*, Chabrol irá trabalhar sobretudo a questão do ponto de vista narrativo, que, no romance de Flaubert, elimina as intrusões do narrador a Balzac, e cria um “modo dramático” de apresentação dos eventos, já que eles são

filtrados diretamente da consciência de Emma Bovary, particularmente pelo uso do discurso indireto livre. Ora, uma das grandes inovações da *nouvelle vague* e dos cinemas novos, como percebeu Pasolini, foi o uso da [câmera] *subjéctiva indireta livre*, que permitiria, segundo o teórico e cineasta italiano, apresentar uma visão simultânea do “autor” (o cineasta) e do personagem, através de certos recursos de fotografia e montagem.

A bastante comentada cena do baile evidencia de forma bastante clara o uso de tal procedimento. O êxtase de Emma (Huppert), dançando naquele primeiro grande baile de sua vida, é traduzido por uma decupagem em três tempos. No primeiro deles a câmera registra, em plano geral, e com movimentos cadenciados, os bailarinos no salão; no segundo tempo da montagem a câmera acompanha de perto (em primeiro plano) o rosto e detalhes do corpo de Emma; finalmente, uma subjéctiva indireta livre nos mostra o que Emma vê enquanto dança (a câmera rodopia pelo salão). Esse uso da subjéctiva indireta livre, característico do cinema da *nouvelle vague*, sobretudo graças ao uso da câmera na mão, faz com que Emma passe a ser o fio condutor da narrativa fílmica. Através de seus olhos, vemos, agora em cores, o mundo desolador da vida rural e o desejo de transcender pela fantasia de uma vida romântica, uma vida miserável de pequena-burguesa da província.

Do ponto de vista da decupagem, pode-se dizer que tanto Renoir quanto Chabrol seguem as convenções da norma dominante no cinema, embora aqui e ali imprimam seu *estilo*, desvirtuando-a. Mas o leitor de Flaubert sabe que não basta des-virtuar a linguagem para fazer uma grande obra de arte. É preciso inventar uma linguagem, escavar a linguagem, diria Flaubert. A norma dominante do cinema desde cedo identificou-se com os ideais do romance realista do século XIX, sobretudo por razões econômicas. Sendo assim, as adaptações efetuadas por Chabrol e Renoir implicam em outro aspecto de tradução. Eles mantêm *Madame Bovary* num patamar estético que se adequaria bem melhor ao realismo de Tolstói ou de Balzac do que ao de Flaubert, sobretudo quando se sabe do esforço flaubertiano para ultrapassar o realismo.

Sabemos, por suas cartas, que a descrição dos fatos e acontecimentos era o que menos lhe interessava. Sabemos que ele achava a história de Delfina Delamare, que inspirou a de Emma Bovary, absolutamente desprezível. Sabemos que, quando

disse “Madame Bovary sou eu”, Flaubert não estava apenas se identificando com o comportamento da personagem, mas com a realização dolorosa e perfeccionista de seu romance de maturidade. Sabemos, finalmente, que Flaubert considerava o estilo mais importante que o enredo, a ponto de dizer que *Madame Bovary* era o resultado de querer fazer um “livre sur rien”, um livro sobre nada.

Não haveria como analisar aqui detalhadamente todos os aspectos envolvidos nessas duas adaptações do livro de Flaubert. Queria deter-me num pequeno fragmento dessas duas obras, especialmente nas seqüências que tratam do reencontro de Emma com Léon em Rouen, numa cena muito lida, e que alguns chamam de “a cena do fiacre”.



Madame Bovary - Teatro: "Fay Weldon adapts Bovary"

As duas cenas são antecedidas pelo reencontro do casal Bovary com Léon na cidade de Rouen. Emma está se recuperando do desastre amoroso com seu primeiro amante, Rodolphe. Ela e Léon, que alguns anos viveram um amor platônico, podem agora chegar às vias de fato. O reencontro se dá durante uma noite no teatro. Charles Bovary anuncia que deve voltar a Yonville e sugere inocentemente que Emma fique mais uns dias para fazer companhia a Léon. No hotel, antes do encontro, Emma escreve uma longa carta a Léon, explicando que seria melhor não se encontrarem. Mas a carta fica guardada, e Léon combina um encontro na catedral, onde ele a espera com um buquê de violetas.

A primeira diferença notável entre as duas seqüências filmadas está na utilização de dois objetos de cena: uma carta e um ramo de violetas. No livro de Flaubert, tanto a carta quanto o ramo de violetas estão presentes e cumprem funções específicas, mas cada diretor optou por suprimir um dos objetos, por razões

diversas. Se voltarmos ao romance, lemos:

À noite, ela escreveu uma carta interminável ao rapaz, em que se desobrigava do encontro; estava tudo acabado e eles, para o próprio bem, não deviam mais se encontrar. Mas, fechada a carta, não sabia o endereço de Léon, e ficou muito embaraçada.

- Eu mesma lhe darei, quando vier -

No dia seguinte [...] Era uma linda manhã de verão [...] os vendedores [...] enrolavam em papéis ramos de violetas.

O moço comprou um. Era a primeira vez que adquiria flores para uma mulher...⁵

Flaubert descreve então demoradamente o interior da Catedral de Rouen, e mostra como aquele ambiente tornava ainda mais tensa a espera de Léon. Quando Emma chega, ela estende a carta a Léon, mas finalmente decide não entregá-la. Quanto ao ramo de violetas, Flaubert sequer menciona se Léon o entregou ou não. Ele só aparecerá no capítulo seguinte, quando Charles recebe a esposa que volta para casa.

Já a carta, como veremos, ela retorna, e irá servir de pretexto para um daqueles parágrafos carregados de um denso estilo poético, que tantas vezes comparece no texto de Flaubert. Mas, antes, um comentário sobre a saída da catedral e sobre o tão demorado “passeio” de fiacre: quando Léon chama o fiacre, e este pára em frente à Catedral, o narrador flaubertiano parece explicitar a hesitação da Senhora Bovary em entrar (não se sabe se pelo receio de entregar-se a Léon ou se pelo temor de “desconforto” de uma relação amorosa num fiacre). É Léon quem a empurra para dentro do fiacre, já que, depois de duas horas de espera, o rapaz não aceitava mais um minuto de hesitação. O narrador flaubertiano é quem vai direto ao assunto:

- Aonde o senhor quer ir? - perguntou o cocheiro.

- Onde você quiser! - respondeu Léon, empurrando Emma para dentro do carro (p. 184).

A versão de Chabrol não apenas omite esse empurrão, mas faz com que Emma quase se precipite ela mesma para dentro do fiacre, enquanto Léon a espera à porta da carruagem. Aos poucos vamos percebendo que esses

pequenos detalhes marcam diferentes leituras do livro, e constituem diferentes traduções. Se em Renoir temos uma Senhora Bovary hesitante, que reluta em entregar-se (ainda que o queira), em Chabrol, Emma Bovary se entrega com pouca hesitação; Emma seduz na mesma medida em que é seduzida por seus amantes.

Segue-se então a cena do fiacre. É notável que o narrador flaubertiano, nas três páginas em que relata o percurso do fiacre, jamais descreve o que se passa dentro do mesmo, o que está de acordo com uma de suas idéias estéticas essenciais: o interior deve ser revelado poeticamente pelo exterior (o que vale tanto para a psicologia quanto para os fatos). A fazermos os cálculos, o percurso dura cerca de cinco longas horas! Ao invés de descrever minuciosamente o que Emma sente durante as cinco horas em que ela e Léon fazem amor dentro do fiacre, o narrador limita-se a descrever uma topografia do percurso, como se estivesse traçando um mapa e mostrando o deslocamento da carruagem por ruas, caminhos e estradas. É claro que, no entanto, tudo é dito nas entrelinhas. Por isso, talvez, o livro chocou tanto, e foi considerado obsceno, embora em nenhum momento ele seja realmente obsceno. Ou melhor, ele pode ser considerado obsceno apenas na medida em que mostra o que está *obscaena*, “antes da cena”, na medida em que dá ao leitor a capacidade de ver com os olhos da imaginação aquilo que ele mesmo não mostra.

Voltemos agora à nossa carta. Há um momento em que o olhar do narrador se aproxima do que se passa lá dentro, como se usasse um *travelling*, ou um corte de um plano aberto da carruagem para um plano detalhe da mão:

A certa altura, no meio do dia, em pleno campo, quando o sol dardejava com maior intensidade contra as velhas lanternas prateadas, uma mão nua saiu por entre as cortinas de pano amarelo e jogou pedacinhos de papel, que se dispersaram ao vento e foram cair mais longe, como borboletas brancas, num campo de trevos vermelhos, todo em flor (p. 185).

Não seria difícil fazer um plano das mãos de Emma, e um plano desses pedaços de papel branco picado caindo sobre o campo de trevos vermelhos (embora o filme de Renoir fosse feito em P&B). Mas a economia cinematográfica parece muitas vezes negligenciar esses momentos em que a literatura é ela mesma pura imagem, em que ela já é cinema. Chabrol, por uma questão de estrutura narrativa, omite essa passagem, porque omite a carta do seu roteiro, preferindo insistir nas violetas (inclusive, elas aparecem em primeiro plano). Renoir usa a carta, e é claro, aproveita-se do momento em que Emma rasga a carta e a atira da janela para mostrar um pouquinho do que se passa lá dentro do fiacre (vemos apenas a mão de Léon puxando o corpo de Emma para dentro, e a mão

de Emma em seguida fechando a cortina do fiacre). Mas, em que pese o desaparecimento da cena poética do papel caindo sobre as flores, tanto Chabrol como Renoir procuram respeitar, na medida do possível, a intenção de Flaubert. Dir-se-ia que, nesse caso, a seqüência

(...) A economia cinematográfica parece muitas vezes negligenciar esses momentos em que a literatura é ela mesma pura imagem, em que ela já é cinema

de Renoir se aproxima de forma bastante fiel e realista do romance: não apenas porque evita mostrar o que se passa lá dentro (ao contrário de Chabrol), mas porque respeita a topografia do narrador flaubertiano (cidade/campo), e sobretudo imprime uma maior duração à seqüência, não apenas no que diz respeito à quantidade de planos, mas pela sua duração, e também, pelo uso da profundidade de campo (no plano final, por exemplo, a carruagem se afasta lentamente para o fundo do plano).

Mas o estilo conciso de Chabrol também é bastante interessante, embora seja bastante infiel ao romance de Flaubert (e por isso mesmo, interessante): tudo se resolve com três planos externos do fiacre, e um do interior que mostra os dois amantes trocando intensas carícias. O truque de Chabrol consiste em nos fazer ver, nas três vezes, não apenas o fiacre em diferentes direções (esquerda/direita), mas o mesmo fundo: a catedral de Ruen e seus entornos. Com essa manipulação do espaço, ele nos sugere que o fiacre está andando em círculos, voltando sempre ao mesmo lugar. No segundo plano, inclusive, ele se dá a liberdade de criar uma outra sugestão,

tipicamente flaubertiana: vemos a carruagem passar ao lado de um repuxo da igreja que representa um cupido desnudo, da genitalia do qual esguicha água, alusão indireta ao sexo e às necessidades corporais. No último plano, a carruagem volta a passar em frente à entrada da catedral, e agora ouve-se a voz *off* de Léon ordenando que o cocheiro continue o “passeio”, e também um casal de costas, que atravessa o campo e que parece olhar para o fiacre. No início da seqüência seguinte, quando vemos Emma correndo para pegar a diligência que a levará de volta, já está escurecendo, e o cocheiro Hivert a encara com um olhar de grande desconfiança.

Chabrol declarou certa vez, sobre seu trabalho com a literatura, que os grandes romances são aqueles que, suprimido o seu aspecto mais literário, ainda continuam de pé⁶. Não é fácil concordar com tal afirmação, mas Chabrol consegue dar ao seu filme uma grande unidade narrativa, graças ao uso de artifícios inteligentes, como o das violetas. Essas violetas, que surgem em primeiro plano, permanecem por várias cenas nas mãos de Emma, até que a vemos entregá-las ao marido, que as cheira e as admira. As violetas acabam revelando ironicamente toda a ingenuidade de Charles. O uso de um objeto em várias cenas é justamente algo de profundamente cinematográfico, algo que faz parte da criação daquilo que se chama tecnicamente de *raccord* ou continuidade. Mas, como vimos, as violetas em Chabrol cumprem também uma função narrativa, assim como no romance a descrição dos pedaços brancos de papel caindo sobre os trevos vermelhos o fazem, embora pareçam ser uma mero objeto decorativo: o branco da pureza sobre o vermelho do pecado alegoriza o drama da consciência de Emma, dividida entre a necessidade de realizar seus anseios românticos e desejos carnis, e a obrigação de cumprir com os deveres matrimoniais de uma sociedade estúpida e hipócrita.

Tanto Chabrol quanto Renoir sabiam que era impossível filmar linha por linha o romance de Flaubert, embora ambos tenham dito que respeitaram fielmente o texto. Ainda que pudessem fazê-lo, estariam desrespeitando o romance, pois este não foi feito para ser visto com os olhos, mas para ser imaginado. O romance flaubertiano é exatamente como o fiacre da nossa cena. Vêmo-lo percorrer ruas e mais ruas sem ver contudo o que se passa lá dentro. O que se passa lá dentro teremos que imaginar, assim como nunca sabemos o que Emma de fato está pensando. Já o filme vai

numa direção oposta. O filme tem que mostrar: um filme é feito antes de mais nada para os olhos (e para os ouvidos). Quando se adapta um romance tão complexo para o cinema, o roteirista e o diretor terão que valer-se de uma série de subterfúgios para respeitar esse princípio e, ao mesmo tempo, obter uma forma cinematográfica capaz de traduzir a forma romanesca. Nesse sentido, eu diria que não se pode falar de infidelidade do filme em relação ao romance. Não é com o romance que o filme está “casado”, mas com o olhar do espectador. O espectador padrão exige respeito incondicional aos mecanismos de enunciação do cinema clássico (decupagem, regras de continuidade e de montagem, sistema de estrelato, regras de cenografia, iluminação, figurino, etc.). Na medida em que aceita ou não as propostas do romance, o filme trai ou não trai o espectador. Quanto mais radical for o envolvimento do filme com o romance, tanto maior será a traição ao espectador. Sobretudo se o espectador agir como Charles Bovary: na medida em que este não compreende (ou não pode, ou não quer compreender) a mulher que tem ao seu lado, ele acabará sendo vítima da sua própria incapacidade e impotência.

NOTAS

*Professor da UnB.

¹ Pode-se afirmar que o tradutor é tomado por um “bovarismo” essencial: ele trai por necessidade e desejo. É um amante das línguas estrangeiras que não consegue separar-se de sua língua materna; vive numa posição ambígua.

² Walter Benjamin, “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: Heidermann, W.(org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/Núcleo de Tradução, 2001 (v. I).

³ O ensaio pode ser lido em André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II. Le cinéma et les autres arts*. Paris, CERF, 1959. Doravante citaremos entre parênteses a numeração das páginas dessa edição.

⁴ Apenas a título de contraponto, observem-se as idéias de Benjamin sobre o cinema como obra de arte industrial na “era da reprodutibilidade técnica”.

⁵ Gustave Flaubert. *Emma Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril, 1981, p. 181-184. Doravante cito essa edição entre parênteses.

⁶ Entrevista à revista *Synopsis*, 10/11/2000.

