

CRÍTICA, PALCO E PLATEIA: POSSÍVEIS INTERRELAÇÕES

TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS*

Eleger como fonte de pesquisa uma obra-de-arte requer do historiador fundamentos teórico-metodológicos próprios às peculiaridades desse objeto. Assim, no que se refere aos argumentos mobilizados para analisar uma peça teatral (em seus diversos aspectos formais, estéticos, recepção, etc.) destaca-se, inicialmente, o fato de que ela necessita da explicitação de seus pressupostos, na medida em que é o resultado de um processo, bem como de escolhas políticas, sociais, culturais e ideológicas.

Direcionando esses apontamentos no que se refere à encenação propriamente dita, há de se considerar que o historiador que elege como objeto de análise a cena lidará, obrigatoriamente, com o seu caráter efêmero. Isto porque o espetáculo teatral se caracteriza pelo acontecimento *in loco* e tem duração exata entre o abrir e fechar das cortinas.

Sob esse prisma, como pode o historiador da cultura tomar como aglutinador dos seus questionamentos esse objeto? Como apreender a recepção de um evento que se encerra e se mostra irreproduzível, mesmo com os mais avançados meios tecnológicos de captação de imagem e som?

Não há como questionar o caráter efêmero que a encenação carrega em sua própria essência e que, em última instância, se torna sua característica principal: a troca direta e sem mediações entre atores e uma platéia. Por ser igualmente efêmera, a recepção de uma determinada obra somente pode ser vislumbrada a partir dos seus vestígios, através “[...] de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”. (GINZBURG, 1991, p. 149) Dentre essas “pistas investigativas” mostra-se notório destacar o material produzido pelo crítico de ofício, o qual adquire contornos indeléveis tornando-se “[...] uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época [...]”. (DA RIN, 1995, p. 38)

Segundo a historiadora Rosangela Patriota, “[...] o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, cristalizar determinadas interpretações”. (PATRIOTA, 1999, p. 89)

* Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista de Apoio Técnico FAPEMIG.

Essa cristalização se dá, também, pela constante (re)utilização desses materiais, que delimitam temáticas, lugares e sujeitos a serem propagados na posteridade.

No entanto, não há como delegar a esses materiais uma neutralidade. Afinal, qualquer discurso é determinado pelas particularidades do seu lugar de produção. Sendo assim, partindo do pressuposto de que o “discurso crítico é parcial”, o que o diferencia dos demais? Qual aspecto lhe confere o *status* de autoridade? Para a elucidação dessas questões, as autoimagens de alguns profissionais se tornam instigantes lóculos de discussão.

Em palestra disponibilizada em seu *site* oficial, a crítica Barbara Heliodora inicia as suas reflexões atentando para o fato de que “todos são em essência críticos”. Substancialmente, a diferença persistiria na “obrigação” que o profissional tem de “[...] arrazoar suas afirmações, sejam de aplauso ou não”. (HELIODORA, Site, s/p) Sob esse viés, o crítico é somente um “espectador privilegiado”, que tal como qualquer outro parte do simples “gosto” ou “não gosto”, tendo que justificar a sua resposta.

Quando digo que o crítico teatral é – ou deve ser – um espectador informado, é porque mesmo deixando de lado as comparações, que na avaliação crítica são inúteis e gratuitas, quando não criminosas, todos os espectadores, sejam eles informados na parte teórica ou não, passam a sua experiência com o espetáculo pelo filtro de tudo aquilo que eles viram e sabem a respeito de teatro. (HELIODORA, Site, s/p)

Diante do exposto, torna-se instigante trazer à tona algumas perguntas: Basta ter uma vasta “experiência com espetáculos” para se tornar um crítico? O que lhe permite opinar sobre uma obra: a diferença na quantidade de “experiências” que ele possui em relação ao “espectador comum”?

Com certeza a questão extrapola a mera quantificação. É necessário, além da experiência, possuir um aparato teórico-metodológico que lhe dê suporte para discorrer sobre questões que fogem ao olhar leigo do espectador. É sobre esse prisma que Sebastião Milaré questiona o rótulo de “privilegiado”. Para ele,

Na verdade, o bom crítico domina um instrumental teórico que pouco espectador possui, e tem o olho treinado para ver sutilezas, movimentos e gestos cênicos, conseguindo imediatamente relacioná-los à obra ou ao pensamento poético que os inspira ou que se pretende materializar cenicamente. Dessa relação é que nasce o ponto de vista crítico. Assim, o crítico é um especialista e não um “espectador privilegiado”. Vê o espetáculo como um pensamento transformado em imagens, sons, movimentos, luzes, e discute esse pensamento. Sua interlocução com o leitor do diário é positiva. Não qualquer leitor, certamente, mas aquele que tem algum interesse pela arte. A leitura constante de boas críticas ajudará esse leitor a educar a sensibilidade, a desenvolver capacidade analítica.

habilitando-se à perfeita fruição do produto estético – deixa de ser mero “consumidor”. (MILARÉ, Site, s/p) [destacado]

“O crítico é um especialista”, logo essa particularidade legitima seu discurso como “voz de autoridade”, diferenciando-o de espectadores, jornalistas e/ou demais profissionais que trabalham com o fenômeno cênico. Seu olhar permite transpor aquilo que foi materializado no palco. Ele busca compreender as construções e escolhas adotadas pelo encenador, isto é, o caminho realizado entre o “pensamento poético” e a encenação propriamente dita.

O seu papel, entre outros, é pedagógico. Ele deve ir além da mera exposição dos elementos cênicos da obra, dando subsídios para que ocorra a “lapidação do olhar” dos espectadores/leitores. Educando essa sensibilidade, estes poderão estabelecer uma relação mais dinâmica e ativa com o palco, uma vez que, internalizadas as “regras do jogo”, ter-se-á uma maior dimensão do porque se “gosta” ou não de uma dada apresentação. Assim sendo, com o domínio de novos elementos – ou com uma sensibilidade aguçada –, abre-se o caminho para se vislumbrar diferentes experiências estéticas, atentando-se para aspectos que antes lhe passavam despercebidos.

Aí falo sobre a sensibilidade que discutimos, e acho que ela é adquirida, não é um dom específico de artistas. [...] Cobro diariamente nesse meu contato a sensibilidade da plateia, e arrisco dizer que a sensibilidade pode vir da informação. [...] No Brasil, infelizmente, o público que vai ao teatro vai totalmente desprovido dessa informação. Ele não conhece as regras do jogo. Durante os debates que realizamos depois de cada espetáculo, já fomos bombardeados por perguntas que nos fizeram tremer na base. Que ver? Uma senhora levantou a mão e perguntou o que era cenografia. E a plateia não riu dessa pergunta. A plateia ficou atenta à resposta. Por quê? Porque se pressupõe que 70 por cento das pessoas que estavam lá também não sabiam o que era cenografia. Como é que você pode exigir de pessoas que não sabem o que quer diz cenografia uma sensibilidade para cenários? Basta você dar essas informações que essas pessoas vão começar a se treinar, a se educar. (KHOURY, 1994, p. 164) [destacado]

Há no entrecho um dado de suma importância: sensibilidade não é algo exterior que poucos “escolhidos” recebem no “momento do nascimento”. Ao contrário, ela é o resultado de um processo que tem como força motriz o interesse; interesse esse que se torna estéril quando não encontra informações suficientes para ser alimentado. Sob esse prisma, cria-se uma relação diametralmente proporcional entre “sensibilidade” e “informação”.

É notório afirmar que uma das vias mais eficiente para se discutir sobre o fazer teatral seja pelos meios de comunicação de massa, devido às possibilidades de se ter

acesso a um número maior de leitores. No entanto, o que se observa nesses veículos é que o espaço delegado à discussão sobre arte e, especificamente, sobre teatro não possibilita a verticalização dos temas e, muito menos, a “lapidação da sensibilidade” do leitor/espectador, para se voltar ao termo anteriormente exposto.

Esse quadro, porém se apresentava de maneira muito diferente entre as décadas de 1950 e 1970, quando se destinava um espaço significativo para a discussão de peças, autores, diretores, etc. Da mesma maneira, não era incomum manter entre os profissionais fixos um crítico de ofício, responsável exclusivamente pela produção desse material.

Nos jornais, que outrora destinavam páginas inteiras para esse tipo de publicação, veem-se agora notas informativas, normalmente indicando as principais estreias, resumos das mesmas, horários e endereços. Bernardo Kucinski afirma que o tipo de linguagem utilizada nesse tipo de jornalismo cultural prima pela “diversão”, em um discurso fragmentado e, em sua maioria, voltado para o leitor jovem que se tornou padrão para veículos influentes como a *Folha de São Paulo*.

Por esse prisma, é válido questionar por quais motivos se deram essas modificações, principalmente de ordem funcional, a fim de compreender o quadro caótico desses pequenos e poucos textos informativos que ainda perduram nos jornais de grande circulação. Para tanto, o retonar ao processo requer um esforço de interlocução entre as modificações sofridas pela sociedade brasileira e a maneira como estas incidem na imprensa e, conseqüentemente, nos espaços destinados à crítica teatral.

De acordo Marcia Da Rin, o papel do crítico até a segunda metade da década de 1940 se assemelhava à figura do divulgador. Seu trabalho consistia basicamente em fazer um rápido resumo da peça e da atuação dos seus principais atores, relatando os aplausos (ou não) ao final do espetáculo (algo muito semelhante à alguns materiais publicados hoje em dia). Essa figura híbrida mantinha geralmente uma relação próxima com os empresários teatrais, o que naturalmente influenciava a publicação da crítica. (Cf. DA RIN, 1995, p. 38)

Esse quadro adquire um tom diferente a partir de dois eventos em específico: com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, montada pelo grupo Os Comediantes em 1943; e a partir de 1946 com a entrada de Décio de Almeida Prado para o jornal *O Estado de São Paulo*. No primeiro caso, a estreia da referida peça gerou um embate

dentro da própria crítica, devido à divergência de opiniões suscitadas. Por outro lado, o trabalho desenvolvido por Décio fez com que o texto crítico ganhasse “maior expressividade”, compreendendo-o como uma obra literária com princípios próprios e que exige conhecimentos específicos e preparação. (Cf. GARCIA, 2000, p. 93.) A partir de então, percebe-se um movimento de reformulação que se estendeu pelos anos 1950 e 1960, a fim de fornecer novas diretrizes e dinamizar a crítica teatral da época.

Após este breve olhar sobre a trajetória da moderna crítica teatral brasileira, cabe enfatizar a estrita relação entre a modernização do teatro e da crítica. Nos anos 40 e 50, quando o teatro brasileiro começa a dar seus primeiros passos em direção à modernidade, também a crítica caminha nesse sentido. As grandes inovações trazidas pelos críticos são diretamente proporcionais às transformações que o teatro brasileiro vinha buscando. O movimento de ambos, se não foi sincrônico, sem dúvida alguma, foi pelo menos paralelo. (DA RIN, 1995, p. 39)

No entanto, esta movimentação não foi algo exclusivo às artes cênicas. Ao contrário, ela dialogou diretamente com um período ímpar da história do Brasil, quando se vivenciou a perspectiva da construção de uma nação promissora. Como nunca antes, o cotidiano foi marcado pelo ritmo frenético da urbanização, do desenvolvimento, do alegre tom de otimismo estampado nos discursos de grande parte da população. Criava-se a expectativa de um eminente acesso ao “Primeiro Mundo”.

Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 560)

A criação dessa autoimagem foi marcada por uma intrínseca relação entre transformações econômicas e mudanças sociais. Por um lado, acompanhou-se a implantação do parque industrial, de mudanças políticas e econômicas; por outro, se visualizou a incorporação de hábitos e padrões de consumo que estavam em “sintonia com os países desenvolvidos”.

Essa movimentação incidiu sobre o campo artístico, que se vê em efervescência com o surgimento de novas propostas, seja no teatro, seja no cinema ou na música. Em todos esses nichos, vislumbrava-se um processo de mobilização social, com o objetivo de estimular as transformações históricas necessárias nesse momento.

As expectativas de “progresso” advindas do governo Kubitschek tornaram-se fundamentais na constituição dos elementos explicadores das inovações ocorridas na música, no cinema e no teatro. [...] “Nesse período, aparece o Teatro de Arena mas também apareceu o Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos é mais ou menos dessa época. Um pouco antes do que nós, no Arena.

A Bossa Nova é também desse período. E mesmo o desenvolvimento das artes plásticas, também, coincide. [...] Provocou o aparecimento de tantas formas novas de arte que não existiam antes e o desenvolvimento. Havia uma disponibilidade financeira. O pessoal ia a teatro, ia a cinema, ia a concerto". (PATRIOTA, 2001, p. 184.)

A ebulição cultural apontada pela pesquisadora Rosangela Patriota, e reforçada no discurso de Augusto Boal citado por ela, dá subsídios para o delineamento do horizonte que se firmava nesse início de anos 1960. No campo teatral, as atividades artísticas de grupos como Teatro de Arena, Teatro Oficina, Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, entre outros, visavam contribuir com a conscientização da sociedade, em favor das transformações sociais que se faziam necessárias. Observa-se que estes grupos tinham como horizonte orientador a elaboração de um projeto de teatro brasileiro, em consonância com as propostas presentes nessa sociedade do final dos anos 1950 e início dos 1960.

Nesse projeto, havia a defesa de um *teatro nacional*, permeada pelo ideário de progresso, tão em voga nesse momento. Assim, colocou-se no palco discussões que tinham respaldo no dia-a-dia, em contraste com um teatro estrangeiro, soberano nas décadas de 1930 e 1940.

Desde a euforia presente nos anos JK até a perspectiva revolucionária, que permeou os últimos tempos do governo Goulart, temas como industrialização, organização de setores sociais (em especial os que diziam respeito à classe trabalhadora), soberania nacional e independência frente ao capital estrangeiro foram palavras de ordem que alimentaram projetos, sonhos e ações de parcelas significativas da sociedade. (PATRIOTA, f. 7, 2004)

Segundo João de Mello e Fernando Novais, o Brasil vivia os momentos decisivos de seu processo de industrialização, transformando de maneira irreversível os costumes, os relacionamentos e as expectativas de ascensão social. Um impulso de mudança partia de mulheres e homens que, inspirados pelo trabalhismo, propunham o estabelecimento de um espaço público, dentro do quadro liberal-democrático estabelecido pela Constituição de 1946.

[...] no período [...] de 1945 a 1964, a escola, a universidade, os sindicatos, os partidos políticos, os movimentos culturais, todos eram palco do debate de ideias e da controvérsia política, todos iam ajudando a construir um público que adquiria, pouco a pouco, capacidade de julgamento independente. (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 639) [destacado]

Sem dúvida os jornais – e aqui especificamente a crítica teatral – tornou-se um desses tantos palcos de debate. De acordo com o crítico Yan Michalski, nesse período de “vacas gordas” e “papel barato” havia um grande interesse das empresas jornalísticas em investir generosos espaços à discussão sobre cultura (teatro, cinema, música, artes plásticas, etc.), uma vez que “Tal investimento era compensado por uma aura de prestígio intelectual que contribuía positivamente para a imagem do órgão”. (MICHALSKI, 1984, p. 10) Por esse motivo eram também generosos os descontos obtidos pelos empresários teatrais para anunciarem seus espetáculos através dos famosos “tijolinhos”, o que facilitava na divulgação dos mesmos.

Por ser considerada uma “arte nobre”, na década de 1950 desfilavam-se nos jornais colunas extensas com análises minuciosas dos elementos dos espetáculos, disponibilizando não somente informações ao público em geral, mas também promovendo um *feedback* com os envolvidos na sua produção (direção, atores, iluminação, cenografia, etc.). Sob outro véis é importante considerar que nesse período “[...] a televisão e a música popular, de qualquer gênero, não tinham a honra de figurar no noticiário”, (MAGALDI, 2004, p. 324) logo é natural que os espaços dos cadernos de cultura fossem monopolizados pelo teatro e por algumas artes consideradas “maiores”. Some-se a isso a pequena quantidade de espetáculos simultaneamente em cartaz, o que dava subsídio para a verticalização de diversas questões de uma mesma obra. Assim sendo, o jornalismo impresso nesse período caracteriza-se por essa elitização dos conteúdos, uma tentativa de forjar uma tradição na vida intelectual dos grandes centros urbanos, conforme aponta a pesquisadora Alzira Alves de Abreu, em seu livro “A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50”. (ABREU, 1996)

Não há como negar que o contraste se torna gritante quando comparadas as condições de trabalho disponíveis hoje. Em um curto intervalo temporal, a crítica viu-se reduzida a pequenos comentários opinativos, em um espaço físico mínimo, dentro do qual se torna praticamente impossível abrir uma discussão instigante

Entre as duas situações de prestígio e desprestígio situa-se um progressivo esvaziamento das funções da crítica teatral, fenômeno este que não se restringe ao Jornal do Brasil e que se generaliza quando observados outros veículos: muitos que tinham tradição no ramo desapareceram; outros suprimiram suas colunas de crítica; e

mesmo os que as mantêm com alguma regularidade concede-lhes um espaço mínimo, em uma situação totalmente desestimulante.

No que concerne à crítica teatral, observa-se nesse processo o paulatino esvaziamento dos espaços outrora destinados a essa atividade. A aura creditada aos tabloides por essas discussões deixaram de ser motivo suficiente para assegurar espaços expressivos. Sob a égide do mercado, quanto mais abrangente possa ser a notícia, maior será a potencialidade de público consumidor. Sob esse prisma, são notórias as reflexões feitas por Yan Michalki, ao constatar que:

Quando a barra começou a pesar, e os jornais começaram a reduzir o número de suas páginas e a diminuir de todas as maneiras os seus custos operacionais, a preocupação com a eficiência passou a sobrepor-se a todas as outras considerações. No reino das comunicações, quem diz eficiência quer dizer, antes de mais nada, índices de consumo. Ora, num país em que a parcela da população que vai ao teatro é estatisticamente desprezível, é evidente que num jornal que se propõe a cobrir todos os setores da atividade, a coluna de teatro não pode deixar de ser infinitamente menos lida do que as matérias dedicadas à política, à economia, aos esportes, ao consumo, aos crimes, aos problemas de comportamento, etc. Perante qualquer critério que se preocupasse em adequar os espaços setoriais aos respectivos índices de leitura, o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no Estadão, e que eu cheguei ainda a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada, só podia mesmo ser considerado hoje uma aberração. Daí a reduzir drasticamente o espaço disponível e o apoio dado à crítica foi apenas um passo. (MICHALSKI, 1984, p. 12)

A necessidade de expansão do número de exemplares em circulação, a lógica organizacional passou a ser mediada pelos índices de consumo e de leitura – uma maneira eufêmica de dizer que se publica somente aquilo que é rentável de fato. Por essa ótica, se mostra lógico a consolidação de dois movimentos interdependentes: o primeiro é observado nos próprios jornais, pela reformulação dos espaços destinados à cultura, retirando-lhe os aspectos analíticos e opinativos, colocados agora sob a responsabilidade de “colaboradores” nem sempre capacitados (a “figura misteriosa” nomeada por Yan Michalski de “repórter-crítico”); o segundo diz respeito à migração das discussões sobre teatro para revistas e publicações especializadas.

Com a redução dos espaços e a dilacerante lógica mercadológica, os trabalhos ensaísticos geralmente são desenvolvidos em veículos especializados, normalmente revistas, livros ou trabalhos acadêmicos. Estas possuem um leitor interessado e iniciado *a priori*, o que, se por um lado permite o aprofundamento das discussões, por outro tende ao isolamento.

Voltando à concepção de que o trabalho do crítico é também pedagógico, pode-se questionar a abrangência do seu trabalho, pois isolado nos centros universitários estes falam somente aos seus pares, “esclarecer os já esclarecidos”. Bernard Dort, em seu livro “O teatro e a sua realidade”, destaca essa premissa do crítico, apontando a sua possível relação com o espectador.

Mas o crítico pode ter ainda um outro papel: o de educar o público. Não no sentido acadêmico da palavra, mas iniciando-o na linguagem teatral, fazendo-o refletir em sua função: a função do público. Brecht gostava de afirmar que existem pelo menos três artes no teatro: a arte do autor, a arte do ator e a arte do espectador. O crítico pode ser aquele que ensinará ao espectador a arte de ser espectador. (DORT, 1977, p. 57) [destacado]

O texto destacado aponta para a necessidade do desmembramento da discussão acerca da crítica para outro véis: a questão do leitor. Se os jornais primam por oferecer entretenimento e lazer como sinônimo de cultura, pode-se constatar que há um público leitor interessado nesse tipo de material. Nesse contexto, há demanda para que o crítico possa ensinar “a arte de ser espectador”?

Assim sendo, as expectativas criadas no atual contexto brasileiro, dialogam diretamente com esse momento turbulento da história recente. Diante de todo o exposto, pode-se afirmar que os textos críticos vinculados nas empresas jornalísticas nesse início de século XXI fazem parte desse processo de transformação da sociedade e, portanto, não poderiam ser analisados de maneira isolada.

Bibliografia

- ABREU, Alzira Alves de. **A imprensa em transição**: o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, 1995.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GARCIA, Cloves. Décio, antes de tudo um crítico teatral. **Revista Adusp**, março 2000.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos Emblemas Sinais** – Morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- HELIODORA, Barbara. O trabalho do crítico. **Barbara Heliodora, Site oficial**, seção de conferências. Disponível em: <<<http://www.barbaraheliodora.com/>>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

KHOURY, Simon. Entrevista com Antonio Fagundes. In: _____. **Bastidores III**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas. In: _____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. V. 4.

MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, jan.–jun. 1984.

MILARÉ, Sebastião. A Crítica teatral e sua função nos novos tempos. **Antaprofana**, seção Atualidade-crítica. Disponível: <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=295>. Acesso em: 19 out. 2009.

PATRIOTA, Rosângela. Críticos, Críticas e Dramaturgo. In: _____. **Vianinha – um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 Anos Depois. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, f. 1-18, Out./Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 15 maio de 2007.

PATRIOTA, Rosângela. História, memória e teatro: historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.