

AS FRONTEIRAS DA ARTE E SUA RELAÇÃO COM O “REAL”

*Martha D’Angelo*¹

Resumo

O artigo discute o problema da dissolução das fronteiras da arte, a questão da autoria e a relação arte-vida dialogando com a produção contemporânea. Na abordagem as principais referências teóricas são as teses de Theodor Adorno sobre a historicidade da arte e sua relação com o conceito, textos críticos de Mário Pedrosa e o pensamento de Baudrillard sobre o sentido do “real”.

Palavras-chave: Teoria estética; arte contemporânea; Adorno; Mário Pedrosa; Baudrillard.

¹ Martha D’Angelo é doutora em Filosofia pela UFRJ (2000), com pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP (2010).

AS FRONTEIRAS DA ARTE E SUA RELAÇÃO COM O “REAL”²

Martha D’Angelo³

Tudo é arte, portanto a arte não existe

A epígrafe desse texto não é uma frase de efeito. Inspirada na declaração provocadora “Tudo é história, portanto a história não existe”, que intitula um capítulo do livro *Como se escreve a história*, de Paul Veyne⁴, ela pretende ir direto à questão aqui abordada ao se referir à dificuldade de se delimitar as fronteiras da arte ou o que a define. Veyne reconhece em suas reflexões o caráter precário e insuficiente da História, por mais sofisticada que seja a metodologia adotada pelo pesquisador em seus estudos, e observa que a tentativa de resolver o problema afirmando que tudo é histórico na verdade esteriliza a questão, tornando-a inofensiva. Aludindo a um problema enfrentado pelo historiador, exponho sem maiores rodeios dilemas da arte que se acentuaram na contemporaneidade: a dificuldade de estabelecer as próprias fronteiras, e de ser expressa num conceito.

Como observou Adorno⁵ “a arte não pode satisfazer o seu conceito”. Ao ser aprisionada num conceito, ela rompe com a lei do seu movimento. Os objetos artísticos não se confundem com os objetos do mundo empírico porque nos primeiros existe entranhada uma história e uma teoria, como reconheceu Arthur Danto⁶, após refletir a respeito da diferença entre uma caixa de sabão Brillo Box e as reproduções dela feitas por Andy Warhol. As obras de arte, enquanto objetos pensantes, promovem sempre um alargamento do conceito de arte.

² Versão ligeiramente modificada do texto “Tudo é arte, portanto a arte não existe”, publicado em: VINHOSA, Luciano & D’ANGELO, Martha (Orgs). *Interlocuções*. Estética, produção e crítica de arte. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

³ Martha D’Angelo é doutora em Filosofia pela UFRJ (2000), com pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP (2010).

⁴ VEYNE, P. *Comment on écrit l’histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

⁵ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70 s.d., p. 69

⁶ DANTO, Arthur. *A Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 17.

Nenhum conceito consegue esgotar o significado da arte porque não há uma essência supra-histórica que determina a estrutura da arte. Citando novamente Adorno:

O caráter enigmático das obras de arte permanece intimamente ligado à história. (...) Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas: isso desde sempre irritou a teoria da arte. O fato de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o caráter enigmático sob o aspecto da linguagem.⁷

A insuficiência de um conceito universal de arte advém da historicidade constitutiva de toda obra de arte e do comprometimento do conceito com o princípio de identidade, que exige a supressão das particularidades e contingências próprias a todo acontecimento histórico. Como a rejeição da arte à racionalidade do conceito não encerra a questão, é preciso que ela seja retomada em outros termos. O que não é uma tarefa fácil, segundo Adorno:

A arte é infinitamente difícil porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar, porque ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta no entanto à reificação contra a qual protesta: o *engagement* torna-se hoje, de modo inevitável, uma concessão estética.⁸

Ao afirmar que a arte deve transcender seu conceito, Adorno está mais interessado em criticar o modo como a razão constrói os conceitos do que em apontar as limitações da arte. Para que a razão se coloque à altura da arte, é preciso que a arte lembre à razão aquilo que ela esqueceu. Sem este trabalho de memória e a recuperação do que foi esquecido no decorrer de sua história, a razão não poderá superar seu empobrecimento e limitação, isto é, o caráter instrumental que atrofia seu poder criador e seu desenvolvimento. Afastando-se dos fenômenos e desconsiderando as contradições do mundo empírico, a razão perde poder crítico e substância.

Reconhecer a materialidade histórica ou “teor factual” (*Sachgehalt*) de uma obra de arte e alcançar seu “teor de verdade” (*Wahreitsgehalt*) são objetivos

⁷ ADORNO, Theodor, Op. cit. p. 140.

⁸ Ibidem, p. 123.

centrais da *crítica* de Walter Benjamin⁹. A compreensão dessas duas dimensões distingue as análises benjaminianas, sobretudo as que tratam do drama barroco alemão e da obra poética de Baudelaire. Na prosa e na poesia de Baudelaire, Benjamin reconheceu a ligação entre o transitório e o efêmero e uma *verdade* mais profunda a respeito do mundo e da vida. O poeta, por sua vez, apontou o pintor Constantin Guys como modelo do artista moderno exatamente porque ele sabia extrair beleza de coisas banais da vida cotidiana, conseguindo ver poesia na moda e arrancando o eterno do histórico. “Trata-se para ele [Constantin Guys], de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”.¹⁰

Expressando e ao mesmo tempo acentuando a mesma necessidade de uma relação mais profunda e intensa com a concretude das coisas e com a vida cotidiana, Claes Oldenburg fez declarações, quase um século depois de Baudelaire, que retomam as questões do vínculo da arte com o mundo e das fronteiras entre vida e arte. As afirmações contidas na citação a seguir não deixam dúvidas quanto às suas intenções:

Sou a favor de uma arte que evolua sem saber se é arte, uma arte que tenha a chance de começar do zero.
Sou a favor de uma arte que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima. (...)
Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspe e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida.¹¹

O que Oldenburg pretende com seu trabalho é extrair da vulgaridade de coisas banais do cotidiano formas capazes de produzir um choque que faça *estremecer* a arte e também as pessoas. Para alcançar seu objetivo, ele admite a possibilidade de, tal como Descartes, começar do zero e fazer *tabula rasa* da história da arte, ou seja, ele se dispõe a correr risco em seu ofício, produzindo

⁹ BENJAMIN, Walter. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2009, p.12.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 859.

¹¹ OLDENBURG, Claes. “Sou a favor de uma arte” In: FERREIRA, Glória.: COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 67.

coisas que, por não serem identificadas como “arte”, sejam ignoradas no mundo da arte. A intenção de Oldenburg não é, portanto, integrar a vida e a arte, eliminando a fronteira entre elas, mas colocar-se exatamente nesta fronteira. Todavia, manter-se neste lugar não é fácil, pois um descuido com a forma e a arte se desfaz, um descuido na relação com a vida e a verdade da arte fica comprometida. Abordando este problema delicado da separação entre vida e arte num trecho do romance *Orlando*, Virginia Woolf¹² coloca na boca do personagem-título da obra as seguintes palavras: “Uma coisa é o verde na natureza; outra coisa, na literatura. Entre a natureza e as letras parece haver uma natural antipatia; basta juntá-las para que se estraçalhem”.

Tratando da mesma questão, de maneira direta e bem incisiva, Mário Pedrosa fez a seguinte observação:

A obra de arte não pode misturar-se ao cotidiano da vida, equiparada a uma obrigação social que se cumpre, uma farra que se faça, uma violência que se comete, uma frustração que se sentiu. Por sua própria natureza, ela tem que se afastar do chão onde fazemos nossas andanças ou, como no teatro, reservar-se uma área onde se encontram e agem os atores, separados de outra maior onde estão os espectadores, carregando capas, comendo amendoim ou empunhando binóculos.¹³

O teatro como metáfora alude ao caráter reflexivo, abstrato e construtivo de toda obra de arte genuína. Sem um distanciamento crítico em relação ao mundo, um cuidado com a linguagem e a forma, o artista rompe os limites da arte e assim ela própria desaparece. Trata-se, como disse Oldenburg, de tomar as formas das linhas da própria vida e não em confundir-se com a sujeira cotidiana. Atentas às necessidades da vida e também ao aspecto formal, as vanguardas levaram, com seu experimentalismo, à dissolução dos gêneros tradicionais de arte (desenho, gravura, pintura, escultura, etc). Esta mudança é um aspecto que distingue a arte moderna da pós-moderna, segundo Pedrosa.¹⁴

¹² WOOLF, Virgínia. *Orlando*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, p. 9.

¹³ PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 37.

¹⁴ *Ibidem*, p. 58.

No interior deste processo os artistas foram desconstruindo o objeto arte enquanto fetiche, como fez Ligia Clark, em 1960, ao iniciar a série *Bichos*, esculturas feitas com placas de metal unidas por dobradiças que permitem novas configurações através da manipulação do espectador. O caminho aberto a partir daí conduziu aos *Trepantes*, em 1963, ao *Caminhando*, em 1964, um marco no sentido da interatividade com o público. O participante cria uma fita de Moebius, corta uma faixa de papel e une as duas pontas, depois a recorta no comprimento, desdobrando-a em novos entrelaçamentos cada vez mais complexos. Ligia inicia a seguir trabalhos explorando a percepção, a memória e os movimentos do corpo. Nessas propostas ela atua como propositora e orientadora de experiências. Em *Luvras Sensoriais* (1968), por exemplo, a intenção é a redescoberta do tato por meio da manipulação de bolas de diferentes tamanhos, pesos e texturas; em *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (1967), os participantes vestem roupas confeccionadas pela artista, cujo forro proporciona, pela exploração tátil, diferentes sensações. Na instalação *A Casa É o Corpo: Labirinto* (1968), o participante penetra numa estrutura de 8 metros de comprimento, passando por vários “ambientes”. Entre 1970 e 1975, as atividades coletivas propostas na *Faculté d'Arts Plastiques St. Charles*, na Sorbonne, são criações conjuntas, em transição para a terapia. A partir de 1976, dedica-se à prática terapêutica, usando *Objetos Relacionais*, que podem ser, por exemplo, sacos plásticos com sementes, ar ou água; meias-calças contendo bolas; pedras e conchas. Nessa terapia, são propostas situações que permitem ao participante reviver, em contexto regressivo, sensações registradas na memória do corpo, relativas a fases da vida anteriores à aquisição da linguagem. Todo esse percurso levou, não só à desmistificação da arte e do artista, mas também ao rompimento da relação ativo-passivo entre artista e público. Como observou Mário Pedrosa, Ligia Clark foi “de tateio em tateio encontrando seu caminho, descobrindo o que procurava, alterando seu conceito de arte, modificando seu modo de viver”¹⁵.

¹⁵ PEDROSA, Mário. “A obra de Lygia Clark”. In: PEDROSA, Mário *Acadêmicos e modernos*. Textos Escolhidos 3. Organização de Otilia Arantes. São Paulo: Editora da USP, 2004, p.347.

A desconstrução do conceito de arte realizada no chamado alto modernismo¹⁶ foi precedida de uma potencialização das possibilidades expressivas dos gêneros. Transformada em *exercício experimental da liberdade*, a arte viveu um momento fulgurante, alcançando um grande requinte formal com a eliminação dos elementos externos à sua própria especificidade. Ao se tornar mais abstrata enquanto linguagem, o caráter enigmático da arte se acentuou. A substituição das formas-natureza pelas formas-arte levou Theo Van Doesburg a fazer afirmações do tipo: “A cor é uma energia constante determinada por oposição com uma outra cor. A cor é a matéria-prima da pintura; ela não significa senão a si própria. A pintura é um meio de realizar oticamente o pensamento: cada pensamento é um pensamento-cor”.¹⁷ Observando os desdobramentos dessa conceituação da pintura na arte brasileira, chegamos às caixas de vidro, aos “bólios” e aos “penetráveis”, de Hélio Oiticica, que geraram, como observou Pedrosa, a busca da “cor na superfície, da cor no espaço, da cor no alto e no baixo, da cor por todos os lados, de modo que se visse a cor, se sentisse a cor, se roçasse a cor, se pisasse a cor, se mergulhasse em cor, se apalpassem a cor, se cheirasse a cor”.¹⁸

Algum tempo depois destes acontecimentos e do auge da *Pop-art*, a retomada do gesto expressionista por artistas como Anselm Kiefer, Julian Schnabel, Basquiat, Lucien Freud, Jorge Guinle, Iole de Freitas, entre outros, suscita novas questões sobre os limites e as tensões da arte. Abordando esta temática de maneira diferente, Sherrie Levine se apropria, no início da década de 1980, do trabalho de fotógrafos importantes, como Walker Evans e Edward Weston, estimulando com esta apropriação o debate sobre autoria, plágio, apropriação e originalidade. Richard Prince radicaliza e introduz outros ingredientes na reflexão desta temática com suas apropriações de imagens publicitárias que desconstróem mitos criados para estimular o consumo. Sua utilização das imagens do caubói dos anúncios do cigarro Marlboro, por exemplo, revela uma

¹⁶ Segundo a periodização de JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

¹⁷ VAN DOESBURG, Theo. “Arte concreta”. In: AMARAL, A. (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM, 1977, p. 42

¹⁸ PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 154.

preocupação analítica semelhante aos estudos semiológicos de Roland Barthes e reforça a tese do autor de *Mitologias* de que o nascimento do leitor implica a morte do autor. A *desmistificação* das imagens da publicidade em *Mitologias* revela homologias entre diferentes sistemas. Analisando anúncios de detergentes, as formas funcionais do brinquedo industrial, astrologia ou as imagens da cozinha ornamental da revista *Elle*, por exemplo, Barthes¹⁹ mostra conexões entre a esfera psíquica e a esfera social que dão sustentação ideológica aos *mitos*. A sofisticação visual dos pratos da *Elle* tem como objetivo vender para o público popular o sonho do “chic”, daí a necessidade de mascarar a origem natural dos alimentos. É preciso que os alimentos adquiram um valor *cultural* pela imagem para que tenham poder de sedução. Por isso mesmo, os pratos precisam ser confeccionados com coberturas e enfeites mirabolantes, não importa que isto não seja prático nem consumível na vida real. Esta cozinha existe para alimentar a fantasia do público da revista, sendo feita para atingir os olhos e não o estômago.

A partir da década de 1980, alguns artistas começam a tomar como referência teórica na discussão sobre autoria e subjetividade os conceitos de simulação e simulacro de Jean Baudrillard. Esses conceitos estão relacionados à tese do desaparecimento do real, que, segundo o próprio autor, é uma ressonância da proclamação da morte de Deus por Nietzsche. No momento em que o real caiu no virtual, tudo se reduziu à imagem. A partir daí o problema do sujeito e suas implicações com a questão da autenticidade e da originalidade passa a exigir uma nova formulação para que faça sentido. A tese do desaparecimento do real tem como ponto de partida e eixo central a hipótese de Elias Canetti, sempre retomada por Baudrillard em seus escritos, que admite:

Uma ideia incômoda: após um certo ponto preciso do tempo, a história não foi mais real. Sem se dar conta disso, a totalidade do gênero humano teria repentinamente deixado a realidade. Tudo aquilo que teria acontecido desde então, não seria mais verdade, porém não poderíamos nos dar conta disso. Nossa tarefa e nosso dever hoje

¹⁹BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989, p. 78.

consistiriam em descobrir esse ponto, e enquanto não o agarrarmos, seria-nos preciso perseverar na destruição atual.²⁰

Expondo através de exemplos como se manifesta o desaparecimento da realidade, Baudrillard²¹ se refere a acontecimentos considerados por ele bastante anedóticos. É o caso de um projeto da Disney realizado após sua associação à maior rede de televisão americana para escapar da falência. Trata-se da compra da rua 42 em Nova York, centro do erotismo e da pornografia, e sua transformação em parque de atrações. O mais surpreendente, entretanto, é que nada é modificado após a compra, as prostitutas e os *sex shops* permanecem, passando apenas por uma disneyficação. A hiper-realidade se sobrepõe assim à realidade, fazendo-a reaparecer com um certo *glamour*.

Num outro exemplo, também envolvendo a Disney, Baudrillard se refere à cobertura da guerra do Golfo feita pela CNN e da comemoração promovida pelo General Schwartzkopf, considerado estrategista da vitória (que não existiu), para marcar o desfecho deste acontecimento histórico. A mega produção da festa transformou a guerra numa atração mundial para milhares de telespectadores. Situações performáticas como essa revelam, segundo Baudrillard, que não se trata mais de uma sociedade do espetáculo, mas de algo bem mais audacioso: a substituição do mundo real. O fato de coisas estarem acontecendo como notícia numa transmissão não significa que elas sejam reais. Antevendo a possibilidade do seu discurso ser (des)qualificado como mera retórica, Baudrillard²² explica:

Não contesto a realidade em seu sentido mais simples – o que poderia significar? (...) Contesto um sistema de valores e de legitimidade que constituem hoje o modo de pensamento e de representação dominantes. O que busco é atravessar a ideia do real, é a ideologia da realidade. Ora, esta foi construída e pode, portanto, ser desconstruída.

²⁰ CANETTI, Elias *apud* BAUDRILLARD Jean. *Les Stratégies Fatales*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1983, p. 14.

²¹ BAUDRILLARD, J. *Castoriadis e Baudrillard: dois filósofos em Brasília*. Brasília: Ministério da Cultura/Embaixada da França, 2000, p. 55.

²² Idem.

A diluição do real tem como contrapartida uma hiper-realidade. O mundo paralelo criado pelas informações e imagens possui dimensões que encobrem o mundo real. A tendência à entropia existente em nossa época seria resultante do exagero de mensagens veiculadas diariamente; este fluxo intenso retira do mundo sua verdade e profundidade. O progresso científico seria, segundo Baudrillard, parte do problema, pois não se pode alcançar concretamente o real através da ciência. O que a ciência descobriu no mundo tornou-o inacessível para a grande maioria das pessoas.

Apesar de estarmos envolvidos num jogo cujas regras desconhecemos, nem tudo está perdido, pois a virtualização do mundo não foi totalmente concluída. Por isso, não se pode falar de “crime perfeito” no caso da morte do real. Hoje, quando tudo tende a uma visibilidade e instantaneidade absolutas, com a simultaneidade dos acontecimentos projetada em todo o mundo ao mesmo tempo, o real desaparece porque existe real demais, ou melhor: “tudo torna-se real, e é o excesso de realidade que põe fim à realidade, como é o excesso de informação que põe fim à informação, como é o excesso de comunicação que derrota a comunicação.”²³

A saturação dos sistemas de informação e comunicação compromete a existência da arte ao afetar sua linguagem, assim como afeta o pensamento tradicional, que visa significar e inscrever o real no signo. Como ainda não existe nenhuma resposta sobre como o ponto cego indicado por Canetti poderá ser encontrado, se é que ele existe, não se pode dizer se é o mundo real que vencerá ou se prevalecerá a sua substituição pelo mundo virtual. Entretanto, as projeções de Baudrillard não são animadoras, como nos sugere sua inversão da fórmula de Hölderlin: “quanto mais aumenta o perigo, mais aumenta aquilo que salva” (Wenn die Gefahr wächst, wächst das rettende auch). Para Baudrillard, a tecnicidade envolvida no desaparecimento do real indica que, quanto mais aumenta aquilo que salva, mais cresce o perigo.

²³ Ibidem, p. 51.

O envolvimento com as ideias de simulacro e simulação levou Peter Halley²⁴ (talvez o artista mais interessado na teoria de Baudrillard) a criar uma instalação que, através da utilização de programas de computador, problematiza a noção de autoria e questiona a existência da arte. Halley apresentou esta proposta em 1997 no Museu de Arte Moderna de Nova York; através do uso de computadores o público podia alterar as imagens contidas no seu trabalho. A proposta suscitou perguntas do tipo: o que é a obra de arte? A imagem na tela? O programa de computador? Num programa interativo, quem é, de fato, o artista? As pessoas que manipulam as imagens no computador são artistas? É a forma de ver as coisas que determina a existência da arte? Tudo é – virtual ou potencialmente – arte ou a palavra “arte” e “artista” tornaram-se inadequadas?

²⁴ Peter Halley nasceu em Nova Iorque. De 1967 a 1971 estudou na Phillips Academy em Massachusetts. Licenciou-se em História de Arte na Universidade de Yale, New Haven(1975). Completou seus estudos na Universidade de Nova Orleães, Louisiana (1978).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BAUDRILLARD, J. *Castoriadis e Baudrillard: dois filósofos em Brasília*. Brasília: Ministério da Cultura/Embaixada da França, 2000.
- _____. *Les Stratégies Fatales*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1983.
- BENJAMIN, W. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: livraria Duas Cidades/Editora 34, 2009.
- DANTO, Arthur . *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LIPPARD, Lucy et alii. *A Arte Pop*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- OLDENBURG, Claes. "Sou a favor de uma arte". In: FERREIRA, G. ; COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007:
- PEDROSA, Mário. "A obra de Lygia Clark". In: PEDROSA, Mário *Acadêmicos e modernos*. Textos Escolhidos 3. Organização de Otilia Arantes. São Paulo: Editora da USP, 2004.
- VAN DOESBURG, Theo. "Arte concreta". In: AMARAL, A. (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM, 1977.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- VINHOSA, Luciano; D'ANGELO, Martha (Orgs.) *Interloquções*. Estética, produção e crítica de arte. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- WOOLF, Virgínia. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.