



Vozes da Voz do Documentário¹

Carmen Lucia José²

Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, SP

Resumo

Como as vozes das fontes (sonoras) constroem a *voz do documentário*? Quais as possibilidades de associação entre vozes que relatam singularmente as pequenas experiências para configurar a *voz do documentário* como reveladora da vida coletiva? A primeira investida sobre a estrutura matriz ocorre quando o documentário começa a transformar o tema ou o assunto numa questão, isto é, passa a problematizar afirmações ou negações sobre o tema que, anteriormente, eram apresentadas como generalidades fechadas. Outra importante investida ocorre quando o documentário processa a aglutinação de histórias singulares configurando, simultaneamente, uma grande história que vai sendo contada além das histórias singulares.

Palavras-chave

documentário radiofônico – vozes (sonoras) – *voz do documentário*

Tudo começou quando o documentário cinematográfico se tornou frequente entre as minhas escolhas fílmicas. Acostumada com as reportagens de Jean Manzon antes da exibição do filme, nas décadas de 60-70, mais recentemente, minha percepção foi surpreendida pelos vários modos de documentar os assuntos já que os próprios filmes expõem suas estruturas de composição, obrigando-me a buscar nomenclaturas para esses novos arranjos.

Daí, por lecionar a disciplina Projeto Experimental em Rádio e integrar o Grupo de Pesquisa Códigos e Linguagens: produção, crítica, memória, tendo o rádio como objeto de pesquisa, resolvi me concentrar nas vozes que compõem o áudio do gênero documentário cinematográfico e percebi que era possível o diálogo com o rádio, buscando outras possibilidades estruturais para o documentário radiofônico. Começamos a imaginar modos variados de estruturar as vozes das fontes coletadas em

¹ Trabalho apresentado no DT- 8 Estudos Interdisciplinares

² Doutora em Semiótica da Cultura, pela PUC-SP; Integrante do Grupo de Pesquisa Códigos e Linguagem: produção, crítica, memória, pela Universidade São Judas Tadeu.



uma mídia cuja predominância são as vozes; numa mídia que documenta, exclusivamente, com materialidades sonoras e delas depende a *voz do documentário*.

Depois de muitas experimentações, tornou-se necessária a reflexão sobre a nossa produção, minha com meus alunos, porque a questão pulsava sonoramente: Como o arranjo, portanto na montagem, as vozes já recortadas como sonoras, constrói a *voz do documentário*, isto é, como as possibilidades de associação entre as vozes, para que elas relatem singularmente as pequenas experiências, pode configurar a voz reveladora da vida coletiva?

Por que perseguíamos essa questão? Objetivamente, buscávamos a ampliação das possibilidades de associação para o documentário radiofônico para distingui-lo tanto da reportagem como do documentário jornalístico; buscava-se a revisão dos constituintes da linguagem radiofônica para explorá-los criativamente, além das peças tradicionais desta mídia.

Retornando ao escurinho do cinema, nas últimas décadas, o documentário buscou sua própria definição como gênero e, com isso, os muitos espaços de exibição e a grande resposta de audiência deram à categoria do documentário o lugar merecido, principalmente, no cinema e nos canais de TV por assinatura. Os festivais e mostras nacionais e internacionais de documentário já têm seu público cativo, frequentemente ampliado com novos adeptos; semanalmente, o documentário ocupa mais salas de cinema e torna-se o principal programa em alguns canais de televisão. Além disso, conquistou o espaço de publicação das editoras e tornou-se objeto de estudo de muitos pesquisadores.

Paralelamente, nas mesmas últimas décadas, enquanto o gênero documentário conquistava mais espaço nas programações cinematográficas, os campos da pesquisa histórica também eram revistos, abrindo, gradualmente, mais espaço para a aceitação do uso das fontes orais e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da metodologia da História Oral. A pesquisadora Marieta de Moraes Ferreira aponta as principais mudanças:

“Na última década, registraram-se transformações importantes nos diferentes campos da pesquisa histórica...deslocou-se o interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para situações singulares.” (FERREIRA, 1996, p.15)

Essas mudanças - de um lado, a expansão do documentário pelas salas de exibição cinematográfica, e, de outro, o desenvolvimento da metodologia da História



Oral - exigem olhar e escuta mais crítica e criativa, quando ambos se colocam em fronteira, segundo o pensamento Iúri Lótman:

“...neste processo opera-se a tradução entre códigos com características singulares, resultando na redefinição dos mesmos, de modo que um mesmo código nunca ‘chega’ a um sistema do mesmo modo que ‘saiu’ do outro...no diálogo entre os códigos, as linguagens e os textos que circulam pela semiosfera.”(VÁRIOS AUTORES, 2007, p.38-39)

pois sinaliza a realização de um diálogo que precisa ser entendido como decorrente da própria dinâmica da cultura, isto é, como mudanças geradoras de expansão do gênero documentário e de outros modos das vozes participarem desta expansão.

Na mídia radiofônica, tudo são vozes ou estão a serviço delas, o que significa que também os relatos oriundos das entrevistas são vitais e essenciais para a composição do texto radiofônico, não só quando se trata do gênero documentário como também e, principalmente, quando se trata dele. Daí decorre a primeira parte da nossa questão que envolve, nesta mídia, três aspectos: cada voz relata uma experiência singular já mediada como enredo; todas as vozes devem constituir relatos que documentam; e, ainda, na aproximação dos relatos/enredos, é possível identificar pontos de aproximação e de diversidade entre o gênero documentário e a História Oral.

Quanto ao primeiro aspecto, tomamos alguns empréstimos da História Oral, iniciando com o pensamento de Maria de Lurdes Janotti, em *Refletindo sobre História Oral: procedimentos e possibilidade*:

Ao resgatar a memória pela narrativa oral, a história oral rompe com silêncios provenientes do cotidiano, do fazer anônimo, revelando acontecimentos, experiências e mentalidades que não se encontram nos documentos escritos e nas versões oficiais da historiografia. (JANOTTI, 1996, p.60)

O ponto destacado por Janotti é, sem dúvida, o principal marco do gênero documentário na atualidade, principalmente, depois que se desvencilhou do jornalismo e conquistou estrutura autônoma e diferenciada. Ainda no documentário radiofônico padrão, o tratamento do tema era integralmente realizado pela voz de locutores, profissionais cuja performance vocal está treinada para conseguir credibilidade, resultando numa apresentação que se legitima como autoridade, portanto unilateral e dotada de voz única

Aprendendo ainda com a reportagem jornalística, o documentário radiofônico começou a fazer uso de sonorais, em alguns trechos da locução profissional; esse primeiro uso da voz retirada do fato ou da experiência era inserida, quase sempre, para



ilustrar ou confirmar o que havia sido apresentado pelo locutor profissional, o que colocava a voz da fonte, a não profissional, em segundo plano.

Aprendendo com o documentário cinematográfico, o documentário radiofônico desviante, decididamente, suspendeu a voz profissional e abriu espaço-tempo para múltiplas vozes provenientes do cotidiano que, como disse Janotti, indiciam o “fazer anônimo, revelando acontecimentos, experiências e mentalidades” que estabelecem múltiplas e diversificadas versões do tema, permitindo, ao ouvinte, seleção e eleição na formação da opinião e exigindo escuta e não mera audição.

Ainda quanto ao primeiro aspecto, trazemos também o pensamento de Dea Ribeiro Fenelon, em *O papel da História Oral na Historiografia Moderna*. Primeiramente quando diz:

Uma História Oral que trabalha prioritariamente com os depoimentos para “preencher lacunas” deixadas pelas fontes escritas...por isto o apuro da técnica como instrumento de controle da subjetividade. Há pouco aprofundamento na questão da memória, ainda que se use a “memória coletiva” como categoria.(FENELON, 1996, p.29)

Diferentemente da História Oral, no documentário radiofônico, e por extensão também no cinematográfico, os depoimentos orais se transformam em sonoras completamente desvinculadas da importância de outras fontes porque, de depoimentos para sonora, a eleição dos trechos e as mixagens orientam-se pela voz do documentário, sem nenhuma preocupação em confirmar o que já afirmado por outra fonte; além disso, as marcas de subjetividade que aparecem nos depoimentos fazem parte da performance vocal do entrevistado e, por isso, também fazem parte do depoimento. Afinal, ninguém fala só pelo aparelho fonador; no uso do código verbal-oral, a fonação se realiza a partir de um jogo em que são inseridos os gestos, as expressões faciais, os movimentos do corpo que fala, as pausas, os sussurros, os embargos e os sorrisos da voz.

Além disso, quando se trata de memória, é importante lembrar o modo como se relaciona a memória arquivo com a memória criativa pois, ao ativar a primeira para a confecção de qualquer tipo de texto, as imagens arquivadas tornam-se referências para serem usadas criativamente na construção de outros textos que a atualizam. Isso é muito evidente quando da coleta dos depoimentos porque, nesta hora, todo o corpo da fonte primária se evidencia para construir um enredo do qual participam as referências encontradas na memória arquivo, os valores e afetos que ela carrega, o distanciamento ou a proximidade com o tema, etc. É como diz o ditado: “Quem conta um conto, aumenta um ponto” ou aumentam muitos pontos ou articula-os num enredo outro.



Ainda Dea Fenelon:

Privilegia o estudo das representações e atribui papel central às relações entre memória e história...A subjetividade e as chamadas “deformações” da memória não constituem elementos negativos, mas problemas a serem trabalhados e nem se cogita “confirmar” ou “contestar” pontos do depoimento. (FENELON, 1996, p.29)

A subjetividade e as chamadas “deformações” da memória também estão inseridas como parte constituinte dos relatos porque é sabido que no modo de contar reside também o que está sendo contado; além disso, o documentário assenta-se no verossímil e não na verdade. Por ser elementos constituintes do gênero documentário, privilegia-se os pontos complementares e os pontos contraditórios dos diferentes relatos orais e atribui-se papel central às relações entre a memória das fontes e os modos como cada uma delas se conecta com o tema; a memória arquivo das fontes já entendidas como enredo, produto da memória criativa.

Ainda o pensamento do historiador José Carlos Meihy, no artigo intitulado *História Oral: um ‘locus’ disciplinar federativo*:

É exatamente aí que reside a maior virtude da História Oral, ou seja, ser duplamente significativa tanto para o saber erudito (ou competente) como para a comunicação com as comunidades que geram a experiência. (MEIHY, 1996, p.51)

Como a História Oral, o gênero documentário também pode ser duplamente significativo; mas como filme ou peça de áudio, portanto como texto midiático, o texto de comunicação predomina sobre o saber erudito porque vai estar disponível ao público de modo geral, ou de modo restrito quando exibido em festival, sob o comando dos resultados de bilheteria ou de audiência.

Como texto de comunicação, portanto da cultura, foi importante o destaque feito por Meihy quanto “às comunidades que geraram a experiência” porque elas são o constituinte mais importante na construção da função comunicativa na medida em que coloca o público em geral diante de outros universos de experiência e de mediação para confeccionar a *voz do documentário*. Como os universos da experiência e da mediação são expostos pelos relatos/enredos das múltiplas e diferenciadas vozes, o tema é ampliado e complexificado não se reduzindo à versão da autoridade.

Outro elemento constituinte que aproxima História Oral e Documentário Radiofônico (e também o mesmo gênero nas mídias audiovisuais) é a entrevista. Em artigo intitulado *O uso de entrevistas no estudo da imigração italiana*, Cristina de Lurdes Feres destaca duas considerações essenciais, quando se trata de documentário;



primeiro, “ Aliás é necessário ressaltar que as próprias entrevistas já são realizadas, predominantemente, visando responder àquelas mesmas preocupações temáticas norteadoras da pesquisa.”(FERES, 1996, p.93)

No documentário radiofônico, as entrevistas gravadas exercem o papel de fonte privilegiada porque constituem a matéria-prima que, decupadas e editadas, preenchem a estrutura da peça; decupadas e editadas, elas se tornam sonoras e subordinam todos os demais elementos da linguagem radiofônica, selecionados e inseridos conforme solicitação ou exigência das sonoras.

Enfim, as sonoras, como textos fragmentos da entrevista, exercem papel privilegiado no desenvolvimento dos aspectos do tema porque são os múltiplos e variados textos fragmentos que vão construir a *voz do documentário*; primeiro, porque, desde o início, as entrevistas são devidamente pautadas a partir da conexão do aspecto com o tema e, principalmente, a partir da conexão do entrevistado com o tema, isto é, a partir do tipo de vínculo que o entrevistado tem com o tema: se depoente, se autoridade, se especialista.

Segundo, porque, quando transformadas em sonoras, a decupagem e a edição fabricam sínteses que contém o ponto singular do relato de cada voz e por isso o conjunto delas já vai expondo as possibilidades de rumos que os textos fragmentos podem assumir como *voz do documentário*, assim apresentada por Bill Nichols “...é a maneira especial, porque singular, de expressar um argumento ou uma perspectiva...perspectivas claramente diferente com vozes claramente distintas.” (NICHOLS, 2005, p.73)

Daqui em diante, decorre a segunda parte da questão: Como o arranjo, portanto na montagem, as vozes já recortadas como sonoras constroem a *voz do documentário*, isto é, quais as possibilidades de associação entre as vozes para que elas relatem singularmente as pequenas experiências para configurar a voz reveladora da vida coletiva?

Em outro artigo, intitulado *História Oral e Documentário Radiofônico: convergências e distinções* (JOSÉ, Carmen Lucia, 2003), apontamos a reportagem como sendo a estrutura matriz que deu origem ao documentário, tanto na mídia radiofônica como também nas mídias audiovisuais, cinema e televisão.

Retomando brevemente o percurso, lembramos que tudo começa no fato ou acontecimento dotado de singularidade que ganha o tratamento como notícia; em seguida, a estrutura é ampliada com novos dados relatados por novos envolvidos ou



ainda busca-se a aproximação com outros fatos ou acontecimentos semelhantes e recorrentes para garantir o mérito de reportagem. Daí, para a condição de documentário, basta apenas a recorrência dos fatos ser capaz de gerar um tema, isto é, conquistar a condição abstrata e geral para ser um tema, um assunto a ser tratado em alguns dos seus aspectos.

De modo geral, o documentário acabou estabilizado em um padrão, cuja estrutura matriz é constituída por um assunto que é desenvolvido a partir de três lógicas informativas que orientam a sua organização: a. a diacrônica, quando predomina a linha temporal: da origem até a atualidade; o tema refaz seu próprio percurso através do relato dos envolvidos; b. a sincrônica, quando o tema é espacializado na profundidade de seus constituintes, sendo apresentados como exploração das partes apontadas nos relatos feitos pelos envolvidos; c. a diacrônica-sincrônica, quando ambas as lógicas se combinam no desenvolvimento do tema.

Das três lógicas informativas que organizam a estrutura do documentário, somente a terceira, diacrônico-sincrônica, é capaz de gerar a *voz do documentário* de modo a expor a mudança ocorrida na generalidade fragilizada porque, com o diacrônico, retoma-se a crença, com o sincrônico, reescrita-se a generalidade, destacando as novas perspectivas.

A primeira investida sobre a estrutura matriz ocorre quando o documentário começa a transformar o tema ou o assunto numa questão, isto é, passa a problematizar afirmações ou negações sobre o tema que, anteriormente, eram apresentadas como generalidades fechadas. Cada aspecto do tema passa a ser trabalhado como hipótese, como possibilidade questionadora de algum argumento, ou parte dele, porque se apresenta fragilizado como constituinte da generalidade em virtude de mudanças no próprio fenômeno do qual o fato, e mesmo a generalidade, são apenas parte dele.

Ao transformar o tema em questão, os aspectos já não podem ser recortados como confirmação mas sim como dúvida, como polêmica, como conflito ou contradição; isto significa que o tema aparece fragilizado em suas assertivas e exigindo revisão. São os elementos fragilizados que devem se constituir como aspectos e devem ser elaborados como hipótese, orientando a seleção de fontes e a elaboração das respectivas pautas.

Em geral, as diferentes fontes - depoente, autoridade, especialista – já indicam tipos distintos de conexão com o tema, decorrendo daí distintos modos de ver e compreender os aspectos do tema. Optar por tratar os respectivos aspectos a partir da



união de pontos de vista distintos das diferentes fontes na mês sequencia apresenta-se como possibilidades variadas que exigem também uma escuta que faz conexões, que reflete e que elabora julgamentos e valores pessoais e até mesmo singulares.

Sendo assim, desde a confecção das respectivas pautas, depois, também na decupagem e na edição, já é preciso decidir por uma *voz do documentário*; de um lado, destacando os distintivos nas diversas traduções dos aspectos e, de outro, aproximando-os pelos pontos polêmicos do tema para direcionar polemicamente a exposição do tema, isto é, direcionar pelas interfaces contraditórias e conflitantes.

Quanto à montagem do documentário, a sequencialização das sonoras também deve ser organizada de modo a manter as interfaces contraditórias e conflitantes apresentadas pelo tema, de modo a expô-las nos pontos em que reside a fragilidade de sua generalidade. Nas sonoras assim aproximadas por coordenação, as *vozes claramente distintas* revelam singularmente o lugar de onde falam e, juntas, confeccionam um panorama do coletivo, constantemente adicionado, quando da veiculação do documentário a partir do movimento tradutório elaborado pela recepção.

Cada relato oral é uma experiência única e intransferível; quando as múltiplas vozes dos relatos particulares são devidamente associadas pela constituição em mosaico, confecciona o quadro de outra história, grande porque coletiva, de pequeno ou de grande grupo; ainda Nichols quanto à *voz do documentário*, “...revelando uma forma diferenciada de envolvimento no mundo histórico.” (Nichols, 2005,p.74). As múltiplas vozes associadas em mosaico configuram um modo de estar no mundo como sujeito ou sujeitando-se à história.

O modo em mosaico de associação entre as sonoras revela também “a pluralidade das versões do vivido”, opondo ou complementando vozes que revelam um presente com contradições, porque todas as narrativas orais giram em torno do mesmo tema e assim as distinções que aparecem nelas revelam os diferentes modos de viver, isto é, os diferentes modos como o tema foi vivido como experiência, pelos depoentes; como referência, pelas autoridades; como conceito, pelos especialistas.

Diferentemente das três lógicas informativas acima citadas, a associação em mosaico reúne as múltiplas vozes por coordenação associando os fragmentos de relatos singulares porque são semelhantes e/ou porque são complementares; as conexões entre um fragmento e outro decorrem da escuta do ouvinte, quando inserido no assunto que está sendo tratado. É preciso destacar ainda que a construção em mosaico não elege um



fragmento em detrimento de outros; não hierarquiza os fragmentos de modo a não confeccionar julgamento ou valor, pronto e apriorístico.

Quanto ao terceiro aspecto, no desenvolvimento dos dois primeiros já foi possível apontar aproximações e distinções entre o gênero documentário e a História Oral quando se trata do relato/enredo resultante da entrevista. Entre aproximações e distinções, cada um - gênero documentário e História Oral - mantém a singularidade de suas respectivas naturezas e, ao mesmo tempo, se expandem em complexidade através da própria dinâmica da cultura.

Retomando o escurinho do cinema, sempre tive a sensação de que os filmes do gênero documentário colocam os espectadores diante de um universo mais amplo e complexo do que aquele formado por nossas experiências particulares. É como se cada história/enredo particular nos inserisse numa história mais ampla e complexa da qual fazemos parte como indivíduos em movimento intra e intertextual no interior do coletivo.

Lendo o livro *Sem Receita*, de autoria José Miguel Wisnik, achei as palavras certas para minha sensação quando o autor analisa as canções de Chico Buarque de Holanda, no capítulo intitulado *O Artista e o Tempo*:

Além de constituírem, cada uma e todas (as canções de Chico) fragmentos densos de narrativas concentradas em canções...Nelas, a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez da vida coletiva reveladoras de um modo inesperado.” (WISNIK, 2004, p,245)

Sensação resolvida pelas palavras de Wisnik, elas passaram a fazer parte da questão orientadora desse estudo porque, em fronteira, se encontram, interdisciplinarmente, a História Oral, o gênero documentário e as mídias, radiofônica e cinematográfica. Retomando a questão: como as possibilidades de associação entre as vozes para que elas relatem singularmente as pequenas experiências pode configurar a voz reveladora da vida coletiva?

E aí nos deparamos com a outra ponta, a da recepção, ou seja, com a operação realizada pela mente interpretadora porque nela ocorre o percurso que vai da percepção à interpretação de todo e qualquer texto. Para atravessar esse percurso é preciso compreender o texto que se afigura diante dos órgãos de sentido, isto é, realizar a leitura do texto. Segundo Ângela Kleiman,

“A compreensão de texto é um processo que se caracteriza pela utilização do *conhecimento prévio*...mediante a interação de diversos



níveis de conhecimento, como o *conhecimento linguístico*, o *conhecimento textual* e o *conhecimento de mundo* para construir o sentido do texto. (KLEIMAN, 2011, p.13)

A associação entre as vozes que relatam singularmente as pequenas experiências exige os conhecimentos linguístico e textual do receptor para ocorrer a leitura estrutural do texto: primeiramente, reconhece-se o código ou a linguagem selecionada para a codificação em texto de comunicação; simultaneamente, o código ou a linguagem são reconhecidos já devidamente estruturados como texto narrativo, descritivo, argumentativo ou na forma híbrida de composição.

Das vozes que relatam singularmente as pequenas experiências para a configuração da voz reveladora da vida coletiva, a exigência é complementada pelo conhecimento de mundo, ainda segunda a autora:

abrange a ativação do conhecimento encontrado na memória arquivo ou pela informação de caráter enciclopédico ou, informalmente, através das experiências pessoais e de convívio social; conhecimento que o leitor tem sobre o assunto que lhe permite fazer inferências necessárias para relacionar diferentes partes discretas do texto num todo coerente. (idem, 2011, p.20-24)

Quando o conhecimento do mundo é acionado, a mente interpretadora revitaliza e atualiza a informação arquivada em um novo conhecimento, a partir de um movimento que ocorre no sentido da memória arquivo para a memória criativa, isto é, daquilo que já está memorizado para outro arranjo informacional que, no processo de leitura, insere o texto atual, tornando-o partilhado entre autor e leitor; tornando-o comum entre vários. Enfim, tornando-o um texto mais amplo e complexo porque passa a configurar a voz reveladora da vida coletiva.

Enfim, como a cultura e, no interior dela, a comunicação é das marcas mais significativas da espécie humana pela complexidade de seus códigos e linguagens como *modus operandi* singular nas diversas mídias, parece pontual o destaque para os muitos modos de funcionamento do diálogo no interior da cultura. Além disso, é importante destacar que o diálogo não ocorre limitadamente dentro de áreas específicas de produção do conhecimento. Ao contrário, é o diálogo que possibilita o estabelecimento de vínculos; é o diálogo que aproxima, interdisciplinarmente, as reflexões e a pesquisa.



Referências Bibliográficas

FENELON, Dea Ribeiro. **O papel da História Oral na Historiografia Moderna.** In: (Re)introduzindo a História Oral no Brasil. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos

FERES. Cristina de Lurdes P. **O uso de entrevistas no estudo da imigração italiana.** In: (Re)introduzindo a História Oral no Brasil. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos

FERREIRA, Marieta de Moraes. **História Oral e Tempo Presente.** In: (Re)introduzindo a História Oral no Brasil. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos

JANOTTI, Maria de Lurdes M. **Refletindo sobre História Oral: procedimentos e possibilidades.** In: (Re)introduzindo a História Oral no Brasil. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos.

JOSÉ, Carmen Lucia. **História Oral e Documentário radiofônico.** Revista Conexão, v.2, no 3. Caxias do Sul: Educs, 2003

KLEIMAN, Ângela. **Texto & leitor- aspectos cognitivos da leitura.** São Paulo: Pontes editores, 2011

MEIHY, José Carlos S.B. **História Oral: um 'locus' disciplinar federativo.** In: (Re)introduzindo a História Oral no Brasil. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papyrus, 2005

VÁRIOS AUTORES. **Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura.** In: Semiótica da Cultura e Semiosfera, (org) MACHADO, Irene. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007

WINISK, José M. **O Artista e o Tempo.** In: Sem Receita. São Paulo: Publifolha, 2004