





A presença do teatro de animação nas instituições de ensino superior

Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo – USP

Cintia Regina de Abreu
Faculdade Paulista de Artes – FPA



Página 120 e 121: Trabalho com estudantes realizado pela Professora Cintia Abreu - UNESP. Foto de Cintia Abreu.

Página 122: Espetáculo Só Serei Flor Quando Tu Flores (2008). Cia. Cênica Espiral. Direção Alex de Souza. Foto de Rafael

Resumo: Este artigo tem como objetivo a investigação sobre os procedimentos pedagógicos e os conteúdos ministrados nas disciplinas que abordam o teatro de animação em escolas de ensino superior do Brasil. Para tanto, realizamos uma análise dos programas recentes de oito instituições, localizadas nos estados do Maranhão, Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina e do Distrito Federal, que contemplam a disciplina em suas grades curriculares, verificando suas similitudes e especificidades.

Palavras-chave: Animação; pedagogia; artes cênicas; universidade.

Abstract: The objective of this article is to investigate pedagogical procedures and material taught in subjects that deal with puppet theatre in tertiary educational institutions in Brazil. In order to do this, the article analyses recent programs that look at this subject in eight institutions located in the states of Maranhão, Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, and the Federal District, ascertaining their similarities and specificities.

Keywords: Puppetry; pedagogy; performing arts; university.

O início do século XX se apresenta como um período de “redescoberta” das artes cênicas e suas imbricações com outras linguagens artísticas. Destarte, no limiar do século XXI, é válido investigar como essa “redescoberta” reverbera na formação do artista contemporâneo, considerando que cursos superiores de teatro não servem apenas para transmitir conhecimentos, mas também in-

vestigar e provocar novos saberes. Assim, cabe averiguar como o teatro de animação está sendo incorporado, atualmente, em instituições de ensino superior no Brasil³⁹. As peculiaridades concernentes ao teatro de animação geram questões que extrapolam o âmbito acadêmico. O aspecto múltiplo que o caracteriza pode ser averiguado, por exemplo, nas terminologias e na articulação dos conteúdos das disciplinas, que tanto revelam quanto encobrem a coisa nomeada, levando-nos a ser bastante criteriosos na manipulação dessa matéria. A Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que regulamenta a profissão de artista, define a função do ator da seguinte maneira:

Cria, interpreta e representa uma ação dramática, baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros ou outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou coletivas; utiliza-se de recursos vocais, corporais e emocionais, apreendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir, ao espectador, o conjunto de idéias e ações dramáticas propostas; pode utilizar-se de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres; pode interpretar sobre a imagem ou voz de outrem; ensaia buscando aliar a sua criatividade à do Diretor.

Embora já tenham se passado mais de 30 anos, algumas

³⁹ Há outras escolas superiores de teatro que possuem a disciplina Teatro de Animação, porém, este artigo contempla as seguintes instituições: São Paulo: Universidade de São Paulo (USP); Universidade Estadual de São Paulo (UNESP); Universidade de Campinas (UNICAMP); Faculdade Paulista de Artes (FPA); Universidade de Sorocaba (Uniso). Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Distrito Federal: Universidade de Brasília (UnB) Maranhão: Universidade Federal do Maranhão (UFMA). O indicativo da ampliação deste universo é o recente edital para professor de Teatro de Formas Animadas no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

questões permanecem atuais quando pensamos na categoria ator — criador — que remete ao ofício do bonequeiro —, que cria a partir de determinados

estímulos, de um texto prévio ou a construir. Interessa-nos mais de perto o ator que se vale de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres, expressão que suscita várias reflexões quanto ao universo da animação. De igual modo, interpretar sobre a imagem ou a voz de outrem nos remete à articulação entre o boneco e a emissão da sua voz, provinda de uma fonte exterior ao seu corpo — o ator-animador —, vinculando-se ao teatro de animação como um de seus princípios constitutivos ou relacionando-se à porosidade das fronteiras artísticas, configurando-se como um processo dramatúrgico da cena contemporânea. No que tange à função de encenador/diretor, a lei não se refere ao teatro de animação. Algumas questões se colocam de imediato quanto às competências e habilidades que se podem almejar: as instituições superiores de teatro buscam, nas disciplinas que trabalham a animação, a formação de bonequeiros ou titeriteiros? Ou são formados atores e encenadores que buscam na animação a sua forma de expressão artística? A tônica é a informação sobre uma linguagem ou gênero teatral destinada ao artista-pedagogo? Ou a “especialização” num determinado gênero de teatro inserido na formação do ator, do encenador ou do professor? Neste último caso, as escolas provêm uma fundamentação artística, cabendo ao teatro de animação trabalhar a sua especificidade. Vale ressaltar que nessas escolas não há habilitações que contemplem esse campo.

Rastreando os programas das disciplinas, percebe-se que o teatro de animação abre-se para várias possibilidades nas artes cênicas, enfocando a atuação, a encenação e a pedagogia, entre outras, constituindo, em alguns casos, o microcosmo condensado de um curso ou de uma habilitação no formato de uma disciplina, desenvolvida, geralmente, em um ou dois semestres. Seguindo essa trilha, a disciplina Teatro de Animação, da UFMA, propõe uma questão que se faz presente, sob diversos aspectos, em todos os programas, quer na Licenciatura, quer no Bacharelado em Ar-

tes Cênicas: “o animador: ator ou manipulador?”. Por sua vez, na UnB, o foco das disciplinas Metodologia da Encenação I e II é o encenador-pedagogo. Assim, o conceito de Bonequeiro é (re)visto no âmbito do ator ou do encenador/diretor. Talvez devêssemos pensar a formação de um profissional que superasse essas categorias e advogar a formação de um “artífice da cena”, ou seja, o artista que não se atém a essas funções de modo compartimentado.

Embora haja momentos que contemplam a teoria do teatro de animação, lastreada em formulações históricas, sociológicas, filosóficas e tecnológicas, envolvendo, notadamente, ator-animador e animação, há a predominância da abordagem histórica, que se caracteriza por uma multiplicidade panorâmica, abarcando as manifestações espetaculares e rituais do ocidente e do oriente. Os ministrantes transitam entre a dramaturgia, as técnicas de manipulação, os estilos de teatro de máscaras, de bonecos, de sombras e de objetos, e as referências estéticas da tradição e da contemporaneidade. Esse aspecto teórico liga-se à prática e, na maioria das vezes, ao término de cada semestre, culmina em montagem de cenas. Porém, ainda encontra-se a ênfase somente no aspecto prático da confecção seguida de exercícios de manipulação. No momento⁴⁰, essa é a ênfase no curso de Licenciatura em Teatro com Habilitação em Arte-Educação da Universidade de Sorocaba (SP).

Em seus objetivos, as disciplinas propõem estudos teórico-práticos relativos à especificidade do teatro de animação, estimu-

⁴⁰ Desenvolvida pelo cenógrafo e professor Jaime Pinheiro, a animação está atrelada à Cenografia, o que permite que os objetos também sejam trabalhados como acessórios cênicos. Anteriormente, a disciplina estava a cargo da Prof.^a Dr.^a Ana Maria Amaral, passando a seguir para a tutela de outro docente. Neste caso, o perfil do professor é determinante para o desenvolvimento ou até mesmo a extinção da disciplina. Há que se observar também que a presença do teatro de animação nas escolas superiores de teatro pode acontecer de modo “flutuante” por intermédio de workshops, oficinas, laboratórios ou em cursos de especialização (lato sensu), tal como acontece na Faculdade de Artes de Atibaia (SP), no curso ministrado pela professora acima citada. Esse fato pode gerar uma demanda que acaba se concretizando numa disciplina permanente na grade curricular.

lando o processo de criação estética. Há ainda a utilização do boneco, do objeto e da máscara como instrumentos para a atuação, bem como a relação com outras formas de expressão cênica. Os alunos criam cenas utilizando as técnicas da linguagem e entram em contato com a manipulação de diferentes tipos de materiais.

Experimentam-se processos de confecção de máscaras e de bonecos visando sua animação/interpretação/atuação/encenação/pedagogia. Nessa perspectiva, descortinam-se outras implicações: anima-se, movimenta-se ou manipula-se um objeto?

Trata-se de interpretação, atuação ou representação com objeto? Subjazem, para além das terminologias, questões de ordem conceitual que determinam o perfil programático nessa escolha.

O ensino do teatro de animação, de modo geral, estende-se de um a três semestres nas grades curriculares. No primeiro caso temos, por exemplo, a UFMA e a UNIRIO; na outra ponta encontramos a UDESC, que tem três semestres, sendo os conteúdos assim distribuídos, nos cursos de Bacharelado e Licenciatura: teatro de máscaras; teatro de bonecos e de objetos; teatro de sombras. Na Universidade de São Paulo, a disciplina denomina-se Teatro de Animação e situa-se no ciclo básico, atendendo aos alunos dos cursos de Bacharelado (com habilitações em Direção, Interpretação, Teoria do Teatro e Cenografia) e de Licenciatura em Artes Cênicas. A arte da animação constitui segmento de um universo mais amplo, que pode ser denominado atuação com objetos. Nessa perspectiva, descortinam-se explorações teóricas e práticas em que o objeto adquire múltiplos estatutos, seja no texto seja na cena. Simultaneamente, instrumental para a formação de um atuante e para a configuração de uma estética específica, a disciplina possibilita ao aluno elaborar pesquisas endereçadas a projetos pedagógicos, à produção artística e à discussão dos fenômenos artísticos contemporâneos. Na UFMA, a disciplina insere-se no curso de Licenciatura em Teatro, integrado ao Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas. A ementa nos diz que são exploradas “noções e conceitos teóricos e práticos acerca do teatro de formas animadas. O teatro de bonecos e suas múltiplas manei-

ras de concepção e montagem. A aplicação das técnicas na sala de aula e na ação cultural”.

No que tange à UDESC, a inclusão de um terceiro semestre na grade curricular possibilita a verticalização de um segmento do teatro de animação, centrado no teatro de sombras. Contudo, observa-se que mesmo trabalhando uma técnica específica há um campo heterogêneo a ser explorado. A disciplina Teatro de Sombras possui um enfoque artístico e técnico, suas estratégias pedagógicas buscam “as possibilidades expressivas da linguagem” e são trabalhados diversos materiais para a confecção de silhuetas, valendo-se do corpo humano, do papel, do tecido, de objetos em suas “deformações poéticas” no jogo com a sombra, mediante a utilização de diversos tipos de telas para a projeção das imagens. Em escolas como a UnB, a UFMA e a USP, o teatro de sombras é um tópico do programa, desenvolvido em algumas aulas.

Inserido no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, a disciplina Teatro de Formas Animadas, da UNIRIO, é dada em um semestre, e é obrigatória para a Licenciatura e optativa para os alunos de Interpretação. Alocada no quinto termo, segundo o professor Miguel Vellinho (2009), uma grande dificuldade reside no fato de os alunos já estarem muito envolvidos em atividades fora da escola. O cerne é a aplicação pedagógica da animação, ou seja, como ela contribui para a formação do professor do ensino fundamental e médio. Há um extenso apanhado histórico, centrado no eixo técnico-geográfico, no qual se exploram as técnicas de animação e as relações entre elas, buscando criar alicerces para o entendimento histórico. Nas aulas de animação são exploradas as técnicas de luva, sombra, marote e manipulação direta, utilizando-se protótipos elaborados em materiais, como por exemplo, garrafas plásticas, barbantes e papelão. O trabalho baseia-se no jogo e no improviso e estabelece a relação física com o corpo humano, em que os alunos experimentam a manipulação corporal. A abordagem se verifica sem o direcionamento para um nicho específico, como o teatro infantil, por exemplo.

A confluência teoria-prática é recorrente em todos os programas analisados e, entre as possibilidades, vejamos como ela se efe-

tua nas disciplinas Teatro de Sombras, desenvolvida na UDESC, e Metodologia da Encenação I e II, na UnB. Na UDESC, como já visto acima, é trabalhado somente um segmento do teatro de animação. Na parte prática, há a experimentação de materiais para a confecção de silhuetas e a experiência com diferentes tipos de focos luminosos. Ao longo do (per)curso se discute a teoria e a história do teatro de sombras oriental (China, Índia, Java e Turquia) e ocidental, contemplando o teatro tradicional pelas suas poéticas distintas e experiências contemporâneas, como as do grupo *Gioco Vita*. Ainda na parte prática, são utilizados exercícios de sensibilização, experimentação das técnicas de manipulação, de forma individual e em pequenos grupos, que servirão de estímulos para a criação de cenas, que podem surgir do improviso ou a partir de textos dramáticos.

Na Universidade de Brasília, as disciplinas Metodologia da Encenação I e II transcorrem em dois semestres e propõem “estudar, analisar e experimentar processos de encenação e direção tendo como foco o teatro de formas animadas e suas possíveis aplicabilidades em contexto de educação formal e/ou informal”. A abordagem contempla as práticas de “encenação e direção do teatro contemporâneo”, bem como a “aplicação dos conteúdos no processo educacional”. Ambas possuem o enfoque teórico-prático e abrem uma gama que se estende a diversos aspectos da animação. A parte teórica do primeiro semestre inclui a discussão de textos sobre o teatro de bonecos, o teatro de objetos e o teatro de formas animadas, em que se analisam as especificidades de cada qual. É ainda abordada a história do teatro de bonecos envolvendo tradições e contemporaneidade, englobando as manifestações do oriente, as tradições européias populares de bonecos, as oriundas da *commedia dell’arte*, o teatro de bonecos na África, o *mamulengo brasileiro* e o teatro de formas animadas nos séculos XX e XXI. Na parte prática, experimenta-se a animação de bonecos a partir de “movimentos, sons e imagens que dão vida à matéria”, dividida em manipulação de baixo (luva, vara e varetas) e manipulação frontal (balcão). No estudo do movimento, trabalham-se

procedimentos tais como: foco, direção, peso, ritmo, respiração, movimentos funcionais, os que acompanham e reforçam a fala, e os que expressam emoções e sentimentos. Quanto à voz, são trabalhados aspectos básicos da voz humana e sua transferência para o boneco: timbre, ritmo, altura, volume e especificidades vocais dos personagens. Quanto ao teatro de bonecos em contextos educacionais, propõe-se a leitura de textos e a realização de palestras sobre o teatro de formas animadas em processos educacionais. Por fim, nas poéticas teatrais com bonecos tem-se a criação e apresentação de cenas/espetáculo, partindo-se de estímulos diversos: iconografia, poesia, músicas, sons, texto dramático, memórias pessoais, sonhos, imaginário, etc. Além do trabalho cênico, os alunos apresentam, no final do semestre, “um artigo individual sobre a metodologia utilizada no processo de encenação do seu grupo (levando-se em conta os conceitos estudados) e sua possível aplicabilidade em processos de educação formal e/ou informal”. O segundo semestre compõe-se de experiências práticas e, a da discussão teórica, articuladas em módulos que abordam o teatro de objetos, a máscara em suas manifestações rituais e teatrais e o teatro de sombras, norteados pela história, técnica, linguagem e confecção. Esses módulos “não se configuram como delimitações ou ordem cronológica rígidas, podendo assim se sobrepor ao longo do semestre”.

Se, de um lado, temos uma disciplina que concentra apenas uma manifestação espetacular — teatro de sombras —, de outro temos a abrangência de diversas manifestações galvanizadas pelo conceito de animação. Nessa mesma trilha, o Teatro de Máscaras, na UDESC, e o Teatro de Animação I, na USP, mergulham no universo da máscara em suas diversas utilizações.

A máscara tanto serve a um trabalho de base na constituição de um corpo cênico quanto pode ser trabalhada na exploração da linguagem, desvelando possibilidades na formação do ator e na apreensão do teatro de animação. No primeiro caso, a máscara neutra tem suas abordagens referenciadas, principalmente, nas metodologias formuladas por Jacques Copeau e Jacques Lecoq,

elaborando-se jogos, exercícios e improvisações nos quais o gesto, o movimento, o olhar, a escuta, a respiração e o foco são alguns dos procedimentos postos em movimento. Quanto às máscaras expressivas, estas podem estar relacionadas à tradição européia, aos rituais e aos teatros asiáticos ou às manifestações populares brasileiras, africanas e ameríndias. Tal como ocorre com o boneco, destina-se um espaço às técnicas de confecção seguidas de exercícios para a animação da máscara, havendo também uma abordagem teórica e histórica. A título de ilustração, vejamos o programa proposto, neste momento, na Universidade de São Paulo: “Trabalhar a atuação com a máscara, lastreada numa acepção extensa de dramaturgia, relacionando-se a ação (ou o movimento) a todos os elementos constitutivos da cena: o atuante, o espaço-tempo, o texto, o figurino, a iluminação, o som e a cenografia. Explorar o conceito de metamorfose segundo a conjunção: corpo e objeto, buscando os elementos fundamentais para a configuração da cena: diálogo do atuante consigo mesmo, com o outro e com o espectador. Propiciar a constituição de um corpo-outro para a atuação em geral e, mais especificamente, para as diversas textualidades e corporeidades vislumbradas pelo teatro de animação”. Ao passo que na USP e na UDESC o trabalho com a máscara transcorre em um semestre, nas demais escolas ele compõe um tópico do programa que pode ser desenvolvido de forma teórica ou prática. Na UNICAMP, embora se proponha o uso da máscara no jogo teatral, a disciplina contempla, principalmente, a confecção envolvendo diferentes tipos de máscaras e de materiais. Embora dialogue com a animação, a disciplina não possui um enfoque específico nessa linguagem.

Tal como a máscara, o boneco pode ser pensado tanto como linguagem específica quanto como instrumento para a reflexão sobre o fazer teatral ou referência para o trabalho do ator, exercitando suas potencialidades concernentes ao trabalho corporal e à atuação. Em todas as proposições analisadas, o teatro de bonecos caracteriza-se por uma abordagem teórico-prática que inclui aspectos históricos, metodológicos, artísticos e endereçados ao processo

educativo. As técnicas predominantes são a luva, a vara e a manipulação direta; porém, há espaço para experimentações em que se podem vivenciar outras possibilidades técnicas, nascidas no calor do improvisado ou oriundas de referências dos bonecos do carnaval, de manifestações da cultura popular brasileira, de derivações do bunraku japonês, etc. Quanto ao teatro de objetos propriamente dito, as abordagens buscam nas vanguardas históricas do início do século XX o impulso para as reflexões, suscitando a investigação teórico-prática de temas, como: dramaturgia do material, implicações entre sujeito e objeto, corpo e artefato, etc.

O trabalho corporal, que pode estar aliado ao vocal, permite visão em pelo menos duas perspectivas: uma que ensina a constituição de um corpo cênico para a atuação no teatro de animação e outra, ainda mais específica, em que se abordam determinados aspectos peculiares relativos às técnicas de manipulação/animação. Assim, no trabalho com os bonecos de luva podem ser propostos exercícios para mãos e braços, buscando-se posturas ergonômicas para o ator, por exemplo.

As avaliações, centradas no eixo teoria-prática, estimulam o aluno a refletir sobre as diferentes “linguagens” do teatro de animação e a realizar ensaios, seminários, mediante pesquisa bibliográfica e de campo. Os trabalhos práticos tanto podem ser concebidos individualmente quanto em grupo e são avaliados pela produção de exercícios cênicos, os quais se integram ao processo criativo. Há disciplinas que propõem a realização de prova escrita, o fichamento de livros e de artigos constantes na bibliografia. Quando se opta pela avaliação contínua, consideram-se diversos aspectos que incluem pontualidade, frequência, participação e envolvimento do discente ao longo do processo.

Embora haja carência bibliográfica, em língua portuguesa, sobre determinados campos do teatro de animação, observa-se que as bibliografias apresentadas revelam a ampliação de obras de autores brasileiros, em sua maioria produzidas pelos professores-pesquisadores e por alguns artistas profissionais, bem como as oriundas de pesquisas de pós-graduação, em níveis de mestrado

e doutorado. Pela sua natureza heterogênea e polimórfica, não se pode pensar as abordagens como um corpo rígido e engessado, mas antes como configurações de um momento (nesse aspecto mutável), possibilitando a flexibilização dos programas. Talvez pudéssemos pensar em “Teatros de animação” (sombas, objetos, bonecos, máscaras, etc.), em cujos territórios ocidente e oriente se encontram, revelando singularidades e contaminações. Assim, uma alternativa possível à paisagem histórica seria trabalhar os princípios do teatro de animação mediados pelo boneco, pelo objeto ou pela máscara, suscitando abordagens que proporcionem a interface com outros fazeres artísticos. Há que se considerar ainda o perfil do professor e o encontro com cada turma, variáveis que fazem a diferença a cada vez que se empreende a viagem artístico-pedagógica. A partir dessas considerações, as variações quanto aos aspectos que norteiam as disciplinas podem ser assim resumidas:

O enfoque na utilização de materiais para confecções e em seguida a sua manipulação. Ministradas em aulas práticas seguindo o modelo de “oficina”, visa primeiramente a aplicação de técnica de confecção de máscaras, bonecos e objetos, e em seguida a manipulação desses elementos confeccionados, considerando suas características materiais (volume, cor, tamanho, textura, material empregado). Esse material, construído pelos alunos e supervisionado pelo ministrante, é utilizado no final do semestre em uma mostra, que varia de um espetáculo a algumas cenas. Nesse caso, corre-se o perigo do Teatro de Animação centrar-se apenas na confecção e na animação do objeto.

Outra possibilidade diz respeito à utilização de bonecos e máscaras como recurso pedagógico para a formação de atores, buscando uma atuação não fundada somente na psicologia. Neste caso, a disciplina está pautada em aulas práticas, mediante exercícios, jogos, improvisações e experimentações, e a teoria transita sobre a importância de máscaras e marionetes na formação do ator. É possível verificar esses resultados na atuação quando vemos em cena atores “marionetizando” a sua *performance* com alto grau de concentração, percepção aguçada do tempo e do espaço, pre-

cisão corporal e consciência e valorização de gestos. A “marionetização do ator” é um paradoxo, na medida em que “esse aparente ‘desumanizar-se’, ao contrário do que se pode parecer, revela de modo eficiente a essência humana” (BELTRAME, 2005: 56).

Pode acontecer ainda a ênfase na vivência teórico-prática através da manipulação e do contato com a linguagem estética, aguçando a percepção do aluno e incentivando-o à criação de cenas polifônicas. A teoria enfoca a amplitude do conceito de Teatro de Animação, bem como os contextos históricos dessa linguagem. A formação teórica objetiva a reflexão sobre as origens e as trajetórias do teatro de animação, desde o oriente até os dias atuais, analisando suas transformações ao longo do tempo nas diferentes regiões do mundo; cuida-se da importância do teatro de animação para a formação do ator e da prática de manipulação e/ou confecção, que objetiva não somente a técnica, mas o diálogo entre manipulador e objeto e o resultado cênico desse encontro.

Outro caminho possível é o estudo teórico-prático sobre essa linguagem artística na contemporaneidade, a valorização da polissemia, da sinestesia, a instauração de processos mediante a não hierarquização dos elementos que lastreiam a concepção cênica e a ruptura das fronteiras do teatro de animação, abraçando outras linguagens artísticas. Ao mesmo tempo em que se mantém a tradição, produzem-se conceitos consonantes com a atualidade.

A inserção da disciplina em escolas de teatro propicia, dada a sua multiplicidade, um espaço de criação que reflita sobre a teoria e a prática da cena, buscando formas de realização de inter ou transdisciplinaridade. Em alguns casos, os preconceitos entranhados ou o desconhecimento das potencialidades desse fazer artístico geram parcerias nem sempre frutíferas. Nesse sentido, é necessário o alicerce teórico e prático específico da linguagem, bem como fomentar a percepção de um teatro que dialoga com a cena e a sociedade contemporâneas. Em parte, isso já acontece, mas é preciso mais!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTRAME, Valmor. A marionetização do ator. In: Móin-Móin — Revista de Estudos Sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v. 1, 2005, p. 53-78.

LEI nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Disponível em: www.satedrs.org.br. Acesso em 17 de março de 2009.

VELLINHO, Miguel. Entrevista aos autores do artigo. São Paulo, março de 2009.