

O teatro hip-hop como linguagem, Roberta Estrela D'Alva⁹¹

Resumo: Há quinze anos o coletivo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos iniciou uma pesquisa que teve como ponto de partida o diálogo entre duas linguagens – o teatro épico (mais precisamente o difundido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht) e a cultura hip-hop (cultura popular urbana nascida no começo dos anos 1970 nos Estados Unidos), dando origem a uma terceira linguagem intitulada “teatro hip-hop”. Os resultados práticos dessa pesquisa, dentre eles, oito espetáculos, intervenções urbanas, além de publicações literárias e audiovisuais, podem ser sintetizados e estudados a partir de uma figura central no trabalho do Núcleo Bartolomeu, o ator-MC, intérprete que traz na sua constituição características do ator-narrador do teatro épico e do MC (acrônimo para Mestre de Cerimônias) um dos pilares da cultura hip-hop. A partir da análise de algumas características do espetáculo *Acordei que sonhava* (2005) este artigo observa o momento do surgimento do ator-MC e algumas de suas características e dinâmicas constitutivas.

Palavras-chave: teatro hip-hop, ator-MC, depoimento, autorrepresentação.

Abstract: Fifteen years ago, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos started a research which came from the dialogue of two kinds languages: epic theater (more precisely the one broadcasted by german playwright Bertolt Brecht) and hip-hop (urban popular culture born in the early 70's in the United States), giving rise to a mixed language called the “hip-hop theatre”. Practical results of this research, which resulted in eight plays, performances projects of urban intervention, literary publications and audiovisual equipment, can be synthesized and studied from a central figure. in the work of this research center, the actor-MC, artist who keeps some features from actor-narrator of epic theater and from MC (acronym for Master of Ceremonies, one of the pillars of Hip-hop) in his formation. From the analysis of some of *Acordei que sonhava* show (2005) this article looks at the emergence of actor-MC and some of its characteristics and constitutive dynamics

Keywords: hip-hop theater actor-MC, testimony, self-representation.

⁹¹ Roberta Estrela D'Alva é bacharel em Artes Cênicas, com Habilitação em Interpretação pela ECA/USP e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atriz-MC, ativista, diretora, slammer, pesquisadora. Fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e do coletivo artístico Frente 3 de Fevereiro, que desenvolve ações simbólicas, livros, shows, música, documentários e colaborativa pesquisa sobre o racismo na sociedade brasileira. Autora do livro *Teatro hip-hop - a performance poética do ator-MC* (Perspectiva, 2014).



Foto de Bob Sousa. Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Luaa Gabanini, Roberta Estrela D'Alva e Eugênio Lima em *Antígona recortada – contos que cantam sobre Pousopássaros*.

Acordei que sonhava: o nascimento do ator-MC

Em 2001, a partir do convite da Companhia São Jorge de Variedades⁹² para participar do edital de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet com mais outras duas companhias que formariam o coletivo Harmonia na Diversidade⁹³, um grupo de artistas, que inicialmente havia se encontrado para realizar um único espetáculo, *Bartolomeu que será que nele deu?*, decide prosseguir com a pesquisa de junção de linguagens, montar uma nova obra e se tornar, então, uma companhia: o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Durante o processo de pesquisa e montagem de seu segundo espetáculo, *Acordei que sonhava*, livre inspiração em *A vida é sonho*, de

⁹² Companhia criada em 1998 com integrantes da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É um importante núcleo de pesquisa teatral paulistano, com um trabalho em torno da tradição do teatro político e de base experimental, sendo considerada uma “companhia-irmã” do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

⁹³ A proposta do coletivo Harmonia na Diversidade se baseava na ocupação e em uma gestão coletiva participativa do Teatro de Arena Eugênio Kusnet. A convivência criativa entre esses grupos com linguagens diferentes e o diálogo entre eles eram os objetivos centrais. Além do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e a Companhia São Jorge de Variedades, faziam parte do projeto a Companhia Isla Madrasta e a Companhia Bonecos Urbanos.

Pedro Calderón de la Barca, novas descobertas estéticas foram emergindo, tomando corpo e criando características específicas que se estruturaram e se tornaram linguagem. É nesse contexto que surge pela primeira vez algo que se tornaria central no trabalho do Núcleo: o conceito de ator-MC. O ator-MC é um artista híbrido que traz na sua gênese as características narrativas do ator épico (distanciamento, o antiilusionismo, o *gestus*, a determinação do pensar pelo ser social), mixado ao autodidatismo, à contundência e ao estilo inclusor, libertário e veemente do MC.

Os pontos fundamentais dessa fusão, que resultam no ator-MC, são a *autorrepresentação* e o *depoimento*, que, como estruturas da narrativa, configuram-se como célula fundamental para a concepção dramática e a criação das personagens, discursos e de *performances* poéticas dentro do teatro hip-hop. São características definitivas do ator-MC o levantamento e defesa de um ponto de vista claro por meio da elaboração e apresentação de um testemunho que chamamos de depoimento e a consciência de seu papel social e político, aliada ao exercício do intransferível direito de contar sua própria história e da sociedade na qual está inserido que consiste na autorrepresentação.

O ator-MC, como voz do teatro hip-hop, é um ator-narrador que incorpora os procedimentos estéticos do MC e da cultura hip-hop em seu processo criativo e em sua *performance* e que, visto não se utilizar exclusivamente das técnicas de atuação vindas da área teatral, acaba criando especificidades de linguagem em suas resultantes expressivas que transitam, se entrecruzam e até mesmo se contrapõem entre os campos do teatro e a cultura das ruas.

Dessa maneira, a voz do MC, se materializa dentro da *performance* do ator-MC, afetando-a em sua composição, em seus procedimentos sintáticos de montagem e todos os elementos que compõem a expressão de sua oralidade, como o gestual e o ritmo, trazendo novas possibilidades de atuação.

Todas essas características foram emergindo e sendo percebidas organicamente a partir de uma necessidade cênica real, durante a montagem de *Acordei que sonhava*. A obra que serviu de ponto de partida para esse espetáculo, *A vida é sonho*, conta a história de Segismundo, príncipe herdeiro da Polônia, renegado pelo pai e confinado desde a infância em uma torre, criado como um “homem-fera”. A partir desse mote, segundo Claudia Schapira:

[...] foi traçado um paralelo com o processo de enclausuramento do povo brasileiro, um caminho direto para destrinchar os mecanismos de aprisionamento, de exclusão do sistema vigente que condena a grande maioria da população à prisão da ignorância, seja através do bombardeio feito por uma mídia alienante e emburrecedora [...], seja através da negação do acesso ao conhecimento (verdadeira arma de libertação) ou, ainda, mediante ao sucateamento do ensino público e da desqualificação da cultura e da arte como necessidade fundamental à formação de um povo. No espetáculo, a cultura hip-hop era ferramenta de depoimento, resistência e autorrepresentação na mão dos filhos “sem pai” nascidos nos “bairros-dormitório” dos grandes centros urbanos, na voz do protagonista, o príncipe Segismundo, que na montagem assumia o papel de porta voz da periferia”⁹⁴

O ponto central desse processo, no que diz respeito à interpretação e ao texto em ação, chamados aqui de “*performance* poética”, foi justamente a transposição de linguagens, a maneira pela qual num processo tradutório o arcabouço da cultura hip-hop e seus elementos se materializaram na ação de um ator que os empregou numa personagem de teatro, deixando de ser somente um ator, para se tornar um ator-MC. Se, no espetáculo *Bartolomeu, Que será que nele deu?*, as funções eram bem definidas e cada artista atuava em sua “especialidade” (por exemplo, o DJ discotecava, os atores atuavam, os MCs “rapeavam” e faziam a “ponte” com o DJ, os dançarinos dançavam etc.), em *Acordei que sonhava* houve um momento crucial em que, num movimento antropofágico, os níveis de encontro entre as duas linguagens se aprofundaram, e seus pontos de contato se interpenetraram, borrando fronteiras e por vezes até mesmo extinguindo-as. Todo esse processo se deu no decorrer de quase três anos de muitos estudos práticos e teóricos, construção e desconstrução de cenas à exaustão, sessões intermináveis de depoimentos de todas as personagens feitas por todos os atores, além de muitas horas atrás dos toca-discos à procura dos depoimentos sonoros. Como nos processos em que a mestiçagem se dá, como quando um povo se encontra com o outro e tem de aprender uma nova língua para que haja comunicação, os atores-MCs tiveram de trazer para seus corpos, mais radicalmente, a linguagem e o ritmo, a pulsação, todos os novos elementos que a cultura hip-hop

⁹⁴ C. Schapira, *Lendas Urbanas*. Trata-se de projeto do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos contemplado pela 4a edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, no ano de 2004.

apresentava à nova maneira de fazer teatro a qual o núcleo estava se propondo a investigar. Os procedimentos da representação e de criação cênica foram sacudidos pelo hip-hop, ao mesmo tempo que este se impregnava do universo teatral.

Um dos elementos, sempre presente, que muito representa essa incorporação de linguagens é o uso do microfone, elemento constitutivo da *performance* do MC como um prolongamento de seu corpo e de sua voz. Dessa maneira, em nenhum momento ele é escamoteado ou tratado como elemento externo, ou seja, ele é evidenciado, passa a fazer parte da cena não só como elemento de amplificação da voz, mas como signo que evoca a autorrepresentação, poder, comando, um “bastão de força” para quem o empunha. Porém, ainda que esteja incorporado à *performance*, o microfone é um objeto que traz estranhamento, que interrompe a ação natural, portanto, seu uso já traz consigo um efeito antiilusionista, o chamado *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) característico do teatro épico (BRECHT, 2006, p.139)⁹⁵. Além disso, o uso do microfone traz a necessidade de um novo comportamento corporal, pois como o som da voz é intermediado e sai das caixas amplificadas e não diretamente do corpo do ator, o foco de atenção do espectador se desloca no espaço, obrigando assim a uma expansão e dilatação do gesto, para que o público saiba a quem se referenciar, por exemplo, em uma cena musical em que várias pessoas estão com microfone cantando ou falando. Portanto, durante sua *performance*, o ator-MC traz constantemente a veemência, o tônus da urgência presentes na atuação do MC. Quando ele está com o microfone, nesse momento deixa claro quem conduz a ação, dá o ponto de vista e ciceroneia o público.

Depoimento pessoal: memória e autorrepresentação

Como já afirmado, o depoimento passou a ser uma metodologia utilizada como ponto de partida para todos os processos do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Dentre suas variações e diversas maneiras de realizá-la, uma das primeiras, principalmente no início de um processo

⁹⁵ O efeito chamado de “distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), ou V-Effect, tem a função de desnaturalizar os fatos a partir de uma postura cênica onde o ator, consciente da função social do teatro, “mostra” ou “demonstra” esses fatos ao público estabelecendo assim com ele uma relação crítica. “Distanciar’ um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido e evidente e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade [...]. Distanciar é historicizar, é representar os fatos e as personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros.” Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 119, prefere a denominação de efeito de estranhamento.

de pesquisa, é o “depoimento pessoal” que basicamente consiste em que cada ator-MC ou participante do processo prepare e apresente uma narrativa que conte a sua própria história de vida, sua trajetória pessoal.

O objetivo principal e mote de direcionamento desse exercício é que os atores se apresentem, digam quem são e tragam a sua visão de mundo. O depoimento pode ocorrer desde sentando-se em uma cadeira e narrando fatos da sua vida pessoal considerados relevantes, determinantes ou até mesmo em uma cena elaborada com adereços, música, objetos pessoais como roupas, brinquedos, fotos ou outros elementos. Em qualquer um dos casos, esse já é um primeiro momento em que a *performance* poética acontece, já que esta se dá em presença, no momento em que o passado se atualiza no corpo de quem performa. Nesse processo de “colagem intelectual, afetiva e humana” ao relatar o acontecido, o fato é atualizado perante quem assiste à sua materialização verbal e gestual, quanto à narrativa, por mais simples que seja, passa por um processo de estetização cênica, simplesmente pelo fato de haver uma seleção, uma edição dos acontecimentos a serem narrados e da escolha de como eles serão relatados, em que ordem, com que tom de voz, quais vestimentas, enfim, com todos os elementos que compõem a narração, da qual nos fala Paul Zumthor:

Somos seres de narrativa, tanto quanto de linguagem. À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha tentativa é, em si mesma, ficção. Se formo um discurso ficcional, para comunicar o resultado, ele será necessariamente narração, quaisquer que sejam talvez minhas precauções estilísticas visando à nudez do relato. Este caráter da história, sempre tenho tendência a assinalá-lo mais do que apagá-lo. [...] O que se produz assim, parece-me na apreensão dos fatos históricos, não é muito diferente do que se produz para cada um de nós no modo como se percebe, no dia a dia, sua própria existência. Todos nós percebemos nossa vida através de uma ficção – e essa ficção é nossa vida (2005, p. 48-9).

Durante o processo de pesquisa e ensaios de *Acordei que sonhava*, presenciamos depoimentos pessoais diversos. De fato, esse é um momento em que a autorrepresentação é levada ao extremo e inevitavelmente as histórias são contadas a partir do ponto de vista e demandas do presente, e o contexto em que vivem e quem são esses narradores no momento tem influência determinante na forma e no conteúdo do que será apresentado no depoimento, já que: “Do ponto de vista social, considera-se sempre uma

relação de contexto que se aplica como uma força constitutiva daquilo que é transformado em texto, daquela comunicação que performa o universo narrado” (FERREIRA, 2004, p. 118).

A ocasião do meu depoimento pessoal nesse processo, para citar um exemplo, coincidiu com um turbulento processo de mudança de residência pelo qual eu passava. Aproveitei as caixas de papelão com objetos pessoais que estavam sendo transportadas para o novo endereço e, em meio à mudança que “invadiu” o horário do ensaio, descarreguei parte delas no teatro em que ensaiávamos. Meu depoimento se deu em meio a essas caixas e, conforme eu as abria e encontrava os objetos, contava minha história e relacionando-a com o momento de profunda transformação pelo qual passava em minha vida pessoal sob o mote “Estou de mudança!”. Entre a narração de uma história e outra que os objetos suscitavam, repetia essa frase-mote, que pontuava e costurava a ação num ato poético-perfomático em que a fronteira entre o cênico e o real se misturava e onde a realidade estetizada teatralizava o discurso.

Paula Pretta, uma outra atriz que fazia parte do processo, marcou o seu depoimento pessoal não no teatro em que ensaiávamos, mas em um endereço na rua. Quando todo o elenco chegou, ela foi até um ponto de ônibus, entrou em um deles fazendo com que todos a seguissem embarcando e quando começou a falar, já dentro do ônibus, “[...] esse é o ônibus que eu pego todo dia pra chegar no ensaio”, percebemos que sua *performance* já tinha começado desde o momento em que chegamos. Então, ela foi contando os fatos de sua vida enquanto atores e passageiros se transformaram em público e personagens ao mesmo tempo. Os lugares por onde passávamos eram cenários com os quais a atriz se relacionava diariamente, o cobrador e o motorista, antigos companheiros de cena. Descemos do ônibus e caminhamos até o teatro em que ela viria a terminar seu depoimento falando sobre sua relação com o processo e com os integrantes do núcleo no palco onde ensaiávamos todos os dias. Outros atores utilizaram-se de desenhos no chão como uma espécie de linha do tempo em seus depoimentos, outros simplesmente sentaram-se em uma cadeira e falaram.

O depoimento pessoal é um importante exercício para o ator-MC, pois, além de ser um momento em que a autorrepresentação elementar se faz presente (o discurso pessoal dentro de um discurso coletivo), ele se relaciona diretamente com um ponto fundamental da *performance* poética no que diz respeito à oralidade: a memória. Uma memória que se configura

como:

[...] espaço, lugar, e a própria matéria construtiva de tudo o que se cria [...] encontro da tradição com o presente e com aquilo que se projeta ao futuro [...] memória acionada em presença, interativa e fundamental, no estabelecimento da pactuação que torna possível o reconhecimento de um repertório e do ato criador (idem, p. 65).

No momento da *performance*, as memórias se entrecruzaram criando um repertório memorial comum, o que, no caso de uma investigação teatral coletiva, se torna algo relevante como ponto de partida até que se chegue aos depoimentos das personagens, à elaboração da dramaturgia e a um “macrodepoimento” da obra como um todo.

Os depoimentos pessoais foram parte constitutiva e marcante do processo, que acabaram por se incorporar à encenação. O prólogo de *Acordei que sonhava* era uma cena musical, uma grande *overture* que evocava uma festa de rua, uma *block party* figurativa em que, sob o comando do DJ numa trajetória musical que fazia menções a vários períodos históricos da cultura hip-hop, os atores, de posse do microfone e de pequenos textos poéticos autorais, se apresentavam ao público, bem como as personagens que iriam “defender”. Tudo isso era feito com rimas, com uma narrativa falada e cantada sobre as bases musicais. Em quase todos os depoimentos, além dos pequenos textos escritos pelos próprios atores, foram utilizados trechos de textos já existentes de outros autores, bem como de músicas, o que mais tarde, no desenvolvimento da linguagem, chamaríamos de “*samples* dramatúrgicos”⁹⁶.

⁹⁶ O *sample* é, em sua origem, conceitual, uma amostra de áudio, um recorte. No teatro hip-hop, o conceito é estendido não só à criação da música, mas a todos os elementos que constituem a dramaturgia cênica: texto, cenários, figurino, vídeo, interpretação, expressão corporal e vocal, dança, iluminação. Os recortes são utilizados com a consciência da existência do todo ao qual fazem parte e isso influencia toda a sequência da dramaturgia que o precede e que vem depois dele ou sobre o qual ele é aplicado em sobreposição. Nesse caso, a utilização de textos de outros autores deixa de ser uma simples “citação” ou “referência” e é usada conceitualmente como *sample*, na medida em que evoca o contexto original de onde foi *sampleado*, e isso interfere constitutivamente na nova configuração que se forma a partir de sua inserção.

Após os pequenos depoimentos individuais, os atores-MCs entoavam juntos a música-temas⁹⁷ do prólogo, criada por Claudia Schapira, que logo localizava os espectadores sobre “o que” e “por quem” iria ser contada a história que estavam prestes a vivenciar:

Eu queria que vocês
Sentassem em seus lugares
Aguçassem os ouvidos
Preparassem a vontade
Sou um representante do povo brasileiro
Vou falar do meu país
Mas represento o mundo inteiro
Houve um jovem bem nascido que na torre encantada
viveu
Vinte anos de vida sem nunca ter visto nada
Num certo tempo remoto
Existiu um artista louco
Amava a criação, amava a religião
A vida era fonte de constante inspiração
Carderón, que rico Caderón (de la Barca!)
Cha-cha-cha, que rico cha-cha-cha
Inventou uma história bem complexa de contar
Agora, é o que vamos desvendar
Destino ou livre arbítrio?
Religião, materialismo, ciência, fanatismo, xamanismo,
esoterismo ceticismo, imperialismo, é o que vamos
desvendar
Estamos todos circulando, procurando uma resposta
Para a Era que começa e não topa as velhas regras
O mistério da existência continua a ser segredo
E quem quiser saber a verdade não pode ouvir o medo
por isso se prepare
Não relaxe na cadeira
Aperte o cinto para essa viagem que formula essa
contradição:
A vida é uma ilusão, obra de arte do divino?
Ou tudo é razão pura, matéria, limite, corpo findo?
DJ! DJ! DJ!DJ! DJ! (*todos apontam para o DJ que faz
scratches*)
Eu te convido pra dançar, pra viajar
Que essa obra é aberta, não tem dono

⁹⁷ Na montagem de Bartolomeu, que será que nele deu?, cada personagem era apresentada com uma “música-tema”, que, fazendo uma síntese, apresentava suas características e relações com o contexto a ser narrado pelo espetáculo. Isso também acontecia no prólogo e epílogo e em cenas-chave do espetáculo. A utilização do conceito de “música-tema” se repetiu em todos os espetáculos coletivos do Núcleo Bartolomeu desde então e, muitas vezes, foi o ponto de partida do processo de escritura do texto.

É mente esperta
Unidade, comunidade, respeito, paz e dignidade
Evoé em harmonia
Evoé!

Toda a cena, desde os pequenos depoimentos pessoais escritos pelos atores e que precediam esse texto, é um didático exemplo de características do MC que se manifestam dentro da linguagem do ator-MC, como a produção do texto autoral em primeira pessoa e de sua narração. Há ainda a incorporação de assuntos, referências e memórias de quem está narrando, a relação com o microfone, com o *sample*, com a melodia, o ritmo e a métrica, o enaltecimento e referência ao DJ. Como o MC que se torna um narrador que intermedia a relação entre o público e o DJ, o ator-MC, ao se apresentar como cidadão de seu tempo e simultaneamente intérprete de uma personagem, faz a mediação entre o público e a “força política” que ela representa, e ao mesmo tempo entre o público e o dramaturgo. Cria-se um efeito de estranhamento radical que não deixa margem a qualquer efeito enganoso ou de identificação inebriante que possa ter a representação. Os procedimentos do MC, o uso da primeira pessoa, a presença de uma métrica bem definida, a relação com um DJ em cena ou com o microfone, incorporados ao ator narrador colaboram para criar os efeitos do “distanciamento brechtiano”, para quem essa técnica não é apenas uma opção estética, mas uma escolha política que faz a obra “passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte” (PAVIS, 2008, p.106). Nesse sentido, mesmo que represente uma personagem com um discurso contrário ao seu, o ator-MC sempre está dando um depoimento pessoal, pois não desaparece, ele está sempre presente no discurso do espetáculo, da direção, do dramaturgo atuando num processo constante de mediação entre o público e o que está sendo narrado.

Acordei que sonhava foi uma primeira experiência que se desdobrou em muitos outros espetáculos e projetos artísticos num processo ininterrupto de quinze anos de pesquisa, estudo e experimentação em um diálogo com o “tempo que nos tocou viver” e na incessante busca por um alinhamento entre ética e estética, política e poética. Hoje o teatro hip-hop é uma linguagem reconhecida e amadurecida. Assim como o ator-MC, que tendo passado por mais de uma década de diversas experiências, sempre de posse do depoimento e da autorrepresentação, com melhor preparo técnico e, portanto, com maior liberdade, começa a explorar novos caminhos, na certeza de que muitos ainda estão por vir.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e obras da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

BRECHT, Bertolt. *O teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BYNOE, Yvonne. *Encyclopedia of rap and hip-hop culture*. Westport: Greenwood Press, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. "Tantas Memórias", in: *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, n. 13, 2004, disponível em: <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/res->

_____. *Cavalaria em Cordel: o passo das Águas Mortas*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHAPIRA, Claudia. *Acordei que sonhava*. 2003. (Não publicado)

_____. *Lendas urbanas*. 2004. (Projeto não publicado. Disponível para consulta no acervo da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo).

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.