

A montagem da peça *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, pelo Teatro de Arena e a apropriação do conceito de realismo stanislavskiano

The mounting of the play *OF MICE AND MEN*, John Steinbeck with the Teatro de Arena (Arena Theatre) and the appropriation of the stanislavskian realism

Paula Chagas Autran RIBEIRO¹

RESUMO

O presente artigo versa sobre a montagem da peça *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, dirigida por Augusto Boal no Teatro de Arena, em 1956. Analisa-se a forma como o conceito de realismo, central na obra do teórico russo Constantin Stanislavski, é apropriado (e ressignificado) por ele e, a partir dessa encenação, passa a ser central tanto em sua obra, como no cenário teatral brasileiro.

Palavras-chave: Teatro de Arena. Dramaturgia realista norte-americana. Stanislavski.

ABSTRACT

*The present article examines the play *Of Mice and Men*, by John Steinbeck, directed by Augusto Boal in Arena Theatre in 1956. It analyzes how the concept of realism, central in the theoretical Russian Constantin Stanislavski's work, is appropriated and reframed by him, after which happens to be central both in his work as well as in the Brazilian theatrical setting.*

Keywords: Arena Theatre. American realist drama. Stanislavski.

1.
Doutoranda em Artes Cênicas
pela Escola de Comunicações e
Artes da USP. E-mail:
paulautranch@gmail.com

Submetido em: 15/09/2015,
aceito em: 21/01/2016.

Em 1956, Augusto Boal retorna de uma temporada de dois anos nos Estados Unidos, onde estudou dramaturgia na Universidade de Columbia e em alguns grupos extra acadêmicos, como o *Writer's Group*. No mesmo ano, é convidado pelo fundador do Teatro de Arena, José Renato, para dividir com ele a função de diretor da companhia. A peça que Boal dirige em sua primeira incursão como diretor, e que estreia em 26 de setembro do mesmo ano, é *Of Mice and Men*, que na tradução de Brutus Pereira passou a ser intitulada *Ratos e Homens*. A peça fica um ano em cartaz, tornando-se um sucesso de público e de crítica, dando a Boal o Prêmio de Diretor Revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Apesar da escolha da peça ir ao encontro do tipo de repertório comumente escolhido por José Renato, que privilegiava textos que haviam tido êxito em temporadas no exterior, principalmente em países da Europa e nos Estados Unidos, ela marcava uma novidade ao trazer para o palco do Teatro Arena a tradição do drama social norte-americano e sua linguagem marcadamente realista. Outro diferencial da montagem é que pela primeira vez os jovens atores egressos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), que haviam entrado no Arena no ano anterior, dentre os quais: Guarnieri e Vianinha, passam a ser o elenco principal do Arena, por determinação de Boal.

Visto que Boal havia retornado dos Estados Unidos há pouco tempo, acreditou-se no fato de que ele escolhera a peça. No entanto, em sua biografia, Boal afirma que sua escolha recaiu sobre outro texto: “Sonhava dirigir Hamlet, mas a primeira peça já tinha contrato assinado: *Ratos e Homens*, de John Steinbeck” (BOAL, 2000, p. 100). Apesar de Boal não ter escolhido a peça, ela serviu perfeitamente a seus intuítos de trabalhar com o arcabouço de referências com o qual havia entrado em contato nos Estados Unidos. Esse dizia respeito, principalmente, à obra do teórico russo Constantin Stanislavski e à sua pesquisa sobre a atuação realista. Apesar dos ensinamentos do teórico russo terem sido trazidos ao país por meio de alguns outros atores e diretores antes de Boal, tais como: Ziembinski, Eugenio Kusnet e Sadi Cabral², foi a montagem de *Ratos e Homens*, nas palavras do próprio diretor: “o primeiro estudo sistemático de Stanislavski no contexto brasileiro” (BOAL, 2015).

Boal deixa isso claro quando comenta em sua biografia, *Hamlet e o Filho Padeiro*, sobre o processo de direção de *Ratos e Homens*:

A melhor maneira de ensaiar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislavski. Expliquei como seria o trabalho, pedi que estudassemos primeiros capítulos da Preparação do Ator, que começaríamos a estudar no primeiro ensaio... Cada dia estudávamos um capítulo de Stanislavski

2. Sobre o assunto, ver Piacentini (2011, p. 20-23).

eanalisávamosotexto...nãoservilmente,masaplicando-oànossarealidade – começamos a criar um estilo brasileiro (BOAL, 2000, p. 142).

A aproximação de Boal com a obra do autor russo se deu por meio de um de seus professores da Universidade de Columbia, o teórico e crítico John Gassner, que levou Boal para assistir às aulas dentro do *Actor's Studio*, local que despontava como principal núcleo de preparação de atores para cinema e teatro norte-americanos a partir de fins dos anos 1940, quando foi fundado na cidade de Nova Iorque. Lá eram ministradas aulas de interpretação baseadas na teoria de Stanislavski. A base dessas aulas eram *stanislavskianas*, mas apenas seguindo as versões do chamado “método” difundidas por alguns dos discípulos de Stanislavski que emigraram da Rússia, tais como Richard Boleslavski³. Assim como esse método foi difundido nos Estados Unidos por meio da visão de seus discípulos, no Brasil ele começou a tornar-se mais conhecido a partir dessa primeira direção de Boal, a qual, segundo suas próprias palavras: “deixavam de lado contexto social, etc. e se fixavam na memória emotiva” (BOAL, 2015).

A ideia de memória emotiva era um dos pilares do estudo do autor russo cuja utilização Boal havia observado no *Actor's Studio*, na leitura da obra feita por Lee Strasberg, diretor do local. Porém, esse método foi gradualmente modificado pelo próprio autor ao longo do tempo, como pontua Maria Silvia Betti em seu artigo *O Impulso e o Salto*:

A perspectiva que Stanislavski desenvolveria em anos posteriores aos da turnê norte-americana seria bem diversa, voltada às ações físicas e não ao processo interior da personagem, associado à memória e à subjetividade individual. Entretanto, foi o que prevaleceu no *Actors' Studio* e que se disseminou e projetou internacionalmente pelo trabalho que vários de seus atores e diretores realizariam no cinema (BETTI, 2015, p. 162).

Assim, podemos notar como a visão que o trabalho de Stanislavski, autor do que Boal chama posteriormente de “lagos de emoção”, começa a se formar no imaginário brasileiro, como um método que privilegia a emoção do ator em detrimento de sua ação. Contudo, isso não corresponde às ideias que o teórico russo havia desenvolvido, ao ponto de o próprio Boal fazer uma crítica a essa forma de trabalho, passando a não mais atribuí-la ao teórico russo, mas ao trabalho desenvolvido no *Actor's Studio*:

Essa hipertrofia da subjetividade era visível e notável nos atores saídos do *Actor's Studio*. Todos pensavam tanto, imaginavam tantas coisas para cada palavra que diziam, que a sua interpretação

3. Em seu livro *A Arte do Ator*, Boleslavski conceitua muitos dos preceitos que difundiu quando de sua estada nos Estados Unidos

era extraordinariamente lenta e cheia de ações e atividades laterais e secundárias... Esse tipo de interpretação sobrecarregada de emoção chegava mesmo ao extremo de mudar o estilo da peça que de realista tornava-se expressionista: o tempo real era o tempo subjetivo do personagem e não o tempo objetivo da inter-relação de personagens. Ao compreender isto, compreendemos igualmente que a criação do ator deve ser, fundamentalmente, a criação de inter-relação com os outros (BOAL, 1982, p. 47-48).

Talvez o que garantiu que a experimentação de Boal não sucumbisse ao modelo mais sentimentalista do *Actor's Studio* tenha sido o desejo de seguir de perto os passos dinâmicos de Stanislavski, o qual, muito mais do que criar um sistema fechado, procurou princípios de trabalho objetivadores do processo de criação artística, não tendo nunca se assentado em conquistas fixas, em uma clara exposição de um caminho experimental na arte⁴. Da mesma maneira que o mestre russo, Boal também mudou a ênfase em seu trabalho de direção nos anos subsequentes, passando a dar menos atenção aos sentimentos interiorizados dos atores, e mais atenção à maneira dialética deles exteriorizarem os mesmos, por meio de suas ações físicas, pois passa a estudar diretamente a obra de Stanislavski. O que se desenha a partir de então é um deslocamento importante no que se refere ao modo convencional de encenar peças.

Ao contrário dos diretores tradicionais, que criam os movimentos do palco segundo “marcas”, após os atores decorarem suas falas, Boal põe em prática um tipo de ensaio em que o processo teatral parte do estudo do material feito em grupo. Essa exigência formativa, frequente em tantos outros trabalhos experimentais, não era só impulsionada pela história acadêmica de Boal, mas vinha também como uma necessidade provocada pelo novo formato do palco do Teatro Arena, que não tolerava a velha impositação teatral e pedia uma outra forma de representar. Boal percebia que o trato específico com aquela teatralidade impunha a pesquisa sobre uma nova atuação, que deveria partir da reflexão sobre possibilidades diferentes de trânsito entre palco e plateia.

A característica do Teatro de Arena de exigir uma maneira mais comedida e intimista de atuação – que depois se associa a uma imagem de “atuação brasileira” – leva seus integrantes a uma busca, de qualquer modo crítica, por novas ferramentas de interpretação. É na encenação de *Ratos e Homens* que Boal dá os primeiros passos para sistematizar uma técnica de atuação, que tinha como principal motivação a busca de uma representação realista de qualidade. Nesse primeiro momento, o conceito era utilizado por Boal em seu sentido mais genérico: realismo era uma linguagem por meio da qual os atores poderiam alcançar a “verdade física e emocional” de qualquer per-

4.

“Assim, o mais correto, em se tratando de Stanislavski é falarmos em “princípios” de trabalho. Não em método. São caminhos que se refizeram dentro de um projeto totalizante, e que não se completaram como sistema. É uma obra, como costumam ser as grandes, que pede uma espécie de reescritura por parte de cada leitor” (CARVALHO, 2009).

sonagem, sem precisar explicitar a representação. Era preciso se afastar das estilizações do velho teatro.

O estudo da tradição do teatro realista feito por Boal nos Estados Unidos se deu não apenas por meio de sua observação no *Actor's Studio*, mas também por meio das aulas de *playwrighting* norte-americana ministradas por John Gassner na Universidade de Columbia. Desde a volta de Boal ao Brasil esse termo passou a ser entendido como uma série de regras e normas que levaram a uma linguagem realista específica dos textos teatrais norte-americanos e resultado em peças mundialmente reconhecidas, como as de Tennessee Williams e Arthur Miller, que também foram alunos de Gassner. No entanto, como mostra Maria Silva Betti em seu artigo já citado anteriormente, *Do Impulso ao Salto*, essa espécie de receita não existia:

O trabalho do crítico passaria a ser associado não só ao conhecimento técnico da dramaturgia, mas também à defesa de um padrão realista de criação, que passaria a ser enxergado como característico da dramaturgia norte-americana... É necessária uma ressalva: Gassner dava ao conceito de realismo contornos muito mais amplos do que a ressonância de seus trabalhos no Brasil viria a sugerir (BETTI, 2015, p. 165).

Como aponta Maria Silvia, o termo realista associado às peças da tradição norte-americana passou à história do teatro nacional como aquele que dava origem a narrativas coladas à vivência do que poderia ser chamado de real do personagem, e que deixavam de fora toda a parte de abstração, fantasia ou mesmo análise social mais aprofundada, posto que ela não era intrínseca à essa vivência mais “rasa” da personagem. É interessante notar que o próprio Boal ao falar da encenação usa o termo de maneira diferente: “Na encenação de *Ratos e Homens* uso o que se pode chamar de realismo seletivo: os detalhes essenciais dão a ideia do todo” (BOAL, 1956, p. 8). Essa maneira de encenar a peça foi possível por conta das características intrínsecas à sua própria narrativa, que versa sobre a relação de dois homens, Lennie e George, que são opostos complementares: um é alto, forte e tacanho e o outro, baixo, atarracado e perspicaz.

Ao contrário do que se poderia pensar sobre uma peça estritamente realista, ela não oferece muitas pistas de onde surge a relação dos dois. Eles falam em uma tia Clara, de Lennie, que George conheceu e, ao morrer, pedira para que ele cuidasse de Lennie, mas não há mais detalhes sobre isso. O que sabemos é que eles andam de trabalho em trabalho, fugindo dos problemas causados pelas confusões, nas quais Lennie se mete por não ter entendimento racional do mundo em que vive. A peça se passa no último trabalho dos dois, em uma fazenda na região Oeste dos Estados Unidos, e, no momento em que os

dois chegam à fazenda, pode-se sentir que há algo suspenso no ar e o clima de imanência trágica já se estabelece. Esse clima é utilizado pelo autor para introduzir uma das características que os personagens carregam em si, mas que parece estar para além deles mesmos: uma espécie de determinação supra-histórica, que faz com que os desvalidos como eles não tenham chance de ter muito sossego seja lá onde estiverem. Nessa narrativa, isso se dá pela antipatia imediata e gratuita que o filho do patrão, Curley, estabelece com o grandalhão Lennie na primeira vez em que o vê.

O contraponto a esse fim trágico anunciado é o sonho que os personagens têm de conseguir um pedacinho de terra e viverem tranquilamente nela, plantando e criando coelhos, desejo de Lennie. Essa aspiração, a um só tempo tão prosaica quanto impossível, é contada já no início da narrativa e vai pontuar toda a trama. Juntamente com a aspiração/sonho vem a imagem de um animal, aí um coelho, há no título os ratos (levando em conta a tradução brasileira), mas mesmo que não esteja no título original, os ratos se fazem presentes também logo no início da narrativa. Há também os cachorros, que entram mais para a frente e são de suma importância na trama, além dos cavalos. Assim, o autor faz um jogo de espelhos, nos quais os personagens trazem uma parcela grande de animalidade, por conta de seu papel social, e têm em contraponto as imagens dos próprios animais: o personagem Candy, um dos mais velhos da fazenda, anda sempre com seu cão, velho e aleijado como ele, que não tem uma mão. E Crooks, o velho negro, com as costas aleijadas, dorme no estábulo, junto com os cavalos.

Os nomes dos personagens também já trazem em si características dos mesmos: o já citado Candy, Slim, além do sobrenome de Lennie que é Small, em contraposição ao seu tamanho descomunal. Nesses breves exemplos, podemos ver que o estrito realismo não cabe no fato de que a peça é toda elaborada em cima de metáforas e imagens que têm uma dupla determinação, em um jogo de espelhamento entre o que a imagem é e o que ela significa. E isso se dá a partir do próprio título da peça: *Ratos e Homens*, na tradução de Brutus Pereira, que já traz para o primeiro plano, uma das principais “fixações” de Lennie, que inicia a peça com um rato morto em seu bolso, pois, em sua ânsia de acariciar o bichinho, por conta de sua força praticamente inumana, acabou por matá-lo. Aí, continua-se no jogo dos contrários, amor que sufoca e mata. O que também já indicia as mortes ao final, motivadas por medo e por amor, e não por ódio.

Há ainda, ao final da peça, um momento em que Lennie tem um delírio, no qual parece mesmo ver as imagens com as quais conversa, tendo entre elas um coelho gigante. Assim, o

jogo de espelhamentos continua, com os gêneros se intercambiando e mostrando que o realismo fotográfico estava longe de ser a única ferramenta utilizada pelos autores do drama social norte-americano. No entanto, para os críticos da época, esse ainda era um conceito difícil de digerir, como mostra a crítica de Miroel Silveira escrita à época da encenação da peça:

Todas as qualidades da encenação de Augusto Boal, bem como a importância literária, teatral e humana do texto de Steinbeck, não eliminam o fato de não ser *Ratos e Homens* uma peça indicada para arena... sentimos a falta dos ambientes que caracterizam *Ratos e Homens*, aquela natureza física e social tão específica das fazendas do Oeste... Pode-se imaginar tudo em arena evidentemente, tendo como um ponto de partida um pormenor, um detalhe, uma síntese. Mas não se pode imaginar contra uma realidade diferente, sem que nessa operação não se sofra pelo esforço e pela carência de material emotivo (SILVEIRA, 1976, p. 222-223).

Essa pontuação do crítico faz crer que a peça tem um tom estritamente realista e que, sem a ambientação e os elementos cênicos que ressaltariam a verossimilhança, reforçada pela distância do palco italiano, perder-se-ia a dimensão realista sem a qual a peça não poderia se desenvolver em sua plenitude. É certo que em *Ratos e Homens*, o próprio local no qual a peça se passa e o seu entorno são muito importantes para o desenrolar da trama, no entanto, há características que podem ser subtraídas desse meio e trazidas à cena como algo que está para além dela, algo intrínseco aos personagens que os coloca em um patamar de vivência social que extrapola os limites do celeiro e da fazenda e faz com que eles tenham uma significação muito além da peça.

É exatamente a característica de drama social que ela tem, de retratar um modo de relação social, política e econômica de opressão, que faz com que possamos enxergá-la para além dela mesma. E foi essa faceta, que dá à peça uma forma de “realismo expandido”, ou seja, um realismo que não se contenta apenas em ser uma fotografia, que Boal extrai para fazer sua encenação, utilizando-se de recursos mínimos para retratar a essência dramática da narrativa. Essa acepção de drama social, como forma de criação expressiva, foi explicitada por John Gassner em seu livro *Rumos do Teatro Moderno*, como podemos ver na citação abaixo:

[...] o drama social tornou-se uma arte moderna importante não por processos didáticos, que usava desde 1850, com Dumas Filho, mas pela exploração; não por meios jornalísticos, também usados desde 1850, sob a mesma direção, mas tornando-se expressiva. Foi a criação em não agitação que tornou o drama social uma forma notável de teatro moderno (GASSNER, 1965, p. 8).

Assim, Gassner recoloca a ideia de drama social como uma forma de construção dramática que se destaca por suas características de exploração e inventividade, e não pelo didatismo e pela fotografia jornalística. Do mesmo modo, também recoloca o conceito de realismo, expandindo-o e preocupando-se em dar ênfase a uma certa tradição do realismo que trata de questões preponderantemente sociais e políticas, contra um certo abstracionismo que já se deixava entrever no pós-guerra. Um bom exemplo disso é quando fala da peça *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, que classifica como “*realismo expressionista*” (GASSNER, 1965, p. 79/80), pois leva em conta que, além de plasmar a realidade fotográfica do personagem, há momentos de modificações dessa linguagem, com o personagem de Willy Loman tendo alucinações, indo e vindo, do presente para o passado, momentos esses em que ele conversa com sua própria consciência e que são constitutivos da estrutura da peça, e não desvios da mesma.

Assim, o crítico norte-americano nos faz ver que há uma miríade de possibilidades dentro do bojo do que se convencionou chamar de realismo, que o afasta de ser uma camisa de força formal dentro da qual se precisa fazer caber tudo o que importa nos textos dramáticos. E é dessa forma que a peça *Ratos e Homens*, mesmo com sua estrutura realista, possibilitou que Boal pudesse encená-la segundo um padrão de realismo, chamado por ele de seletivo. Ou seja, ela tem uma estrutura que faz com que seja possível lê-la como uma parábola da qual podem-se retirar elementos, ainda assim mantendo seu conjunto. Dessa mesma maneira, a teórica Iná Camargo Costa diz que a peça pode ser enxergada como uma parábola do choque entre capitalistas e a classe trabalhadora:

[...] o gigante inconsciente – Lennie – é uma metáfora da classe trabalhadora e... ele aterroriza o patrão baixo por sua simples existência, bastando-lhe dar um golpe em legítima defesa para aleijar e fazer recuar o pequeno fanfarrão, que só domina pela violência e pelos direitos que a propriedade lhe confere (COSTA, 2012, p.1).

Assim, podemos ver aquilo que Gassner assinala uma das características fundamentais dos autores norte-americanos do drama social: um realismo crítico: “[...] a atitude mantida pelos autores do drama social americano como regra, quase desde o início do século... é intrinsecamente crítica do status quo” (GASSNER, 1965, p. 77). Ao mesmo tempo, essa é uma espécie de fábula trágica, com estrutura de um drama social realista, que mistura vários gêneros e traz à cena uma realidade social retratada de maneira bastante fidedigna, mas que também traz em si mesma seus contrapontos fabulares e trágicos, sem, no entanto, deixar de fazer um retrato de lutas de classe em

um lugar bem específico dos Estados Unidos. Esses “respiros” que a peça possui na linguagem realista, *strictu sensu*, permitiram que Boal instaurasse uma nova pesquisa de encenação e infundisse a ela, além de sua própria fábula, uma parte da trajetória da classe trabalhadora em choque contra o capitalismo, que apesar de ser retratada ali por personagens norte-americanos, simbolizavam os trabalhadores que sofriam opressão em todo o mundo.

E assim, esse novo momento da trajetória do Teatro de Arena, que passa a dar espaço em seus palcos a uma nova maneira de se fazer e pesquisar teatro, aconteceu por meio de um drama social norte-americano. O que fazia todo o sentido, visto que os artistas do Teatro de Arena conheciam, por meio das peças encenadas em locais como o TBC, e principalmente por meio do cinema, muito mais peças dessa tradição teatral, do que as próprias peças nacionais, como afirma Guarnieri:

Nem o Vianinha conhecia as peças do pai dele... Foi depois, no Seminário de Dramaturgia que a gente começou a ler, a examinar. Mas o material pré-TBC, a gente olhava com superioridade. Nossa dramaturgia, quando chega a surgir, vem influenciada pelo teatro americano social e principalmente pelo cinema (GUARNIERI *apud* PEIXOTO, 1989, p. 50).

Assim, dialeticamente a tradição do drama social norte-americano, em um dos seus mais bem-acabados modelos, dá início a uma mudança nos palcos nacionais, tanto no que dizia respeito aos textos que encenavam, quando na maneira de levá-los ao palco e de representá-los. Outros textos dessa tradição serão montados subsequentemente. E, além disso, como nota Guarnieri, nos Seminários de Dramaturgia surgem os novos textos nacionais. O modelo desses seminários foi adaptado por Boal de sua estada nos Estados Unidos, onde foi membro de um grupo extra acadêmico chamado *Writer's Group*, no qual liam, discutiam e faziam dramaturgia. Assim, não apenas os textos, mas também a experiência teórica e prática vivenciada por Boal nos Estados Unidos estava no cerne da nova dramaturgia e do novo palco brasileiros, que surgem a partir das experiências do Teatro de Arena. Não se trata de cópia ou de dependência, mas sim de contaminações, fricções e troca de experiências entre países, artistas e obras. Não há como (nem porque) negar: a influência da dramaturgia e da teoria teatral norte-americanas estão no cerne da moderna dramaturgia e do moderno palco brasileiro.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Hamlet e o Filho do Padeiro**. Rio de Janeiro, Record, 2000.

BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos para o Ator e Não Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, Augusto. Programa da Peça Ratos e Homens. **Teatro Arena**, São Paulo, 1956. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

BOLESLAVSKI, Richard. **A Arte do Ator**. São Paulo, Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao Teatro Dialético. Experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo, Expressão Popular, 2009.

GASSNER, John. **Rumos do Teatro Moderno**. Rio de Janeiro, Lido, 1966.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 ed. São Paulo, Hucitec, 1989.

SILVEIRA, Miroel. **A Outra Crítica**. São Paulo, Símbolo. 1976.

BETTI, Maria Silvia. O Impulso e o Salto: Boal em Nova York (1953-1955). **Sala Preta (USP)**. São Paulo, v. 15, n. 1, 2015. Disponível em: <www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308>. Acesso em: 01 jun. 2016.

COSTA. Iná Camargo. O Momento Boal. **Instituto Augusto Boal (Blog Oficial)**. Rio de Janeiro, 9 set. 2012. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/o_momento_boa_inaccosta.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

PIACENTINI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet: do Ator ao Professor**. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.