

## Textos efêmeros, leituras duradouras: a história da arte como um projeto curatorial

**Prof. Dra. Elisa de Souza Martinez**

Professora da Universidade de Brasília

A documentação do processo de concepção e montagem de uma exposição de obras de arte pode incluir tanto o material iconográfico quanto um tipo de literatura produzida pelo curador. Além disso, de acordo com os procedimentos metodológicos adotados para a execução de um projeto museológico ou encomenda institucional, as decisões tomadas ao longo do processo de curadoria podem transformar-se em um produto que é incorporado ao sistema de exposição: componentes da expografia (textos de etiquetas), material de divulgação (*press release*) ou publicações (catálogos). Por meio desse material, sobretudo quando é publicado e encontra-se disponível além dos muros e do período de visitação do evento, torna-se possível conhecer, estudar, contextualizar, relacionar e apreciar a contribuição que determinado projeto curatorial possa fornecer para a valorização de um segmento da produção artística.

Embora seja possível considerar que a literatura que acompanha eventos efêmeros, destinada a complementar o contato direto com as obras ou, na ausência deste, que fornece informações importantes para a contextualização de um projeto curatorial, seja também efêmera. Seu papel depende da natureza do evento. Este aspecto torna-se de grande relevância quando, no circuito de exposições internacionais como a Bienal de São Paulo, a arte brasileira passa a ser vista um contexto de produção ao qual, de acordo com a bibliografia em história da arte disponível ao pesquisador estrangeiro, não está vinculada. Por outro lado, os textos de divulgação do evento não possuem o compromisso teórico de fornecer ao pesquisador, nacional ou estrangeiro, referências ou informações mínimas sobre o contexto de produção e, conseqüentemente, reflexão.

A pesquisa que desenvolvemos aborda o modo pelo qual os textos publicados em catálogos de exposições temporárias são assimilados como fontes para a produção literária de historiadores da arte estrangeiros que contextualizam a arte brasileira. Na pesquisa mais ampla, partimos do caso

específico citado, o catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, para relacioná-lo aos textos em periódicos internacionais como *Artforum* e *Art in America*, considerando, sobretudo, o modo pelo qual a abordagem condensada de quase cinco séculos de história da arte no Brasil foi assimilada.

## Textos efêmeros

O presente trabalho está vinculado a um conjunto de reflexões sobre o modo pelo qual os processos de significação de obras de arte localizadas em contexto de exposição pública se constituem.

Para qualificar o objeto da pesquisa, é necessário apresentar algumas de suas características que, no contexto desta apresentação, são, também, critérios de seleção do conjunto de eventos realizados.

Destacamos, inicialmente, a efemeridade da exposição temporária. Enquanto na montagem das exposições permanentes dos museus é previsto que o visitante irá, em uma temporalidade dilatada pelo conjunto de suas experiências perceptivas, construir uma interpretação do conjunto das obras expostas que é permeado por outras experiências artísticas, na exposição temporária essa possibilidade é reduzida. Esse primeiro aspecto coercitivo da experiência de visita dos eventos conduz a uma intensificação do processo perceptivo, em oposição à extensão da temporalidade de uma experiência que pode ser construída durante várias visitas a uma montagem fixa em museu.

O segundo aspecto comum aos eventos que analisamos é a existência de um tema norteador do projeto curatorial. Diferentemente de eventos tipicamente museológicos (o termo é usado no sentido de uma modalidade de instituição artística comprometida com a perenidade e com a continuidade de outra instituição: a história da arte – e aqui os problemas começam a entrar em erupção como vulcões adormecidos), os eventos temporários são concebidos para dar visibilidade a um ponto de vista curatorial. É esperado que, neste caso, a coerência aglutinadora seja associada a uma visão curatorial única, ainda que possa ter sido constituída por um processo curatorial coletivo.

O uso que fazemos do conceito de “ponto de vista” restringe-se à constatação de um critério coerente e um conjunto de procedimentos seletivos que visam clareza comunicativa. O ponto de vista é um lugar a partir do qual é construída a visão que, nos eventos que analisamos, o curador materializa em discurso plástico.

Além dos aspectos já citados, a escolha dos eventos para análise, enquanto discursos e textos plásticos, motiva uma abordagem na qual considerações sobre as linguagens artísticas precedem outras abordagens que

situam o resgate de conteúdos predeterminados pelo artista-autor da obra em primeiro plano. Ou seja, no lugar de considerar que a situação de exposição seja um amálgama de referências que precisam ser resgatadas de uma instância de produção da obra de arte que antecede o momento em que está é exposta, tratamos de rastrear esse mesmo contexto original na medida em que o mesmo é essencial para a compreensão da obra como um elemento nas relações constitutivas do evento-exposição. Afirmamos, portanto, que na análise o objeto é o evento-exposição e a obra de arte um de seus componentes no processo de textualização que lhe dá origem.

A clareza discursiva do curador e as relações de subordinação das obras de arte e de sua história ao evento produzem um tipo de articulação entre as obras que devem nos convencer de que sua presença no conjunto exposto é indispensável. Sobreposição, deste modo, a unidade expressiva do evento aos vínculos que cada obra estabelece com outros sistemas articulados segundo critérios de autoria, estilo, tema, técnica, período de execução, gênero ou função. Entretanto, em alguns casos, a obra de arte pode parecer insubordinada à autoridade curatorial.

Ainda que não seja possível comparar a inserção da obra de arte em uma exposição à sua reprodução na página de uma publicação impressa, na qual é contextualizada por meio de um texto escrito, em ambas as situações consideramos que há um contexto-texto que a engloba. Ou seja, mesmo que seja possível identificar os traços que permitem associar a obra ao processo autoral do artista que a produziu, ou aos aspectos determinantes do contexto histórico em que foi realizada, ao integrar uma exposição, a mesma obra torna-se elemento constitutivo de outro processo de significação.

O quarto aspecto que destacamos de nosso trabalho é a distinção entre exposições históricas e aistóricas. As exposições temporárias podem ser concebidas de acordo com uma abordagem histórica da arte. Por outro lado, na medida em que a obsolescência de uma única história da arte é cada vez mais consensual, abrem-se muitas possibilidades de associação da produção artística, independentemente de contextos originais de produção cujos espaços em uma história da arte tem sido cada vez mais relativizados e divergentes.

A sintonia com as categorias históricas, autorais e geográficas da arte é previsível, considerando-se as fronteiras da instituição da arte. Apóia-se em uma bibliografia que, amplamente estudada e reproduzida em publicações disponíveis até mesmo em bancas de jornal, fornece parâmetros relacionais que reiteram valores pré-estabelecidos. A continuidade da tradição é obtida por meio de um trabalho que afirma a precedência de “uma” história da arte, ainda que esta tenha se tornado, na visão que adotamos, parcialmente porosa.

Em direção oposta são realizados projetos curatoriais para os quais a história da arte não é um roteiro a partir do qual se escolhe um trecho a ser

encenado. Mais uma vez abrimos um parêntese nesta fala para afirmar que consideramos inapropriado o uso que tem sido feito do termo “cenografia” para denominar a montagem de uma exposição.

A autonomia discursiva do curador é obtida graças ao improviso. E aqui empregamos o termo improviso em referência direta ao uso feito por Tzvetan Todorov quando analisa o modo pelo qual a concepção linear do tempo permite aos conquistadores espanhóis liderados por Hernan Cortés improvisar um novo conjunto de atitudes mentais e pragmáticas diante dos povos desconhecidos do Novo Mundo. Essa relação se tornará ainda mais cara a nossa abordagem metodológica na medida em que descreve a descoberta e a conquista da alteridade a partir de um processo essencialmente comunicacional.

No caso analisado por Todorov, os nativos do México possuíam um sistema de valores no qual prevaleciam a coletividade, o antigo e o velho. Em sua análise das relações entre duas culturas tão distintas quanto a espanhola do século XVI e a mexicana do império asteca, o filósofo e historiador descreve o modo pelo qual opõe-se as respostas corretas segundo a tradição às respostas que são improvisadas diante de situações nas quais o sujeito que as elabora está caminhando ao encontro do que não lhe é familiar. No contexto mexicano, o tempo é cíclico, de tal modo que o passado e o futuro coincidem. Não existem situações que não tenham sido anteriormente previstas e isso garante a continuidade de um repertório cultural, ou seja: a profecia é memória<sup>1</sup> e a prospecção é inexoravelmente retrospectiva. A esta perspectiva cultural opõe-se “a concepção cristã do tempo, que não é um retorno incessante, mas uma progressão infinita na direção da vitória final do espírito cristão (concepção herdada posteriormente pelo comunismo)”.<sup>2</sup>

Ao avançar na construção de um paralelo entre as tipologias de exposição e os sistemas culturais opostos por Todorov, citamos a explicação dada ao fracasso dos astecas diante da necessidade de improvisar:

Os índios, mestres na arte da palavra ritual, têm por isso menos êxito diante da necessidade de improvisar, e esta é precisamente a situação da conquista. Sua educação verbal favorece o paradigma em detrimento do sintagma, o código em detrimento do contexto, a conformidade à ordem em vez da eficácia do instante, o passado em vez do presente.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>TODOROV, Tzvetan. *La conquista del América: el problema del otro*. 2. ed. Trad. Flora Botton Burlá. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. p. 94.

<sup>2</sup>TODOROV, Tzvetan. *La conquista del América: el problema del otro*. 2. ed. Trad. Flora Botton Burlá. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.. p. 95

<sup>3</sup>*Idem*.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 95-96.

## No sentido oposto, citamos as palavras de Cortés:

Sempre terei o cuidado de acrescentar o que mais me pareça conveniente, porque devido à grandeza e à diversidade das terras que a cada dia descobrimos, e devido aos segredos que conhecemos a cada dia da descoberta, é necessário que a novos acontecimentos correspondam novos conhecimentos e conceitos.<sup>4</sup>

Deste modo, Cortés substitui a preocupação com a coerência pela preocupação na adequação pontual de cada gesto particular. O improvisado e a adequação são necessários para lidar com o desconhecido que, ao ser denominado “novo” pelo espanhol, passa a integrar a continuidade histórica linear de sua cultura. Por esta razão, assimila um fato novo, o encontro com o Novo Mundo, que deixa de ser outro para ser parte de si mesmo.

Para a eleição de um conjunto de critérios curatoriais, a familiaridade equivale a uma medida de consonância com valores institucionais estabelecidos por uma história da arte compartilhada. Ao distanciar-se de um conjunto de valores artísticos consensuais, e das referências bibliográficas que embasam este mesmo consenso, o curador elabora um conjunto de critérios que dá origem a marcas de subjetividade na concepção de uma exposição. Ou seja, no lugar de uma reiteração da história da arte, o curador constrói um caminho autônomo e, portanto, produz um discurso predominantemente subjetivo e, por que não dizer, autoritário.

Diversos eventos podem ser citados para ilustrar a personalização dos discursos curatoriais em espaços institucionais. Tomamos como referência um evento, analisado em outro trabalho anteriormente publicado, cujo projeto curatorial foi, naquele momento e para espanto de grande parte da crítica de arte, ostensivamente autoral, construído a partir de articulações entre segmentos em um recorte sincrônico na produção artística internacional com grande variedade de procedências culturais. Referimo-nos à exposição *Magiciens de la Terre*, realizada por Jean-Hubert Martin.

O que inicialmente pode parecer uma abertura, ou uma ruptura com a história da arte univocal, revela-se, paradoxalmente, uma intolerância. A liberdade do curador é, de fato, uma rejeição a valores compartilhados. Suas escolhas se impõem de tal modo, distantes de qualquer critério institucionalizado, que parecem negar deliberadamente o fato de que há algum tempo a história da arte tem sido desmembrada em vozes não-hegemônicas.

Para analisar o modo pelo qual dois sistemas de valores se confrontam, é necessário afirmar que estes mantêm entre si a diferenciação entre o que é conhecido e próprio de cada um – a identidade – e o que qualifica a existência de outro – a alteridade. Suas existências são reciprocamente pressupostas e não se estabelece em nosso trabalho a valorização de uma identidade como

instância geradora da alteridade. De fato, a atribuição de um conjunto de qualidades identitárias para uma configuração discursiva não é determinada, *a priori*, na instância de sua gênese, mas sim construída a partir de uma relação de anterioridade na perspectiva processual de interpretação.

Podemos dizer que a exposição temática é de tal modo autoral que diverge da abordagem de uma história da arte. Entretanto, no percurso de visita a percepção é conduzida na sucessão temporal do deslocamento do visitante no espaço. Há um início e um fim para o percurso perceptivo e as passagens de uma a outra situação produzem-se em uma temporalidade limitada. As obras de arte são unidades de uma narrativa circunstancial, cuja existência é um fim em si mesmo. Ou seja, no contexto expositivo as obras de arte são causas que contribuem para um efeito geral cuja lógica paradoxal própria corresponde a um eixo semântico no qual “qualquer unidade da narrativa pelo seu caráter funcional, isto é, entre outras, pela sua correlação com outra unidade, e a dar conta da primeira (na ordem da temporalidade narrativa) pela segunda, e assim sucessivamente – donde decorre que a última é a que determina todas as outras e nada determina a ela”<sup>5</sup>.

Vista deste modo, a exposição passa a ser um sistema com códigos indeterminados, o que pode comprometer a compreensão da originalidade (em substituição do termo “improviso”, geralmente associado de modo pejorativo) do curador. Para que isso não ocorra, tem sido dada uma importância cada vez maior ao papel que o texto verbal desempenha na montagem de projetos curatoriais. Estes textos eliminam a possibilidade de leituras ambíguas e conduzem os processos interpretativos. São, ao mesmo tempo, subjetivos e institucionais, uma vez que tomam de empréstimo o contexto institucional que os abriga para fazer valer um ponto de vista.

Substituem-se, portanto, as histórias da arte por narrativas da arte, provocando polêmicas e subjugando um campo do saber compartilhado ao processo autoral que se sobrepõe, às vezes com extremo narcisismo, aos processos de produção de cada obra de arte.

## Leituras duradouras

Com o tema “Sites and Territories of Art History”, realizou-se de 23 a 27 de agosto de 2004 o 31st Congress of the Comité International D’Histoire de l’Art, em Montreal, Canadá. No evento, a sessão de comunicações “National Narratives” era descrita por seus coordenadores:

<sup>5</sup>EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Semiótica da narrativa*. Trad. Alice Maria Frias. Coimbra: Livraria Almedina, 1984. p. 6.

<sup>6</sup>XXXI Congrès du Comité International d’histoire de l’art. *CIHA 2004. Sites et territoires de l’histoire de l’art*. Montreal, 23-27 août 2004. Programme Final. p. 48.

Since Vasari the history of art has been formulated as a recounting of the artistic production of a nation. The myth of national superiority is combined in this way with the myth of artistic progress. What forms have the different national histories of art taken over the centuries? What were their aims? What is the current significance of these issues to the understanding of the evolution of art history as a discipline, and what is its relevance to contemporary artistic practice?<sup>6</sup>

Para abarcar os aspectos delineados pelo texto de apresentação, a sessão foi subdividida em três tópicos:

- Art History's Discourse
- The Politics of Heritage, Museology, and Exhibitions
- "National" Art Practices

Neste último, a apresentação de Alexander Alberro intitulada "Cannibalism, Tropicalia and Nationalism in Late Twentieth-Century Brazilian Art" foi apresentada com o seguinte texto:

My paper focuses on the manner in which Brazilian artists appropriated the colonialist discourse of ritual cannibalism ("anthropophagy") for their own ends, turning strategic weakness into tactical strength. In particular, I will explore the deployment of anthropophagy by the late twentieth-century Brazilian artist Cildo Meireles. Actively working with processes of intercultural mixtures or hybridization, Meireles has invoked an anthropophagic devouring of the techniques of the European and North American artistic avant-gardes with artistic projects as diverse as *A Very White Sandwich* (1966), *The Sermon on the Mount: Let There be Light* (1973), and *Volatile* (1980). But I also want to explore the manner in which the artist's more recent work develops an additional self-reflexive turn that seeks to strategically devour the hierarchical premises of the international exhibitions in which they are often featured, and posit a continuous process of transculturation (two-way borrowing and lending between cultures) to better struggle against domination.<sup>7</sup>

A apresentação do historiador da arte foi estruturada a partir de uma relação entre a obra de Cildo Meireles e o contexto brasileiro, específico. As primeiras imagens projetadas durante sua fala eram registros fotográficos da obra apresentada na XI Documenta de Kassel, em 2001. Em seguida, nada

<sup>7</sup>XXXI Congrès du Comité International d'histoire de l'art. *CIHA 2004. Sites et territoires de l'histoire de l'art*. Montreal, 23-27 août 2004. Programme Final. p. 102-103.

foi dito sobre a obra em si, sobre sua pertinência no contexto da megaexposição internacional de arte contemporânea, mas sim sobre uma “Brazilian condition” que, de acordo com Alberro, facilitaria a compreensão da obra de Meireles. Essa “condição” foi explicitada ao longo de sua apresentação, tendo como fatores determinantes: o Manifesto Neo-Concreto, as obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, a vida no país que dispõe de 12% das reservas de água do planeta, o sincretismo e, finalmente, o “Movimento Canibalista” que perdura “há várias décadas” e é essencial para a compreensão da produção artística de Meireles e dos artistas brasileiros contemporâneos. A única menção específica feita à obra foi a definição de sua relação com as demais obras expostas na Documenta na medida em que estava “cannibalizing the exhibition as a whole”.

Ao ser publicamente questionado sobre o uso da expressão “Cannibalism Movement” no lugar de “Anthropophagy”, ou de uma referência mais precisa ao Manifesto Antropófago, a uma produção pictórica influenciada por este que tematiza o exotismo do país tropical, Alberro respondeu “cannibalism and anthropophagy are the same thing” e encerrou sua fala recusando-se a um diálogo. Foi inusitado perceber que para um editor de coletâneas de textos sobre arte conceitual, que inclui até mesmo textos de Cildo Meireles e de Hélio Oiticica, o uso de expressões e termos para definir processos ou movimentos artísticos seja indiferente, sobretudo quando sua pesquisa é apresentada para um público de historiadores da arte. Teria Alexander Alberro alguma razão para recusar-se veementemente a aceitar uma correção de sua terminologia?

## A história da arte como um projeto curatorial

Atualmente, existem mais de 200 bienais internacionais de arte sendo realizadas no planeta. Nestes eventos, em que a união de obras de diversas procedências tem como objetivos construir um panorama, às vezes crítico, da produção artística e, sobretudo, do modo pelo qual esta tenha sido anteriormente contextualizada e apreciada, os procedimentos curatoriais têm como objetivo geral produzir unidade e articulação de argumentos originais.

Concebidas como sistemas que, devido a seu caráter eventual, devem oferecer ao público não-especialista em arte as ferramentas para uma experiência de visitação autônoma. Ou seja, a visitação do evento não deve requerer um conhecimento anterior ao seu acontecimento. Por esta razão, o procedimento curatorial é desdobrado na relação entre as obras expostas e suas condições de visibilidade, que incluem a arquitetura do espaço expositivo e o material de apoio pedagógico. Cada vez mais as exposições, sobretudo as megaexposições concebidas para atrair um público visitante

<sup>8</sup>Ou até mesmo as coleções, em fascículos, vendidas em bancas de jornais.



não habituado aos museus ou aos livros de história da arte<sup>8</sup>, lançam mão de material literário que, se não pretendem suprir certa carência de informação sobre as obras, auxilia na apreciação do evento visitado.

Uma das conseqüências da insularidade e da auto-suficiência da experiência de visitação de uma exposição que se propõe a mostrar um panorama abrangente, sobretudo quando seu curador possui reputa o,   que os espaços de mapeamento do tema escolhido são reconhecidos a tal ponto que suas publica es passam a substituir qualquer material de referência que possa ter existido anteriormente. Ou seja, novas histórias da arte têm sido escritas nos catálogos de exposi es sem que a história da arte, como uma institui o que se esforça por ser hegem nica, se d  conta disto.

Na "Introdu o Geral" do catálogo do Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo, Paulo Herkenhof afirma que esta "toma sua posi o frente   disciplina da história da arte", reconhecendo sua "multiplicidade de fios" e a "postura eurocêntrica" que criou "parâmetros excludentes no circuito da arte".<sup>9</sup>

A antropofagia   sinalizada como um movimento do Modernismo Brasileiro "que toma corpo em São Paulo em 1928 com Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade" e "se espalha no tempo pela cultura brasileira enquanto estratégia de emancipa o cultural". Sua relevância, no texto citado,   associada a uma pluralidade cultural que engloba e ao fato de que admite "precedentes e paralelos na história da arte", bem como "uma abertura conceitual complexa para vários campos anunciados no Manifesto Antropófago".

A "abertura conceitual" proposta pelo curador manifesta-se com certa diversidade de projetos curatoriais, que foram distribuídos em várias salas dentro e fora do Espaço Museológico<sup>10</sup> climatizado, considerando que a antropofagia "  um conceito suficientemente pol mico para não se sancionar como verdade" que não seria fixada "em imagens ou estilos".<sup>11</sup>

Enquanto a antropofagia   definida por Herkenhoff<sup>12</sup> como "estratégia cultural" que "ofereceu um modelo de diálogo – o banquete antrop f gico – para a interpreta o", seus horizontes de sentido foram traçados muito além dos contornos do Planalto de Piratininga. Deste modo, e construindo

<sup>9</sup>HERKENHOFF, Paulo. Introdu o Geral. In: FUNDA O BIENAL DE SÃO PAULO. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo, 1998. p.22.

<sup>10</sup>Ver a tese *Textualidade antropofágica: a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo*, da autora. Defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunica o e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

<sup>11</sup>HERKENHOFF, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup>*Idem.*

<sup>13</sup>HERKENHOFF, *op. cit.*, p. 23.

conexões com “precedentes e paralelos”, evitou consolidar uma “enciclopédia do canibalismo”.

A citação do Manifesto Antropófago, no qual a palavra canibal não é utilizada, faz necessária a ressalva de Herkenhoff<sup>13</sup>: “Diferenciamos antropofagia, como tradição cultural brasileira, de canibalismo, prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro.”

Por outro lado, para ver o conjunto como uma “posição frente à disciplina da história da arte”, é preciso levar em conta que “o que está em exposição são as curadorias como discurso de leitura inventiva e poética da arte”<sup>14</sup>.

## Narrativas deslizantes

A alternância de papéis entre a história da arte global e a local, em processo de recíproca deglutição, oculta as fontes para uma aparente inocência, ou autenticidade.

O historiador ítalo-americano não revela as fontes que o levam a construir uma contextualização e uma interpretação para a “condição brasileira” da obra de Cildo Meireles. Por outro lado, não lhe interessam nem a precisão terminológica para referir-se a uma história da arte pouco conhecida nem reconhecer que existem fios da história que, tal qual as Malhas da Liberdade (versão I, 1976) de Meireles, produzem uma estrutura flexível e “facilmente atravessada”<sup>15</sup>. Existem, entretanto, em seus argumentos associações reconhecíveis para o leitor do texto escrito por Paulo Herkenhoff em 1998. De fato, encontram-se aí as associações orgulhosamente apresentadas por quem deglute o que lhe interessa. Lei do homem. Lei do antropófago. Quem sabe? Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada. Então, abre-se a carne ao canto de um prisioneiro dos tupinambás:

Que se aproximem todos com coragem e se juntem para comê-lo; em o fazendo comerão seus pais e seus avós que já serviram de alimento a ele próprio e deles seu corpo se constituiu. Estes músculos, esta carne, estas veias, diz-lhes, são vossas, pobres loucos. Não reconhecêis a substância dos membros de vossos antepassados que no entanto ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto de vossa própria carne<sup>16</sup>.

<sup>14</sup>*Ibidem*.

<sup>15</sup>Conforme nota explicativa do trabalho do artista publicada em Cildo Meireles, *Geografia do Brasil*, catálogo de exposição, 2001. p. 68.

<sup>16</sup>MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Nova Capital, 2000. p. 201-202.