

Jogo de xadrez: representando a violência para crianças

Rosana Kohl Bines

A leitura é, antes de mais nada, uma desforra da infância.

Vincent Jouve, *A leitura*

O tema da precariedade da linguagem face à tarefa de narrar eventos de extrema violência é onipresente na literatura crítica que trata das barbáries contemporâneas. A pergunta “em que língua?” contar a matança generalizada da *Shoah* ou a tortura e desaparecimento de presos políticos no período das ditaduras latino-americanas torna-se ainda mais complicada quando o destinatário da narrativa é a criança. Se considerarmos o aspecto de orientação futura da memória, como insiste Geoffrey Hartman, quando lê os testemunhos da *Shoah* como uma espécie de contrato transgeracional, em que o sobrevivente sobrevive justamente para transmitir o relato do que viveu a uma nova audiência que possa transformar a narrativa em experiência compartilhada afetivamente¹, a tensão envolvida neste “esforço comunicativo”² é tão maior quando à criança é endereçada. Como conciliar a densidade da matéria narrada com a legibilidade que se espera de um texto produzido para crianças? E ainda, como relatar os aspectos mais terríveis do real para um público, a quem a História convencionou proteger?

Consideremos a especificidade construída historicamente para o universo infantil. A partir do século XVIII, com a ascensão da ideologia burguesa, a criança passa a ocupar um lugar tutelado na sociedade. É vista como um ser em miniatura e ainda incipiente, em fase preparatória para o mundo adulto e suas complicações. No universo da literatura, o tratamento pueril dedicado à criança gerou um movimento de “adaptação” dos contos folclóricos, que originalmente não se destinavam ao público mirim, tampouco discriminavam temas difíceis como a morte ou a doença. Tratava-se de uma literatura de forte teor político, que tinha como pano de fundo os conflitos entre camponeses e senhores feudais. As

¹ Hartman, “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, *passim*.

² Id., p. 217

narrativas folclóricas encenavam este mundo de opressão, acenando com uma possibilidade de inversão de forças. Aos oprimidos – os Joãos-Bobos, os irmãos caçulas, os Pedro Malasartes, a garantia de um final feliz, e aos opressores – reis, soberanos, lobos em pele de cordeiro – o castigo merecido. Pela pena talentosa dos irmãos Grimm, de Charles Perrault e de Hans Christian Andersen, os contos folclóricos se transfiguram em contos de fada, cambiando também de função. A literatura deixa de ser um espaço de contestação do poder e de dramatização da violência, para assumir paulatinamente a tarefa moralizante de transmissão dos valores burgueses que visam conformar a criança a um papel social tutelado pelo adulto³.

As catástrofes do século XX e XXI, de que tantas crianças são testemunhas e vítimas, abalam forçosamente esta visão idealizada da infância e obrigam à formulação de novas linguagens e categorias interpretativas. O desafio de aproximar literariamente o universo do sofrimento da sensibilidade infantil implica no embate com este imaginário sedimentado acerca da incompatibilidade entre a criança e o mundo da barbárie. Embate delicado, porque não se trata de negar à infância qualquer especificidade, expondo-a sem critério à matéria ferida da memória. Trata-se antes de implicar o jovem leitor na conversa com o mundo, valorizando a complexidade de sua experiência, de seu repertório de vivências e leituras e a sua prontidão para a escuta da dor, que se dá no terreno seguro do texto, do lado de cá da vida. Pois quando a literatura conta o passado catastrófico está já em outro lugar, alojada no futuro, trabalhando com “o que ainda não é”, como diz Ricardo Piglia⁴. A idéia fundamental é a de que os sentidos não pertencem ao passado, não estão incrustados no evento que se relata. Os sentidos estão na possibilidade sempre renovada de acercar-se da experiência e reconstruí-la desde um outro lugar.

³ Para um desdobramento da discussão sobre o lugar historicamente construído para a criança, ver Ariès, Philippe, *História social da criança e da família*. Para o impacto desta discussão no âmbito da literatura infantil, ver Ponde, Glória Maria Fialho, “Literatura infantil e realidade”.

⁴ Transcrevo o trecho onde se insere a citação: “A escrita de ficção se instala sempre no futuro, trabalha como que ainda não é. Constrói o novo com os restos do presente. ‘A literatura é uma festa e um laboratório do possível’, dizia Ernst Bloch. Os romances de Arlt, como os de Macedônio Fernández, como os de Kafka ou os de Thomas Bernhard são máquinas utópicas, negativas e cruéis que trabalham a esperança” (grifo meu). PIGLIA, Ricardo, *O laboratório do escritor*, pp. 71-2: Minha leitura da obra de Piglia foi enriquecida pela pesquisa de Mauro Gaspar Filho, doutorando em Estudos da Literatura pela PUC-Rio.

Tal é o pressuposto do livro *A redação*, que recebeu o prêmio Unesco 2003 de Literatura Infantil e Juvenil em Prol da Tolerância⁵, do escritor chileno Antonio Skármeta (mais conhecido pela adaptação cinematográfica de sua obra *O carteiro e o poeta*). A história acompanha um menino latino-americano (cujo país não é especificado), à época da ditadura militar. O enredo é enxuto: o menino Pedro um dia vê o pai de um amigo seu ser levado por soldados com metralhadoras. A partir daí desata a fazer perguntas aos amigos e aos seus pais, sobre o porquê daquele estado de coisas. Intui que os seus pais são contra a ditadura pelo clima de segredo que impera na casa, pelo choro descontrolado de sua mãe, pelas frases lacônicas de seu pai, e porque toda noite eles colam o ouvido no rádio para saber das notícias que chegam de muito longe, em transmissão chiada. O clímax acontece com a chegada de um oficial à escola de Pedro, convocando todas as crianças a participar de um concurso de redação. O tema é: “O que minha família faz todas as noites”. Da sensibilidade do menino em compreender o que está em jogo com a escrita da redação, depende a segurança de sua família. A narrativa sustenta o suspense até a última página, quando Pedro lê em voz alta para os seus pais o conteúdo do texto que produziu e entregou ao militar. Não há como definir *a priori* o desenlace da narrativa, já que o texto articula diferentes perspectivas, cabendo ao leitor equacioná-las de modo a fazer suas previsões e antecipações do enredo. Do ponto de vista dos pais, tudo leva a crer que o menino cairá na arapuca e descreverá a cena da família junto ao rádio todas as noites, já que o silêncio com que devolvem as perguntas sempre diretas de Pedro contribui para a construção da imagem convencional da criança tutelada, a quem se deve proteger dos aspectos negativos do real. Quando o menino quer saber “eu também sou contra a ditadura?” (AR, p. 19)⁶, a mãe responde que “... criança não é contra nada. Criança é simplesmente criança. Garoto da sua idade tem é que ir para a escola, estudar muito, brincar e ser carinhoso com os pais” (*idem*). A esta visão preservada da infância, sobrepõe-se a curiosidade insaciável do menino, que usa o modo interrogativo para apreender o mun-

⁵ Skármeta, *A redação*. A tradução de Ana Maria Machado foi premiada pela Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil em 2003.

⁶ Será empregada a sigla AR sempre que for feita referência à obra *A redação*, de Antonio Skármeta.

do, e o aplica inclusive para questionar as regras básicas da redação impostas pelo oficial: “Senhor, a gente pode apagar, se errar? Pode escrever com caneta, senhor? Pode fazer em folha quadriculada, senhor?” (AR, p. 22).

O narrador habilmente postula uma distância irônica de todas as falas, inclusive da do menino, de modo que cabe ao leitor decidir, por exemplo, se a linguagem polida e subserviente da criança que faz questão de dizer “senhor” a cada pergunta é emblema de sua vontade de conferir e adequar-se às regras do jogo ou é uma forma de irritar o oficial com a sua língua afiada. Ingenuidade ou deboche?

As estruturas textuais mantêm alerta a consciência crítica do leitor, que, obrigado a transitar entre pontos de vista distintos, é levado a tomar certa distância com relação à história contada. É assim que lemos com desconfiança a afabilidade do militar que “convida” os alunos a participar do concurso de redação, encorajando-os a escrever “livremente” sobre quem vem visitar os pais à noite ou sobre o que eles comentam quando vêem televisão. A ativação de um repertório lexical pretensamente democrático por parte do oficial contrasta, na economia narrativa, com as respostas acudadas por parte dos alunos. Ao “convite” do oficial para que as crianças se sentem e comecem a trabalhar, o narrador aloja a pequena frase: “Os meninos obedeceram” (*idem*). Segue-se a descrição da linguagem corporal dos alunos, contida e tensa: mordem os lápis, roem as unhas, franzem a testa, põem a língua entre os dentes. No atritar dos dois léxicos, firma-se um contrato de leitura que oferece ao leitor uma latitude ampla para a interpretação. Há espaço de sobra para a conjectura, móvel indispensável ao fenômeno literário. O ato de leitura já foi equiparado mais de uma vez, e com justa causa, à estrutura de um romance policial e o leitor, assemelhado a um detetive, um caçador de pistas falsas⁷. A comparação é rentável para a narrativa de Skármeta, cujo narrador parece contar sempre ao menos duas histórias. Aquilo que o texto autentica como enredo linear, e as incertezas que dissemina ao longo do percurso. O estrategema é plantar algumas certezas para o leitor, desviar sua atenção, de forma a liberar o narrador para cometer seus pequenos deli-

⁷ Ver a propósito, Piglia, *O laboratório do escritor*. O romance policial é também foco da reflexão de Eco, em *Pós-escrito a O nome da rosa*.

tos ao contar uma outra história paralela e invisível. Se as certezas do enredo asseguram ao leitor um investimento emocional e encorajam seu mergulho desabrido no texto, os pequenos “crimes” narrativos estimulam a vigilância distanciada – o leitor se observa lendo e revê constantemente suas posições diante das estratégias do narrador. É através deste movimento pendular que oscila entre envolvimento afetivo e recuo crítico, entre implicação e observação que o texto se faz agir sobre o leitor, tornando a ato de ler uma experiência viva. A representação da violência se inscreve neste esquema de duplo efeito. Vejamos mais detidamente.

O livro apresenta três cenas de produção de linguagem para dizer a violência: a linguagem da ordem; a linguagem do silêncio; a linguagem da invenção. A ordem está presente de forma insidiosa em várias instâncias narrativas. Ela se encarna nos usos oficiais da linguagem gritada pelos soldados que prendem o pai do amigo de Pedro. São comandos curtos, intransitivos como “Para trás” ou “Cuidado!”. Tais palavras de ordem bloqueiam a possibilidade de diálogo e hierarquizam as relações, potencializando a força impositiva da linguagem do mando. De forma mais sutil, a ordem se instala na linguagem controlada dos pais de Pedro, feita igualmente de frases curtas e intransitivas, que procuram desesperadamente estancar a linguagem, encerrar o assunto. Quando Pedro comenta em casa a prisão do pai de seu amigo, arma-se um diálogo sem diálogo:

– Você acha que vai aparecer na televisão? – perguntou Pedro.

– O quê? – perguntou o pai.

– Seu Daniel.

– Não [...]

– Por que mamãe está chorando? [...]

– Não estou chorando.

– Alguém te fez alguma coisa? – perguntou Pedro.

– Não – disse ela (AR, p. 16).

A ameaça do patrulhamento ideológico interdita a linguagem da intimidade, submetendo-a perversamente aos mesmos códigos de contenção da linguagem oficial. A palavra “desafetivizada” aumenta a voltagem da violência na narrativa, na medida em que encurrala seus personagens em posições solitárias, impedidos de fazer conexões – de sentido e de afeto. Cada

“não” proferido pelos pais em resposta às interpelações do menino é a interrupção de uma outra narrativa possível, que nunca vem à tona. A utopia de uma conversa leve e bem-humorada em torno da mesa de jantar ou um bate-papo franco sobre o as pressões da ditadura se instalam nas dobras deste silêncio terrível que faz da intimidade familiar uma elipse gramatical. É uma elipse que tem peso, densidade e volume, porque nela está suprimido um sem número de histórias não atualizadas pelo relato. Neste sentido, aquilo que não é dito – o indizível – abarca uma gama ampla de narrativas e inflama a imaginação. O indizível esconde a utopia da palavra liberta; denuncia a periculosidade do narrar; formula na mesma moeda uma resposta crítica ao contexto histórico que impõe o silêncio, duplicando-o na linguagem daqueles que são obrigados a calar, mas calam astutamente para burlar a vigilância. O indizível é, portanto, imposição, sofrimento, inação, gesto, resistência, utopia, astúcia, estratégia de sobrevivência. Quando os pais de Pedro não respondem às suas dúvidas, sentimos a brutalidade da comunicação interdita, o sangue-frio da linguagem, o esmaecimento do afeto e a contraface urgente do amor e do instinto de proteção da cria.

As ilustrações do espanhol Alfonso Ruano são magistrais na captura deste universo enquadrado e racional, habitado por criaturas estáticas, que não ousam olhar umas nos olhos das outras, de onde pulsa a vida sufocada. A cada página, uma moldura diferente contém cenas de intenso teor emocional, protegidas de qualquer derramamento. Seja no espaço público, seja no espaço privado, as personagens mantêm o corpo insuportavelmente rígido e deitam os olhos baixos, criando redomas intransponíveis. O efeito de clausura não se propaga apenas no nível intradieético. É como se as ilustrações quisessem expulsar também o leitor da cena, acirrando o abismo entre a matéria narrada e a audiência. Miramos algo que não nos mira de volta, que se fecha a nossa contemplação. Ou que dá a contemplar justamente o abismo que nos aparta da cena. A exceção, que confirma a regra, é a imagem do menino Daniel, no episódio em que seu pai é levado preso. A criança nos encara de frente em meio a uma multidão de soldados e anônimos, de quem só vemos as costas. Seu olhar é uma interpelação, nos força a ver o abismo. Comprimido por entre os ombros largos e os fuzis dos soldados, que emolduram o seu desamparo, o menino segura nas mãos um molho de chaves da mercearia de seu pai. Como é possível a vida seguir depois disto? A

pergunta nos atravessa com violência e, a um só tempo, engaja-nos emocionalmente com o destino do menino, enquanto nos rouba a cumplicidade possível pelo enquadramento da dor no espaço construtivo da moldura que nos aliena. O menino, quase tão próximo, está fora do nosso alcance. E isto dói. Dói porque a narrativa estimula a simpatia e identificação com as crianças da história, cujo destino incerto nos mobiliza na torcida por um final feliz, como dita a convenção dos contos infantis, que Skármeta manipula com maestria. Do ponto de vista estilístico, isto significa dizer que o texto nos oferece, habilmente, percursos de leitura já conhecidos, porém introduz desvios violentos, materializados na frieza visual e contenção discursiva, feita de “orações inconclusas” e de “vocabulário extraviados”, que freiam o virar das páginas e frustram a comunhão desejada, desprogramando a recepção prevista. Isto gera um desconforto produtivo. O leitor sai do seu eixo, ganha uma margem de movimentação e parte em busca do que Nelly Richard chama de “planos de legibilidade”⁸ para assimilar a matéria violenta, ao mesmo tempo em que busca ressignificar a sua própria experiência de leitura.

É um caminho inteligente e generoso, porque não exclui até mesmo os leitores mais ingênuos, atentos apenas à história clássica dos fracos contra os fortes. O narrador oferece os subsídios convencionais para a identificação afetiva com o menino protagonista – Pedro é inteligente, tem a língua afiada, senso de humor, joga bem futebol, é solidário com os amigos, preocupado com os pais e sozinho em sua incompreensão do mundo. Enfim, é um herói construído para conquistar nossa simpatia imediata. Mas uma vez enredados na trama, tornamo-nos prisioneiros também de uma outra história e de uma outra estrutura dramática.

O interesse de *A redação* reside justamente na capacidade do texto em sustentar essa estrutura dramática, construída a partir do binômio improvável “menino-ditadura”, atritando estes dois universos díspares para a articulação de uma só história que englobe aquilo que, por princípio, não deveria estar junto. O par “menino-ditadura” se arma de forma tensa no relato, como duas peças que precisam dividir o mesmo espaço, mas cujo encaixe exige esforço narrativo. O narrador se aproxima, com um

⁸ As expressões entre aspas são de Richard, “Poéticas da memória e técnicas do esquecimento”, p. 333.

misto de afetividade e prudência, do dia-a-dia do menino Pedro, descrevendo com minúcia aquilo que Roland Barthes chamaria de “notação insignificante”⁹. Assim, ficamos sabendo do jogo de futebol com a bola de plástico no campinho do bairro, do pão com geléia engolido às pressas no café da manhã, da pipa azul presa nos galhos de uma árvore, ou da unha que o amigo de escola rói e cospe no chão. Tais “pormenores inúteis”, para seguir com a terminologia de Barthes, produzem um “efeito de real”, tão mais fantasmagórico na medida de sua precariedade. O real não se sustenta como tal. Mais do que uma proposição semiológica isenta sobre a ilusão referencial, ou seja, a idéia de que o pormenor descritivo não aponta para o real em si, mas para a *categoria* do real, em *A redação* o recurso descritivo ganha uma dimensão assustadora – é o veículo por onde se infiltra o perigo. Na economia do texto infantil, a notação insignificante funciona como uma espécie de lobo-mau desencarnado e disfarçado em linguagem, sempre à espreita para, no menor deslize, fazer desintegrar o mundo do pequeno herói.

O texto caminha inescapavelmente para o encontro difícil entre o universo infantil das brincadeiras cotidianas e a violência do estado ditatorial. A força impositiva da repressão militar desautoriza o estatuto do real para a criança, abalando os alicerces que até então sustentavam o seu estar-no-mundo: a estabilidade familiar, a rotina dos jogos infantis, a escola, o grupo de amigades. Tudo muda, nada é trivial, o real já não é passível de reconhecimento. É com distanciada ironia que o narrador descreve os pormenores insignificantes da vida cotidiana, toda ela infiltrada por acontecimentos excepcionais. O corriqueiro e o estado de exceção são inventariados lado a lado, indistintamente, em um único parágrafo:

Passou uma semana, uma árvore da praça caiu de velha, o caminhão do lixo ficou cinco dias sem passar e as moscas tropeçavam nos olhos das pessoas, o Gustavo Martinez da casa em frente se casou e os vizinho ganharam uns pedaços de bolo, o jipe voltou e prenderam o professor Manuel Pedraza, o padre não quis rezar a missa no domingo, no muro da escola apareceu escrita a palavra “resistência”, Daniel voltou a jogar futebol e fez um gol de bicicleta e outro de lençol, os sorvetes subiram de preço e Matilde Scheppe, quando fez nove anos, pediu a Pedro que lhe desse um beijo na boca (AR, p. 30).

⁹ Barthes, “O efeito de real”, p.159.

É eficaz o emprego de uma linguagem isenta de qualquer convulsão, que desdramatiza e expõe a violência banalizada. O recurso do humor também contribui para quebrar a recepção convencional, conferindo leveza a um cenário em que o riso soa deslocado, causa desconforto, mas é também fonte de alívio e catarse emocional. A pressão da violência que se alastra por todos os espaços da vida cede diante dos casos divertidos da infância, que recusa a se render. Assim o texto respira e também o leitor. Por isto a sensação que poderia ser desorientadora, já que tudo está fora do lugar ou fora do tom, jamais atinge níveis extremados. O mérito do texto é manter dois discursos inconciliáveis funcionando simultaneamente, sem harmonizá-los, por um lado, e sem escancarar o descompasso, por outro. Ainda que esta seja uma história de incompatibilidades: entre a criança e o mundo da barbárie, entre a família e o desamparo, entre o leve e o pesado – dribla-se o desacerto pela linguagem da invenção, que reabilita a felicidade de narrar¹⁰ e reabre a dimensão do futuro para deixar entrar a vida. Na última página do livro, em desfecho surpreendente, o menino Pedro lê para os seus pais a redação que escrevera a pedido do oficial militar:

Quando meu pai volta do trabalho, eu vou esperá-lo no ponto de ônibus. Às vezes, minha mãe está em casa e quando meu pai chega ela pergunta quequiuve meu bem, como foram as coisas hoje. Tudo bem diz meu pai, e com você, o de sempre responde minha mãe. Então eu saio para jogar futebol e adoro fazer gol de cabeça. Depois minha mãe chega e diz tá na hora Pedrinho vem que a janta tá na mesa, e a gente se senta e eu sempre como tudo menos a sopa que eu detesto. Depois toda noite minha mãe e meu pai sentam no sofá e jogam xadrez e eu termino o dever de casa. E eles continuam jogando xadrez até a hora de dormir. E depois, depois eu não posso contar porque já estou dormindo (AR, pp. 34-5).

A redação é uma obra-prima de ironia e dissimulação. O menino usa da astúcia própria dos *tricksters* infantis – como o jabuti, a raposa, o maca-

¹⁰ A expressão “felicidade de narrar” é derivada do pensamento de Maurice Blanchot sobre a escrita do desastre. Segundo Blanchot, em *L'écriture du desastre*, a catástrofe promove a “extinção da felicidade de falar”, porque inviabiliza a linguagem como processo comunicativo, tornando-a opaca e intransitiva. Há uma descontinuidade radical entre as palavras e as coisas, entre o presente da linguagem e o passado traumático, entre o sobrevivente e a audiência apartada da experiência catastrófica, que interdita a fluência narrativa e gera uma escrita fragmentária.

co – que vencem o antagonista mais forte pelo jogo da esperteza. O truque aqui é duplicar na escrita o imaginário pueril que se espera da criança, operando por debaixo do pano um deslocamento de sentido, que trapaceia e contradiz a imagem postulada. Os erros ortográficos, os coloquialismos que simulam a linguagem oral, as palavras redundantes, tudo colabora para a construção de um perfil ingênuo, acima de qualquer suspeita. Que a ingenuidade tão prezada pelos pais de Pedro, quando lhe negam acesso à informação, tenha sido justamente aquilo que os salva a todos é um golpe de mestre em direção ao final feliz. Porque a redação obriga os pais de Pedro a rever a insuficiência de suas noções de infância, reconectando-os com o seu filho através da linguagem da invenção, tomada de empréstimo à criança. Os pais entram no jogo da farsa consentida: “Pedro olhou para os pais e viu que os dois estavam sorrindo. – Bom – disse o pai –, por via das dúvidas, vamos ter que comprar um jogo de xadrez. Nunca se sabe...” (AR, p. 35).

Pela via da ficção, é possível voltar a imaginar uma outra história, senão para o país, ao menos para aquela família, *re-unida* pela satisfação de jogar com as palavras. Deste modo, face à aspereza do real, a literatura resgata seu poder encantatório, de nomear mundos possíveis e, pela nomeação, de fazê-los surgir de fato. Como o título original do livro antecipa – *La Composición* –, a ficção ajuda a compor a utopia. As peças do xadrez imaginário, se posicionadas com sabedoria no tabuleiro, jogam a favor da vida e a favor do leitor. A redação apresenta a violência, mas não se curva a ela. O livro faz uma aposta na infância e na criança que um dia fomos (e que ainda lê em nós) de que é possível vencer a partida.

Referências bibliográficas

- ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”, em _____. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. Rio de Janeiro: Brasiliense. 1988, pp. 158-65.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du desastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad. de Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- HARTMAN, Geoffrey. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, em NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. pp. 207-35.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PONDE, Glória Maria Fialho. “Literatura infantil e realidade”. *Literatura Infantil II – Cadernos da PUC-RJ*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1981. pp. 5-13.
- RICHARD, Nelly. “Poéticas da memória e técnicas do esquecimento”, em MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pp. 321-38.
- SKÁRMETA, Antonio. *A redação*. Trad. de Ana Maria Machado. Ilustrações de Alfonso Ruano. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Recebido em maio de 2007.

Aprovado em junho de 2007.