

A DESARMONIA DA CANÇÃO

Luís BUENO²⁶

- RESUMO: Ao analisar o poema “Canção da tarde no campo”, dando ênfase à sua constituição rítmica, este trabalho procura apontar para o fato de Cecília Meireles, em sua obra, ultrapassar, em muito, o rótulo de “ausente do mundo” que lhe é, tão freqüentemente, aplicado.
- PALAVRAS-CHAVE: análise de ritmo; Cecília Meireles; poesia brasileira.

Num artigo publicado recentemente, na segunda edição de *Céu, Inferno*, Alfredo Bosi evoca, como ponto de partida, uma entrevista de Cecília Meireles para os famosos “Arquivos Implacáveis” de João Condé:

Que os críticos puristas me perdoem, mas vou começar citando uma confissão de Cecília Meireles. Perguntada sobre qual seria seu maior defeito, ela respondeu: “uma certa ausência do mundo”.

Aceitemos a expressão da autora, que é sugestiva; e se a confidente a julgava um defeito, invertamos o juízo e a consideremos uma qualidade e até mesmo uma pista para compreender a densidade e a estranha beleza da sua poesia (BOSI, 2003, p. 123).

De fato, essa inclinação para uma ausência do mundo se manifesta, repetidamente, na poesia de Cecília Meireles, cristalizando-se, exemplarmente, em uma expressão como “pastora de nuvens”, que, num poema central de *Viagem*, “Destino”, a voz lírica utiliza para se caracterizar – e que ficou como uma espécie de palavra-chave para a compreensão da poeta.

No entanto, aceitar que tal tendência seja, mesmo, defeito pode, também, ajudar a centrar a atenção em aspectos importantes da obra da escritora, aspectos que estão além (ou aquém) desse distanciamento do mundo. Afinal, ao caracterizar uma tendência como defeito, Cecília Meireles deixa à mostra seu desconforto, e, até mesmo, um desejo de ser uma pastora da terra – é, aliás, aos

²⁶ Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas – Universidade Federal do Paraná – UFPR – 80060-150 – Curitiba – PR. E-mail: luis@ufpr.br

pastores da terra que a voz lírica de “Destino” se contrapõe e em relação a quem se coloca em clara desvantagem.

E é bem precoce o ponto de emergência desse desconforto e da tensão que se instala, nessa obra, entre o alto e o baixo – ou entre o comum e o sublime, o imanente e o transcendente ou como se queira designar a oposição que tanto marca a poesia brasileira na virada dos anos 20 para os anos 30.²⁷ Encontra-se, num texto anterior a *Viagem*, naquela parte imatura de que Cecília Meireles excluíra de sua obra, o *Poema dos poemas*, publicado, originalmente, em 1927.

Esse poema – composto por uma série de poemas –, pela importância definidora que ocupa no conjunto do trabalho da poeta, mereceria uma análise detida que, no entanto, não cabe aqui. Apenas para esboçar seu movimento geral, talvez, seja suficiente assinalar os dois pontos extremos da procura pelo “Eleito”, procura que um atormentado eu-lírico empreende. No início, é para o alto que ele olha:

Vou a Ti,
Seguindo a luz dos teus olhos,
Subindo por ela,
Caminhando pelo teu olhar
Como por uma escadaria d’astros...
O teu vulto,
Lá em cima,
É um palácio branco, atrair-me... (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 56).

Ao final do trajeto, não é lá em cima que encontrará nem a sabedoria nem o próprio Eleito:

Eleito, ó Eleito!
Era, então, aqui embaixo
Que estavas? (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 82).

Como se vê, a tendência de olhar à direção do céu mais desviou do que conduziu ao que, de fato, importa. O impulso de olhar para o alto se revela enganador.

²⁷ Para uma compreensão dessa oposição – equivalente, na poesia, à oposição entre “regionalistas” e “intimistas” no romance – ver a parte inicial do livro de Octávio de Faria (1935), *Dois poetas*, que contribuiu, enormemente, para estabelecer esse modo dicotômico de pensar a poesia daquele momento.

Essa tensão, instalada em *Poema dos poemas*, que contamina toda a obra madura de Cecília Meireles, tem uma figuração significativa, especialmente, num poema de *Vaga Música*, o conhecido “Canção da tarde no campo”. É, mesmo, possível dizer que dois de seus versos sintetizam o drama trazido pelo “defeito” de ser pastora de nuvens:

De tanto olhar para longe
não vejo o que passa perto (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 397).

Mas o que mais chama atenção nesta “Canção” é a maneira pela qual sua constituição rítmica irá, mais do que simplesmente enfatizar, contribuir, decisivamente, para a construção de um estado de tensão. Analisar este poema pode, portanto, ajudar a compreender o quanto há de apego ao mundo nessa poeta que tem desejo de se ausentar dele e, ao mesmo tempo, contribuir para pensar, com um pouco de rigor, uma poesia que ficou conhecida, emblematicamente, por seu sentido de ritmo.

Para perceber, com mais precisão, o desenho rítmico do texto, nada mais útil do que tomar, como direção de análise, as formulações do poeta inglês Gerard Manley Hopkins.²⁸ Como se sabe, Hopkins ocupa um lugar especial na poesia inglesa do final do século XIX, e não seria exagero algum dizer que o impacto de sua obra sobre a lírica ocidental tem, no mínimo, a mesma grandeza de que o da poesia de Mallarmé.

Em seu pensamento, o ritmo ocupa posição fundamental. Distinguindo, claramente, métrica de ritmo e fazendo uma analogia entre pé de versificação e compasso musical (com seus tempos forte e fraco), Hopkins abre caminho para que se notem as irregularidades rítmicas que, muitas vezes, escondem-se sob uma métrica regular.²⁹

Apenas para dar uma idéia das conseqüências dessa maneira de pensar a versificação, mencionemos, somente, as possibilidades que se abrem à análise das variações de seqüências de sílabas fracas e fortes. Assim, para Hopkins, a sucessão de sílabas fortes – ocorrência incomum tanto em inglês quanto em português – aparece como efeito distintivo capaz de criar um novo ritmo – que o

²⁸ 1844-1889.

²⁹ Ver Hopkins (1984), o mais técnico dos textos de Hopkins sobre poesia. Em português, já foram publicados “Poesia e Verso” e “Dicção Poética”; ambos, na revista *Inimigo Rumor* (HOPKINS, 1998). É claro que a sumaríssima descrição feita aqui, com caráter instrumental apenas, não faz, nem de longe, justiça ao complexo pensamento do poeta.

poeta chama de *sprung rhythm*. E o que gera esse efeito distintivo, além da raridade de sua ocorrência? O fato de provocar uma certa suspensão na leitura, uma verdadeira pausa entre uma sílaba forte e outra – de tal forma que, para ele, nesses casos, uma sílaba forte pode ser considerada, sozinha, um pé.

Uma outra consequência dessa concepção é o surgimento daquilo que o poeta chama de *hangers* ou *outrides*, que define como “uma, duas ou três sílabas fracas acrescidas a um pé e não contadas na escansão nominal” (HOPKINS, 1984, p. 48). Como é possível haver sílabas não escandidas num sistema versificatório tão rígido? Não é tão difícil entender se pensarmos nesse problema musicalmente: essas sílabas fracas seriam lidas rapidamente, de tal forma que o pé que as contiver, à semelhança do compasso, tenha a mesma duração dos outros pés.

Esses dois exemplos interessam de perto aqui porque uma análise mais detalhada das seqüências de sílabas fortes e fracas servirá de base para nossa leitura do poema de Cecília Meireles. As formulações de Hopkins se assentam sobre uma tradição poética que já pensa a versificação a partir de unidades rítmicas – os pés. A versificação portuguesa, na trilha da tradição francesa, tem preferido trabalhar com o metro – medimos sílabas, e não pés – e deixar de lado os efeitos das seqüências de sílabas fortes e fracas – em geral, apontar as “cesuras”, ou certas sílabas fortes específicas, parece suficiente em nossa tradição.³⁰ Os poetas brasileiros que fundam sua versificação em unidades rítmicas constituem não mais que exceções raras – embora significativas, como é o caso de Gonçalves Dias.

Assim, reduziremos a complexa concepção de Hopkins, e sua parte básica, apenas, será utilizada, de maneira que, de sua notação razoavelmente extensa, as marcas que nos interessarão aqui são, apenas, três: as sílabas fortes serão assinaladas com um acento agudo (/); as fracas, com um “x”; e as semifortes, que, usualmente, têm valor de sílaba fraca, com um acento grave (\).

Canção da tarde no campo

Caminho do campo verde,
estrada depois de estrada.
Cercas de flores, palmeiras,

³⁰ Quem já procurou discutir essa nossa filiação francesa, chegando mesmo a propor um sistema mais próximo do italiano e do espanhol, línguas que seriam mais próximas do português, foi Ali (1949).

serra azul, água parada.

(Eu ando sozinha
no meio do vale.
Mas a tarde é minha.)

Meus pés vão pisando a terra
que é a imagem da minha vida:
tão vazia, mas tão bela,
tão certa, mas tão perdida!

(Eu ando sozinha
por cima de pedras.
Mas a flor é minha.)

Os meus passos no caminho
são como os passos da lua:
vou chegando, vais fugindo,
minha alma é sombra da tua.

(Eu ando sozinha
por dentro de bosques.
Mas a fonte é minha.)

De tanto olhar para longe
não vejo o que passa perto.
Subo monte, desço monte,
meu peito é puro deserto.

(Eu ando sozinha
ao longo da noite.
Mas a estrela é minha.) (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 396-397).

Na primeira estrofe, o poema anuncia um movimento linear. Figura-se um eu que anda por caminhos que se sucedem, naturalmente, um ao outro. O que o leitor encontra, aí, é uma simples enumeração, que constrói uma descrição, por sucessão, do lugar onde essa caminhada se dá. Essa linearidade se confirma no andamento rítmico bastante regular dessa estrofe:

x / x x / x / x
Caminho do campo verde,

x / x x / x / x
estrada depois de estrada.
/ x x / x x / x
Cercas de flores, palmeiras,
/ x \ / x x / x
serra azul, água parada.

Os dois primeiros versos mantêm o mesmo esquema rítmico, que vai embalando o leitor. Nos dois últimos, há uma pequena inversão da tônica no início do verso. Esse é um recurso que se vê, com freqüência, no verso de sete sílabas de Cecília Meireles, funcionando como uma espécie de esquema de pergunta e resposta ou, como seria mais apropriado neste caso, apresentação e conclusão.¹ A mudança é discreta, e o fato de o verso, a partir da terceira sílaba, retomar o ritmo inicial (x / x x / x), tendo o mesmo desenho das cinco primeiras sílabas do verso inicial, contribui para que não se instaure uma nova unidade sonora. Além disso, a inversão é mantida no último verso, o que, por um lado, reforça que se trata de uma variante regular do ritmo do primeiro verso, que responde a ele, e, por outro, contribui para que, subliminarmente, o ritmo inicial se mantenha. Afinal, depois dessa inversão, o que temos é um verso de sete sílabas de ritmo exatamente igual ao dos dois primeiros:

x / x x / x
de flores, palmeiras,
/ x
serra

Dessa maneira, o poema se abre com uma forte idéia de unidade. Tudo se encaminha para a figuração de um momento de completa harmonia. O próprio recorte temático parece se encaminhar para a exploração da harmonia entre o eu e a natureza, o bom e velho *locus amoenus*.

Quando surge o refrão, a impressão se mantém. Afinal, se o verso, agora, é de cinco sílabas, o desenho rítmico se repete nos dois

¹ O próprio Hopkins assinala como esse efeito simples de inversão, no início do verso especialmente, é algo usual: “Mas a inversão do primeiro pé e de algum pé intermediário depois de pausa prolongada é algo tão comum que nossos poetas em geral o vêm fazendo desde Chaucer, sem comentários, e é comum isso passar despercebido, não podendo ser entendido como uma variação formal de ritmo” (HOPKINS, 1984, p. 46).

primeiros versos, e, para que não fiquem dúvidas sobre isto, o ritmo da abertura do poema é restaurado, já que se reproduz a seqüência de sílabas fortes e fracas de suas primeiras cinco sílabas.

x / x x / x
Eu ando sozinha
x / x x / x
no meio do vale.

É certo que estes versos parecem ser os da abertura do poema, porém, mutilados, o que indicaria alguma forma de perturbação no nível rítmico do texto. Tal impressão se confirmaria porque o primeiro verso desse refrão quebra a expectativa de harmonia que a primeira estrofe teria criado. O eu-lírico se apresenta sozinho. O segundo verso do refrão amplia esse efeito disfórico, já que essa solidão se coloca frente à amplidão do vale, o que, por contraste, sem dúvida, aumenta a sua intensidade.

Como se havia criado um sistema de duas partes na primeira estrofe, não seria impossível que a harmonia se restaurasse na segunda parte, e, olhando, estritamente, para o sentido do verso final, isso parece, de fato, acontecer. Afinal de contas, enuncia-se uma espécie de compensação: o eu-lírico tem algo tão vasto que é capaz de encobrir o próprio vale, a tarde.

No nível rítmico, porém, o movimento é outro. Em vez de uma variação, que criaria uma harmônica idéia de resposta ou conclusão, o que se vê é que um novo andamento; ou, até mesmo, uma certa supressão de ritmo, toma o lugar do verso de elocução marcada que predominou até ali. Afinal, nele, nem é mais possível identificar uma sucessão de sílabas fortes e fracas, já que, à primeira tônica do verso, seguem-se outras duas igualmente tônicas:

x x / / / x
Mas a flor é minha.

O resultado desse processo é que o refrão, ao contrário do que se esperaria dele, em vez de se instituir como a parte mais melodiosa da canção, mais propícia à harmonia, termina por ser a representação acabada da ausência da harmonia.

Construção complexa, como se vê, já que, nos dois versos iniciais, o sentido do texto aponta para o desconsolo, enquanto o ritmo aponta para a tranqüilidade, a qual é expressa em sua

estabilidade. No último verso, ocorre o oposto: no sentido, o texto expressa uma vontade de superar o desconsolo por meio de uma compensação, ao passo que o ritmo se desarranja em relação ao padrão estabelecido inicialmente, sendo, ele próprio, o retrato acabado do que é instável. Sentido e ritmo, construindo-se juntos, concorrem para uma representação quase concreta de desarmonia, de desassossego.

De refrão, mesmo, as estrofes de versos de cinco sílabas só guardam a repetição do desenho rítmico nas três ocorrências, o que, curiosamente, equivale à manutenção desse estado de desarmonia, periodicamente instaurado.

A esta altura, já não é difícil ver como “Canção da tarde no campo” retoma, num outro patamar de realização, o dilema de *Poema dos poemas*, o de um eu-lírico dividido entre o grandioso e o miúdo. A expressão direta desse dilema começara a se manifestar já na segunda estrofe:

x / x x / x / x
Meus pés vão pisando a terra
\
/ x x / x / x
que é a imagem da minha vida:

A caminhada é retomada em todos os níveis, tanto no sentido como no ritmo, o qual, mais uma vez, reassume o desenho dos primeiros versos. Salta aos olhos, aqui, perturbando o ritmo e a escansão, o artifício que é a primeira sílaba do segundo verso. Afinal, esse verso só pode ter as sete sílabas que os demais versos têm se contarmos “que é a i” como uma sílaba só. O artifício é ainda mais gritante quando se pensa que isso tudo se converte numa sílaba fraca, já que esse ditongo, para sobreviver como tal, tem que anular a possível tonicidade de “é” – além disso, a proximidade com a sílaba tônica de “imagem” reforça a ausência de acento dessa grande sílaba. Mais uma vez, alguma perturbação se coloca num lugar em que tudo tendia a ser plácido e direto, como uma caminhada vespertina no campo.

Os dois versos seguintes são difíceis, até, de escandir. Num curto espaço, aparece quatro vezes o advérbio “tão”, que, dependendo da prosódia do verso, pode ocupar função de sílaba forte ou fraca. A melhor solução parece ser esta:

x x / x x x / x
tão vazia, mas tão bela,
x / x x / x / x
tão certa, mas tão perdida!

O primeiro destes versos rompe com uma lógica presente em todos os versos de sete sílabas até ali, já que apresenta um ritmo muito mais distendido, com suas três sílabas fracas vizinhas e, apenas, duas tônicas. A marcação que a retomada rítmica dos versos iniciais da estrofe retomara se perde completamente aqui, num efeito semelhante ao que se criou no último verso do refrão, mas por um meio inverso: o acúmulo de sílabas fracas em vez das fortes. A estrofe se encerra com um verso que parece resolvê-la, retomando o desenho rítmico de seu verso inicial e, por outro, porque encerra um raciocínio de convivência de opostos. É, logo se nota, uma falsa resolução, tão falsa como a enunciação simplista destes dois últimos versos: vazia, mas bela; certa, mas perdida. A impossibilidade de conciliação entre os dois termos de cada enunciado se dilui numa estrutura gramatical simples, as orações adversativas.

Como termo de comparação, pense-se na fórmula que surge no poema de abertura de *Vaga música*, em que o eu se define como “serena desesperada”. Aqui, os opostos estão condenados a viver juntos numa espécie de enigma sem solução, já que, com o emprego de dois adjetivos, é impossível determinar qual deve ser lido como substantivo. Trata-se de uma serena que está desesperada ou de uma desesperada que encontrou alguma forma de serenidade?

Mas, voltando à nossa estrofe, os pares de adversativas parecem, apenas, repetir o efeito do último verso do refrão. O mesmo recurso sintático construindo uma falsa compensação, que, no limite, só faz demonstrar o sentido de perda e de maior solidão, que é procurar, com a presença de alguma coisa, consolar-se pela ausência de outra. Não pode ser coincidência, então, que o desenho rítmico deste último verso da estrofe retome o do primeiro, o qual, por sua vez, retoma o verso inicial do poema. Também, no plano sonoro, o poema traz uma falsa solução, já que, assim, distante de seu igual, ele é incapaz de restaurar, em plenitude, o ritmo inicial do poema: ritmo é repetição de padrão, e o que temos, aqui, é a reprodução do padrão, colocado numa distância suficiente da última ocorrência para que não chegue a constituir uma repetição, e, portanto, não possa se ajustar a um padrão.

Uma outra falsa solução que este último verso traz é a de anunciar o ritmo do refrão que vem a seguir, uma vez que a cadência de suas primeiras cinco sílabas é retomada a seguir – com os efeitos já assinalados. Ou seja, pobre emulação frustrada da continuidade que se estabelecia da primeira estrofe para o refrão.

A terceira estrofe continua o refrão, já que mantém um ritmo distendido, só que pelo acúmulo de sílabas fracas. Pela primeira vez no poema, um início de estrofe não retoma o padrão rítmico inicial, como se houvesse uma completa desistência. Neste momento, não há mais qualquer tentativa de estabelecer uma marcação definida ou, pelo menos, ela parece adiada, pois é, somente, no segundo verso que o ritmo inicial é retomado. Mas, apenas, para ser diluído novamente, e o padrão da distensão é o único que se repete nesta estrofe: o verso 3 é, ritmicamente, igual ao verso 1:

x x / x x x / x
Os meus passos no caminho
x / x / x x /
são como os passos da lua:
x x / x x x / x
vou chegando, vais fugindo,
x / x / x x /
minha alma é sombra da tua.

No plano do sentido, a última estrofe traz a admissão de perda, que culmina com a mais radical declaração de solidão. Ritmicamente, porém, ela pode ser vista, quase, como uma súmula do efeito geral do poema, que assume um jogo de expectativas, frustrações e compensações novamente frustradas:

x / x / / x /
De tanto olhar para longe
x / x x / x / x
não vejo o que passa perto.
/ x / x / x / x
Subo monte, desço monte,
x / x / x x / x
meu peito é puro deserto.

Note-se, inicialmente, que temos uma variação do que ocorrera na terceira estrofe. O ritmo inicial é retomado, apenas, no segundo verso, depois de um verso particularmente curioso em sua cadência. Num primeiro momento, parece que será regular ao extremo. Pode-se dizer que se inicia com dois jambos (/ x / x). Mas a quinta sílaba é forte como a quarta, matando, no berço, o ritmo mais regular que se instauraria em todo o poema. Isso causa um verdadeiro tropeço na leitura, uma vez que, quando duas sílabas fortes se sucedem, uma pequena pausa se cria entre elas.

Depois desse tropeço, o ritmo inverso do iâmbico, o troqueu (/ x), estabelece-se de vez, atravessando todo o terceiro verso. O efeito, a esta altura, é duplo. De um lado, por contraste com o verso anterior, que é o padrão rítmico original, mostra-se como aquela cadência é, de fato, menos marcada do que parecia inicialmente. De outro, é como se o desejo de harmonia, que, aqui, compreendemos representada, ritmicamente, pela regularidade que remete ao canto bem marcado, manifestasse-se uma última vez, para, novamente, diluir-se no verso final. Por outro lado, ao se retomar o tópico do início do poema, o caminhar visto, apenas, em seu aspecto de sucessão de caminhos, esse ritmo binário remete, diretamente, ao ritmo das passadas, como se o poema todo afirmasse que o caminhar em si, como um modo de inserção no mundo, poderia trazer alguma paz, apesar da solidão.

Não se pode deixar de assinalar, no entanto, que um jogo de oposições marca todo esse movimento da cadência da última estrofe, já que o último verso começa repetindo o ritmo iâmbico do primeiro – que, como se assinalou, inverte o trocaico do terceiro verso –, como ele, colocando uma pedra no caminho, mas uma pedra inversa, já que, em vez de duas tônicas, ela agrupa duas átonas. Por outro lado, este último verso retoma o ritmo da abertura do poema, o que, também, tem duplo efeito. O primeiro é o de, mais uma vez, preparar o desenho rítmico no qual se dá a entrada do refrão; o segundo, o de remeter ao início da caminhada. Tal volta ao início do texto tem o efeito, a esta altura, depois de conhecida toda a trajetória tanto do poema quanto do eu que se apresenta ali, não, propriamente, de um acorde perfeito que vá resolver as tensões todas da canção, mas, sim, de uma coda que, ao retomar a marcação do início, retomará toda sua desarmonia. Paradoxalmente, seria um acorde perfeito que, em vez de, simplesmente, fechar a canção e pacificar o ouvinte depois de toda aquela dissonância, frisaria,

apenas, a dissonância, até porque o poema se encerra com o verso final do refrão somente – aquele que, com seus sucessivos tempos fortes, tem o ritmo menos musical (ou mais dissonante) de todo o texto.

É preciso mencionar, ainda, como elemento adicional de desarmonia, que, nesta última ocorrência do refrão, a “compensação” do eu-lírico por tudo que não tem é a mais inalcançável das compensações: a estrela. Nas duas ocorrências anteriores, as compensações pareciam ser mais concretas, entidades capazes de ligar esse eu-lírico às coisas de baixo, conduzindo-o a “ver o que passa perto”: a flor e a fonte. No fecho do poema, num novo gesto de desistência, só resta, à voz lírica, apegar-se àquilo que, distante, confirmará, apenas, que seu caminho é um subir e descer de montes, sem qualquer ligação com esses montes, o que só a conduz ao deserto de sua alma.

É dessa maneira que “Canção da tarde no campo” se revela emblemático de um problema fundamental à poesia de Cecília Meireles: a atração pelo mundo, que convive com o desejo de ausência e se manifesta em muitos pontos, tal como o interesse pela guerra que se percebe em seu livro publicado em 1945, *Mar absoluto e outros poemas*. E é difícil pensar em algo mais distante das nuvens do que a guerra.

BUENO, L. The disharmony of the song. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 44, n.2, p. 66 - 78, 2004.

- *ABSTRACT: This paper intends to show, by analysing the rhythm of “Canção da tarde no campo”, how inadequate it is to understand Cecilia Meireles’s work as a mere manifestation of a desire to be absent from the world.*

- *KEYWORDS: Brazilian poetry; Cecília Meireles; rhythm analysis.*

Referências:

ALI, S. *Versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

BOSI, A. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In:____. *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: 34, 2003, p. 123-144.

FARIA, O. *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

HOPKINS, G. M. Author's Preface. In:____. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1984, p. 45-49.

_____. Dicção poética; Poesia e verso. Trad. L. Bueno. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 25-29. ago/dez 1998.

MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Org. A. C. Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2v.