

Escrever *de-va-gar*: um projeto poético de Manuel Gusmão

Escrever de-va-gar: a poetic project of Manuel Gusmão

Marleide Anchieta de Lima

Universidade Federal Fluminense (UFF)/ CNPq, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
marlady@uol.com.br

Resumo: Este artigo tenciona observar o processo de lentidão verbo-visual na escrita do poeta e crítico português Manuel Gusmão. Nesse sentido, analisar-se-á a alteração do ritmo de suas imagens configurada através de repetições, de procedimentos filmicos de efeitos mais lentos, de versos lírico-narrativos que inscrevem uma memória afetiva, constroem uma ética do olhar, uma frenagem rítmica, e desenvolvem uma reflexão em torno dos deslocamentos, da aceleração, do excesso e da anestesia de nosso tempo.

Palavras-chave: Manuel de Gusmão; poesia portuguesa contemporânea; poesia e pensamento.

Abstract: This article intends to observe the process of verbal-visual slowness in the writing of the Portuguese poet and critic Manuel Gusmão. Thereby we will analyze the alteration of the rhythm in his images, which is configured through repetitions, filmic procedures of slow effects, lyrical-narrative verses that inscribe an emotional memory, construct an ethic of looking, a rhythmical braking, and develop a reflection concerning the displacements, the acceleration, the excess and the anaesthesia of our times.

Keywords: Manuel de Gusmão; contemporary Portuguese poetry; poetry and thought.

Recebido em 1 de novembro de 2014

Enviado em 25 de fevereiro de 2015

[...] o antigo está ele próprio a ser inventado e a poesia pode ser, desde sempre, não apenas descoberta, mas a invenção. Não apenas a vontade de inovação, mas o desejo de duração.¹

Nesse excerto de uma entrevista realizada por Luís Miguel Queirós, no jornal *O Público*, o ensaísta e poeta português Manuel Gusmão ressalta a força e a inventividade da palavra poética, valendo-se especialmente de um léxico cujo campo semântico aponta para a temporalidade – “antigo”, “desde sempre”, “inovação”, “duração”. Ao afirmar que há na poesia “o desejo de duração”, ele a situa num contrafluxo de um mundo em que as expressões mais recorrentes são “fast food”, “full time”, “banco 24 horas”, “internet rápida”, “compras on-line”, “agilidade na comunicação”, entre outras. Expressões que assinalam experiências vertiginosas de uma época pautada, por um lado, pelo excesso visual e pelo consumismo intenso, e por outro, pela escassez de afetos e aridez mnemônica. O aforismo de Benjamin Franklin – “Tempo é dinheiro” – substituiu os clássicos ditados populares – “Devagar se vai ao longe”; “A pressa é inimiga da perfeição”; ou ainda, “Devagar e sempre”. Desenvolvimento tecnológico, produção e consumo transformaram a velocidade no único modo possível de agenciamento da relação entre homem e tempo.

Diante desses traços da contemporaneidade, seria possível falar de poesia? No tecido verbal de Manuel Gusmão, a especulação não se resolve, já que, de algum modo, ele não responde à questão, apenas nos leva a refletir ao reiterar a indagação acerca do lugar dessa escrita poética em nosso tempo – “Poesia, por que (não) morres?”. Isso nos remete a Joaquim Manuel Magalhães e aos seus versos que já se tornaram canônicos – “[...] voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar”.² Num tempo de desenraizamento ontológico, de anestesia e de consumismo desenfreado, o desencanto é uma forma de contracanto,

¹ QUEIRÓS, 2007, p. 160.

² MAGALHÃES, 2001, p. 168.

um modo de dizer a perda e os vazios identitários. Portanto, a canção tornou-se um réquiem, um canto lutuoso do lirismo, do próprio sujeito e de uma memória em ruínas, algo que também a seu tempo e a seu modo a sentenciosa voz do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, já apontara: “Por fogo, ferro, água, calma e frio,/ Deixa intentado a humana geração./ Miserá sorte, estranha condição!”.³ Nesse contexto, Gusmão busca vestígios desse canto inacabado através dos traços do humano na grafia espaciotemporal que valoriza a dimensão dialógica e histórica da poesia – “Não consentir que ao mundo imponham a ausência/ de palavra; porque o mundo em nós e fora de nós/ é o que nos faz falar segundo o desejo.”⁴

Resistindo ao desencanto, a escrita poemática é, para Manuel Gusmão, uma possibilidade de “falar contra o tempo”, de falar “agora contra o agora”.⁵ Assim, posicionar-se “fora desse tempo” é uma maneira de julgá-lo, de tentar compreendê-lo. Isso não significa que o poeta esteja distante de sua contemporaneidade e das questões que ela tem suscitado. Trata-se, todavia, de provocar uma cinética temporal que permita ao sujeito visualizar o momento no qual se vive, mas com certo deslocamento crítico. De uma forma ou de outra, de acordo com o ensaísta, o agora é “tanto mais intenso quanto nele se cruzam vários tempos formando uma espécie de *nó temporal*”⁶ ou uma constelação – “coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo”,⁷ segundo afirma em *Tatuagem e Palimpsesto*. Como se pode observar, ele acredita que no trabalho poético o que se inventa “são versões temporalizadas do mundo da vida”,⁸ versões mutáveis, sintomáticas do processo ativo e múltiplo de leitura e de escrita.

Com essa perspectiva, enquanto um “diálogo resistente”,⁹ a poesia parece almejar uma escrita de-vagar, pois é ainda “um exercício a favor da memória, contra o apagar dos registos”,¹⁰ conforme também sinaliza o jovem poeta David Teles Pereira. Nesse sentido, o texto poético apresenta-se numa dinâmica constante de palavras, imagens, tempos e espaços,

³ Lus., IV, 104, 161.

⁴ GUSMÃO, 2007, p. 75.

⁵ GUSMÃO, 2010, p. 154.

⁶ GUSMÃO, 2010, p. 13.

⁷ GUSMÃO, 2010, p. 546.

⁸ GUSMÃO, 2003, p. 298.

⁹ GUSMÃO, 2007, p. 18.

¹⁰ PEREIRA, 2010, p. 34.

numa ação dialógica que impulsiona o transporte e a metamorfose de diferentes tradições, valorizando o ritmo idiossincrásico e desacelerado que se deixa esculpir na materialidade discursiva da composição poética. Por entre tatuagens e palimpsestos, a obra de Gusmão recorda-nos que somos “corpos históricos singulares”¹¹ a percorrer afetivamente uma escrita emaranhada de tempos e espaços, ou seja, corralidade de vozes “escritas, inscritas e excritas”.¹²

O título deste artigo – “Escrever de-vagar” – vai ao encontro do poema “Para o leitor ler de/vagar”, de Herberto Helder. Em ambos, há ênfase no signo *de-vagar*, no qual a ideia de movimento espaciotemporal insere-se no caráter plurissignificativo da palavra. Seja enquanto advérbio de modo que aponta para a lentidão, para um andamento atento e precavido, seja como verbo oriundo da pausa no interior do vocábulo *de-vagar*, sugerindo uma condição de deambulação, um vaguear sem destino, o que temos é um convite à cinética do poema e ao preenchimento semântico através do ato de ler e escrever “com as mãos que sonham o sentido”.¹³ Desse modo, o jogo sonoro abre outra possibilidade discursiva – a do verbo *divagar* –, ligado à capacidade de imaginação, de “pensar por imagens”, de ativar as camadas sensíveis e cognoscitivas que mobilizam nosso deslocamento pela palavra poética e suas possibilidades de desvios, de “trapacear a língua”.¹⁴ Não à toa, Gusmão, com um pensamento similar ao do crítico francês Laurent Gervereau, entende que o poeta é um construtor de imagens,¹⁵ visto que a linguagem dá a imaginar e possibilita invenções verbo-visuais tanto àquele que escreve quanto àquele que lê. Para ele, a própria materialidade da palavra – seus morfemas e fonemas – e sua corporificação na página já constituem uma composição imagética.

Então, *devagar*, *de-vagar* e *divagar* interagem com a dicção errante e cronotópica da poesia portuguesa, desde a noção de erro poetizada por Camões – “Errei todo o discurso de meus anos;”¹⁶ –, na qual temos deslocamentos espaciais e temporais. Por outro lado, esses signos também apontam para um dado cultural, ou seja, a escrita lusa é,

¹¹ GUSMÃO, 2010, p. 11.

¹² GUSMÃO, 2010, p. 11.

¹³ GUSMÃO, 2007, p. 45.

¹⁴ BARTHES, 1978, p. 16.

¹⁵ GERVEREAU, 2004, p. 9.

¹⁶ CAMÕES, 1980, p. 15.

geralmente, movimentada por uma discursividade meditativa, o que lhe confere um caráter rítmico vagaroso, articulado numa sintaxe de verbos compostos, de orações intercaladas e, por conseguinte, de períodos extensos. Além disso, a concepção de lentidão também se insere no processamento imagético dos textos, tornando-se um traço relevante para a poesia em Portugal. No poema “Hora morta”, escreve Fernando Pessoa: “Lenta e lenta a hora/ Por mim dentro soa/[...]/ Lenta e lenta e lenta,/ lenta e sonolenta/ A lua se escoo...”.¹⁷ O emprego assonante da nasalização /ẽ/ combinado à aliteração da consoante líquida /l/ produz fluidez sonora, o que sugere semanticamente um prolongamento temporal. Outros autores também apostam nessa desaceleração, como se vê, por exemplo, em Herberto Helder – “Varrido/ pelo movimento dos dias./ Contra o movimento nocturno do./ Poema devagar.”;¹⁸ em Carlos de Oliveira – “A lentidão da imagem/ faz lembrar o automóvel na garagem,/ o suicídio como o gás do escape,/ quer dizer,/ o coração vertiginoso/ e a lentidão do mundo a escurecer”;¹⁹ em Fernando Echevarría – “Depois o sério movimento alarga/ estar-se ouvindo,/ por trás de ti extraviada,/ a sombra que esperamos longa e larga”;²⁰ e em tantos outros que fazem das estruturas formais, dos processos fonéticos e morfossintáticos um modo de reescrever o tempo e redimensioná-lo no trabalho na e da linguagem.

Manuel Gusmão, também poeta português, aposta nessa lentidão, nessa escrita *de-vagar*, uma vez que, conforme já sinalizamos, ele nos dá a ver um texto-cronótopo, em que o espaço se temporaliza e o tempo se espacializa. Por isso, desenvolve um produtivo diálogo com o cinema – arte do tempo e do movimento. Aliás, os efeitos de processos fílmicos em seu projeto poético ativam outras possibilidades de configuração da imagem, levando em conta “aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades”²¹ no trânsito de filmes para poemas.

De maneira quase análoga ao francês Alexandre Astruc e ao seu conceito de *caméra-stylo*²² (câmera-caneta), no qual havia a defesa de uma política autoral para o cinema, de modo que o cineasta utilizasse

¹⁷ PESSOA, 2012, p. 107.

¹⁸ HELDER, 2009, p. 148.

¹⁹ OLIVEIRA, 1992, p. 220.

²⁰ ECHEVARRÍA, 1974, p. 110.

²¹ HELDER, 1998, p. 8.

²² ASTRUC *Apud* AUMONT e MARIE, 2008, p. 44.

a câmera como o escritor utiliza inventiva e subjetivamente sua caneta, Gusmão acredita que o poeta deve fazer de seu objeto de escrita uma câmera a explorar planos, *raccord*, montagem, pontos de vista e efeitos filmicos. Mas, a opção do poeta pela caneta-câmera não significa uma “valorização romântica e apolítica do gênio autoral”,²³ haja vista a convocação de vozes para sua poesia, a aposta numa constelação temporal e a valorização de uma ética e de uma abertura discursiva. Acreditamos que ele busque no cinema sua força narrativa, a relação espaço-tempo e as técnicas visuais que enriquecem seu trabalho poético.

A valorização de uma arte que é “essencialmente tempo e movimento”²⁴ conduz o poeta a transpor para sua escrita um processamento verbo-visual que expresse essas duas instâncias – a cinética e a temporal. Se o cinema é, para o poeta, “técnica alucinatória, arte da metamorfose”,²⁵ a escrita torna-se também algo metamórfico, “insurreição cíclica da vida orgânica”²⁶ e uma espécie de teorização da composição imagética. No entanto, quando falamos de teorização, não nos referimos à defesa de perspectivas cristalizadas, mas da noção de teoria enquanto ato de contemplar, de um saber olhar, de “um ver que inventa meios para ver melhor”,²⁷ de movimentar os ângulos de visão, ou nas palavras do poeta-ensaísta, “por ‘isto’ [teoria] entendo os procedimentos de um poema – os *gestos* e as *figurações* de poética – através dos quais a poesia se pensa a si mesma e nesse movimento implica (suscita e desafia) inescapavelmente a (sua) teoria”.²⁸

É nesse movimento crítico que o poeta propõe uma ética do olhar através da lentidão e das diferentes formas de expressá-la. Um exemplo disso está na recorrência de substantivos, verbos, adjetivos e advérbios que ressaltam o movimento de-vagar nos poemas – “lentos”, “lentamente”, “lentidão”, “demora”, “prolongam”, “vagarosa”, entre outros –, ora a enfatizar a importância da morosidade no ato da leitura e da escrita – “O leitor ia virando as páginas que muito lentamente ondulavam;”²⁹

²³ STAM, 2003, p. 111.

²⁴ GUSMÃO, 2011, p.159.

²⁵ GUSMÃO, 2011, p. 159.

²⁶ GUSMÃO, 2011, p. 39.

²⁷ BOSI, 1989, p. 78.

²⁸ GUSMÃO, 2011, p. 40.

²⁹ GUSMÃO, 1990, p. 33.

“[...] depositando-se em movimento lento dessas frases.”³⁰ “[...] as frases prolongam-se até quase/ doer”³¹ –, ora a apontar a “implacável paciência”³² do olhar que elabora atentamente a composição imagética – “é como se em frente do écran as cortinas se tivessem afastado com a velocidade de um raio muito lento [...]”³³ “Repara como a terra vista da terra é azul/ e é dessa cor que lentamente o céu se faz.”³⁴ “A fotografia olha devagar o fotógrafo [...]”³⁵ ora a propor suspensão ou prolongamento temporal – “[...] com a maciça lentidão/ depois, [...]”³⁶ “passa-me a manhã devagar/ de mão a mão/ como um mapa fosforescente”³⁷; “Vais procurá-lo sem medo/ numa tarde que só devagar se morre”³⁸. Nota-se, então, que o poeta inscreve uma morfologia da lentidão, contrapondo o tempo da escrita ao da vivência contemporânea, o desejo de duração à instabilidade e descartabilidade de nossos dias. Tal concepção é também reiterada no emprego do processo de *slow motion*, que tende a ser uma resposta à velocidade, à anestesia e à tendência ao esquecimento na contemporaneidade. Numa passagem de um poema em prosa da seção “As posições do leitor (1971)”, de *Dois sóis, a rosa/ a arquitetura do mundo*, escreve o poeta:

Tudo te atravessa com a perfeição adolescente, uma forma vertiginosa e irradiante do medo, para se te gravar no cérebro e na pele, escrevendo insidiosa e raivosamente a tua história, que tu não sabes qual será no futuro, que de todo não imaginas, mas que poderás talvez oculta e obstinadamente sonhar, mais do que isso, conhecerás como inexoravelmente viva (: assim o profetizo).³⁹

No referido texto, temos uma sintaxe prolongada por inúmeras orações que se intercalam e se estendem semanticamente, gerando

³⁰ GUSMÃO, 1990, p. 36.

³¹ GUSMÃO, 1996, p. 35.

³² GUSMÃO, 1990, p. 108.

³³ GUSMÃO, 1990, p. 70.

³⁴ GUSMÃO, 1990, p. 139.

³⁵ GUSMÃO, 2001, p. 32.

³⁶ GUSMÃO, 1990, p. 126.

³⁷ GUSMÃO, 1996, p. 90.

³⁸ GUSMÃO, 2001, p. 32.

³⁹ GUSMÃO, 1990, p. 34-35.

um efeito de vagarosidade – de *slow motion* –, como num filme ao se ampliar o número de fotogramas e alongar a duração de determinadas ações. Os adjetivos – “adolescente”, “vertiginosa”, “irradiante” –, os diversos advérbios de modo – “insidiosa e raivosamente”, “oculta e obstinadamente”, “inexoravelmente” – e o verbo no gerúndio – “escrevendo” – ratificam o movimento lento do ritmo e da impressão das imagens na mente do leitor, a fim de demonstrar o envolvimento deste ao se inserir no espaço textual. Trata-se, portanto, de um leitor convidado a ler *de-vagar*, segundo nos propõe Herberto Helder.

O cinema é também, para Gusmão, uma metáfora da memória afetiva que o leva a (re)visitar o *slow motion* de Wong Kar-Wai, de Kurosawa e de Mizogushi, o congelamento imagético e os *close-ups* dos irmãos Dardenne, os movimentos mnemônicos de sobreposição de Jean Vigo, além da persistente lentidão em fotogramas do cinema português. Através de caracteres em itálico ou de versos entre aspas, o poeta cita planos de diferentes filmes que se misturam e se reinventam no texto poético. Neste excerto do poema “Como coisas caindo”, Manuel Gusmão resgata para a escrita alguns recursos cinematográficos de Wong Kar-Wai:

*Por ruas sem céu onde apenas chegam cadentes alguns
reflexos do laser; corredores em ruínas de uma metrópole
falsa. Tudo se passa no filme que alguém está a inventar
na tua cabeça que as labaredas alucinam: nem Daedalus nem
Ariadne são, apenas dois que tendo-se encontrado se procuram,
que se afastam e se aproximam; sempre a caminho
do desencontro que é a sua destinação sem destino:
O amor sem memória que não a da promessa.*

*Há uma música – cordas que vibram a folhagem nervosa do céu
enquanto a percussão vinda do fundo chega alta e devagar retira-se
para que uma flauta se acenda ondulante e se interrompa breve
– uma música sem voz que ao silêncio desse uma língua viva,
uma música que os dança na escuridão densa do sangue e
na prodigiosa elegância em que se movem demasiado lentos
à beira do amor ou da perfeita solidão, à beira da despedida,
um de cada vez, um após outro, perdendo-se, dançando-se.
[...]*⁴⁰

⁴⁰ GUSMÃO, 2004, p. 12. (Itálico do autor)

O poeta emprega caracteres em itálico para destacar o diálogo com uma sequência de *In the Mood for Love*,⁴¹ do chinês Wong Kar-Wai. Essa mancha gráfica diferente aliada às expressões que nos remetem ao filme e ao ritmo sugerido pelo cineasta – “corredores em ruínas”, “caminho do desencontro”, “música sem voz”, “dança na escuridão”, “demasiados lentos” – corroboram a apropriação do recurso cinematográfico no discurso poético de Gusmão. O autor apresenta a movimentação dos personagens ao subir e descer as escadas. Estas são sugestivamente musicais, uma vez que, a cada passo, impulsionam a sonoridade numa percussão que “chega alta e devagar” para que “se acenda ondulante e se interrompa breve”.⁴² Aliás, o uso de aliterações, sobretudo com as consoantes nasais /m/ e /n/, e o prolongamento rítmico destas reiteram a “prodigiosa elegância em que se movem demasiado lentos”. A estratégia utilizada no texto é semelhante à lentidão das cenas, ao deslocamento do Sr. Chow e da Sra. Chan em *slow motion*, já que as imagens verbalmente construídas parecem absorver o caráter vagaroso desses corpos músicos que dançam pelos degraus.

Vale ressaltar que Manuel Gusmão estabelece diálogo com Wong Kar-Wai, cineasta que investe na sugestão e na poeticidade das imagens de seus filmes. Tal investimento pode ser notado na exploração de recursos visuais como iluminação, cores fortes, enquadramentos, névoas, descontinuidades e mudanças de velocidade na diegese. Esses aspectos são captados pelo poeta na construção do texto. Há recorrentes fragmentos de “Como coisas caindo” que transmitem ao leitor-espectador essa atmosfera fílmica, entre eles destacamos as referências às luzes – “chegam cadentes/ alguns reflexos a laser”, “as labaredas alucinam”, “uma flauta se acenda ondulante”, “escuridão densa do sangue” –; aos enquadramentos – “corredores em ruínas de uma metrópole/ falsa”, “um de cada vez, um após outro, perdendo-se, dançando-se” –; aos movimentos do casal Sr. Chow e Sra. Chan – “apenas dois que tendo-se encontrado se procuram,/ que se afastam e se aproximam”, “caminho/ do desencontro que é sua destinação sem destino”, “movem-se demasiado lentos/ à beira do amor ou à da perfeita solidão”. O jogo de *enjambements*

⁴¹ No Brasil, o título *In the Mood for Love* foi traduzido como *Amor à flor da pele*; em Portugal, como *Disponível para amar*.

⁴² GUSMÃO, 2004, p. 12.

assinala as movimentações contínuas e descontínuas das cenas-versos de um “amor sem memória que não a da promessa”.

Desse modo, ao investir numa escrita *de-vagar*, que não abre mão *de vagar* e *divagar* pelas imagens cinematográficas, Gusmão convoca seu leitor a ver, a ler e a ouvir sem a pressa contemporânea, ensinando-nos “a reaprender a *lentidão*”,⁴³ uma (re)aprendizagem do tempo da leitura e da escrita, uma (re)aprendizagem do prolongamento espaciotemporal da viagem poética.

Referências

ASTRUC, Alexandre. *L'Écran Français*. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1978.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Redondilhas, canções e sonetos*. Rio de Janeiro: RGPL, 1980.

ECHEVARRÍA, Fernando. *A Base e o Timbre*. Lisboa: Liv. Moraes Editora, 1974.

GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. 4. ed. Paris: La Découverte, 2004.

GUSMÃO, Manuel. *Dois Sóis A Rosa/ a arquitectura do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

GUSMÃO, Manuel. *Mapas/ o Assombro a Sombra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

GUSMÃO, Manuel. *Teatros do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

⁴³ BARRETO, 2001, p. 144.

GUSMÃO, Manuel. O texto da filosofia e a experiência literária. *Scripta*. Belo Horizonte, v.6, n.12, p. 235-257, 1º sem., 2003.

GUSMÃO, Manuel. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

GUSMÃO, Manuel. *A Terceira Mão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto*: da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica*: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria. Lisboa: Editorial Avante!, 2011.

HELDER, Herberto. Cinemas. *Relâmpago*. Lisboa, n. 3, p.7-8, out. 1998.

HELDER, Herberto. *Ofício cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético* (poesia reunida). Lisboa: Sá da Costa Editores, 1992.

PEREIRA, David Teles. Pequena elegia da memória. *Relâmpago*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n.27, ano XIV, outubro de 2010.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Entrevista a Manuel Gusmão: “Temos todos um cinema metido na cabeça”. *O Público*. Lisboa: 27/06/2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 4. ed. São Paulo: Papyrus, 2003.