

**Literatura e modernidade: uma leitura da narrativa *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá*, de Bernardo**

**Élis**

**Maria Eugênia CURADO<sup>1</sup>**

**Veralúcia PINHEIRO<sup>2</sup>**

Clareava astrevas o branco leitoso das águas que cercavam o rancho. Ali pras bandas da vargem é que ainda se divisava o vulto negro e mal recortado do mato. Nem uma estrela. Nem um pirilampo. Nem um relâmpago. A noite era feito um grande cadáver, de olhos abertos e embaciados. Os gritos friorentos das marrecas povoavam de terror o ronco medonho da cheia.

(Bernardo Élis)

**Resumo:** O presente trabalho faz parte de uma pesquisa sobre literatura produzida em Goiás. Neste caso, empreenderemos uma leitura do texto de Bernardo Élis especificamente da narrativa *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá* a partir das poéticas da modernidade. Depois da constatação de tais aspectos como um dos dados estruturadores de sua prosa, investigaremos as formas que tomam nela algumas questões que a modernidade entende como suas poéticas, a citar: os(ex)cêntricos.

**Palavras-chave:** Bernardo Élis. Modernidade. (Ex)cêntrico.

**Literature and Modernity: a lecture in the short story *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá*, by Bernardo Élis**

**Abstract:** The present work is a fraction of a research about literature produced in Goiás- Brasil. In this case, we're going to analyze especially the short story *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá*, by Bernardo Élis according with the modernity poetics. So, after to check the presence of some modern aspects as structural element in his prose, we're going to demonstrate how the (ex)centric get form in that short story.

**Keywords:** Bernardo Élis. Modernity. (Ex)centric.

---

<sup>1</sup>Docente de Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Goiás. Professora/Orientadora do MIELT - Mestrado Interdisciplinar em Educação Linguagem e Tecnologias. curado

<sup>2</sup>Docente da área de Educação na Universidade Estadual de Goiás. Professora/Orientadora do MIELT - Mestrado Interdisciplinar em Educação Linguagem e Tecnologias.

**B**ernardo Élis é considerado um dos grandes nomes da narrativa produzida em Goiás no século XX e visto como um escritor regionalista com traços realistas e humanos. Contudo, sua prosa abre prerrogativas para análises que vão além de reflexões de cunho regional. Por isso, apresentamos nesta leitura uma vertente que contempla um dos pressupostos da modernidade e uma das poéticas que lhe é peculiar: o (ex)cêntrico.

Os arautos do iluminismo divulgaram a ilusão, segundo a qual a origem da modernidade reside no chamado “processo civilizador”, como defendeu Norbert Elias (1995). Para este autor, a cultura movida por meio do ferro e do fogo da Idade Média foi substituída pelo comércio, pelas transações pacíficas, enfim, pela vocação da burguesia para as ações cívicas, pelo espírito científico cujas invenções possibilitaram bem-estar social. Disso resultou o sujeito autônomo, emancipado das amarras do “antigo regime” corporativo e agrário. Mas, estes ideólogos esqueceram a essência ambígua da modernidade que lado a lado com esta perspectiva de bem estar massificou a pobreza e a miséria em proporções antes nunca vista, provocou guerras e crises mundiais que colocam em risco a própria preservação do mundo.

A arte buscou expressar esse caráter destrutivo da modernidade. Para Benjamin (1996), os poetas poderiam encontrar no lixo da sociedade, nas ruas e no próprio lixo a temática heroica para suas produções. É isso que fez Baudelaire em suas obras antes mesmo do poema “O Vinho dos Tropeiros”, o artista havia descrito em

prosa a estranha figura do “catador de papel”. Aparentemente, tratava-se de um trabalhador qualquer que tem de recolher na cidade o refugo do dia que passou. Tudo que a cidade jogou fora. Tudo o que ela perdeu. Tudo o que desprezou. Tudo o que destruiu é reunido e registrado pelo poeta que compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória e faz uma seleção inteligente, procedendo como um avaro com seu tesouro. Na verdade, essa descrição refletia os sentimentos de Baudelaire em relação ao poeta de sua época, pois trapeiro ou poeta, ambos se encontravam na condição de marginais. Poetas que vagavam pela cidade à cata de rimas eram semelhantes aos trapeiros que, a todo instante, se detinham no caminho para recolher o lixo em que tropeçavam. Suas vidas eram solitárias, pois trabalhavam nas horas em que os demais dormiam.

A modernidade trouxe mudanças radicais contínuas na sociedade. Junto com as transformações, aparecem também características das poéticas que vivenciam este panorama. Aspectos que eram “mal vistos” para fazerem parte da produção literária foram resgatados. Como indicado, o poeta encontrava lirismo nas coisas antes relegadas à invisibilidade: a mulher da multidão, o lixo, os bêbados, os loucos. Fez emergir as poéticas que dialogam com o cenário moderno, exprimindo, portanto questões viscerais para esse modelo. Foi um intérprete do seu tempo ao edificar a banalidade do cotidiano de maneira poética. Irmanado a Baudelaire e a Benjamin temos, nos confins do centro oeste brasileiro um artista que corporifica em sua

trajetória literária a crítica política e estética reveladora de uma profunda descrença à modernidade. E mostra nos gestos desesperados e na dignidade às avessas de seus personagens uma grandeza silenciosa e sem esperanças.

Bernardo Élis Fleury de Campos Curado -poeta, contista e romancista -, nasceu em Corumbá de Goiás em 1915 e faleceu em Goiânia em 1997. Iniciou-se na literatura pelas mãos de seu pai, o poeta Érico José Curado. Publicou pela primeira vez *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá* na Revista Oeste (1942). Teve reconhecimento em 1944 com a publicação de *Ermos e Gerais*. Em 1975, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, sucedendo Ivan Lins na cadeira n. 18.

O conto, *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá*, narra a história da família “dos Anjos” moradores em um casebre na foz do Capivari às margens rio Corumbá. O clã era formado por Quelemente, Nhola dos Anjos e o neto da velha. A narrativa se estrutura em uma noite chuvosa. O rio começa a encher e Nhola dos Anjos, paralítica, pede ao neto que faça olhos de boi para vir a bonança.. O menino obedece, mas vê que a tempestade continua e o rio só enchendo. Atapera da família se edificava num triângulo. Dois lados formados por rios, e o terceiro, por uma vargem de buritis. Nos tempos de cheias os habitantes ficavam ilhados, mas a passagem da várzea, na seca, dava pé. Quelemente, filho da velha Nhola, chega ao casebre e percebe que a cheia levaria tudo. Improvisa uma jangada de toras de buriti e vão os três para o rio que roncava de forma medonha. No começo, a jangada sustentava o peso de todos. A correnteza, entretanto, pegou a jangada de

chofre. Uma tora de árvore rompeu parte da embarcação A velha Nhola caiu na corrente do rio e se debatia presa com um braço na jangada, desestabilizando-a. Quelemente, vendo a cachoeira se aproximar, deu dois coices na cara da mãe que sumiu rio abaixo. Mas, por ironia do destino, quando Quelemente tentou colocar os pés no chão o lugar era raso. O filho de Nhola desesperado foi andando pelo rio, chamando a mãe e se espatifou na noite em um perau depois da cachoeira.

Na esteira da modernidade e com a classe média em ascensão, conforme indicado, surgiram os excluídos sociais, que alimentavam o sistema capitalista e, em contraponto, o resgate da pobreza para o seio da literatura. Dessa forma, começa aparecer, no texto literário, tanto suas “as formas de pensamento” quanto “seu nível de consciência social, sua capacidade de auto avaliação, suas condições de vida, ou falta de condições, seus sentimentos seus valores, sua cultura, sua vida cotidiana” (LAPA, 2008, p.25). Aparece, portanto, o “submundo”, o periférico, o (ex)cêntrico no texto literário.

Excêntrico, de acordo com o senso comum, é o diferente, o afastado do centro, ou que se desvia em relação de um sistema concêntrico (colunas excêntricas), ou seja, de outro sistema com outro centro. Na literatura, entretanto, seriam não só aqueles personagens periféricos, fronteiriços, habitantes das periferias e, por conseguinte, longe do centro onde fica a classe dominante, mas também a produção literária cuja linguagem poderia ser considerada, a princípio, marginal, estranha. No caso de nosso estudo, verificaremos

ambas as vertentes que entendem tanto os personagens, o seu ambiente quanto a linguagem que os forjam como párias. Primeiro verificaremos o personagem (ex)cêntrico para em seguida, apontarmos características da linguagem bernardiana que coloca o autor fora de parâmetros preestabelecidos pela literatura oficial.

O termo pária [Do *tâmul pareyar*] vem do sistema hindu de castas, constituído pelos indivíduos privados de todos os direitos religiosos ou sociais e, portanto, excluídos da sociedade bramânica. No sentido figurado, é todo “homem que está fora da sociedade, por isso (ex)cêntrico.

Na modernidade, a figura dos (ex)cêntricos, ou seja, dos párias, dos miseráveis, dos sofredores, da mendigagem, do vulgo profano, da alma ignara das multidões veio para romper com os ideais impostos à lírica até então. Tais “temas inspiradores” colocaram em xeque o caráter sublime da poesia ou da “lírica perfeita” e destituíram o poema da “mera expressão de emoções e experiências individuais” (ADORNO, 1983, p. 195), ou seja, da visão romântica e idealizada dos personagens. Sendo assim, resgata a figura do refúgio social, alçando-o à condição de relevo na literatura, seja na lírica ou na narrativa.

No caso de Bernardo Élis, os (ex)cêntricos, ou párias são os personagens da família dos Anjos configurados pela mãe parálitica, o neto perrengue e Quelemente, o filho de Nhá Nhola. No contexto da narrativa, a vida desta família é feita de molambos e de “personagens brutalizados pela miséria” (PAZ, 2008, p.96) e pela acomodação no

quase nada que a vida lhe oferece: a velha aleijada, a comida repugnante, a simbologia da própria ignorância. Assim temos:

A velha voltou para dentro, arrastando-se pelo chão, feito um cachorro, cadela, aliás: era entrevada. Havia vinte anos apanhara um “ar de estupor” e desde então nunca mais se valera das pernas, que murcharam e se estorceram. (p. 1)

Tal excerto aponta-nos não só a limitação física da velha como também aquela de um comodismo mental que aceita qualquer explicação que fundamente sua paralisia. No fragmento seguinte, o narrador reforça o caráter miserável presente tanto no prato improvisado com folhas quanto na pobreza da refeição que Nhola oferece a Quelemente:

A velha trouxe-lhe um prato de folha e ele começou a tirar, com a colher de pau, o feijão quente da panela de barro. Era um feijão brancacento, cascudo, cozido sem gordura. Derrubou farinha de mandioca em cima, mexeu e pôs-se a fazer grandes capitães com a mão com que entrouxava a bocarra. (p.1)

Além disso, temos um léxico incisivo que reforça a excentricidade não só dos personagens, mas também da própria narrativa como os adjetivos que qualificam tanto o feijão quanto o personagem: “brancacento”, “cascudo” e “bocarra”, respectivamente. Há ainda a simbologia da ignorância presente na “carroça” que é “puxada” por Quelemente:

[...] filho da velha, entrou. Estava ensopadinho da silva. Dependurou numa forquilha a carroça, — que é a maneira mais analfabeta de se esconder da chuva, — tirou a camisa molhada do corpo e se agachou na beira da fonalha. (p.1)

O aparente naturalismo traçado na descrição em princípio objetiva deixa entrever um cenário

doentio com a personagem se arrastando como uma cachorra, com as pernas que não valiam nada, a comida de pouca monta e a instrução ironizada. Além disso, a linguagem do texto nos indica a uma beleza ambígua, dúbia própria da modernidade cuja definição, segundo Baudelaire (1996) é controversa, uma vez que possui elementos eternos e ao mesmo tempo circunstanciais, unindo o clássico com o moderno. E certamente, podemos sustentar que o clássico se configura com a família (a mãe doente e viúva, o filho Quelemente e o neto da velha) e o moderno com o repugnante que a caracteriza. Para o poeta, descortinador da modernidade, não existe nenhum exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos. Assim, juntando o classicismo da família com os seus aspectos controversos teríamos o real encanto do objeto. Isso porque dialoga com a verdade cujos valores se amalgamam em polos opostos, ou seja, nada é totalmente belo ou totalmente horripilante que não veicule uma estética.

A suposta “baixeza” dos personagens se moldam na pobreza extrema e na pouca instrução. Assim, temos a roupa molhada da silva, a carroça que entrega seu analfabetismo e a fornalha que lhe serve de conforto. Dessa forma, Élis forja seus personagens com base em aspectos contraditórios que fazem a beleza da tessitura aparecer. Ressalta-se que a literatura, em princípio, não permitia a fuga de suas normas. Os gêneros tinham forma fixa e o texto literário para ser reconhecido tinha necessariamente que segui-las. O conto de Bernardo Élis, por seu turno, “possui estrutura tradicional com começo, meio e fim,

mas revigorado pela linguagem (TELES, 2002, p.333).

Para Paz (2008), além da espectralidade, o belo tem uma “relação com os ‘de baixo’, ou seja, não apenas com aqueles com força para tornar suas demandas injunções para outrem, mas também com os que, pelo contrário, têm suas demandas silenciadas” (PAZ, 2008, p.98), perfazendo um conceito paradoxal de beleza que, segundo Curado; Pinheiro (2013) citando Hegel (2001), é a manifestação e exposição do verdadeiro presente tanto na idealidade quanto na negatividade presentes na subjetividade. Dessa forma, o belo não se presentifica na lógica, mas está ao lado da liberdade. Isso porque, para se expressar, o sujeito não tem fronteiras, limites com aquilo que defronta perante a sua existência sensível. E o sensível se pauta nos aspectos dicotômicos, antitéticos e controversos. Ou seja, a beleza do texto se fundamenta em sua construção em que os personagens estão expostos às vicissitudes da vida e silenciados por ela.

Ao estudarmos a linguagem de Élis, vê-se que o narrador encerra um caráter (ex)cêntrico em sua narrativa. Isso no momento em que faz o caminho que entrelaça a modernidade com o modernismo, ao enfatizar a linguagem coloquial em seu percurso narrativo. Dessa forma, temos uma via de mão dupla, o moderno em consonância com o modernismo. Isso em razão de o linguajar próprio do matuto estar presente em sua obra: — *Fio, fais um zóio de boi lá fora pra nós* (p.1) ou— *Chi, tá um mar d'água! Qué vê, espia, — e apontou com o dedo para fora do rancho.* (p.1) e ainda — *Mãe, o vau tá que tá sumino a gente. Este ano mesmo, se*

*Deus ajudá, nós se muda.* (p.1) e mesmo— *Nóis precisa de mudá, pruquê senão a água leva nós* (p.2). Como se nota, Bernardo Élis transcreve a fala dos personagens em conformidade com os sons que eles emitem: fais, zóio, nós, qué, sumino, ajudá, pruquê. Resgata, portanto, a fala do roceiro dos confins de Goiás para o texto. Isso faz com que o mesmo seja revalorizado como estética, porque se houve o resgate da linguagem coloquial na literatura brasileira em 22 existiu também por meio de Hugo de Carvalho Ramos - aliás, escritor de importância decisiva na literatura produzida em Goiás -, a libertação, a emancipação da fala do roceiro goiano. Fato reforçado por Élis em suas narrativas.

Ora, se por um lado “O ‘moderno’ é o ‘contemporâneo’ que se deseja novo, ou que cultiva a novidade em repúdio à herança do passado” (MOISÉS, 2004, p. 304) por outro, o modernismo pode ser considerado como moderno. Isso se considerarmos o antropofagismo próprio da emblemática Semana de 22. Foi nesta época que Mário de Andrade alforriou a linguagem coloquial e a colocou no seio da literatura. Assim, quando Bernardo Élis liberta a linguagem do matuto para a narrativa, desata os preconceitos com tal linguagem e por esse viés, promove a sua libertação. O fato que merece ser considerado é o entremeamento de linguagens. O narrador entrelaça o coloquial com uma linguagem que dialoga com as vanguardas europeias, neste caso específico, com o surrealismo. Fascina na mesma medida em que desconcerta o leitor. É, pois, um processo de junção da incompreensibilidade com a fascinação que embora dissonante leva à

inquietação e delineia um dos objetivos da arte moderna.

Outro fator a se considerar, seria o (ex)cêntrico presente nos aspectos surreais que atravessam a obra de Élis de várias formas, inclusive a mais óbvia delas que é o sonho. Curado (2010) ao apresentar a poética surrealista na obra de Clarice Lispector destaca quatro elementos básicos desta poética forjada por Breton, presentes nos textos literários, enfatiza ainda que não necessariamente deverá haver a presença de todos -, são eles: o automatismo psíquico, o sonho, o acaso objetivo, e o humor negro. O primeiro se irmana ao fluxo de consciência. O segundo caracteriza-se por imagens oníricas dotadas de características irrealis e perturbadores. O terceiro é uma forma de manifestação de uma necessidade exterior que abre as portas do inconsciente. O último é a substituição do trágico pelo maravilhoso, ou seja, a fuga de uma realidade inaceitável que vai ao encontro do sonho.

No texto de Bernardo Élis, podemos detectar a presença enfática do sonho. É preciso, contudo, entender como o sonho aparece na narrativa bernardiana. Para Teles (2002) a narrativa de bernardiana possui “imagens surrealistas que apontam para o estranho, para o fantástico” (TELES 2002, 333). Afirmação que observamos, sobremaneira nas descrições composta de elementos prosopopéicos que criam um universo simbólico como uma realidade sonhada e povoada por espectros aterrorizantes:

Clareava as trevas o branco leitoso das águas que cercavam o rancho. Ali pras bandas da vargem é que ainda se divisava o vulto negro e

mal recortado do mato. Nem uma estrela. Nem um pirilampo. Nem um relâmpago. A noite era feito um grande cadáver, de olhos abertos e embaciados. Os gritos friorentos das marrecas povoavam de terror o ronco medonho da cheia. (p.2)

Como se percebe, o negrume perpassado pelo branco leitoso e a noite comparada com um grande cadáver que está de olhos abertos e nebulosos e os gritos friorentos das marrecas além do “ronco medonho da cheia” sugerem uma realidade onírica queliberta uma beleza com “forma demoníaca em uma interioridade símbolo de uma ampla condição de vida” (FRIEDRICH, 1991, p. 75). Podemos verificar tais elementos durante toda a narrativa: “Começou a escurecer nevroticamente. Uma noite que vinha vagorosamente, irremediavelmente, como o progresso de uma doença fatal” (p.1) ou “Agora a gente só ouvia o ronco do rio lá embaixo - ronco confuso, rouco, ora mais forte, ora mais fraco, como se fosse um zunzum subterrâneo” e mais “ a água barrenta e furiosa tinha vozes de pesadelo, resmungo de fantasmas, timbres de mãe ninando filhos doentes, uivos ásperos de cães danados”. E na sequência: “Abriam-se estranhas gargantas resfoleantes nos torvelinhos malucos e as espumas de noivado ficavam boiando por cima, como flores sobre túmulos” (ELIS, 2013, p.4).

Existe ainda um fator sonambúlico que participa da estruturação da narrativa de forma geral. É a gradação com as metáforas que perpassam o texto. Élis consegue criar por intermédio de tais imagens uma tensão que aos poucos toma conta de toda história como um vento frio que atravessa a espinha do leitor, conduzindo-nos a um universo ao mesmo tempo onírico, perturbador e repulsivo.

Teles (2002) enfatiza que a teoria forjada por Breton que une o marxismo com a psicanálise acabou por permitir que os artistas não engajados em Marx enveredassem pelos caminhos “do absurdo, do poético, do estranho, e até do fantástico metido no meio de um discurso que, se queria, antes de tudo realista” (TELES, 2002, p. 337). No caso de Élis, o surrealismo veio do inesperado, ou seja, no cenário do sertão goiano “como uma flor vermelha no sentido do seu cruel regionalismo” (TELES, 2002, p. 337) acentuando, portanto, a crueza e o horror da verdade preta do cerrado. E, dessa forma, Bernardo Élis, equilibra de forma espetacular o “velho com o novo.” As imagens surreais nos textos bernadianos aparecem de forma natural, fazem parte da tessitura da narrativa. São, por conseguinte, estruturadores paradoxais da lógica. Ponteiam todo texto como se quisesses ritmá-lo. “Mas é uma imagem mitigada, destinada a criar um estranhamento poético, não para negar a situação dramática, mas para acentuá-la pelo contraste com o sentido utópico do que poderia ter sido se fossem outras condições sociais” (TELES, 2002, p. 337). Configura, enfim, uma verossimilhança às avessas cujo teor foge do estabelecido.

Ora, se o poeta para Baudelaire busca no lixo da sociedade moderna sua “aura” perdida, sua autenticidade original, assim o faz Bernardo Élis cujos passos cruzam-se com os do trapeiro, sugerindo na prosa examinada que a modernidade deve se manter sobre o signo do suicídio, não como renúncia, mas como uma paixão heroica. Além disso, reduz o tique mundano do dândi a uma careta satânica que perde, assim, o seu

encanto. Revela, por fim, na sua contística, um drama no qual todos os pobres precisam tornar-se heróis tanto para sobreviver quanto para matar ou morrer. Fato observável ao longo do conto desde a chuvarada, à cheia e à construção sádica e gradual da narrativa, à tragédia anunciada em que o narrador hiperbolicamente silencia, por meio da excentricidade da linguagem, todos os personagens que, se antes foram excluídos pela condição social em que viviam, deixaram narrativa uma profunda interrogação.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin. **Bernardo Élis** seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1983.
- ADORNO, T. Lírica e sociedade. In: HORKEIMER, M.; HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald *et al* 20 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. [organizado por Teixeira Coelho].— Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BECHARA, Evanildo. Bernardo Élis: apresentação. 3 ed. In: **Seleta**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas volume I. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CURADO, Bernardo Élis Fleury de Campos. **Ermos e gerais** 2 ed. Goiânia: OIO, 1955.
- CURADO, Maria Eugênia; PINHEIRO, Veralúcia. Cora Coralina e José Godoy Garcia: literatura, pobreza e modernidade. **Hispanista** v. 53 p. 1- 15, Rio de Janeiro, 2013.
- CURADO, Maria Eugênia. **Interfaces estéticas em Clarice Lispector**. Goiânia: Ed. UFG, 2010.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. 1.. São Paulo: Zahar, 1995.
- ÉLIS, Bernardo. Caminhos das Gerais, Civilização Brasileira - Rio de Janeiro, 1975. In: [http: releituras.com /nhola-dos-anjos-e-a-cheia-do-corumba-bernardo-elis](http://releituras.com/nhola-dos-anjos-e-a-cheia-do-corumba-bernardo-elis) Acesso: 20 de março de 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marise M. Curioni; Dora f. da Silva. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- <http://academiagoiana.de.letras.org.br/bernardo-lis-fleury-de-campos-curado>
- Acesso: 23 de julho de 2013.
- LAPA, José Roberto do Amaral. **Os excluídos: contribuição à história da pobreza no Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 2008.
- PAZ, Ravel Giordano. Nhola, o menino e outros espectros: a poética da desolação de Bernardo Élis. **Nonada** Letras em Revista. Porto Alegre, n.11,p. 91-109, 2008.
- ROCHLITZ, Rainer. **A filosofia de Walter Benjamin: o desencantamento da arte**. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru/SP: EDUSC, 2003.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Contramargem: estudos de literatura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.