

David Lynch: entre o Afeto e a Ação. Nota sobre a imagem-pulsão em Deleuze.

Esse artigo exprime a tentativa de aproximar a noção deleuziana de imagem-pulsão à experiência cinematográfica de David Lynch em *Blue Velvet* (EUA, 1986). Não pretendemos realizar uma análise exaustiva do filme de Lynch, nem de sua obra, tão rica, inovadora e surpreendente. Trata-se somente de uma aproximação e dos embaraços e dificuldades que ela suscita.

Um encontro...

“O cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual”¹.

Talvez, seja preciso penetrar a região fronteira onde a prática conceitual da filosofia e a prática cinematográfica das imagens e dos signos entram em ressonâncias e combinações variadas para que possamos apreciar uma tal afirmação. O cinema é a manifestação direta de um pensamento em movimento, ele realiza a metafísica nas imagens através do movimento e do tempo. O automovimento e a autotemporalização das imagens cinematográficas ensejam mundos reais: a imagem-mundo que o cinema libera constitui a própria realidade a que a filosofia também aspira quando pretende pôr o movimento e o tempo no pensamento. O cinema põe o movimento e o tempo nas imagens para criar os mundos cinematográficos. A filosofia descobre aí os elementos de uma aventura espiritual sem precedentes, pois o cinema não coloca so-

* Professor Adjunto do Dep^o. de Filosofia da UERJ.

1 Deleuze. *A Imagem-Tempo: Cinema II*, p. 332. Para as referências futuras de *Imagem-Tempo* utilizaremos *IT*, seguido da(s) página(s) da edição brasileira.

mente o movimento na imagem, ele o põe também no espírito. Nesta aventura a filosofia reencontra uma "história natural" das imagens, uma taxinomia e um esboço de classificação de onde ela extrai inumeráveis trajetórias da vida espiritual ou dos movimentos do espírito. Trajetos e movimentos que própria havia procurado e abandonado, em razão de certas contingências teóricas que levaram o pensamento algumas vezes a afirmar o movimento e a desprezar a imagem, outras a sustentar a realidade das imagens subtraindo-lhe, entretanto, o movimento.

Ora, a imagem-movimento e a imagem-tempo são conquistas extraordinárias para o pensamento porque restituem a densidade metafísica que Bergson reclamava para os problemas filosóficos, em sua tentativa de romper com as estratégias espacializantes da racionalidade representativa. Já em *Matéria e Memória*² a tríplice identidade entre movimento-matéria-imagem permitira distinguir na imagem-movimento suas variedades: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação como níveis diferenciados de conexão do infinito universo das imagens. Do mesmo modo, possibilitou tanto a análise das diferentes profundidades da memória, do trabalho seletivo do cérebro e da liberdade do espírito, quanto do Tempo como coexistência da duração para além do movimento de da matéria.

Na intercessão do cinema com a filosofia proliferam mundos insólitos e extravagantes³. Mundos orgânicos e inorgânicos, perceptivos, afetivos, pulsionais, ativos, cristalinos. Se o cinema é a realização de mundos e a filosofia criação conceitual, o mundo é ele próprio cinema, cinema em-si onde fulguram e vivem as imagens e as idéias. Todavia, assim como nenhuma imagem do pensamento esgota as idéias, do mesmo modo nenhuma imagem cinematográfica pode expressar a totalidade do mundo, simplesmente porque o Todo não se fecha sobre mundo nenhum. O Todo é sempre a fenda aberta por onde resvalam continuamente os mundos, a cesura que o transfigura e o faz girar. Os mundos somente exprimem as variações da luz, blocos espaço-temporais ou extratos rebatidos de um tempo emancipado das cronologias. Os mundos cinematográficos exprimem as virtualidades de Aion.

A dimensão metafísica da imagem, do movimento e do tempo, sua caracterização intrínseca e seus agenciamentos exteriores, tornaram-se objeto da investigação filosófica contemporânea de Bergson a Deleuze abrindo para o pensamento um vasto domínio de problemas e de novas possibili-

2 Bergson. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*.

3 De Gaetano. "Mondes Cinematographiques", em: *Der Film bei Deleuze/ Le cinéma selon Deleuze*, pp. 166-181.

dades de experimentação, posto que a intercessão filosofia-cinema é hoje muito mais que um horizonte inexplorado — trata-se, antes, de um grandioso e inadiável encontro.

O Pulsar do Tempo

A classificação das imagens cinematográficas proposta por Deleuze em *Imagem-Movimento: Cinema I*⁴ amplia a análise bergsoniana de *Matéria e Memória* acerca do universo das imagens, de suas conexões externas e se suas diferenciações internas (percepção, afecção e ação), ao introduzir entre a afecção e a ação o registro da *imagem-pulsão*. Entre o afeto e a ação, no pequeno intervalo entre o “idealismo da imagem-afecção” e o “realismo da imagem-ação”, entre a primeiridade e a segundidade Deleuze acusa a insistência de um mundo perturbador: “há algo que é como o afeto *degenerado*, ou a ação *embrionada*”⁵.

Já não se trata mais, portanto, de uma imagem-afecção, como ele acabara de descrevê-la no capítulo anterior; mas também não se trata, ainda, da imagem-ação que ele analisará, sob as suas duas formas, no capítulo posterior. No interstício do idealismo e do realismo, entre o afeto e a ação, há um mundo. Entre o um e o dois, entre a primeiridade “algo que só remete a si mesmo, qualidade ou potência, pura possibilidade” e a segundidade “algo que remete a si apenas através de outra coisa, a existência, a ação-reação, o esforço-resistência”⁶, germinam forças. Partículas de energia e de matérias não-formadas, mas, já degeneradas; embriões impotentes para a ação, condutas fragmentadas, forças selvagens e sem direção.

Os afetos necessitam de Espaços-qualsquer para se desenvolver, para exprimir suas qualidades, encarnar suas potências ou realizar suas possibilidades; aspiram se comunicar com a delicada superfície das coisas. As ações, ao contrário, pressupõe Meios-determinados para externar comportamentos, anseiam a desenvoltura dos corpos e das condutas em grandes extensões territoriais.

Entre essas duas imagens, entre o pequeno circuito dos afetos de superfície e o grande circuito das ações nos territórios, entre a expressão virtual dos afetos e os comportamentos reais encontramos um par estranho: Mundos originários — Pulsões elementares.

4 Deleuze. *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Para as referências futuras de *Imagem-Movimento* utilizaremos *IM*, seguido da(s) página(s) da edição brasileira.

5 *IM*, p. 157.

6 *IT*, p. 43.

Um mundo originário, sustenta Deleuze:

... não é um espaço qualquer (embora possa se assemelhar a ele), porque só aparece ao fundo dos meios determinados; mas também não é um meio determinado, que deriva somente do mundo originário.⁷

Mas a pulsão, por sua vez, acrescenta Deleuze:

... não é um afeto porque é uma impressão, no sentido mais forte, e não uma expressão; mas ela também não se confunde com os sentimentos ou as emoções que regulam e desregulam um comportamento.⁸

O conjunto assim formado da imagem-pulsão possui consistência e autonomia perfeitas, não se reduz a um mero lugar de passagem, nem é um simples intermediário; a imagem-afecção não é capaz de expressar a pulsão pela via do sentir, a imagem-ação não é capaz de esgotar inteiramente nos comportamentos. Da imagem-pulsão brota o naturalismo (Stroheim, Euñuel) e o cinema de “violência originária” (Visconti, Ray, Losey)⁹.

Segundo Deleuze o essencial do naturalismo, seja na literatura de Zola¹⁰ ou no cinema, se encontra na imagem-pulsão, nos diferentes aspectos da pulsão: em sua natureza, em seu objeto e em sua destinação. Por um lado, as pulsões são forças brutas ou elementares que remetem sempre a mundos originários, são impulsos primitivos (fome, sede, sexo), mas também complexos (canibalísticos, sádicos, masoquistas, necrofilicos) ou espirituais (obsessões, taras, rituais). Em segundo lugar, as pulsões dirigem-se a pedaços, partes ou fragmentos que pertencem tanto ao mundo originário quanto são arrancados, extraídos ou subtraídos dos objetos reais do meio derivado. E por fim, as pulsões pretendem explorar e esgotar os meios derivados apoderando-se de tudo, passando de um meio a outro.

A imagem-pulsão é, com efeito, o conjunto, o par indissociável: mundo originário-pulsões elementares. As coordenadas naturalistas compreendem sempre dois aspectos: o Mundo originário de onde germinam e brotam as forças, e o Meio derivado para onde elas se dirigem e lutam por se encarnarem.

7 *IM*, p. 157.

8 *IM*, p. 157.

9 Para uma breve exposição da taxinomia deleuziana e problemas correlatos cf. Aumont; Marie, *Dictionnaire théorique e critique du cinéma*.

10 Cf. o magnífico artigo: “Zola e a Fissura”, incluído como apêndice em: Deleuze, *Lógica do Sentido*.

É a duplicação dos mundos e a comunicação entre eles. É o informe, o puro fundo ou o sem-fundo que invade os meios derivados para deles extrair a sua consistência, a condição de sua existência; mas também os pedaços, os esboços e as partes extraídas violentamente desses meios.

Assim, trata-se de um mundo de uma violência muito especial (sob certos aspectos, é o mal radical); mas tem o mérito de fazer surgir uma imagem originária do tempo, com o começo, o fim e a inclinação, toda a crueldade de Cronos.¹¹

A imagem-pulsão libera no seio da imagem-movimento uma dimensão autônoma do tempo: o tempo pulsado que, a despeito de seu comprometimento com o movimento circular ou de inclinação e queda, remete sempre ao horizonte entrópico e à voracidade insaciável de Cronos que tudo devora.

É verdade, no entanto, que a aparição do tempo na imagem pulsional obedece a certas coordenadas e depende de certas exigências: o tempo parece sempre atingido por uma maldição consubstancial que faz com que tudo que ele envolve se desfaça e se precipite na degradação. Ora, nessas condições a dimensão temporal só pode ser apreendida como “destino da pulsão e devir de seu objeto”¹². Espremido entre o originário e o derivado, o tempo se reveste de uma conduta negativa, enrolando-se e desenrolando-se no pequeno intervalo, condenado a jorrar somente no hiato, ele só se revela através de uma perspectiva amaldiçoada: o inevitável da queda, a degradação entrópica, a rampa infernal, o horizonte negativo.

Daf, talvez, a forte compulsão espiritual e a busca de salvação que o pulsar do tempo acaba por imprimir no naturalismo. É que a pulsão, impressada entre o afeto e a ação, em sua busca febril de satisfação, pode transfigurar-se e se metamorfosear. Derramando-se sobre uma linha abstrata ela pode revestir-se de cores e tonalidades inéditas. Entre a abstração lírica e a volúpia hiper-real ela pode “escolher” uma ordem renovada de repetição, aceitar o mundo das derivações e recriar-se nele.

Bem-vindo a Lumberton...

Os famosos quatro primeiros minutos de *Veludo Azul* constituem um fragmento, um retalho, uma amostra em miniatura da experiência americana e dos acontecimentos que irão se desenrolar na delicada trama do roteiro.

¹¹ IM, p. 158.

¹² IM, p. 162.

Um anteparo azul cobalto de veludo descortina-se tremulante por baixo dos créditos que nomeiam a obra, logo a seguir rosas vermelhas e tulipas amarelas exibem toda a sua incandescência em contraste com a cerca imaculada, de um branco absoluto, hiper-real. Um carro de bombeiros com um bombeiro sorridente, um dalmata. Um guarda de trânsito que orienta a travessia das crianças em direção à escola. Um morador desatento rega a grama de sua pequena casa de província. Reina uma atmosfera de contagiante leveza e tranqüila nitidez. No interior da casa uma senhora toma café enquanto assiste a um programa de televisão: um filme em preto e branco que nos deixa entrever uma mão empunhando uma arma. Uma torção na mangueira do jardim obstrui o fluxo regular da água, que agora jorra sufocada e em desordem, nosso morador insiste em desenrolar a mangueira, mas é ele próprio interrompido por uma convulsão interna e invisível (um ataque cardíaco, um acidente cardiovascular?). Talvez, por uma simples picada de inseto. Trata-se do Senhor Beaumont que cai contorcendo-se sobre a grama, ainda com a mangueira entre as mãos. Um cachorro surge desafiando a água, finalmente desobstruída, que esguicha desimpedida. Um bebê se aproxima claudicante e atônito do corpo estendido. A câmera se desloca e rasteja pelo chão, mergulha em foco microscópico na grama como se buscasse um outro mundo, nas sombras do solo, até encontrar besouros negros em surda atividade. Penetramos por instantes nas fronteiras do subsolo, delicada membrana do chão de onde ecoam ruídos secos e mecânicos. A seguir, em corte súbito, a câmera exhibe um singelo cartaz, emoldurado por uma breve saudação sonora, onde se lê: “Welcome to Lumberton”¹³.

Lumberton é uma cidadezinha do interior, no estilo dos anos 50, segura e tranqüila, um fragmento da América, um extrato, um meio derivado extraído da floresta pela atividade madeireira de seus habitantes. Uma miniatura do excepcionalismo americano¹⁴ que sobrepuja com vigor os desafios do meio. A pequena cidade de exploradores de florestas, semi-industrializada, mas já decadente, como se prefigurasse em silêncio as transformações inevitáveis do capitalismo de produção para o de produtos. Cidade erguida aos golpes de machado e ao som das serradeiras com as quais se triunfou sobre as virtualidades naturais, o grão humano laboriosamente arrancado da selva. O natural e o atual, o originário e o derivado, as coordenadas naturalistas.

13 Para a descrição do roteiro servimo-nos das referências, por vezes modificada, de Atkinson, *Veludo Azul (Blue Velvet)*, para referências posteriores VA.

14 Numa perspectiva distinta da nossa Cf. Jameson, “Cinema: a Nostalgia pelo Presente” em: *Pós-Modernismo*.

Após a visita ao hospital onde finalmente fora socorrido o Senhor Beaumont, um pequeno comerciante de ferragens, seu filho Jeffrey — um adolescente desprovido de qualquer qualidade espiritual assinalável, a não ser a fermentação hormonal e o ímpeto que o desejo de conhecimento empresta a alguns jovens; e que servirá de esteio para o desenvolvimento da narrativa — retorna a casa paterna por um atalho, um terreno baldio com pequenas pedras, onde o capim, a vegetação rasteira e o lixo se amontoam. Jeffrey atira pedras na direção de uma velha construção abandonada até distinguir no chão, em meio aos detritos, uma orelha desterritorializada, provavelmente subtraída de uma cabeça humana.

É a iniciação de Jeffrey, seu tosco despertar para a realidade dos sintomas e da presença das pulsões no meio derivado, do vento rude que sopra sobre a face matinal de Lumberton. A descoberta de Jeffrey se abre sobre uma via de mão dupla: é exposição e o contato definitivo com o estranho labirinto dos mundos pulsionais; é a curiosa volúpia, a atração sem freios, pelo desconhecido mundo das tonalidades do azul.

O Mundo de Empédocles e o Labirinto de Ariadne.

Segundo Deleuze o mundo de Empédocles é a desterritorialização naturalista:

... feito de esboços e de pedaços, cabeças sem pescoço, olhos sem fronte, braços sem espáduas, gestos sem forma. Mas é também o conjunto que reúne tudo, não dentro de uma organização, mas que faz todas as partes convergirem para um imenso campo de lixo ou um pântano, e todas as pulsões para uma grande pulsão de morte.¹⁵

Há várias remissões ao longo do filme às partes subtraídas e aos pedaços arrancados: o chapéu com hélices da criança seqüestrada, o retalho recortado do roupão de veludo de Dorothy Vallens (ela própria que oscila continuamente entre o originário e o derivado e sofre sucessivas desterritorializações). Mas o mundo de Empédocles é também o conjunto das partes e sua convergência, o conjunto das pulsões e seu destino. É verdade também que a orelha é o labirinto, a porta de entrada para o mistério de Ariadne, a mulher redimida do touro por Teseu, a mulher abandonada que reencontra Dioniso, o eterno retorno e a repetição que transfigura.¹⁶

15 IM, p. 158.

16 Cf. a esse respeito: Mistério de Ariadne segundo Nietzsche em: Deleuze. *Crítica e Clínica*. Para as referências posteriores CC.

A trajetória de Jeffrey, a busca pela parte perdida da orelha, invoca o desejo de conhecimento, faz dele o homem do conhecimento “que pretende explorar o labirinto ou a floresta do conhecimento”¹⁷. Ele age em nome dos valores heróicos e motivado por um ideal moral: apanha a orelha, coloca-a num velho saco de papel e segue direto para o distrito policial. Lá ele entrega a preciosa relíquia ao Detetive Williams, que após examinar cauteloso o interior do saco, não contém o sorriso ao emitir seu vaticínio: “é uma orelha humana, de verdade”¹⁸. À noite, movido pelo impulso cognitivo, talvez, por uma ansiedade pubertária, ele se dirige à casa do Detetive Williams —que, todavia, lhe frustra a curiosidade aconselhando-o a deixar o caso para os profissionais. Logo depois de retirar-se da casa, ainda na calçada, uma voz sibilante lhe pergunta: “Foi você quem achou a orelha?”. É Sandy, em tons pastéis, o doce sussurro da juventude, que se aproxima deixando sorrateiramente à vista, sob a blusa, os seios desnudos. Para nosso herói é a ocasião propícia, o *kairos*, o momento oportuno que não se deve deixar escapar. Sandy “ouviu dizer” que a orelha encontrada poderia estar relacionada a uma cantora que vive e mora ali perto, em um degradado prédio de apartamentos na vizinhança. A vizinhança, a irredutível proximidade, os vasos comunicantes. As distinções sociais (ricos-pobres) e as repartições morais (gente de bem-gente ruim) não são capazes impedir a comunicação dos mundos, nem de evitar a inclinação de um para o outro, a penetração de um no outro. O meio derivado é, a rigor, somente uma extensão do mundo originário, a modificação e a diferença que eles representam, na perspectiva naturalista, são sempre ditas em relação à origem de onde puderam emergir. São como ilhas desprendidas de um continente vulcânico em contínua atividade, sempre ameaçadas pela proximidade, atormentadas pela vizinhança hostil e pela eventualidade de ascensão do fundo larvar que tudo arrasta e desfaz.

Os meios estão sempre brotando ou regressando ao mundo originário: e mal emergem, como esboços já condenados, já confundidos, para voltar mais definitivamente para lá, caso não recebam a salvação, salvação que só pode advir desta volta à origem.¹⁹

É sob o signo desta descoberta que a aliança entre Sandy e Jeffrey se estatui e se solidifica. Jeffrey, o pretendente imberbe da verdade, o investigador pre-

17 CC, p. 116.

18 VA, p. 33.

19 IM, p.160.

coce, herói destemido da moral; Sandy a jovem do “ouvir dizer”, a curiosidade dóxica, a volúpia louca e terna do senso comum.

“É um mundo estranho, não é mesmo?”

Não se trata, para a curiosidade juvenil, de uma mera interrogação, mas, talvez, de uma constatação terrível. A perplexidade que leva à pergunta, neste caso, soa como um desafio, uma dúvida que procura aplacar-se no assentimento que a duplica, a paz de uma certeza provisória que se compartilha à beira do abismo, antes da queda derradeira.

A vizinhança, o mundo estranho a que se alude, é a rua Lincoln que a velha placa exibe em *close-up*, logo ali no Edifício Deep River parece que se esconde algo capaz de nos levar ao coração das trevas, “ao reservatório da culpa, do ódio e do desespero da cidade”²⁰. Ali vive Dorothy Vallens, no apartamento 710, a bela e sedutora Dorothy, a cantora-azulada, vítima de um duplo seqüestro (o marido Don Valley e o filho), do suborno e da violência sexual que lhe impõe Frank Booth, antigo parceiro de seu marido endividado, ex-proprietário da afamada orelha extraída com uma tesoura, e ao qual Frank se refere como “van Gogh”. É para esse apartamento que Jeffrey nos conduzirá por quatro vezes.

Em primeiro lugar, ao simular a inspeção de um agente sanitário, quando penetra na cozinha, rouba uma chave esquecida e avista o Homem Amarelo. A segunda vez, quando resolve visitar furtivamente o apartamento, logo depois de assistir à apresentação de Dorothy no *Slow Club*: é interrompido no banheiro após assinar o território, alertado pelo ruído da maçaneta, então foge para se esconder no *closet*, até ser descoberto por Dorothy (com o roupão de veludo azul). Depois de descoberto é por ela constrangido a sair do armário, para, logo depois, ser novamente compelido a voltar, quando da chegada de Frank. É nesse refúgio, de onde espia o que se passa, que Jeffrey contempla o turbulento Frank em ação, o bicho humano, a explosão animal, o fracasso da virilidade. A terceira — após relatar tudo o que viu, em uma única noite, para uma Sandy boquiaberta — retorna para os braços de Dorothy, os mistérios do azul, e tem o coito interrompido por Frank e a debilidade organizada de seu bando. A última vez, quando encontra os vestígios da carnificina recente e enfrenta ardidamente Frank.

Frank é o chefe de uma quadrilha dedicada ao tráfico, frequenta um estabelecimento denominado *Pussy Heaven*, conectado à rede de venda de drogas

20 VA, p. 44.

e à exploração de mulheres, administrado por Ben, um protagonista de *playback* que inspira os afetos degenerados de Frank, e que esconde os seqüestrados.

É para o bordel de Ben que todos se dirigem e é lá que tem lugar uma estranha figuração: a lei, o carrasco, o grupo de comparsas, as garotas de programa, Dorothy, Jeffrey, a assistência muda e Ben, cantarolando Roy Orbison. É como uma pausa no *frenesi* da trama onde o tempo naturalista mostra em conjunto seus efeitos negativos “usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento”²¹.

Jeffrey depois de surpreendido por Frank e arrastado até o estabelecimento de Ben é conduzido, a seguir, por um passeio à beira da estrada onde escuta de Frank Booth, antes de ser esmurrado e abandonado: “você é como eu”. Eis, talvez, o essencial de Frank, a força negativa, a indiferença, a violência gratuita e erotizada. Mas, também, o de Jeffrey Beaumont, a força reativa que avalia e valora com a escala invertida, o niilismo rançoso do homem civilizado, o charlatão dos afetos. A besta humana e o Teseu pós-moderno.

Dorothy Vallens, a desterritorializada, mistério renovado de Ariadne, irrompe novamente algum tempo depois nas proximidades da casa de Sandy, nua, violentada, como se retornasse do país dos mortos, é acolhida pela família Williams e socorrida por uma ambulância. Retornará ainda uma vez no final com o filho, a criança do chapéu com hélices.

Sandy Williams, a impressionista, aventura do sentir, contrai na superfície do rosto e na hesitação gestual os descaminhos dos afetos, protagoniza a linha abstrata que vai do sonho com os tordos aos pássaros no peitoral da janela com o besouro vivo preso no bico, a natureza estranha das coisas

Entre as duas cintilam o estranho mundo das pulsões e as tonalidades do azul...

21 *IM*, p. 162.

Referências Bibliográficas:

Atkinson, Michael. *Veludo Azul (Blue Velvet)*. Trad. de Pedro Karp Vasquez e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Aumont, Jacques; Marie, Marie. *Dictionnaire théorique e critique du cinéma*. Paris: Nathan/Vuef, 2001.

Bergson, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Deleuze, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Trad. de Stella Senra, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *A Imagem-Tempo: Cinema II*. Trad. de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbar. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Fahle, Oliver; Enge, Lorenz. (org.). *Der Film bei Deleuze/ Le cinéma selon Deleuze*. Verlag der Bauhaus — Universität Weimar/ Sorbonne Nouvelle. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

Jameson, Fredric. *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ed. Ática, 2002.