

# Modelos Pré-Composicionais nas canções de Oswaldo de Souza

*Pablo Sotuyo Blanco*

## **Resumo**

Baseado no conceito de Modelo Pré-Composicional, este trabalho discute as escolhas pré-composicionais de Oswaldo de Souza dentre os materiais das suas canções, historicamente contextualizadas. Formado em piano em 1933, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, aonde chegou depois de três anos incompletos de estudos de advocacia no Recife, Souza foi conhecido como pianista e compositor (com habilidades poéticas por ele aproveitadas na sua produção para canto e piano), assim como folclorista e professor, interessado em revelar o Brasil folclórico aos próprios brasileiros. Como reconhecimento institucional pelas suas atividades relacionadas ao folclore, foi nomeado membro da Sociedade Brasileira de Folclore em 1962.

## **O que é um Modelo Pré-Composicional?**

Modelo Pré-Composicional (ou MPC) se define como um conjunto de princípios e/ou fatores que existem a priori dentro do mundo criativo do compositor - conscientemente ou não - que condiciona sua obra musical e pode se refletir de alguma forma (e ser, então, reconhecido) no produto compositivo.

Em sentido geral, os MPC surgem de uma ou duas tradições complementares como são a oral/aural e a escrita. Uma vez que o MPC se estabelece no mundo criativo do compositor, pode permanecer igual ou ser modificado por diversos tipos de interações, ficando finalmente refletido no produto compositivo. Através da repetição desse processo, idéias originais do assim definido “ser criativo em devir” (individual ou coletivo) podem ser acrescentadas às composições, podendo posteriormente se integrar às tradições envolvidas (Figura 1).

Tenho demonstrado que os MPC se agrupam ao redor de alguns aspectos macro-estruturais sobre os quais eles influem: texto, orquestração, prática/estilo, etc., propondo possíveis relações dogmáticas ou pragmáticas entre eles e as decisões criativas finais do compositor (Sotuyo Blanco, 2003, pp.8-9; 169-170).

## Modelo Pré-Composicional

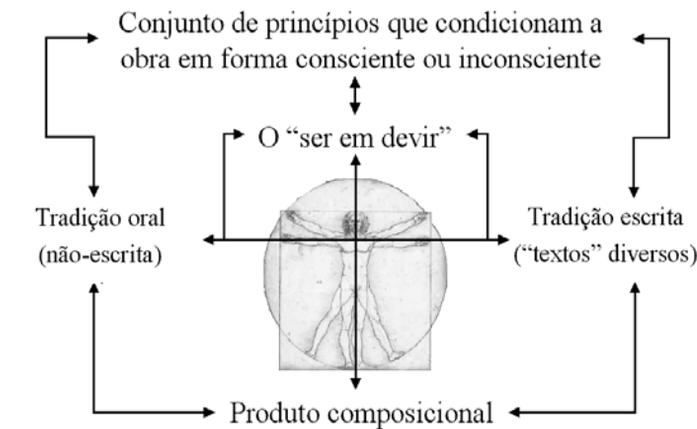


Figura 1 - Esquema de Funcionamento Geral dos MPC

### **Por que Oswaldo de Souza?**

Este artigo comemora o centenário do nascimento de Oswaldo de Souza (Natal, 1o de Abril de 1904 - 25 de Fevereiro de 1995). Souza foi um representante legítimo da escola composicional nacionalista brasileira, reconhecido por suas mais de 80 canções para voz e piano, as quais são consideradas como uma coleção de “cartões postais musicais” das tradições características de duas regiões geográficas do Brasil: o Nordeste (sua terra natal) e o Sudeste (onde morou durante vários anos da sua vida adulta).

Com isto em mente, tentarei determinar quais MPCs podem ser reconhecidos nesse repertório, quais são os aspectos macroestruturais que eles influenciam e que novos níveis de articulação e definição do MPC podem ser atingidos.

### **Quais MPC se destacam nas canções de Oswaldo de Souza?**

Baseado na lista completa de suas canções (Galvão, 1988, 104-113), diversas referências a fontes descritivas (nos títulos e subtítulos) podem ser observadas como as relativas ao contexto (urbano, praieiro, interiorano), cênico (de trabalho, religioso, romântico, etc.), ou mesmo a personagens (divinas, humanas, animais, vegetais).

Em algumas partituras, Souza incluiu notas específicas, informando certos detalhes com relação à fonte popular externa do texto e/ou da música. Aproveitando essas informações, pode-se tentar uma categorização dos tipos de elaborações pré-compositivas (ou mesmo compositivas). Ditas referências podem determinar caminhos para encontrar MPC nas suas canções. Para isso, será necessário comparar as suas fontes com as suas partituras, analisando se os modelos foram modificados ou não, tentando entender o processo interativo da criação e os seus níveis de organização.

Além dos MPC relativos ao texto, os MPC estritamente musicais serão identificados e a sua origem e os seus níveis de interação determinados.

## **MPC relativos à Forma e à Orquestração**

À primeira vista, o fato do repertório das canções de Souza terem sido escritas para voz e piano, permite inferir dois MPC fundamentais: as formas tipo canção e o duo instrumental composto por voz e piano.

Impressionado pelas atividades operísticas e líricas durante a sua juventude em Natal, tendo recebido as primeiras lições de piano da sua mãe (ampliadas com aulas de teoria musical com o Mtro. Luigi Maria Smido, diretor musical do Teatro Carlos Gomes em Natal) e sendo formado em piano pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, os MPC relativos à forma e orquestração utilizados por Souza, resultam os mais óbvios a utilizar nas suas criações.

Embora o gênero da voz (se masculina ou feminina) não esteja indicado, o estudo dos âmbitos vocais utilizados mostra que o MPC corresponde às vozes agudas (soprano ou tenor), freqüentemente utilizadas entre os '30s e os '50s - a idade de ouro das emissoras de rádio no Brasil. Cantores como Mara Ferraz, Inezita Barrozo, María Sylvia Pinto, Clara Petraglia, Alma Cunha de Miranda, Roberto Galeno e Jorge Fernádes, entre outros, interpretaram e gravaram várias das suas composições, divulgando sua obra no Brasil, nos Estados Unidos da América e na Europa desde 1940.

## **MPC relativos à prática/estilo**

Segundo foi acima mencionado, observando os títulos e subtítulos das canções, assim como outras anotações presentes nas partituras, três tipos de sub-grupos de MPC relativos ao estilo ou prática foram identificados: a) MPC oriundos de canções ou toadas pré-existentes; b) MPC oriundos de materiais rítmicos; e c) MPC oriundos de materiais escalares, de gestos ou contornos melódicos.

## A) MPC oriundos de canções ou toadas pré-existentes

Durante a década dos '40, Souza foi incumbido pela Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia para estudar o folclore musical da região média do Rio São Francisco. Em 1949 dita tarefa foi concluída, resultando na coleta de centenas de canções, toadas e melodias populares. Desse material folclórico musical, e vários anos antes da sua publicação em dois volumes pelo Conselho Federal de Cultura entre 1979 e 1980, Souza escolheu diferentes toadas e melodias para compor ou apenas harmonizar (como ele costumava descrever um dos seus processos composicionais) as suas canções.

### 1) Cai, Sereno (1953)

A canção “Cai, Sereno” apresenta, talvez, o uso mais evidente deste sub-grupo de MPC (Ex. 1a e 1b) aparecendo como uma citação quase literal na canção. A única diferença entre o MPC e sua obra concluída envolve apenas uma só nota da segunda metade do segundo compasso da toada original (quando o refrão é cantado, trocando o Lá pelo prolongamento do Sib anterior), voltando ao seu contorno melódico original nos versos a Solo. Tais mudanças têm uma certa compensação na harmonia do piano, já que Souza substituiu o processo harmônico V-IV (no prolongamento do Sib) pela manutenção da função de dominante (quando retorna ao contorno original de duas notas).

Exemplo 1a - Cai, Sereno (MPC melódico)

### Cai, Sereno

(Toada dos remeiros)

Nº 145

Santa Maria da Vitória

24/08/1949

Bem compassado



Coro: Ô cai, ô se - re - no cai, na fo - lha da ba - na - nci - ra; cu  
Solo 1: Man - dei fá - zer um re - ló - gio do cas - co d'um ca - ran - guê - jo, pa -  
Solo 2: Vô des - cen - do ri - o\_a - bai - xo, que Deus cri - ô pa - ra mim; as  
Solo 3: Da bó - ca fá - ço um tin - tei - ro, da lin - gua, pe - na\_a - pa - ra - da, dos



ca - io, se - re - no\_cu ca - io nos bra - ços da jar - di - nci - ra.  
ra con - tar os mi - nu - tos e\_as ho - ras qu'eu não te ve - jo.  
á - gua vi - ra - ram lei - te e\_es - ta bar - ca um jar - dim.  
den - te, le - tra mi - ú - da, os o - lho, ca - rta fe - cha - da.

Exemplo 1b-i - Cai, Sereno (realização final) - harmonização melódica quase literal  
 – Refrão (ver c. 6)

## Cai, Sereno, Cai

(Toada dos remeiros do rio S. Francisco)

Recolhida e Harmonizada por  
 Oswaldo de Souza

Andante comodo

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line is marked *pp cantando e espressivo ten.* and includes dynamics *dim. e rall.* and *pp*. The second system includes a vocal line starting at measure 5, marked *(muito expressivo)*. The lyrics are: "cai. ô se - re - no cai, na fo - lha da ba - na - nei - ra: cu". The piano accompaniment in the second system is marked *p m. e. ten. bem calenciado ten. (simile)*. A circled melodic phrase in the vocal line and a boxed section in the piano accompaniment are highlighted.

Exemplo 1b-ii - Cai, Sereno (realização final) - restauração do contorno original  
 - versos a Solo (c. 12-16)

The musical score shows a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Man - dei fa - zer um re - ló - gio do cas - co d'um ca - ran - gue - jo, Quan - do eu me - to o re - mo n'á - gua, que ar - ran - co a - re - ia do fun - do,". The piano accompaniment is marked *p muito leve e bem ligado*. A circled melodic phrase in the vocal line and a boxed section in the piano accompaniment are highlighted.

## 2) Quando a saudade vem (1967)

Em “Quando a saudade vem”, Souza foi um pouco mais longe na harmonização da toada, modificando a tonalidade original, assim como algumas das suas características melódicas (Ex. 2a). Tais mudanças podem ser explicadas pela interação de três MPC diferentes durante o processo composicional: instrumentais, melódicos e harmônicos.

Em virtude da escolha da voz aguda, Souza mudou a tonalidade de Fá para Lá-b, dando à canção um âmbito melódico mais agudo (Ex. 2b-i).

Exemplo 2a - Quando a Saudade vem (MPC melódico)

### Quando a saudade vem

(Toada dos remeiros)

Nº 152

Barra  
13/10/1949

Bem compassado

Quan-do\_a sau-da-de vem de\_al - guém que vai im - bo - ra, quan-do\_a sau-da-de

6 vem a gen - te cho-ra. Em ci - ma da-que - la ser-ra tem dois pi - lã-o-zim de

12 vi - dro. um ba - te\_e ou - tro res - pon - de, meu ben - zim tá mal co - mi-go. D.C.

Fora das mudanças rítmicas devidas à adaptação da melodia aos novos versos escolhidos, Souza parece ter sentido a necessidade de modificar certos detalhes do contorno melódico e da articulação rítmica da melodia original, permitindo detectar a interação entre MPC melódicos (Ex. 2a) e MPC oriundos do seu treinamento acadêmico em relação ao tratamento harmônico e melódico.

De um lado, o MPC oriundo do treinamento acadêmico relativo à construção melódica lhe fez modificar o ritmo regular de colcheias de dois finais de frase (Ex. 2b-ii e 2b-iii), inserindo uma colcheia pontuada e uma semicolcheia no seu lugar. Na última frase (Ex. 2b-iv), ele estendeu a última nota cantada (como um gesto melódico conclusivo e compensatório das diminuições anteriores), preservando a articulação em colcheias.

Exemplo 2b-i - Quando a saudade vem (resultado da interação de três MPC) - resultado na tonalidade (MPC relativo à orquestração X MPC melódico)

## Quando a saudade vem

(Toada dos remeiros do médio S. Francisco)

Recolhida na cidade  
Barra do Rio Grande - Bahia

Rec. [olhido] e harm. [onizado] por  
Oswaldo de Souza

**Andante, bem compassado**

(dolente)

Quan-do\_a sau-da-de vem de\_al-

*mf* *pouco rall.* *p bem ritmado*

Exemplo 2b-ii - Quando a saudade vem (resultado da interação de três MPC) - mudança rítmica I (c. 6 – ver c. 4 do Ex. 2a)

- bo - ra,

Exemplo 2b-iii - Quando a saudade vem (resultado da interação de três MPC) - mudança rítmica II (c. 9-10 – ver c. 7-8 do Ex. 2a)

gen - te cho - ra. Sen - to  
Meu ben -

*pouco alarg.*

Exemplo 2b-iv - Quando a saudade vem (resultado da interação de três MPC) - mudança rítmica II (c. 9-10 – ver c. 7-8 do Ex. 2a)

The image shows a musical score for the song 'Quando a saudade vem'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). A specific note in the vocal line is circled, with the lyrics 'cho - ra.' written below it. The piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clefs). It includes dynamic markings 'pp' (pianissimo), 'sust.' (sustained), and 'rit.' (ritardando). The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Do outro lado, a interação do MPC oriundo do treinamento acadêmico relativo ao tratamento harmônico (com possíveis intenções de embelezamento musical segundo os eventuais padrões acadêmicos) aparece com a nota de passagem cromática do compasso 13 (Ex. 2b-v), a qual substituiu a nota repetida do compasso 11 da melodia original (Ex. 2a), conduzindo assim à frase final da estrofe. Com intenção semelhante, Souza mudou a quarta central descendente da frase final (Ex. 2a) por uma terça descendente, criando dois arpejos de terças consecutivos, acrescentando uma sexta, na voz, à harmonia de tônica, no piano (Ex. 2b-vi).

Situações semelhantes se identificaram em outras trinta canções onde a toada ou melodia completa é citada, como, por exemplo, em “Meu amor está mal comigo” (1937), na qual os versos populares originais foram adaptados a uma marcha do sertão nordestino, coletada por Souza em Serra Caiada (Bahia); ou como em “Mãe de Ouro” (1948), oriunda de Vila do Embu (São Paulo). Oswaldo de Souza continuou utilizando estes dispositivos durante a sua vida, até as suas últimas produções, como em “Quatro benditos” (1982) cujo tema foi selecionado, mais uma vez, do repertório folclórico da região do médio São Francisco.

Deve ser notado que as principais linhas de força no processo composicional de Souza (seu interesse profundo e honesto pelo folclore brasileiro e o seu treinamento acadêmico com todos os clássicos modelos adidos) produziram resultados com diversos níveis de elaboração da idéia musical central.

*Exemplo 2b-v - Quando a saudade vem (resultado da interação de três MPC) - cromatismo inserido (MPC oriundo do treinamento acadêmico harmônico)*

Musical score for Example 2b-v, showing vocal and piano parts. The score is in G minor (three flats) and 2/4 time. The vocal line (top staff) starts at measure 13 with the lyrics "man - so um con - to e cem, mim se des - pe - diu,". A circled chromatic passage in the vocal line shows a descending sequence: G4 (quarter), F#4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A circled chromatic passage in the piano right hand shows a descending sequence: G4 (quarter), F#4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

*Exemplo 2b-vi - Quando a saudade vem (resultado da interação de três MPC) - arpejos “corrigidos” (MPC oriundo do treinamento acadêmico harmônico)*

Musical score for Example 2b-vi, showing vocal and piano parts. The score is in G minor (three flats) and 2/4 time. The vocal line (top staff) starts at measure 16 with the lyrics "tu - do pe - las me - ni - nas que tem. ri - o e len - ço bran - co sa - cu - diu". A circled chromatic passage in the vocal line shows a descending sequence: G4 (quarter), F#4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A circled chromatic passage in the piano right hand shows a descending sequence: G4 (quarter), F#4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

## **B) MPC oriundos de elementos rítmicos**

Durante o período de preparação para a prova de admissão ao Instituto Nacional de Música em 1926, Oswaldo de Souza estudou teoria musical com o compositor Lorenzo Fernandez, então professor na Escola Figueredo Roxo no Rio de Janeiro (Galvão, 1988, 29). Embora alguns anos devessem se passar antes de Fernandez compor o seu famoso “Batuque” (estreado em 1940), o contexto social e cultural dos anos '30 e '40 estava cheio de idéias nacionalistas (incluindo a imagem romântica e idealizada da música e da cultura mestiça - mulata - brasileira) explorada musicalmente por Souza e também por Fernandez.

No contexto musical tonal nacionalista e na busca de elementos de identidade cultural brasileira, o maior nível de elaboração que um compositor poderia atingir era o ligado ao ritmo. Com isto em mente, nenhum

outro tipo de MPC poderia ser melhor escolhido do que aquele pertencente ao universo afro-brasileiro. Um dos melhores exemplos deste tipo de MPC pode ser reconhecido em “Batuque” (tipo de dança afro-brasileira), composta em 1935.

### 3) Batuque (Cena do Norte) (1935)

Uma das primeiras danças documentadas em Portugal e no Brasil (com referências constantes já no século XVIII), segundo Mário de Andrade, o termo “batuque” voltou-se, com o tempo, a denominação geral de danças ou coreografias com grande ênfase no acompanhamento de percussão em compasso binário (Andrade, 1989, p.53).

A partitura de Souza apresenta dois elementos principais: um acompanhamento em compasso binário (2/4) articulado em semicolcheias - à maneira de ostinato - e uma melodia sincopada na voz principal. Nota-se que a segunda parte da partitura utiliza um par de quiálteras de colcheias na melodia, completando um compasso. Este detalhe coincide claramente com a influência urbana detectada e descrita por Andrade (Andrade, 1989, p.52).

Assim, os MPC provêm do que os acadêmicos entendiam da música afro-brasileira na primeira metade do século XX: a) uma batida rítmica e uniforme, quase sempre articulada em semicolcheias (Ex. 3a-i e 3b-i); b) timbres de percussão em registros diferentes (agudo, médio, grave), claramente reconhecíveis no tratamento dos registros do piano e em diversos aspectos harmônicos, como as quintas harmônicas na mão esquerda contra as segundas e terças justapostas - ou ainda quartas - na mão direita da parte de piano (Ex. 3b-i e 3b-iii); e c) um pequeno número de fórmulas melódicas sincopadas, que podem incluir inserções de quiálteras (Ex. 3b-ii e 3b-iii). Ditos MPC podem também ser reconhecidos em outras canções afro-brasileiras como “Aruanda” (1950) na qual MPC relativo ao maracatu pode ser inferido a partir do subtítulo, ou “Oxê de Xangô” (1935) e “Mazombo” (1966), nas quais podem se traçar caminhos para o reconhecimento de MPC de origem mais complexa ou derivados da percepção psico-acústica de uma sessão de macumba.

*Exemplo 3a-i - Batuque (MPC inferido da música afro-brasileira) - ostinato rítmico*



Exemplo 3a-ii - Batuque (MPC inferido da música afro-brasileira) - articulação sincopada



Exemplo 3a-iii - Batuque (MPC inferido da música afro-brasileira) - quiáteras de colcheias dentro da articulação sincopada



Exemplo 3b-i - Batuque (Scena do Norte) (realização final) - MPC inferido do ostinato rítmico homogêneo aplicado no acompanhamento

## Batuque

(Scena do Norte)

Versos de Sylvio Moreaux

A Maria Sylvia Pinto

Música de  
Oswaldo de Souza

Animado

Exemplo 3b-ii - Batuque (Scena do Norte) (realização final) - MPC inferido da articulação sincopada aplicado na voz principal

O - ra bem - ba que bem - ba que bum - ba.  
bum - ba que bem - ba.

*Exemplo 3b-iii - Batuque (Scena do Norte) (realização final) - MPC inferidos dos registros da percussão aplicados no acompanhamento*

*Exemplo 3b-iv - Batuque (Scena do Norte) (realização final) - MPC inferidos da influência urbana (quiálteras) aplicados à voz principal*

**Largamente**

25 Ba-te o pé, sa-pa - tei - a, ca - bo - cla, ma - chu - ca o ter - rei - ro, ma - chu - ca es - te  
bem - ba que bum - ba, can - sou - se a ca - bo - cla de tan - to dan -

29 chão! O - ra bum - ba que bum - ba que bem - ba, O ter - rei - ro, ca -  
sar! O - ra bum - ba que bum - ba que bem - ba, Vem cá nos meus

### **C) MPC oriundos de materiais escalares e gestos melódicos**

Em geral, pode-se afirmar que toda cultura musical utiliza organizações de alturas (como escalas ou modos) que pertencem a elas de maneira idiossincrásica, e a partir das quais, ditas culturas podem desenvolver gestos melódicos que lhes são próprios, se identificando e reconhecendo neles.

Pensar em MPC oriundos de gestos melódicos, ou ainda MPC oriundos de materiais escalares através dos quais os compositores possam estar culturalmente conectados (ou geograficamente localizados) permite vislumbrar novas interações com outros grupos ou subgrupos de MPC, como os oriundos de elementos rítmicos, acima definidos.

Dessa forma, a presença de gestos melódicos interioranos (como os aboios) pode ser identificada e reconhecida em canções tais como “Retiradas” (1934 - descrita no subtítulo como uma ‘cena do nordeste’) ou “A pega do Boi” (1956), ambos exemplos identificados na parte vocal (Ex. 4a e 4b).

Exemplo 4a - Aboio em “Retiradas” (1934)

**Retiradas**  
Cena - Nordestina

*Ao Dr. Antonio de Souza, com muita estima, o autor*      **Oswaldo de Souza**

**Lento**

*p* triste      pesante      *p*      *carg.*

Exemplo 4b - Aboio em “A Pega do Boi” (1956)

**Lento**      *(afetuoso)*

*pp* cantando e bem ligado      ligadissimo      *dim.*      *rall.*

Como exemplo da interação de MPC oriundos de materiais escalares ou modais com MPC oriundos de elementos rítmicos, os compassos 27 a 30 de “Mazombo” (impressão de macumba composta no Rio de Janeiro em

1966), devem ser citados. Quando um esboço de modo mixolídio (Ex. 5a) aparece ao longo de quatro compassos (Ex.5b), Souza parece tentar uma lembrança do sabor da região nordeste do Brasil através de um dos seus típicos gestos melódicos e ambientes harmônicos, destacando a 7ª rebaixada (Réb). Nesse momento, o acompanhamento do piano “clareia” a articulação rítmica em semicolcheias (MPC inferido da música afro-brasileira, observado no Ex. 3a), substituindo-a por uma em colcheias, convergindo piano e voz na intenção descritiva do compositor.

*Exemplo 5a - modo mixolídio (MPC oriundo de elementos escalares ou modais)*



*Exemplo 5b - esboço de modo mixolídio e mudança no acompanhamento em “Mazombo” (1966)*

27 Sa - co-de o som - no, já vem ra - lan-do a ma-dru - ga - da. O tem-po é

## **Considerações Finais**

O universo dos MPC continua crescendo. Daqueles relativos a aspectos macro-estruturais, identificados e estudados extensamente na minha tese doutoral no repertório musical sacro das Lamentações de Jeremías, atingiram-se novas fronteiras e perspectivas.

O repertório para voz e piano de Oswaldo de Souza permitiu detectar níveis de definição, organização de MPC mais internos e profundos (com seus grupos e subgrupos).

Finalmente, resulta importante atender as interações ou interferências entre MPC, pois é, muito possivelmente, o ponto de partida de uma nova compreensão dos processos composicionais e dos diversos tipos (e/ou fluxos) de pensamentos criativos musicais.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenado por Oneyda Alvarenga (1982-84) y Flávia Camargo Toni (1984-1989). Coleção Reconquista do Brasil (2ª série) vol. 162. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo: Ministério da Cultura, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Itatiaia, 1989.

GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto. *Oswaldo de Souza: o canto do Nordeste*. Rio de Janeiro: Funarte - Projeto MMB, 1988.

SOTUYO BLANCO, Pablo. “Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil”. Tese de Doutorado. 2 vols. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Fevereiro de 2003.

SOUZA, Oswaldo de. *Música Folclórica do Médio São Francisco*. 2 vols. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Conselho Federal de Cultura, 1979-1980.