

O BRASIL SONORO DE MARIZA LIRA

José Geraldo Vinci de Moraes



RESUMO: A folclorista Mariza Lira ao lado de outros autores de sua época, todos eles ignorados pelo universo intelectual do país, formou uma “primeira geração de historiadores” que colaborou de maneira destacada para a “invenção” da história da música popular urbana no Brasil. Esse artigo pretende justamente discutir algumas das questões apresentadas pela folclorista na sua obra que colaboraram para a ampliação dos horizontes de análise e de construção da narrativa em torno da história da música popular urbana no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Mariza Lira; Historiografia; Historiadores; Música popular.

ABSTRACT: The folklorist Mariza Lira beside other authors of its time, all them unknown for the intellectual universe of the country, formed a “first generation of historians” that collaborated in an outstanding way for the “invention” of the history of the urban popular music in Brazil. This article intends precisely discuss some of the subjects presented by the folklorist in its work that collaborated for the amplification of the analysis and of the construction horizons of the narrative around the history of the urban popular music in Brazil.

KEYWORDS: Mariza Lira; Historiography; Historians; Popular music.



O Brasil viveu entre o final do século XIX e a primeiras décadas do XX uma série de importantes mudanças culturais. Marcadas pelo rápido crescimento urbano e incipiente industrialização, pela intensa movimentação demográfica e novas tecnologias que surgiam, elas conviveram ao mesmo tempo com elementos de nosso passado colonial, rural e escravista. Neste quadro repleto de contrastes, diferentes formas de produção e difusão das culturas populares ganharam novos contornos e inusitadas fusões e misturas.

Foi neste contexto complexo que surgiu, num ritmo muito próprio, uma inventiva cultura musical popular em alguns dos centros urbanos mais importantes do país. Porém, raramente essa complexidade e contrastes foram compreendidos pela elite nacional protagonista do esforço modernizador. Infelizmente, durante décadas esta notável dinâmica histórica foi esquecida ou criticada pelas análises e interpretações teóricas vinculadas a uma visão elitista da cultura nacional que via apenas no folclore expressão da “pura cultura popular”. Acontece que alguns jornalistas, cronistas e memorialistas atentos e sensíveis a essa novidade cultural em que viviam cotidianamente, trataram de registrar, colecionar, formar arquivos e também interpretações pessoais sobre a moderna música popular urbana em gestação.

Esses autores pouco reconhecidos pelo universo intelectual e cultural formal, como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel e Mariza Lira, acabaram formando uma espécie de “primeira geração de historiadores da moderna música popular urbana” (Moraes, 2006). Essa geração, nascida na passagem dos séculos XIX/XX, além dos registros da memória e dos eventos culturais, reuniu, organizou, compilou, arquivou e, sobretudo, “inventou uma tradição” na nossa cultura/música popular que permanece viva até hoje. Na realidade eles

criaram o “acervo”, o “lugar social”, a prática e uma narrativa sobre a música popular em construção. Portanto, eles alcançaram as várias dimensões de uma autêntica “operação historiográfica” (Certeau, 1982), formando assim uma espécie de influente corrente historiográfica sobre o tema. Na realidade, eles se tornaram seus únicos historiadores, pois, na época, tanto para os historiadores de ofício como para os intelectuais preocupados com a preservação e difusão da cultura nacional, a música popular urbana não tinha nenhuma relevância cultural ou social (Moraes, 2007).



A folclorista Mariza Lira (1899-1971) foi uma historiadora da música popular que apresentou uma interpretação muito própria sobre a música urbana em gestação. Ela se afastou do discurso e da prática predominantes nessa geração, fundados na crítica jornalística, na crônica e no memorialismo, mas ao mesmo tempo nunca se distanciou demasiadamente, sempre mantendo diálogo aberto com os outros autores.

Sua trajetória vinculada ao estudo e desenvolvimento do folclore nacional apontou-lhe outro caminho para a compreensão da música popular urbana, muito embora nesta época os folcloristas ainda repelissem seus gêneros, considerando-os “popularescos” e não autenticamente “populares”. O fato mais interessante, contudo, é que esta rota alternativa apresentada pela folclorista com o tempo se aproximou daquela dos memorialistas e cronistas que, fundidas, deram o tom

dominante da narrativa historiográfica da música popular urbana nos anos 1950-1960. Professora e diretora escolar, Mariza Lira se tornou reconhecida folclorista, sobretudo da cultura e costumes do Rio de Janeiro. Integrante da comissão nacional do folclore e também a do estado fluminense, foi defensora intransigente da cultura nacional e militante ativa, organizando exposições, compilações e cursos, escrevendo livros, textos para a imprensa (Lira, 1953).

De modo geral seus textos e livros tratavam de temas “clássicos do folclore”, como *Migalhas Folklóricas*. Esta obra é uma compilação de diversos artigos, palestras, conferências e pequenos estudos teóricos e temáticos sobre o folclore, realizados entre 1938 e 1951, data da publicação da obra. Nos artigos relativos ao folclore nacional ela trata de temas variados típicos do folclorismo, como a cerâmica, a poesia, as lendas, ladainhas, cantigas de roda e de berço e cânticos escolares.

Os textos de fundo teórico, a maior parte deles escritos no final da década de 1930, procuram reafirmar a condição científica do folclore e seu processo de desenvolvimento no quadro das ciências antropológicas, e como ele evoluiu no Brasil a partir dos estudos de Silvio Romero. É com esta postura de reconhecer a “ciência do folclore”, típica da segunda geração de folcloristas brasileiros, que Mariza Lira edita em 1938 seu primeiro livro, *Brasil Sonoro*. Os dois primeiros capítulos apresentam discussão geral e teórica sobre as relações da música com o meio e a sociedade. Suas análises repercutem de modo tardio o ideário do final do XIX em que meio e raça era o binômio explicativo para compreensão de nossa identidade nacional. O título do primeiro capítulo aponta nesta direção e poderia ter sido muito bem formulado por Silvio Romero ou Euclides da Cunha: “A terra – o homem – a música” (Lira, 1938, p. 7). Nele é destacado o papel de nossa “empolgante natureza” e como seu cenário idílico – o do gorjeio dos pássaros, do ritmo do mar, do regato e do vento – foi determinante na formação de

nossa música popular. Para ela “o fator mesológico” subjuga tudo e a todos. Assim, “a música dos caboclos do interior reflete a natureza na melancolia de suas toadas; a música do homem do litoral revela o sensualismo tropical” (Lira, 1938, p. 12).

Sobre essa base física evoluem as raças e ocorrem os encontros e as misturas que engendram nossas primeiras características musicais nacionais, para ela ainda em formação na década de 1930. Os primeiros habitantes da terra formaram seus pendores musicais em relação íntima com a natureza e a eles se misturaram as duas outras “raças musicais” que contribuíram com “a cadência do negro a harmonia do europeu” (Idem, p. 12) na formação de nossa nacionalidade.

É a partir dessa imanência musical das “raças” e de suas misturas que surgiram nossos gêneros musicais - a modinha, trovas sertanejas, desafio, emboladas, cantigas - que ela estuda em *Brasil Sonoro*. Este argumento de que índios, brancos e negros, em harmonia com a natureza, eram elementos formadores de nosso povo e, conseqüentemente, de nossa música, não era novidade, mas permaneceria central em suas obras e interpretações, como de resto em boa parte dos folcloristas. Quase vinte anos depois ela continuava a repetir o mesmo discurso fundado no critério “racial ternário” na coluna que mantinha na *Revista da Música Popular* intitulada *História Social da Música Popular Carioca*. Foram escritos onze artigos para a coluna em que a questão da “influência do étnico em nossa música” e a da “música das três raças” (Lira, 1955) que convivem no ambiente tropical, continuava se apresentando de modo central. Logo no artigo de abertura ela deixa clara a posição:

Para encontrarmos os elementos formadores, temos que ir mais longe. Devemos buscá-los na música dos povos que concorreram para a formação de nossa nacionalidade, fontes originais que contribuíram para a característica da música popular brasileira. Além do

índio, do português conquistador, do negro-africano escravizado, temos a dominação espanhola, invasão holandesa ao norte, fora outros elementos étnicos que aqui se amalgamaram ao sol dos trópicos (Lira, 1954, p. 22).

Todavia, foi em um pequeno estudo sobre o flautista e chorão Joaquim Antonio Callado escrito no início da década de 1940 (Lira, 1940-41) que a folclorista definitivamente expôs de modo revelador a importância que dava às relações entre meio, raça e mestiçagem como formadora na nacionalidade e para a consolidação da música nacional e popular. Para ela, Callado, Nazareth e Chiquinha Gonzaga foram figuras centrais na fixação da nossa música popular. Porém o flautista “reunia em si a ancestralidade musical, a influência do meio e a tendência da raça” (Lira, 1949, p. 63). Haveria nele, sobretudo o forte condicionante racial produto da mestiçagem. A época em que o texto é editado já prevaleciam as análises culturais de Mário de Andrade em torno da música popular e também se vivia sob o forte impacto dos argumentos positivos de Gilberto Freyre em favor da mestiçagem; contudo, provavelmente seus argumentos causariam inveja à Silvio Romero:

A execução da flauta por Calado era favorecida pelos característicos da mestiçagem. Lábios grossos, dentadura magnífica, compleição robusta refletindo pulmões fortes, permitiram-lhe um sopro seguro, que o seu temperamento vibrátil traduzia numa agilidade assombrosa (Idem).

Desse modo, a “exuberância da natureza, a ardência do clima e o fator máximo do cruzamento das raças que aqui chegaram” (Lira, 1940-41, p. 210), sintetizados na figura mestiça de Joaquim Antonio Callado, contribuíram para construir a “raça nova” brasileira — novamente uma referência

explícita a Silvio Romero (Romero, 1977) —, com uma cultura própria e um “precioso populário musical”, iniciando nossa libertação cultural das influências estrangeiras. Para o segundo elemento do tripé de fixação da música nacional-popular, Chiquinha Gonzaga, a folclorista busca outro eixo de análise, indicando que a situação social e cultural da maestrina era outra. Por meio de uma biografia de maior fôlego, publicada em 1939, Mariza Lira aponta que na trajetória da compositora os condicionantes meio e raça estavam um tanto deslocados e eram completamente distintos do mestiço Callado.

Sua contribuição à música popular se daria, então, em outro nível, ao possibilitar a abertura de diálogo entre a música das ruas e a erudita, assim como também do entretenimento. Caso semelhante seria o de Ernesto Nazareth — o terceiro elemento do tripé — que, no entanto, segundo a autora, tinha tendência e preferência à música erudita, tal como Pestana, o angustiado compositor criado por Machado de Assis. Para ela “não se pode dizer que Ernesto Nazaré, por ter escrito tangos, valsas, polcas e choros, fosse um compositor popular” (Lira, 1949, p. 66); talvez por isso nunca tenha dedicado estudo mais cuidadoso ao compositor. A biografia da maestrina não é mais analisada nos limites da “música étnica”, mas nos quadros de formação da “música nacional”. Na realidade esta música àquela altura estaria em plena formação na “alma do povo brasileiro”, após todo o processo de mestiçagem, e que a maestrina soube captar e compreender muito bem “no convívio com a sua gente”, transmitindo toda dinâmica cultural já “em músicas de uma expressiva brasilidade” (Lira, 1939, p. 24). A trajetória da compositora é toda ela reconstruída para assegurar à Chiquinha Gonzaga “a glória de fixar na música de nosso povo o ritmo nacional de seu tempo” (Idem, p. 44).

Pelos textos da folclorista se entreve que a obra produzida pelos três compositores permitia, pela primeira vez, uma tentativa de

“elevação cultural e social” da música popular urbana. Essa música obviamente não era “cultura ou elevada”, também não era “rural ou folclórica”, mas muito menos “simples entretenimento”, embora produzida e difundida nesse e para esse universo. Ela se manifestava, sobretudo, como produto das inter-relações entre todos estes campos. Essa questão, debatida à época por alguns intérpretes do Brasil, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Mário de Andrade, era central na construção da música popular¹, mas parece que a folclorista não se preocupou com ela, muito embora algumas passagens de seu texto sobre Chiquinha Gonzaga revelem elementos neste sentido. O núcleo e ponto de chegada de suas análises estavam baseados na formação da música nacional, argumento reiterado no livro como se fosse preciso convencer o leitor e a si mesma. Este motivo justificaria também, ainda que de maneira recalcada, a valorização destes artistas e suas obras integrando-os ao patrimônio cultural da nação.



Ao analisar a formação e fixação da música popular nacional a partir das contribuições individuais destes “três expoentes”, Mariza Lira introduziu também a biografia nos estudos da música popular, gênero que se tornariam regra a partir dos anos 1960. Se no texto sobre Callado ele ainda é muito tímido e limitado, e em Nazareth o projeto não segue adiante, no livro sobre Chiquinha Gonzaga ele se realiza claramente. Bem provavelmente ela tomou emprestado o gênero biográfico da prática narrativa da história da

música erudita, baseada no binômio “vida e obra de...”. Essa aproximação a uma narrativa vinculada à linguagem erudita, que de modo geral celebrava as “grandes obras e figuras” das artes e literatura, era outro elemento que indicava o desejo de reconhecimento cultural do “artista popular” e sua produção, nos padrões da norma culta. Ao mesmo tempo significava a busca de valorização intelectual da própria biógrafa, já que tanto a música popular como o folclore, seus objetos de estudo, eram menosprezados nos quadros do pensamento social (Vilhena, 1997).

Pode-se dizer que a autora alcançou relativo sucesso nesta valorização cultural e reconhecimento intelectual já que publicou o pequeno estudo biográfico sobre Callado na *Revista Brasileira de Música*, vinculada à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. E a biografia de Chiquinha Gonzaga também ganhou pequena resenha e comentário positivo em dos fascículos da sisuda *Revista* (*Revista Brasileira de Música*, pp. 76-77), que tratava sempre da “boa música”, além de ter se tornado referência nos estudos sobre a música popular.

Desse modo, Mariza Lira foi uma das primeiras a introduzir artistas vinculados à música popular de entretenimento em ambiente intelectual mais formal. Mário de Andrade já havia feito comentários positivos ao mesmo trio de compositores, estendendo-os a Marcelo Tupinambá e também a Pixinguinha, Sinhô e Noel Rosa, porém de modo acanhado e passageiro. Coube a ela também colocá-los no processo de construção da música brasileira, reconhecendo e valorizando pela primeira vez o artista popular urbano e sua obra nos quadros da cultura nacional. Em *Brasil Sonoro* aparecem além de Callado, Nazareth e Chiquinha, dezenas de músicos populares como Sinhô, Caninha, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, H. Vogeler, Noel Rosa, Ari Barroso, Assis Valente, Lamartine Babo, André Filho, Custódio Mesquita, Benedito Lacerda, Herivelto Martins, entre tantos outros (Lira, 1938, pp. 215-308). Ainda que de modo passageiro², pela primeira

vez um livro destinado a discutir a formação da música nacional apresenta estes artistas que, sem importância algumas para a cultura oficial da época, citados e lembrados apenas pelos cronistas e memorialistas, são articulados a uma tradição cultural original e de incorporados ao patrimônio cultural e musical da nação.

É na segunda parte do livro que ela constrói a narrativa que coloca esses músicos numa dada tradição cultural e musical. Após apresentar no primeiro bloco as tradicionais manifestações do folclore musical rural e urbano, ela introduz os gêneros de “música de dança” – como a valsa, polca, quadrilha – que faziam parte de nossa genuína tradição musical no século XIX. Em seguida apresenta o maxixe, o samba e a marcha, dando sentido e criando certa linearidade ao processo. Aparece assim, seu empenho em estabelecer vínculos entre as manifestações urbanas “tradicionais” e alguns dos gêneros musicais surgidos nos centros urbanos na passagem dos séculos XIX e XX. E foram justamente esses gêneros que se “aclimataram” à indústria fonográfica e radiofônica, possibilitando o surgimento e evolução daqueles artistas e gêneros populares. Deste modo, ao abordar as formas musicais e artistas que viviam justamente no mundo do entretenimento e na indústria da cultura, numa certa “tradição cultural”, a folclorista alargava os limites do “folclore urbano”.

Seguindo por essas cadências desiguais em que misturava a “fábula das três raças” (Da Matta, 1987, p. 58-85), determinismo do meio, ampliação do objeto folclórico urbano e certa atenção ao universo do entretenimento, Mariza Lira acaba de algum modo antecipando algumas questões que ganhariam consistência somente nas décadas seguintes. Em primeiro lugar, como já foi salientado, de modo pioneiro procura valorizar de maneira sistemática a música popular urbana como objeto de estudo.

Para dar substância a essa valorização, trata de colocar o objeto numa “linha evolutiva”, dando-lhe sentido no tempo e ao mesmo tempo

inventando no presente um passado para ele - a mistura das “raças musicais” nos trópicos seguida pela criação dos nossos gêneros folclóricos rurais e urbanos - e a participação na construção do futuro (a música nacional). Porém, o fato mais interessante é que essa tradição se transporta para os meios de comunicação e se realiza também nas indústrias fonográfica e radiofônica! É curioso observar que no início dos anos 1960 o musicólogo argentino Carlos Vega apresentou questões semelhantes a essas ao criar o conceito de “mesomúsica” para compreender esse mesmo objeto.

Ele criou o conceito com objetivo de superar as noções hierárquicas preestabelecidas nos estudos musicais e para isso tenta compreendê-lo numa outra espécie de “linha evolutiva”. De acordo com ele, essa “música de todos” teria uma história e tradição secular, que a partir do século XIX se manifesta fundamentalmente coreográfica e se difundiu como uma música que “convive en los espíritus de los grupos urbanos al lado de la ‘música culta’ y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica” (Vega, 1997, p. 77).³ Com a multiplicação do entretenimento musical nos grandes centros urbanos e a emergência dos meios de comunicação, ela se transformou, segundo o musicólogo, na música mais importante do mundo ocidental na medida em que tratou de alimentar toda indústria da cultura musical contemporânea.

Como se percebe, Mariza Lira teve papel pioneiro e inovador na ampliação da noção do folclore nacional e interpretação da música popular urbana, ao mesmo tempo em que ecoava visões tradicionais e passadistas próprias do folclorismo. Apesar de construir um discurso influente na história da música brasileira, seu impacto foi limitado e restrito e acabou esquecido com o tempo, ao ser incorporado por outros intérpretes vinculados a mídias mais poderosas. Simultaneamente ao período em que Mariza Lira escrevia suas primeiras e mais importantes obras uma série

de programas radiofônicos com características e abordagem muito semelhantes começava a ser irradiado no Rio de Janeiro. Distante do universo intelectual em que ela vivia, mas de maneira inovadora e com maior impacto cultural, o radialista Almirante dava início no final dos anos 1930 à sua incrível trajetória com programas voltados exclusivamente à música brasileira. Tal como a folclorista, ele reuniu de maneira inventiva no caldeirão radiofônico os mais variados ingredientes da música popular presentes tanto nos gêneros urbanos como nos do folclore. Este fato permitiu Almirante colocar em prática a fusão da tradição dos memorialistas com as interpretações folclorizantes de Mariza Lira. Essa mistura que já vinha sendo desenhada pela folclorista é consolidada na forma do radialista interpretar a música brasileira e alcançou incrível força com a divulgação nos seus programas, tornando-se referência na compreensão da música popular.

T & M

Texto recebido em agosto de 2006. Aprovado para publicação em novembro de 2006.

SOBRE O AUTOR

José Geraldo Vinci de Moraes é Professor Doutor do Departamento de História da Universidade de São Paulo. Endereço eletrônico: zgerald@usp.br.

NOTAS

1. Essa questão foi apresentada de modo polêmico na década de 1990 para debater a formação do samba por VIANA, Hermano. In: ---. **O mistério do samba**. RJ, Ed.UFRJ/Jorge Zahar Ed., 1995. Já em WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe**: o caso pestana. In: **Teresa. Revista de Literatura Brasileira**, 4/5, USP/Ed. 34, 2004, p. 13-79, a discussão é apresentada de modo mais consistente e consolidado.
2. Provavelmente foi essa condição que levou Lúcio Rangel a criticar a obra como superficial. RANGEL, Lucio. **Sambistas e chorões**: aspectos e figuras da música popular brasileira. SP: Livraria Francisco Alves, 1962, p. 32.
3. Ver no mesmo fascículo discussão sobre o conceito em AHARONIÁN, Coriún, Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero, pp 61-74.

REFERÊNCIAS

- AHARONIÁN, Coriún. Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. **Revista Musical Chilena**, v. 51, n° 188, Santiago, jul. 1997.
- CERTEAU, Michel. "A operação historiográfica". In: —. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DA MATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- LIRA, Mariza. **Brasil sonoro**: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.
- . **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. Rio de Janeiro : Papelaria e Typografia Coelho, 1939.
- . "A característica brasileira nas interpretações de Callado". **Revista Brasileira de Música**, vol. VII, E.N. M, Rio de Janeiro, 3. fasc., 1940-1941.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "O Brasil sonoro de Mariza Lira". *Revista Temas & Matizes* - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - Vol. 5 - Nº 10 - 2º Semestre de 2006, p. 29-36.

- "A fixação da característica da nossa musica popular". In: **II Semana Nacional de Folclore**. Comissão Nacional de Folclore do IBECC, Rio de Janeiro, 16 a 22 de agosto de 1949.
- **Primeira Exposição de Folclore no Brasil** (Acheegas para a história do folclore no Brasil). Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.
- "O alvorecer da música do povo carioca". **Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1954.
- A influência do étnico na nossa música. **Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro, n. 6, mar-abr., 1955, p. 30-32.
- "Música das três raças". **Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro, n. 11, nov-dez., 1955, p. 6-7.
- "A influência ameríndia". **Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro, n. 7, maio-jun, 1955, p. 30-32.
- "A contribuição do negro: o ritmo". **Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro, n. 9, set. 1955, p.12.
- "A música das senzalas". **Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro, nº 10, out 1955, p. 8-11.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e música: canção popular e conhecimento histórico". In: BARROS, Carlos (Ed.). **História e Debate**. Espanha, 2000, pp. 93-100.
- "Modulações e novos ritmos na oficina da história". **Revista Galega de Cooperación Científica**, N. 11, 2005, Espanha, p. 49-56.
- "Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil". **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**. V. 8, N. 13, jul.-dez. 2006, p. 117-133.
- "História e historiadores da música popular no Brasil". **Latin American Music Review**, 28/2, Austin, Texas, EUA, 2007.
- RANGEL, Lucio. **Sambistas e chorões**: aspectos e figuras da música popular brasileira. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.
- Revista Brasileira de Música**, Vol. II, E. N. M, Rio de Janeiro, 1º fasc., 1940.
- ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- VEGA, Carlos. "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". **Revista Musical Chilena**, v. 51, n. 188, Santiago, jul. 1997.
- VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: UFRJ/Jorge Zahar, 1995.
- VILHENA, Luis R. **Projeto e missão**. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- WISNIK, José Miguel. "Machado maxixe: o caso pestana". **Teresa. Revista de Literatura Brasileira**. N. 4/5 USP/Ed 34, 2004, p. 13-79 (Dossiê Literatura e Canção).

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

REVISTA TEMAS & MATIZES

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber