

Interpretando o imaginário de seresta na 7ª Valsa de Esquina para piano de Francisco Mignone

Sigridur Malaguti ¹

UNIRIO/PPG-DOUTORADO

SIMPOM: *Práticas Interpretativas*

simalagu@centroin.com.br

Resumo: O imaginário de seresta é uma esfera ou metáfora ligada à 7ª Valsa de Esquina para piano de Francisco Mignone de forma intencional: já de início este imaginário é indicado no próprio título das *Doze Valsas de Esquina* para piano, série da qual a 7ª Valsa de Esquina faz parte. A "esquina" do título convida para um cenário de rua, aonde, à época de juventude do compositor Mignone, aconteciam de costume serestas musicais, das quais ele participava; em seguida o referido imaginário é evocado pelas indicações na partitura feitas pelo compositor e por referências idiomáticas a instrumentos tocados em serestas no Brasil; e ainda é chamado em cena por fartas referências a feições musicais facilmente identificadas como pertencentes a um universo musical brasileiro. Um estilo específico de tocar música de seresta ainda pode ser encontrado em pequenas cidades como Conservatória/RJ, onde a tradição de seresta se mantém até hoje. Obviamente não pode se pressupor que a maneira de executar música de seresta em Conservatória hoje em dia seja idêntica àquela das serenatas das quais Mignone participava nas ruas de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, as quais foram fonte de inspiração na composição das *Doze Valsas de Esquina* para piano. Porém, a atmosfera de nostalgia e exaltação sentimental pode ser constatada em ambos os casos. Como traduzir essas referências do compositor a tradição de seresta em interpretação? Para abordar este problema, gravações de diferentes interpretações da peça foram analisadas, observando as variadas maneiras com que os intérpretes moldaram o tempo na busca por uma atmosfera saudosa e amorosa, emblemática da seresta no Brasil.

Palavras-chave: Imaginário de seresta; Francisco Mignone; Interpretação da 7ª Valsa de Esquina; Tempo *rubato*; Moldagem do tempo².

Performing the Serenade-Imagery in Francisco Mignone's Corner Waltz No.7 (7ª Valsa de Esquina) for Piano

Abstract: The serenade-imagery is a prominent trait of Francisco Mignone's Corner Waltz Nr.7 (7ª Valsa de Esquina) for piano. It is first evoked by the title of the piece itself but then also by the composer's markings in the score, his idiomatic references to the instruments traditionally played in the serenade in Brazil, as well as to musical features easily recognizable as Brazilian. There exists a specific serenade performance style that still prevails

¹ Orientador: Sérgio Barrenechea.

² Termo usado por FREDI GERLING (2008, p. 10).

in small cities like Conservatória/RJ, where the serenade tradition is preserved. How to translate the composer's references to the serenade into interpretation? Recordings of different deliveries of the piece are analyzed in order to discover varied manners to achieve the nostalgic and amorous atmosphere of the serenade through the shaping of tempo.

Keywords: Serenade-Imagery; Francisco Mignone; Interpretation of Corner Waltz Nr.7 (7^a *Valsa de Esquina*); Tempo *rubato*; Shaping of Tempo.

Introdução

O compositor brasileiro Francisco Mignone (1897-1986) aderiu à ideologia do modernismo brasileiro, resgatando elementos da música genuinamente brasileira e colocando-os em roupagem de música de concerto. Parte de sua produção nacionalista se inspira na sua juventude na cidade São Paulo, quando Mignone participava de serenatas tocando flauta com chorões. Essa fonte de inspiração permeia as suas *Doze Valsas de Esquina* para piano, compostas entre 1938 e 1943. Qual será o efeito que a metáfora “esquina”, que aponta a rua como cenário para um evento musical, exerce no imaginário do intérprete? De que forma as indicações de caráter que são ligadas à seresta, como: *soturno e seresteiro* ou *imitando a flauta seresteira*, alimentam o imaginário do intérprete, imerso no processo interpretativo? E como interpretar os elementos idiomáticos do estilo “choro”, integrados ao longo do tempo à música de seresta por viés de músicos atuantes nessa esfera musical, e incorporados por Mignone à composição das *Valsas de Esquina*? Com farta referência ao cenário musical de seresta a 7^a *Valsa de Esquina* (1940) parece um oportuno objeto de estudo para abordar esses problemas.

1. A serenata brasileira: convergência com a modinha e o choro

A prática de cantar debaixo da janela da donzela amada existe na cultura ocidental desde a Idade Média. No Brasil, no entanto, os primeiros registros de serenata são do século XVIII. A modinha aparece no mesmo século e depois de desenvolver, tanto em salões de elite quanto nas camadas populares, ela se encontra no repertório do cantor seresteiro do final do século XIX, no seu estado de modinha romântica e sentimental. Estes atributos podem ser derivados dos mesmos traços expressivos da modinha mas possivelmente são também uma herança cultural do país colonizador, Portugal. De acordo com Cazes (2010, p.15), a expressão nostálgica e sentimental pode ser detectada na música de todos os países colonizados por Portugal. Na época em que a seresta estava no seu auge, no final do século XIX e início do XX, o estilo instrumental do choro estava sendo formado no Rio de Janeiro.

Esse evento na história da cidade é descrito com muito detalhe pelo músico amador A.G.Pinto, ativo na cena do choro nesse tempo. Ele descreve os chorões e as serenatas:

E assim compunham musicas cheias de inspirações e melodias, que satisfaziam os apreciadores das esplendidas serenatas ao luar, onde os harpejos dos violões as notas sonoras da flauta, e vibrações do cavaquinho, despertava os moradores de todo o quarteirão, abriam-se as janellas, e as portas das moradas, dando entrada ao conjunto que formavam os choros. (PINTO, 1978, p. 97.)

O estilo instrumental do choro, com a formação básica de dois violões, um cavaquinho e instrumento solo, principalmente flauta, marca a tradição da serenata. Os chorões adaptaram ao seu estilo os gêneros importados da Europa, como polca, schottisch e valsa. A modinha, por sua vez, “adquire no meio dos músicos populares cantadores de serenatas, uma caracterização nacional” (ALVARENGA, 1982, p. 329) através da parceria destes com poetas eruditos românticos na feitura da modinha seresteira (TINHORÃO, 1998). No Segundo Império (1840-1889) a modinha gradualmente incorpora o tempo de valsa e o tempo binário do schottisch, gêneros tocados em bailes da alta sociedade, abandonando o compasso 2/4 e C usados na modinha de salão do Primeiro Império (1822-1840) (ALVARENGA, 1982, p. 329-330). Se a seresta era uma prática em vigor já ao longo do século XIX nas grandes cidades do país, foi com a instalação de lampiões públicos, feita em Campinas/SP, por exemplo, em 1870, que “a mocidade começava a fazer os ciclos de serenatas às suas amadas” (TINHORÃO, 1976, p. 27). Com o surgimento do rádio e com rápida urbanização depois da Segunda Guerra Mundial, a tradição da seresta entra em declínio, se mantendo somente em algumas cidades pequenas como Conservatória/RJ. Lá se comemora 137 anos de tradição seresteira e tem-se dela uma fonte de sobrevivência sendo que as serenatas, que acontecem toda sexta-feira e sábado às 23 horas, com as suas valsas e canções dolosas em tom menor, viraram atração turística.

2. Um universo de códigos musicais brasileiros

No universo da musicalidade brasileira residem elementos derivados desses acontecimentos musicais. Há nele um conjunto de códigos musicais que o pesquisador brasileiro Piedade chama de “época de ouro”. É um conjunto de tópicos³

³ *Topics*, como denominado por teóricos como Ratner, Agawu e Hatten. Derivação do grego *topoi*. “A teoria das tópicos é uma ferramenta de análise musical que supera o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais, funciona como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música brasileira” (PIEADADE, s.d, p.6).

onde reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um pouco do mundo lusitano está presente [...], com evocações do fado e na singeleza das modinhas. Como que mito, manifesta-se aqui um Brasil profundo do passado através de volteios e floreios melódicos [...], padrões rítmicos [...] e certos padrões motivicos [...] que estão fortemente presentes no mundo do choro e em vários outros repertórios de música brasileira, tanto na camada superficial quanto em estruturas mais profundas. [Nas] “Valsas de Esquina” de Francisco Mignone [...] tópicos época de ouro se apresentam com melodias em primeiro plano, em estilo *cantabile*, sempre com lirismo e nostalgia. (PIEDADE, s.d, p. 5.)

Por sua vez, o teórico finlandês Eero Tarasti opina que as tópicos se inserem na estrutura comunicativa na música. Ele identifica dois níveis de estrutura: a estrutura comunicativa, à qual pertencem os mecanismos musicais usados pelo compositor para comunicar suas ideias. Estes são estilísticos visto que o compositor segue certas normas estilísticas; num espaço gerado pela estrutura comunicativa - na estrutura de significado -, o compositor segue relativamente livre a sua imaginação e “[...] o verdadeiro momento estético da música pode ser encontrado”,⁴ - diz Tarasti (1994, p. 18, tradução nossa).

Estabelecemos, como sugerido por Piedade, que melodias *cantabile* - que cantam “com lirismo e nostalgia” -, sejam uma tópica “época de ouro” na 7ª *Valsa de Esquina*, pois tais melodias, normalmente tocadas pela mão direita, não são simplesmente melodias ricas em lirismo, visto que elas referem um universo específico da musicalidade brasileira, repleto de significado histórico-social. Ademais, as indicações de caráter na partitura como *soturno e seresteiro*, não deixam dúvida sobre as intenções comunicativas do compositor. Do mesmo modo pode ser eleita como tópica a “baixaria”, linguagem estilística do choro. Esta é tocada pelos violões acompanhadores do conjunto de choro e tem a função de marcar o tempo e a harmonia, além de realizar frases que interajam com a melodia em seus momentos menos ativos. A parte da mão esquerda na 7ª *Valsa* frequentemente cita essa prática.

3. Interpretando a seresta

A música existe na ideia do compositor que a traduz para a partitura, por sua vez limitada em termos de precisão de dinâmica, tempo, articulação. O executante traduz a partitura muitas vezes inconsciente do fato da sua interpretação ser marcada por convenções estilísticas da sua época ou região geográfica. O teórico J.A. Bowen, versando sobre a primeira experiência de interpretar estilos antigos, diz:

⁴ “[...] the true aesthetic moment of music is to be found”.

Descobrimos que o nosso “sotaque” não é nem natural nem absoluto. Percebemos que muitas das “regras” que considerávamos óbvias – como “Não acelerar no crescendo,” “Tocar sempre com sonoridade cantada,” são convenções que foram marteladas dentro de nós quando jovens. (Essas convenções essencialmente definem o nosso “estilo” básico e elas são invisíveis, como regras de gramática, para o orador nativo⁵. (BOWEN, 1996, p. 32, tradução nossa.)

Segundo ele há duas dificuldades relacionadas à interpretação de estilos antigos: primeiro é necessário adotar um caminho interpretativo que abra um leque de expressividade estilisticamente adequado; e em segundo lugar é necessário um engajamento profundo nas convenções estilísticas da época em questão. Apesar da *7ª Valsa de Esquina* não ser tão antiga assim, convém abordar a interpretação da peça com estes critérios. Tarasti trata desse assunto quando discute a questão do discurso musical. Dentro deste existem dois modelos, o ideológico e o tecnológico. O modelo ideológico tem a ver com os conceitos e normas que avaliam a música conforme a estética predominante na sociedade e o modelo tecnológico atende a parte do fazer da composição e da interpretação. Segundo Tarasti,

conhecimento tecnológico é transmitido oralmente em culturas musicais tradicionais. É o caso da nossa tradição musical no que diz respeito à interpretação e ensino musical. Os modelos que guiam estas atividades podem ser vistos como modos específicos de manipulação ou maneiras de persuasão.⁶ (TARASTI, 1994, p.17, tradução nossa.)

De fato, na área de interpretação musical, mostra-se provável esta afirmação, visto que muitas vezes a linhagem do saber interpretativo claramente passa de professor para aluno sucessivamente. No dizer de Bowen, diferentes feições de uma interpretação podem derivar-se duma variedade de estilos que em conjunto formam o estilo geral da execução. Estilos de interpretação podem provir de instituições, instrumentos, épocas, território, repertórios, ou gêneros.

Num processo de formar uma concepção interpretativa da *7ª Valsa de Esquina*, sendo que a peça possui estruturas comunicativas que referem a específicos fenômenos culturais e musicais brasileiros, cabe buscar por opções expressivas adequadas a peça e engajar-se intensamente nas suas convenções estilísticas. Um jeito recomendado por muitos articuladores na área da teoria das práticas interpretativas é a audição de gravações feitas da

⁵ “We realize that many of the “rules” which we take for granted—like “Don’t speed up when you get louder,” “Always play with a singing tone,” are conventions which were drilled into us at an early age. (These conventions essentially define our home “style,” and they are invisible, like the rules of grammar, to the native speaker)”.

⁶ “In traditional music cultures, technological knowledge is transmitted orally. Such is the case in our own music tradition with regard to musical interpretation and teaching. The models guiding these activities can be regarded as special means of manipulation or modes of persuasion.”

peça por diferentes intérpretes. Na visão do pesquisador F.Gerling, “o que nos interessa nas gravações, é que, sendo uma representação do som musical de uma obra, também podem ser usadas como ferramenta complementar para a leitura da partitura” (2008, p.8). Ele opina que a comparação das gravações disponíveis não deve ter o objetivo de copiá-las. Por outro lado, tal comparação dá ao intérprete “uma maior flexibilidade na busca de sua própria forma de expressão” (ibidem, p.19).

Francisco Mignone era pianista e gravou as *Doze Valsas de Esquina* na íntegra, deixando legado da sua interpretação para a posteridade. Bowen considera que “[...] a interpretação do compositor é privilegiada de uma maneira e acrescenta à nossa informação sobre a peça [...] do mesmo jeito que indicações de tempo e outras instruções e anotações na partitura⁷ (BOWEN, 1996, p. 18, tradução nossa).

A gravação de Mignone da 7ª *Valsa de Esquina* cria uma atmosfera deveras seresteira, que é uma afirmação subjetiva, pois como medir ou avaliar a ‘serestidade’ de uma música que está fora do contexto de seresta, no presente caso vestida em roupagem de música de concerto? O universo musical brasileiro, ao qual pertencem as tópicas “época de ouro”, antes mencionadas, abriga uma maneira de agrupar as notas das frases. O ouvinte culturalmente inato ou adaptado decifra facilmente os códigos de expressividade lançados por uma melodia cantada com flexibilidade rítmica. Essa inflexão temporal transferida para o piano, em conjunto com outros parâmetros interpretativos como timbre, articulação e dinâmica, fazem e ambiência de seresta *à la* Mignone.

Em visita a Conservatória/RJ em dezembro 2014 foi constatado numa serenata que a condução melódica dos cantores seresteiros flutua sobre a marcação de ritmo estável do acompanhamento. Palavras de significado sentimental podem ser prolongadas e os acompanhadores sabem seguir o canto adequadamente. Observamos que todas as músicas terminam num *molto rallentando* muito expressivo. A etnomusicóloga Martha Ulhôa (2006) criou o conceito “métrica derramada” que diz respeito à flexibilidade e independência da melodia em relação ao acompanhamento na canção da música popular brasileira, elemento que está na raiz da sua expressividade:

[Na] métrica derramada [acontece uma] superposição da divisão das sílabas e encaixe frouxo dos padrões de acentuação da língua portuguesa à brasileira aos compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada. (ULHÔA, 2006, p. 2.)

⁷ “[...] the composer's performance is privileged in some way and this performance adds to our information about the work [...] in the same way as metronome marks or other directions or annotations on the score.”

A prática interpretativa analisada por Ulhôa é o canto, mas o conceito se transfere naturalmente para qualquer instrumento.

A 7ª Valsa tem a forma ABA e coda. Na mão esquerda há a “baixaria”, a melodia idiomática do violão do choro (Seção A) e na mão direita uma melodia com a indicação de caráter: *imitando a flauta seresteira* (Seção B). Com o intuito de investigar modelagem do tempo numa interpretação que visa traduzir o imaginário de seresta, observamos os primeiros 16 compassos da Seção A (1ª casa) - com enfoque acentuado nos primeiros 6 compassos, em cinco gravações diferentes. Foram gerados gráficos (programa de computador *Sonic Visualizer*) que demonstram de forma precisa a duração de cada compasso (em segundos), e o desenho da dinâmica feita por cada intérprete:

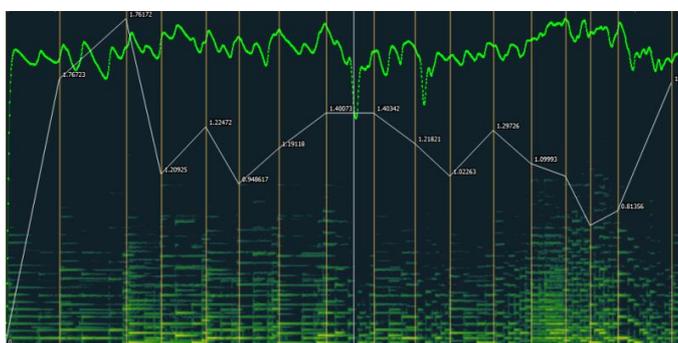


Gráfico 1: Francisco Mignone: linha de dinâmica (no alto/verde) e duração (a linha branca), em segundos, de cada compasso (1-16).

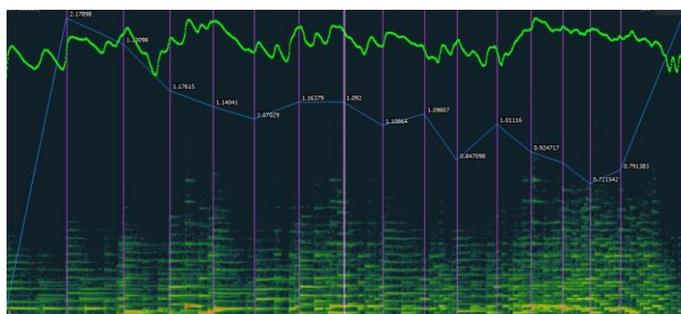


Gráfico 2: Arnaldo Estrella: linha dinâmica (no alto/verde) e duração (a linha azul), em segundos, de cada compasso (1-16).

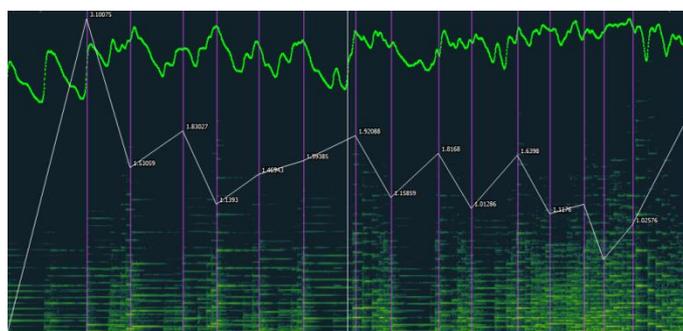


Gráfico 3: MªJosefina Mignone: linha dinâmica (no alto/verde) e duração (a linha branca), em segundos, de cada compasso (1-16).

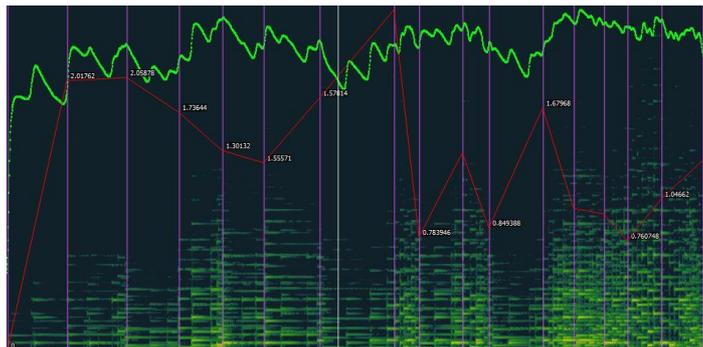


Gráfico 4: Arthur Moreira Lima: linha dinâmica (no alto/verde) e duração (a linha vermelha), em segundos, de cada compasso (1-16).



Gráfico 5: Sérgio (flauta) e Lucia (piano) Barrechea: linha dinâmica (no alto/verde) e duração (a linha roxa), em segundos, de cada compasso (1-16).

Os primeiros seis compassos podem ser vistos como três frases de dois compassos (mão esquerda). Esta seria a melodia da “baixaria” e cada frase tem uma 3ª ascendente que é respondida pela mão direita:

Ex. 1: 7ª Valsa de Esquina, comps. 1-6. A partitura mostra os primeiros seis compassos da música. A dinâmica é *p* (piano) com *com sonoridade apagada*. As marcas de frase são *cresc.* (crescendo) e *pouco* (pouco). A partitura é para piano em 3/4, com uma melodia na mão esquerda e uma resposta na mão direita.

Ex. 1: 7ª Valsa de Esquina, comps. 1-6.

Mignone antecipa a chegada à 3ª ascendente (primeiro pulso do 2º compasso de cada uma das 3 frases). Ouvindo a interpretação de Arnaldo Estrella (1908-1981) fica evidente que a concepção de frase dele é bem parecida: o meio de cada frase é enfatizado, fato que não afeta muito o seu equilíbrio temporal. Mignone e Estrella foram contemporâneos, e é possível que essa semelhança de concepção seja da época em que conviveram com as mesmas

tendências musicais. Todavia, numa gravação da *Valsa de Chopin op.64 N°7 em Dó#-menor*⁸, os acompanhadores violonistas de um conjunto de choro de Jacob do Bandolim demonstram o mesmo conceito de moldagem rítmica da valsa. Apesar de manter o pulso estável, dá a impressão de uma antecipada chegada ao primeiro pulso. Arthur Moreira Lima (n. 1940) gravou as *Doze Valsas de Esquina* em 1980/81 e mostra uma concepção diferente do início da 7ª *Valsa*. Ele enfatiza, sim, o Si-bemól, o começo do 2º compasso, como se fosse início de frase e a resposta da mão direita no 2º pulso é prolongada numa tensão que resolve no tempo forte do próximo compasso. Maria Josefina Mignone, que também gravou as *Valsas* na íntegra, demonstra concepção de fraseado semelhante. Ela, por sua vez, molda o tempo alternando compasso longo e curto. Observamos também uma gravação mais recente do Duo Barrenechea, numa transcrição para flauta e piano: o piano exerce uma parte de apoio rítmico e harmônico, como é de praxe num conjunto de choro. Nesse contexto a moldagem de tempo fica numa perspectiva de conjunto: o pulso estável é mantido pelo instrumento de acompanhamento e por cima o solista toca com *rubato* melódico.

	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	14º	15º	16º	
	Moderadamente							<i>poco affrett.</i>	<i>a tempo</i>	<i>poco affrett.</i>	<i>a tempo</i>		<i>poco affrett.</i>	<i>a tempo-</i>	<i>affrett.</i>		
	<i>p</i>	<i>cresc. pouco a pouco</i>					<i>mf</i>	<i>dim</i>							<i>poco ritard.</i>	<i>rit.</i>	
	DURAÇÃO DE CADA COMPASSO (EM SEGUNDOS)																
F.Mignone	1.6s	2.1s	0.9s	1.3s	0.9s	1.2s	1.5s	1.3s	1.2s	1.0s	1.3s	1.1s	0.9s	0.8s	0.8s	1.7s	
A.Estrella	2.2s	1.3s	1.2s	1.1s	1.1s	1.2s	1.1s	1.1s	1.1s	0.8s	1.0s	0.9s	0.8s	0.7s	0.8s	1.6s	
M.J.Mignone	3.1s	1.5s	1.8s	1.1s	1.5s	1.6s	1.9s	1.2s	1.8s	1.0s	1.6s	1.1s	1.0s	1.2s	0.7s	1.0s	
A.M.Lima	2.0s	2.0s	1.7s	1.3s	1.6s	1.6s	2.4s	0.8s	1.4s	0.8s	1.7s	1.0s	0.9s	0.8s	1.0s	1.5s	
Duo Barrenechea	2.0s	1.7s	1.3s	1.5s	1.4s	1.5s	1.7s	1.1s	1.8s	1.1s	1.7s	1.4s	1.3s	1.5s	1.8s	2.1s	

Tab. 1: Duração (em segundos) dos comps 1-16 de todas as gravações (valores arredondados para maior clareza).

Observa-se que nos primeiros 6 compassos (sem indicações de tempo além do *moderadamente*) fica clara a intenção dos intérpretes de expressar a ambiência seresteira através da modelagem do tempo. Francisco Mignone encurta o 1º compasso de cada par de compassos enquanto M^a Josefina faz o inverso. Estrella, fora o primeiro compasso, mantém um tempo por compasso bastante regular. Moreira Lima e Duo Barrenechea iniciam com calma para estabelecer um equilíbrio relativamente estável entre os compassos seguintes.

Conclusões

O imaginário de seresta permeia a 7ª *Valsa de Esquina* de Francisco Mignone. Ele é aceso pelo próprio título da peça, pelas indicações de caráter e pelas citações às normas estilísticas dos instrumentos usados em serestas no Brasil. A moldagem do tempo é um

⁸ A gravação pode ser acessada no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=arYFnSr559s>

parâmetro essencial para estabelecer o que consideramos um ambiente musical seresteiro, inerente ao universo da musicalidade brasileira. A condução melódica em “métrica derramada”, encontrada igualmente em Conservatória e nas gravações históricas de Mignone e Estrella, engendra a atmosfera amorosa, sentimental e nostálgica de seresta. Nesse *rubato* melódico, no caso do pianista solista, sem um instrumento acompanhador, muitas vezes o pulso de valsa se torna difuso. Os intérpretes das gravações analisadas criaram cada um a sua concepção engajada na busca estilística e a comparação das interpretações não oferece certezas sobre o caminho interpretativo, mas antes mostra alternativas interpretativas possíveis e convincentes.

Referências

- BOWEN, J. A. Performance practice versus performance analysis: Why should performers study performance? *Performance Practice Review*. v. 9, n.1, p. 16-35, 1996.
- CAZES, H. *Choro do quintal ao municipal*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GERLING, F. V. O tempo rubato na Valsa de Esquina Nº2 de Francisco Mignone. *Claves*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. Nr.5, p. 7-19, 2008.
- PIEDADE, A. T. de C. Música Popular, Expressão e Sentido: Comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. *Departamento de Música/UFES*, s.d . Disponível em: <http://www.ceart.ufes.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf> [acesso em 04/05/2014].
- PINTO, A.G. (1936). *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- TARASTIE, E. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- TINHORÃO, J. R. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Ed. Tinhorão, 1976.
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.
- ULHÔA, M. T. de. A pesquisa e análise da música popular gravada. VII CONGRESSO DA IASPM-AL. Havana, Cuba. p. 1-9, 2006.
- Disponível em: <<http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos>> [Acesso em 06/09/2012].