

AS METÁFORAS E A CENSURA AO CANCIONEIRO ENGAJADO NO BRASIL, PORTUGAL E ESPANHA*

Alexandre Felipe Fiuza



RESUMO: Este artigo foi formulado a partir da análise da documentação dos serviços de censura discográfica do Brasil, Espanha e Portugal. Em particular, aborda a utilização de metáforas nas canções produzidas nos períodos ditatoriais destes três países, entre o final da década de 1960 até meados da década de 1970. Estas canções guardavam uma similaridade em relação aos lugares de produção e recepção do cancionero de cunho mais engajado politicamente, além de uma estratégia semelhante dos compositores através do emprego de metáforas para evitar os cortes dos censores. Tudo isso gerou também uma construção de símbolos, bem como o uso de imagens que circulavam no mundo ocidental e que eram entendidas em diferentes culturas. Destaca-se, por exemplo, a “noite” como representativa da opressão e a idéia da “flor” e da “primavera” como símbolos da mudança, do nascimento de um mundo ideal, por vezes utópico, da paz, do fim da violência das ditaduras e da luta pelo socialismo. Estas construções imagéticas, por sua vez, foram objeto de veto dos censores dos três países e revelaram, igualmente, caminhos comuns nas estratégias discursivas e estéticas destes compositores e das poesias musicadas por estes.

PALAVRAS-CHAVE: Ditaduras; Censura; Canção.

ABSTRACT: This article emerges from the analysis of the documentation of the discographical censorship services in Brazil, Spain and Portugal. Particularly, we discuss the use of metaphors in the songs produced during the dictatorial periods of these three countries, and from the end of the sixties until the mid-seventies. These songs present a similarity concerning the places of production and reception of song collections of a more politically committed nature, as well as a similar strategy of the composers by employing metaphors in order to avoid cuts by the censors. All this also caused the construction of symbols, as well as the use of images that spread all over the Western world and that were understood in different cultures. We can highlight, for instance, the “night” as representative of the oppression, and the idea of “flower” and “spring” as symbols of the change, the beginning of an ideal world – sometimes utopian –, the peace, the end of the violence from the dictatorships, and the struggle for the socialism. These constructions of images, by their turn, were object of veto by the censors in the three countries and also revealed common devices in the discursive aesthetic constructions of these composers and their lyrics.

KEYWORDS: Dictatorships; Censorship; Song.



“Se não houver frutos, valeu a beleza das flores; se não houver flores, valeu a sombra das folhas; se não houver folhas, valeu a intenção da semente”. O cartunista Henfil, em seu livro *Diretas Já* (1984) e em relação à votação no Congresso Nacional da emenda das Eleições Diretas para Presidente, fez uso destes versos de Mauricio Ceolin. Por vezes, esta bela metáfora é atribuída ao próprio Henfil e tornou-se uma das mais conhecidas frases no jargão dos movimentos esquerdistas.

As flores, contudo, não foram metáforas empregadas unicamente nesta poesia, mas freqüentes em inúmeros países e também potencializadas e divulgadas por meio da canção popular.

Para além de seu clássico emprego junto ao movimento *hippie* (*Flower Power*), foram igualmente recorrentes nas canções de protesto contra os regimes autoritários, as guerras, o individualismo, a poluição, entre outros temas.

Um passeio pelos jardins dos dicionários de símbolos revela como a representação da flor e de seu ápice, a primavera, não são unicamente símbolos “universais” da mudança e da revolução. Por exemplo, entre os celtas, remete à “instabilidade”; para os maias, “fornicação”; para os astecas era mais complexa: nobreza, preciosidade, dádiva divina. Para Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 438-9), as flores representam muitas vezes “as almas dos mortos” ou uma espécie de “centro espiritual”. Para Guy de Tervarent, os “usos alegóricos das flores são igualmente infinitos: elas podem estar entre os atributos da primavera, da aurora, da juventude, da retórica, da virtude.”¹

É justamente esta última simbologia ligada à juventude que reverberou junto a uma profícua criação musical entre as décadas de 1960 e 1970. Por exemplo, após a derrubada da ditadura portuguesa, os pesquisadores entraram em contato com inúmeros documentos que apontaram a incidência e o alcance da atividade censória. No campo da produção literária e poética, ocorreu uma progressiva autocensura e o uso freqüente de metáforas para driblar este controle censório:

A censura oficial ou oficiosa impunha ao escritor uma permanente e insidiosa autocensura, apenas ultrapassada pelo engenho próprio de escrever entrelinhas ou de encontrar metáforas apropriadas. Assim, palavras como aurora ou amanhecer passaram a significar socialismo, primavera²/ revolução, camarada/ prisioneiro, vampiro/ polícia, papoila/ vitória popular (Rodrigues, s/d, p. 80).

O fim da censura e da obrigatoriedade do uso de metáforas para driblar os censores portugueses ocorre em 1974, quando um movimento dos capitães levou ao fim o regime ditatorial surgido no longínquo 28 de maio de 1926. Novamente as flores aparecem na história portuguesa, afinal, esta revolução ficou conhecida como a “Revolução dos Cravos” porque durante as comemorações da população, na mesma manhã do 25 de abril, vendedoras de cravos entregaram aos soldados suas flores e estes, para poderem lançar, colocaram-nas nos canos dos fuzis. Desse modo, estas imagens foram captadas pelas lentes dos fotógrafos e espalhadas pela imprensa internacional, transformando o gesto num símbolo daquele ato político.

Entretanto, a metáfora da flor, dada a sua constância na criação poética, também foi percebida pelos serviços censórios. Por exemplo, no arquivo brasileiro da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), de Brasília, em um informe do Ministério da Justiça, é difundida a informação aos escritórios da censura sobre as atividades de uma organização de esquerda, de Cuba, que promoveria a “canção de protesto”, por meio de semas como: “sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc., [que] são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental”. Este informe oficial alertava ainda que os músicos aproveitar-se-iam da “facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato freqüente com outras manifestações culturais”.³

Na verdade, este documento produzido no Brasil advém de uma matéria da conservadora revista argentina *Esquiú*, de um texto intitulado “La ‘Canción-Protosta’, instrumento subversivo?”. Para eles, a canção de protesto fazia parte de uma “guerra ideológica”. Esta matéria, por sua vez, reporta-se ao primeiro número da revista *Canción Protosta*, da *Casa de las Américas* de Cuba, fruto ainda do Primeiro Encontro da Canção de Protesto, de agosto de 1967.



Este festival aglutinou inúmeros movimentos musicais contestatórios e teve como cartaz uma rosa com dois espinhos, em que um deles pingava uma gota de sangue. Este desenho é uma obra do cubano Alfredo Rostgaard e, segundo informações do Encontro, representou a “rosa transformada em símbolo universal que integra la belleza y la cultura, así como expresa la disposición del hombre a defender lo justo y lo bello”.⁴

O tema da flor novamente aparece numa canção, desta vez do músico português Abílio Manoel, radicado em São Paulo desde sua infância. Ele dedicou uma canção à Revolução dos Cravos intitulada *O Fado e o Cravo de Abril*.⁵ Esta, por sua vez, foi selecionada para participar do *Festival Abertura*, organizado pela Rede Globo de Televisão em 1975:

[...] Uma vontade de voltar,
Rever as flores
Que aqui não há
Seguir cantando o dia novo

E o coração do meu povo.
E o som das guitarras na rua,
Conversas de esquina,
Varinas,⁶ cantigas...
O fado e o cravo de abril.

Entretanto, de acordo com o depoimento de Abílio, esta canção foi vetada pela Censura Federal e ele recebeu da Rede Globo uma passagem aérea para Brasília para negociar pessoalmente a liberação da canção junto ao então Ministro da Justiça, Armando Falcão, que não atendeu seu pedido. Esta prática era corrente, qual seja, delegar a alguns dos autores a responsabilidade de negociar com os censores a liberação de suas canções. Proibida *O Fado e o Cravo de Abril*, de Abílio Manoel, a música só seria gravada no LP *América Morena*, de 1976, mediante a alteração do título para *O Cravo e o Fado de Abril*.⁷

Esta canção em ritmo de fado recupera imagens características das canções que estabelecem uma relação entre a primavera e o fim de uma dada situação política, comumente autoritária. Outra passagem que caracteriza bem o período de liberdade vigiada está no trecho “conversas de esquina”, afinal como em toda ditadura, qualquer agrupação de pessoas nas grandes cidades portuguesas era observada pela polícia política e, no limite, até mesmo coibida.

Na mesma canção encontra-se uma outra vertente poética ligada à imagem do exílio, como na canção *Sabiá* (de Tom Jobim e Chico Buarque) e na própria poesia *Canção do Exílio* (do poeta Gonçalves Dias, datada de 1843) que inspirou inúmeros poetas e compositores. Em *Sabiá*, reitera-se a imagem das flores: “Vou voltar, sei que ainda vou voltar/ Vou deitar a sombra de uma palmeira/ Que já não há/ Colher a flor, que já não dá/ E algum amor/ Talvez possa espantar/ As noites que eu não queria/ E anunciar o dia [...]”. Esta canção, como se sabe, alcançou o 1º lugar, deixando em 2º *Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)*, composta e interpretada por Geraldo Vandré, no III Festival Internacional da Canção Popular de 1968, o que gerou revolta junto ao público.

Caminhando, virou o hino da oposição política no final da década de 1960 e durante toda a década de 1970. Voltou à tona no movimento *Diretas já!*, nas greves da década de 1980 e no movimento pelo *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello. Sua radiodifusão foi proibida após sua participação no Festival Internacional da Canção em 1968, contudo, continuou preservada na memória e nas manifestações.

Esta canção também foi gravada pelo ex-padre e músico português Francisco Fanhais no disco *República*, de 1975, lançado unicamente na Itália com o apoio das organizações operárias *Lotta Continua* e *Vanguardia Operaria*, com canções interpretadas por Fanhais e José Afonso. Esta obra de Vandrê também trazia a imagem das flores: “[...] Pelas ruas marchando indecisos cordões/ Inda fazem da flor seu mais forte refrão/ E acreditam nas flores vencendo o canhão [...]. Os amores na mente as flores no chão/ A certeza na frente, a História na mão [...]”. Na Espanha, o disco *Cantigas de Maio* (1971), de José Afonso, foi enviado à Censura espanhola pela Ariola Eurodisc. Neste trabalho estava presente, entre outras, a canção *Grândola, Vila Morena*.⁸ No mesmo disco constava *Coro da Primavera*, a única censurada: “DENEGLABE – de contenido subversivo. Las restantes son AUTORIZABLES. Madrid, 10-7-74.”⁹

Esta canção foi proibida um ano antes da morte de *El Generalísimo* Franco e talvez tenha sido proibida justamente pela confluência do tema, no caso, a morte do ditador português Salazar (em 1970) ou a eminência da morte do ditador espanhol, como denota a tradução da letra original: “Cúbrete chusma/ en la mortaja/ hoy el rey va desnudo/ Los viejos tiranos/ de hace mil años/ mueren como tú”. A letra de *Coro da Primavera* segue em seu alento na luta contra o poder e ainda abre uma senha do papel dos cantores. Semear a revolução e o amor:

Livra-te do medo
Que bem cedo
Há-de o Sol queimar
E tu camarada

Põe-te em guarda
Que te vão matar
Venham lavradeiras
Mondadeiras
Deste campo em flor
Venham enlaçadas
De mãos dadas
Semear o amor [...].

Em 1972, ocorreu uma conturbada participação de José Afonso no *VII Festival Internacional da Canção* (FIC), no Rio de Janeiro. O maior nome da canção portuguesa foi escolhido para representar Portugal no Festival por meio de telefonemas a uma rádio, junto com o cantor português, Paulo de Carvalho. Este último foi preterido pelo próprio Festival, porém a canção que ele interpretaria, *Antes que seja tarde*, de Pedro Osório e José Niza, segundo o último¹⁰, foi vetada pela censura brasileira e teve de ser escrita por Niza uma outra letra: *Maria, vida fria*.

Contudo, a participação de José Afonso foi pouco notada e até mesmo ignorada pela platéia do festival, por mais que seu tema significasse muito para a dura realidade política brasileira, muito embora tivesse sido elogiado nos jornais antes do início do FIC. Afinal, a canção *A morte saiu à rua* denunciava o assassinato do pintor Dias Coelho pela PIDE: “A morte saiu à rua num dia assim/ Naquele lugar sem nome pr’a qualquer fim/ Uma gota rubra sobre a calçada cai [...] Teu sangue, Pintor, reclama outra morte igual/ Na curva da estrada há covas feitas no chão/ E em todas florirão rosas de uma nação”. Desta vez, o brotar da flor é relacionado aos mártires da mudança que virá.

Em 1971, a Censura espanhola proibiu a canção *Sucedio en Primavera*, dos portugueses Ary dos Santos e Fernando Tordo. Esta interdição ocorreu pela relação estabelecida entre a flor a sexualidade: “Había una rosa/ Había una flor/ Creciendo ayer dentro de mí/ Había dos alas/ Había un jardín/ Había el amor/ Era el amor/ Creciendo así/ Dentro mí/ Había alegría y juventud/ De alma joven/ Cuerpo encendido [...]/ Llama despierta/ Era una cama [...]”. O veto veio em razão do censor

não concordar com o que entendeu como uma palavra de cunho “altamente erótico”: “Podría autorizarse ‘Sucedió en Primavera’ suprimiendo el verso ‘era una cama’ en el segundo párrafo. 22-IX-71”.¹¹

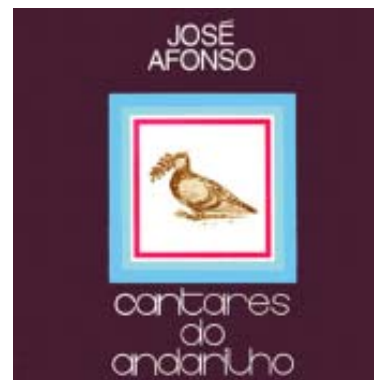
Num outro processo emitido pela gravadora Fonogram à Censura espanhola, e no mesmo ano de 1971, de uma lista de quatorze canções, o censor vetou três delas, *Não me peçam razões* (de José Saramago), *Pátria* (de Alfonso Duarte) e *Boda pagã* (de Francisco Delgado): “[...] Numa boda pagã de povo/ de poetas/ a cama foi flores e brisa verde”. Curiosamente, as outras duas letras também falavam de flores e de primavera como representativas da mudança social, o que repercutiu na sua proibição:

Estas letras tienen dos temas dominantes: el amoroso y el social con aires pesimistas y de protesta. Con el primer tema hay una – Boda pagã – que me parece demasiado atrevida, y con el segundo hay dos – Não me peçam razões y Pátria – que me parecen demasiado directas e radicales contra la ley y el mundo y contra la Patria respectivamente. Estas tres creo que deben ser prohibidas. Las demás son AUTORIZABLES. Madrid, 15 de febrero de 1971.¹²

Em Portugal, a Censura também vetou inúmeras letras de canções como numa poesia de José Saramago, *Venham Leis*, onde o “dia que virá” ou o dia primaveril novamente desponta no final do poema: “(...) Mas quando nos julgarem bem seguros/ Cercados de bastões e fortalezas/ Hão-de ruir em estrondos os altos muros/ E chegará o dia das surpresas”. Desta vez o censor limita-se a riscar o poema e a informar que “não é de divulgar” em resposta ao pedido de visto da gravadora portuguesa Sasseti. O parecer é datado de 31 de outubro de 1973 e é um dos últimos processos antes do 25 de abril de 1974.¹³

Até mesmo o formato dos pareceres é semelhante nos três países aqui abordados. No Brasil e na Espanha, contudo, havia um modelo

mais técnico deste documento, pois, além de constar os dados sobre a gravadora, a canção e o compositor, também havia um item curioso intitulado “linguagem”. Para se ter uma idéia desta, digamos, censura literária realizada pelo censor, após a consulta aos pareceres existentes na DCDP – em Brasília, chegamos aos seguintes tipos de linguagem encontrados pelos censores brasileiros nas letras das canções: protesto, romanesca, romântica, truncada, saudosista, poética, normal, própria do gênero baião, lírica, tendenciosa, sentido dúbio, enaltecedora, acessível, estilo popular, poética sem muito apuro, descolorida, pobre, comum-maliciosa, irreverente, obscena, simples e doutrinária, subliminar, popular com dosagem de sublimação, vulgar, mensagem negativa, entre outras.



Capa do disco *Cantares de Andarilho*, de José Afonso (Orfeu, 1968).

Na Espanha, encontra-se junto aos pareceres da censura discográfica uma lista similar de “tipos” de canções observadas pelos censores: *conteúdo homosexual, ligera, subversiva, sabor separatista, caráter pornográfico, con palabras de adulto, filosófica, con erotismo senil, canto al anarquismo, política, limpia, burlesca, humorística y nostálgica, popular-fantástico romántica, fantasía, intrascendente, elegíaca, marinera, de crítica, bucolica, antipatriótica, antimilitarista, subversion social, incitante a la huelga*, entre outras denominações. Frente a este *index*, uma outra metáfora também presente neste cancionero engajado relaciona-se à “noite”. Nos mitos

gregos ela remetia, entre outras coisas, ao “sono e à morte, aos sonhos e às angústias, à ternura e ao engano” (Chevalier, 2002, p. 639). Para os maias, abarcava o significado de interior da terra e da morte. Para diferentes culturas a noite reporta ao indeterminado, ao obscuro, ao sombrio, às trevas.

Uma das primeiras canções portuguesas de cunho mais engajado foi *Os Vampiros*, de José Afonso e a mesma já trazia num de seus versos esta simbologia entre ditadura e noite: “ouvem-se os gritos, na noite abafada”. Em *Por trás daquela janela*, também de José Afonso, há uma referência à prisão e aos presos políticos: “Por trás daquela janela/ Faz anos o meu amigo / E irmão [...] Na noite que segue o dia/ O meu amigo lá dorme / De pé” [...] Neste trecho, uma alusão à tortura do sono, em que os presos ficavam nesta posição por dias, sem poder dormir, o que para muitos foi considerada muito mais danosa que as agressões físicas mais efetivas.

No Brasil, no parecer 16182 da DCDP de 1974 são vetadas quatro canções do músico brasileiro Sérgio Sampaio. Em *O Bloco do Funil*: “A noite então desceu e a gente não dormiu/ Este é o primeiro grande carnaval do Rio/ Esta é a primeira grande ponte que caiu/ Este é o primeiro grande coração do Rio/ Este é o primeiro grande primeiro de abril”). Falar em noite, por si só, já era passível de atenção do censor visto sua freqüente metáfora com a longa noite iniciada no dia primeiro de abril de 1964, data nunca reconhecida pelos militares como o dia do Golpe, dado o risco da relação com o chamado “dia da mentira”, por mais que a partir dali a verdade viesse a ter, na versão oficial, uma via de mão única. Sérgio Ricardo, imbuído do “espírito latino-americano”, compôs o seu *Canto Americano* e novamente se pautou nas relações entre a noite e a repressão, e não só na brasileira: “[...] Hombre, hombre americano/ eres pájaro cautivo en la tierra/ que tiene ganas de vuelo blanco/ vuelo blanco americano/ en la noche negra/ de su dolor”.

Enfim, houve uma aproximação entre os discursos de músicos de diferentes países em resposta às também similares estruturas

censório-repressivas encontradas nestas ditaduras. Os efeitos destas canções junto a amplas camadas da população são difíceis de aferir. A utilização das metáforas foi, antes de uma opção estética, também uma estratégia de contornar este controle estatal. Por vezes, a mensagem era tão cifrada que poderia inviabilizar a interpretação por parte do ouvinte. Por outro lado, o cancionero e seus compositores, por si só, já traziam também uma forte representação política que lhes imprimiam uma marca de oposição aos regimes autoritários.

Porém, nem todas as críticas às ditaduras foram vetadas, mesmo as que possuíam um discurso mais direto. Concomitante as possibilidades do discurso presente nas letras, as entonações, os arranjos, a tessitura musical da canção também podiam remeter a uma leitura sombria e/ou crítica da realidade. Mesmo as letras mais cifradas podiam produzir efeitos em diferentes públicos. Tal cancionero igualmente podia ser portador de uma mensagem de apoio à luta contra a ditadura, por mais que suas proposições guardassem limites ao equiparar a mudança política à “chegada da primavera” ou ao “dia que não tardará”. As canções não fizeram as revoluções ou os movimentos políticos oposicionistas, mas fizeram parte destes. Diferente de uma crítica freqüente ao cancionero engajado, certamente não foi o discurso sonoro que engessou as lutas políticas ao sublimar ou ao poetizar as ações práticas.

T & M

Texto recebido em junho de 2006.

Aprovado para publicação em setembro de 2006.

SOBRE O AUTOR

Alexandre Felipe Fiuza é Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Docente do Colegiado do Curso de Pedagogia e do Mestrado em Educação na Unioeste – Campus de Cascavel - Paraná. Endereço eletrônico: alefiuza@terra.com.br.

NOTAS

* Texto originalmente apresentado no X Encontro Regional da ANPUH-PR, realizado em Maringá, em 2006. Pesquisa realizada em Portugal e Espanha mediante apoio do CNPq/ Bolsa Sanduíche, em 2004. Dedicamos este artigo ao músico português José Afonso, também conhecido como Zeca Afonso. O ano de 2007 marca os vinte anos da morte deste que foi um dos mais profícuos compositores da música portuguesa e uma das maiores referências da resistência à ditadura no campo artístico e político.

1. Tervarent, Guy de. *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600)*. Genebra, 1959 apud CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.439.

2. Ao longo do presente artigo, alguns termos foram sublinhados para destacar as metáforas presentes nas canções.

3. Arquivo da DCDP, Pasta Informações Sigilosas, intitulado: A canção de protesto – instrumento subversivo, de 27 abr. 1973.

4. Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2306>>. Acesso em 15 jul. 2005. Sobre este mesmo assunto ver: FIUZA, A. F. A censura à canção em espanhol durante a ditadura brasileira. *Revista de Estudios Literários Especulo*, Madrid: Facultad de Ciencias de la Información/ UCM, v. 33, 2006, p. 01-10. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/censurab.html>>.

5. Disponível em: <http://www.studioamerica.com.br/500/music/abilio_fado.ra>. Acesso em: 25 jan. 2006. Neste endereço é possível ouvir a canção em apreço.

6. Segundo depoimento do compositor ao autor: “varinas significa as mulheres de pescadores que trabalham no comércio e limpeza dos peixes nas regiões pesqueiras de Portugal e se vestem de negro sempre, por ter perdido algum membro da família no mar - quase um luto eterno”.

7. MANOEL, Abílio. *América Morena*. Som Livre, n.º. 410.6010, 1976. De acordo com Abílio, em depoimento ao autor: “apenas uma inversão das palavras do título, para ludibriar o cadastro alfabético da Censura”.

8. Utilizada como senha numa rádio para a saída dos militares de seus respectivos quartéis, dando início à Revolução dos Cravos.

9. Archivo General de la Administración de España, Sección: Cultura, caja 67381, de 15 fev. 1971.

10. Apresentação da versão em CD do disco de José Afonso, *Eu vou ser como a toupeira*, de 1972, relançado em 1996, pela Movieplay, n.º JA8005.

11. Archivo General de la Administración de España, Sección: Cultura, caja 67381, de 17 dez. 1971, n.º 1445-71.

12. Archivo General de la Administración de España, Sección: Cultura, caja 67381, con fecha de 15 fev. 1971.

13. Arquivo do *Centro de Documentação 25 de Abril*, em Coimbra/ Portugal.



25 de abril de 1974: Revolução dos Cravos em Portugal.

FIUZA, Alexandre Felipe. "As metáforas e a censura ao cancioneiro engajado no Brasil, Portugal e Espanha". *Revista Temas & Matizes* - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - Vol. 5 - Nº 10 - 2º Semestre de 2006, p. 53-60.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Assis, SP. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2006.

HENFIL. **Diretas Já!** Rio de Janeiro: Record, 1984.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve História da Censura Literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, s./d.



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