

Na melodia do riso: análise do humor nas letras da MPB no Estado Novo

Ana Cristina M. Spannenberg

Jornalista graduada pela Universidade de Passo Fundo (RS), mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e doutoranda em Ciências Sociais pela UFBA.

RESUMO

O texto mostra o humor nas letras de samba produzidas no período de 1930-45, baseando-se na idéia de Bakhtin de que o riso pode servir para burlar, de forma sutil, a ordem estabelecida, funcionando como forma de resistência. Discute o modelo de modernização proposto por Getúlio Vargas, relata o nascimento da Música Popular Brasileira, com ênfase no samba, e a forma como esse ritmo foi utilizado como “arma de resistência”.

Palavras-chave: humor, samba, Música Popular Brasileira, Estado Novo

ABSTRACT

This text shows the form of humour in the samba's songs made between 1930-45, based on Bakhtin's notion about the laugh and how it can work to overwhelm, in a very subtle way, the established order, acting like a resistance form. We discuss the modernization model proposed by Getulio Vargas, the Brazilian Popular Music's birth, emphasizing the samba, and the way the rhythm has been employed as a “resistance gun”.

Keywords: humour, samba, Brazilian Popular Music, New State.

RESUMEN

El texto muestra el humor en las músicas de samba que han sido producidas en el período de 1930-45, basándose en la idea de Bakhtin de que la risa puede ser empleada para burlar, de manera sutil, el orden establecido, funcionando como forma de resistir. Discute el modelo de modernización propuesto por Getulio Vargas, relata el nacimiento de la Música Popular Brasileña, con énfasis en la samba, e la manera que ese ritmo fue empleado como “arma de resistencia”.

Palabras clave: humor, samba, Música Popular Brasileña, Estado Nuevo.

Com humor e sutileza, a Música Popular Brasileira serviu como espaço de resistência ao modelo desenvolvimentista que o governo de Getúlio Vargas tentava implantar desde que chegou ao poder, em 1930. Essa apropriação do riso como instrumento de crítica é, de acordo com Rachel Soihet (1998: 12), uma prática antiga, que alcançou grande expressividade na Idade Média. “Durante o Renascimento, o riso constituiu-se numa das formas capitais pelas quais se expressava uma visão crítica da verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem.” (SOIHET, 1998: 13)

Mikhail Bakhtin, lingüista russo, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, define as “funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura”, a partir da análise das obras do escritor medieval. Segundo ele,

o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente (BAKHTIN, 1999: 105).

E é essa tênue fronteira entre o sério e o cômico um dos pontos mais explorados pelas letras das músicas populares, mais especificamente, pelo samba durante o Estado Novo. Nesse processo, a música é menos um instrumento de resistência declarada e mais uma brincadeira, uma forma de burlar, driblar o sistema imposto. Por este motivo, Soihet (1998: 154) identifica os sambas desse período (bem como toda a organização que traziam consigo, as manifestações carnavalescas populares como um todo), com o que Bakhtin chama de “riso festivo”: “esse riso é *ambivalente* [grifo do autor]: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita, simultaneamente” (BAKHTIN, 1999: 10).

A intenção desse tipo de riso é quebrar as hierarquias, inverter as posições sociais, já que encara todos como iguais, brincando juntos na festa popular, e desfaz, ainda que por alguns momentos, os aspectos sérios e amedrontadores da sociedade. “O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência” (BAKHTIN, 1999: 150). De acordo com Maurício Tavares (2002), “o humor visto como

brecha ou fratura, no pensamento dominante cumpriu, e cumpre, um importante papel na América Latina, especialmente no Brasil. Lugar em que se misturam e se confrontam desde a origem colonial diferentes visões de mundo”.

O presente ensaio pretende analisar, de forma bastante sucinta, a utilização do humor em algumas letras de sambas produzidas no período de 1930 e 1945. Assim, buscaremos especificamente aquelas que se apresentam como forma de resistência ao modelo social imposto, mesmo depois do Estado “apropriar-se” da música e passar a utilizá-la para seus interesses; para isso, utilizaremos a idéia de burla e resistência proposta por Bakhtin. Assim, a música e o humor seriam percebidos aqui como armas das camadas mais pobres para expressar seu descontentamento com a situação social a que estavam submetidas e, portanto, uma forma de driblar as regras e desfazer o lado sério e amedrontador da sociedade, como descrevia Bakhtin, falando sobre o carnaval medieval.

Para tanto, o texto está dividido em três partes distintas. Num primeiro momento, abordaremos o modelo político, econômico e ideológico imposto pela ditadura de Getúlio Vargas, centrado na noção de modernização e exaltando a figura do trabalhador. Logo após, apresentaremos um breve histórico da música popular brasileira, detendo-nos mais especificamente no ritmo samba. Por fim, discutiremos a utilização do humor nas letras de samba, trazendo alguns exemplos que enfatizam especialmente as temáticas do trabalho e a presença da figura do “malandro”.

A imposição de um modelo

Com a queda da oligarquia cafeeira e o declínio da agricultura, iniciou-se, no Brasil, um processo de industrialização, com grande aumento na urbanização. Tal processo segue o que Renzo de Felice (1978: 35-9) chama de “linha evolutiva européia”, que apontava no sentido de uma racionalização crescente, com o progresso e o aumento da tecnologia. Mas o fim da I Guerra Mundial gera uma crise da razão - principal eixo da linha evolutiva européia -, o que dá margem ao surgimento de um discurso ideológico.

De acordo com Hannah Arendt (1989), o discurso ideológico é um fenômeno recente, característico das sociedades de massa, ou seja, das sociedades industriais e urbanas; pois a massa é considerada como pequenos fragmentos da sociedade que têm a sua multiplicidade simplificada por uma ideologia. “As grandes potencialidades das ideologias não foram descobertas antes de Hitler e Stálin” (ARENDR, 1989: 520), afirma ela, para quem a principal característica do discurso ideológico é ocultar as contradições, os conflitos, gerados, principalmente, pela luta de classes.

Utilizando-se do discurso ideológico, para combater o liberalismo e o comunismo,

surge, no Brasil, um governo autoritário, baseado no cooperativismo fascista da Itália. Tal governo tinha como principal característica a manipulação das massas e seu objetivo, conforme Maria Antonacci (1993), era a construção de uma “nova ordem” e de um “novo homem”. Esta nova ordem baseava-se na centralização política, ou seja, pretendia-se que o Estado fosse intervencionista; desejava-se também a industrialização baseada na Organização Racional do Trabalho, pois o pensamento vigente considerava que a industrialização era o único caminho para o desenvolvimento; e, por fim, o nacionalismo era o que sustentava todo esse projeto, pois tudo era feito buscando-se uma “Nação Brasileira” forte e independente das tendências internacionais.

Deve-se ressaltar, dentro dos aspectos dessa “nova ordem”, aquele que pretendia a industrialização brasileira baseada na Organização Racional do Trabalho pois, a partir desse aspecto, pode-se observar a ênfase dada pelo governo autoritário à questão do trabalho. No Manifesto de Outubro da Ação Integralista Brasileira lê-se, como objetivo do governo de Getúlio: “transfigurar o trabalhador no herói da nova Pátria, no homem superior, iluminado pelos nobres ideais de elevação moral, intelectual e material”. Tais objetivos, contudo, vão de encontro a uma parcela da massa que não se encaixa no mercado de trabalho assalariado: a massa ex-escrava.

A crescente urbanização trouxe um grande número de ex-escravos para o Rio de Janeiro, então capital da República que, sem uma infra-estrutura necessária para abrigá-los, e após um movimento de “limpeza”, empurrou-os para favelas nos morros da periferia. A vida dessa parcela da massa pode ser observada nas músicas da época, nas quais os temas mais recorrentes eram a malandragem, a vida boêmia e, em oposição, o trabalho e as ilusões de fortuna do povo.

Conforme Rachel Soihet (1998), esse processo era uma exigência para a instauração plena do capitalismo no Brasil, porque era preciso “ajustar” a classe trabalhadora. “Tornava-se necessário canalizar todas as energias dos populares para essa atividade e, por isso, procurava-se incentivar neles valores e formas de comportamento que passassem pela disciplinação rígida do espaço e do tempo de trabalho, estendendo-se ainda a todas as esferas da vida” (SOIHET, 1998: 26-7).

Outro aspecto bastante valorizado no novo modelo imposto aos brasileiros era o nacionalismo, utilizado para tentar forjar a construção da “Nação Brasileira”. A tendência nacionalista na música vinha desde o final do século XIX, quando as nações européias que ainda não tinham constituído-se efetivamente como Estado Nação precisavam buscar, em suas raízes, algo que as unisse, algo como um “espírito nacional”. Tal tendência chegou ao Brasil e foi constatada pela primeira vez na composição *O Guarani*, de Carlos Gomes, e evoluiu e atingiu seu ápice com a Semana de Arte Moderna de 1922, mas o seu

principal representante foi o músico Heitor Villa-Lobos.

O antropólogo Hermano Vianna, no livro *O mistério do samba*, apresenta os objetivos e as estratégias utilizadas nesse “projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira” (VIANNA, 1999: 127). Para ele, elementos diferentes de várias “culturas” foram agrupados e deram forma ao que se definiu como “cultura brasileira”. Entretanto, os próprios envolvidos (ele cita, por exemplo, Mário de Andrade, referindo-se ao romance *Macunaíma*) sabiam que “esse seu nacionalismo era uma opção (e uma construção) política, adequada ao momento pelo qual o país estava passando, e não o resultado de uma descoberta da essência do povo brasileiro ou de suas raízes culturais imutáveis” (ibidem, p.105). Nessas circunstâncias, o samba carioca foi incorporado e apresentado ao mundo como “símbolo de nacionalidade” (ibidem, p. 111).

Arma da resistência

A música brasileira nasce nesse contexto, que mistura as raízes africanas do negro com as influências européias e, em menor escala, os ritmos indígenas, no que Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. (1986) chamam de “síntese original”. Para os autores,

a música popular cresce contemporânea da miséria, do desequilíbrio, do inconformismo, da rebeldia: febre, cangaço, Canudos, Chibata, Coluna Prestes, movimentos proletários, Modernismo... No seu andamento, desfaldando o estandarte dos (en)cantos, a música popular apresentava-se como uma das vozes da voz geral que desafinava. Arma presa na garganta. Operários, malandros, vadios, boêmios - o desajuste sendo entoado por novos timbres. Acende-se o luminoso de um novo Brasil, urbano-industrial, de personalidade inquieta e ruidosa: Brasil sonoro. As classes dominadas passavam a movimentar-se no terreno político-social, a conquistar um espaço cultural, a reescrever a História do país” (P. 503).

O nascimento do ritmo samba também gera conflitos, embora alguns teóricos afirmem que o ritmo é a “voz do morro”. Rachel Soihet diz que a Cidade Nova, nas proximidades da Praça Onze, no Rio de Janeiro, teve um papel fundamental nesse desenvolvimento. “Nessa área, onde fermentava o samba, negros e mestiços acabaram se impondo culturalmente e criando o que seria o carnaval das camadas populares do Rio de Janeiro, marcado pelo tom africano, que se impusera à cultura pequeno-burguesa tam-

bém aí existente” (SOIHET, 1998: 101). Cabe destacar que a autora utiliza a expressão “carnaval das camadas populares” porque, desde meados do século XIX, o carnaval já era costume no Brasil, porém nos moldes europeus e festejado nas classes altas.

A irreverência é, desde os primeiros sambas, uma das marcas do novo ritmo. Citando fragmentos de notícias de jornais do início do século XX, a mesma autora afirma que “a associação do samba com a desordem é explícita” e, por este motivo, era necessário encontrar “estratégias criativas”, para driblar a repressão (ibidem, p.36-37). Nessa construção, Soihet admite que, apesar das resistências, o samba deixou-se influenciar por “manifestações da cultura dominante”, tanto quanto de “segmentos subalternos” (ibidem, p. 45). Não deixa de enfatizar, entretanto, que a elite dominante “urgiu acelerar a modernização e a higienização da cidade [Rio de Janeiro], através de sua remodelação urbanística [...] o universo cultural deveria ser revisto, estimulando-se sua homogeneização por meio da difusão do saber erudito [...] as crenças e práticas populares - manifestações de atraso e ignorância - precisavam ser expurgadas” (ibidem, p.48).

Nesse contexto, a reação popular era evidente e pode ser constatada em processos criminais, crônicas do período e também nas músicas. Em pouco tempo, porém, “os populares começavam a perceber que, em vez do confronto com aqueles que pretendiam oprimi-los, era preferível lançar mão da obliquidade para atingir seus objetivos e, assim, garantir seu espaço” (ibidem, p. 83). Essa idéia do samba como uma arma de resistência é também defendida por Maria Ângela Salvadori (1987), que afirma:

“o samba, enquanto uma das manifestações da cultura popular, apresentava um caráter marcadamente revolucionário e contestatório, constituindo-se numa recusa à severa disciplina imposta pelos tempos modernos” e, mais adiante, ao referir-se às letras das músicas, “a crítica é feita com elementos lúdicos e o humor é, por excelência, um instrumento de crítica” (SALVADORI, 1987: 116-7).

A “institucionalização” do ritmo, conforme Soihet, seria resultado de uma negociação, “tendo em vista as possibilidades que se abriam com o reconhecimento oficial” (SOIHET, 1998: 142). Ela teria acontecido com o estabelecimento da União das Escolas de Samba, em 1934, e derivaria de três fatores: uma melhor organização dos sambistas, facilitação da divulgação e disseminação do samba para a sociedade; estreitamento das relações entre as escolas e as instituições da sociedade responsáveis pelo carnaval;

e ainda a necessidade de uma instância que defendesse os direitos dos sambistas, especialmente no que dizia respeito à autoria das músicas (ibidem, p.141). Porém, essa idéia é contestada por Hermano Vianna, que discorda do que chama de “história mítica da “resistência” do popular” (VIANNA, 1999: 115). Para confirmar sua afirmação, usa o exemplo do grupo “Os Oito Batutas”, criado por Pixinguinha e Donga que, ainda na segunda década do século XX, já faziam diversas apresentações de samba, até mesmo fora do país (ibidem, p.116). Para ele, a elite cultural sempre conviveu bem com o samba, por antever nele uma possibilidade de uso dentro do seu projeto de “nacionalismo”.

Relação conflituosa

Independente da aceitação popular ou de uma possível resistência ao samba, a relação conflituosa entre samba e Estado é clara e pode ser percebida pelas letras. Entre as principais temáticas, a do trabalho, ou melhor, de oposição a ele, é a que parece conter demonstrações mais claras da utilização do humor como forma de resistência. Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. afirmam que “a esfera do trabalho projeta-se sobre a MPB como uma poderosa *imagem invertida* [grifo do autor]; o exercício sistemático e radical de negação dos valores positivamente elevados pelo trabalho tornou-se o assunto poético predileto de nosso compositor popular, nas décadas de 20 e 30 deste século - uma das épocas mais fecundas e notáveis da MPB” (1986: 505).

A figura central das músicas sob esse tema é a do malandro. Com essa crescente preferência temática, a figura do malandro passou a ser confundida com a pessoa do compositor, chegando ao que Vasconcellos e Suzuki Jr. chamam de “processo progressivo de interiorização de uma personalidade na outra”, colaborando para que samba e malandragem viessem a ser percebidos como sinônimos. A malandragem tornou-se um estereótipo perseguido pelos compositores brasileiros: “a ilusória imagem do sucesso do compositor ou do cantor emoldurada e dourada pela indústria musical tornou-se um símbolo de ascensão social pela caminhada mais curta e menos tortuosa, fora das multidões do trabalho no Brasil.” (ibidem, p.509-10).

Citando o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, os autores lembram que a opção pelo trabalho, por recordar a condição anterior de escravidão, aparecia para o negro como uma “qualidade anti-humana por excelência, sendo necessário, por isso, que o *homem negro se afirmasse primeiro como ocioso* [grifo do autor], para sentir-se livre e poder recomeçar todo o caminho da lenta e penosa reconstrução de si na sociedade de classes que começava a formar-se” (CARDOSO apud VASCONCELLOS E SUZUKI JR., 1986: 513). Para Maria Ângela Salvadori, nesse momento de reafirmação, “o samba represen-

tava uma crítica irônica e jocosa ao ritmo de vida que vinha se impondo nas cidades” (SALVADORI, 1987: 114).

É possível perceber dois momentos distintos que diferenciam as letras das músicas nessa temática: um é o de resistência clara e o outro é de uma pretensa “regeneração” que, ainda assim, apresenta sinais de não adesão total ao modelo imposto. No primeiro, o samba é “o antônimo do trabalho”, conforme Salvadori, e marca um protesto do indivíduo que não encontra espaço no mercado nascente. As músicas *O que será de mim*, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, gravada em 1931 (citada anteriormente), e *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista, gravada em 1933, são bons exemplos dessa postura.

Meu chapéu do lado, tamanco arrastando
Lenço no pescoço, navalha no bolso
Eu passo gingando, provoco e desafio
Eu tenho orgulho de ser tão vadio
Sei que eles falam desse meu proceder
Eu vejo quem trabalha andar no miserê
Eu sou vadio porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança tirava samba-canção
(*Lenço no pescoço*)

Lenço no pescoço, além da negação clara do trabalho e afirmação do modo de vida malandro (“Eu tenho orgulho de ser tão vadio” / “Eu vejo quem trabalha andar no miserê”), explicita a relação desse último com o samba (dois últimos versos).

Em outras letras desse período, mesmo quando o trabalhador aparecia, era a descrença no trabalho e a reclamação bem-humorada que tomava o espaço:

Meu pai trabalha tanto
Que eu já nasci cansado
Ai patrão, sou um homem liquidado
No meu barraco chove
Meu terno está furado
Ai patrão, trabalhar não quero mais
Eu não sou caranguejo
Que só sabe andar pra trás
(*Nasci cansado*, Wilson Batista e Henrique Alves)

A figura do malandro carioca e seus trejeitos foi incorporada também por outros compositores que não se encaixavam no perfil negro e pobre, morador de subúrbios do Rio de Janeiro. Noel Rosa, branco, de classe média e estudante de Medicina, é um exemplo disso. O fascínio que o universo da malandragem exercia sobre ele rendeu canções como *Com que roupa* (1929), *Três apitos* (1933) e *Conversa de botequim* (1935), nas quais o personagem retratado tem traços do malandro:

Sou do sereno, poeta muito soturno
Vou virar guarda-noturno e você sabe por quê
Mas você não sabe que enquanto você faz pano
Faço junto do piano esses versos pra você
(*Três apitos*)

Como resultado da famosa polêmica que envolveu Noel Rosa e Wilson Batista, surgiu *Rapaz folgado* (1932), em que Noel critica o autor de *Lenço no pescoço* e afirma que a expressão “rapaz folgado” seria melhor que “malandro”, considerada uma “palavra derrotista, que só serve para tirar todo o valor do sambista”. Além de Noel Rosa, outros autores, como Adoniran Barbosa, em São Paulo e, décadas mais tarde, Jackson do Pan-deiro, com ritmos do nordeste e, em menor escala, Dorival Caymmi, deixaram-se influenciar pela temática. Este último apenas mostra alguns traços de malandragem na música *Eu não tenho onde morar* (1960).

Foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, criado em 1939, que, segundo Rachel Soihet, “considerando que havia um excesso de sambas fazendo a apologia da malandragem, pressionou os compositores para que adotassem temas de exaltação ao trabalho e execração da boemia” (SOIHET, 1998: 108). A partir daí, inicia o segundo momento, quando as letras exaltam o malandro regenerado e o trabalho como única via para a felicidade. Entre as letras, o maior exemplo talvez seja o clássico *Bonde São Januário*, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, gravada em 1940, cuja alteração na letra é de conhecimento público. Podemos notar a diferença entre a versão original e aquela que prevaleceu:

Quem trabalha não tem razão
Eu digo, não tenho medo de errar
O bonde São Januário leva mais um otário
Sou eu que vou trabalhar

.....

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar
Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês: sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém

De acordo com Salvadori, essas letras demonstram que “a resistência exercida no crítico senso de humor ou no silêncio, foi “chamada a participar” de um projeto, onde um dos objetivos, senão o maior deles, era a camuflagem do conflito” (SALVADORI, 1987: 110). A autora continua afirmando que, para destruir a resistência representada pelo samba, o Estado resolveu incorporá-lo: “a comercialização do samba foi o primeiro momento dessa incorporação” (ibidem, p. 114).

Essa incorporação, de acordo com Hermano Vianna, fazia parte do “plano de unificação nacional” (VIANNA, 1999: 109) para a criação da cultura brasileira. Conforme o autor, Getúlio Vargas tinha consciência da importância que os meios de comunicação, especialmente o rádio, teriam nesse processo. Por este motivo, até mesmo o programa de divulgação oficial do Governo - *A Hora do Brasil* - tinha um espaço reservado à música popular. É também desse período o fenômeno *Zé Carioca*, que passa a ser exportado como imagem nacional pelos traços de Walt Disney, apresentando uma visão do malandro como “esperto”, sem a conotação negativa do período anterior.

As letras dos sambas dessa segunda fase, embora retratem um malandro regenerado, não deixam de lado a ironia e opõem quase sempre o tempo e o espaço do trabalho ao tempo e espaço do lazer, apresentado como mais “divertido”. Observe-se o exemplo da música *Ganha-se pouco, mas é divertido*, de Wilson Batista e Ciro de Souza, gravada em 1941:

Ele trabalha de segunda a sábado
Com muito gosto, sem reclamar,
Mas no domingo ele tira o macacão
Embandeira o barracão
Bota a família para sambar

Lá no morro ele pinta o sete
Com ele ninguém se mete
Ali ninguém é fingido
Ganha-se pouco, mas é divertido

Ou ainda no samba *Senhor delegado*, de Antônio Lopes e Jaú:

Senhor delegado
Seu auxiliar está equivocado comigo
Eu já fui malandro
Hoje estou regenerado
Os meus documentos
Eu esqueci mas foi por distração
Comigo não, sou rapaz honesto

De tal forma, a resistência do samba encontrou um modo de manter viva a figura do malandro e tudo o que ela representava, driblando astutamente a resistência imposta pelo governo ditatorial. Como sempre, o instrumento para isso foi o humor, a ironia, presente em quase todos os sambas, mesmo naqueles que fogem a essa temática. O riso, novamente, como na Idade Média estudada por Bakhtin, inverte a hierarquia e o poder.

Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. tentam sintetizar essa visão da música como instrumento de crítica:

“a presença íntima da canção na vida do brasileiro é uma via de acesso ao poder de iluminar profanamente, de lançar uma luz sobre as coisas mais simples do mundo; através de uma composição não muito elaborada (*humilde*), ele vai recortando o objeto de seu estado natural, pintando-o com novas cores vivas; o oculto no óbvio, o objeto não identificado, re-ve-la-ção: o canto é o próprio *realce*, enfatizando o real teor da beleza” (VASCONCELLOS e SUZUKI JR., 1986: 521-22).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONACCI, Maria A. *A vitória da razão*. São Paulo : Marco Zero, 1993

Ana Cristina M. Spannenberg