



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

ÉERICA DE SOUZA TELES

**UMA PIONEIRA DO FOLCLORE:
MARIZA LIRA E A PARTICIPAÇÃO FEMININA NO MOVIMENTO FOLCLÓRICO
BRASILEIRO (1930-1950)**

CAJAZEIRAS - PB

2024

ÉRICA DE SOUZA TELES

**UMA PIONEIRA DO FOLCLORE:
MARIZA LIRA E A PARTICIPAÇÃO FEMININA NO MOVIMENTO FOLCLÓRICO
BRASILEIRO (1930-1950)**

Monografia apresentada a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em Licenciatura em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção do título de licenciado em História.

Orientador:

Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto

CAJAZEIRAS - PB

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação-(CIP)

T269p	<p>Teles, Érica de Souza.</p> <p>Uma pioneira do folclore: Mariza Lira e a participação feminina no Movimento Folclórico Brasileiro (1930-1950) / Érica de Souza Teles. – Cajazeiras, 2024.</p> <p>97f. : il. Color.</p> <p>Bibliografia.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto.</p> <p>Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2024.</p> <p>1. Folclore. 2. Movimento Folclórico Brasileiro - Participação feminina. 3. Estudos de gênero. 4. Lima, Maria Luiza Lira de Araújo - 1899-1971. 5. Mariza Lira. 6. História intelectual. I. Sales Neto, Francisco Firmino. II. Título.</p>
UFCG/CFP/BS	CDU – 398


Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Denize Santos Saraiva Lourenço CRB/15-046

ÉRICA DE SOUZA TELES


**UMA PIONEIRA DO FOLCLORE:
MARIZA LIRA E A PARTICIPAÇÃO FEMININA NO MOVIMENTO FOLCLÓRICO
BRASILEIRO (1930-1950)**

APROVADO EM: 18/07/2024.


COMISSÃO EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 FRANCISCO FIRMINO SALES NETO
Data: 19/07/2024 01:01:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto
(UACS/CFP/UFCG - Orientador)

Documento assinado digitalmente
 ROSEMERE OLÍMPIO DE SANTANA
Data: 18/07/2024 20:50:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rosemere Olímpio de Santana
(UACS/CFP/UFCG)

Documento assinado digitalmente
 MARIA JOEDNA RODRIGUES MARQUES
Data: 18/07/2024 21:56:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Ma. Maria Joedna Rodrigues Marques
(PPGH/UFRN)

Prof. Me. Ewerton Wirley Silva Barros(PPGH/UFRGS)

*Em memória de meus queridos avós: Regina
Alves e Raimundo Galdino.*

AGRADECIMENTOS

*Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação?
Luiz Gonzaga - Asa Branca.*

Sempre me enxerguei como uma pessoa totalmente visionária. Desde criança, recorri à imaginação para alcançar espaços que não me cabiam. Como *filha da terra*, expressão utilizada pelo sertanejo para dizer que sabemos das nossas raízes, enterradas no sertão, que teve o umbigo enterrado no curral do gado, que tinha na agricultura de subsistência a principal renda familiar, acreditei que aqueles homens e mulheres eram heróis e heroínas, por trabalharem diariamente ao sol. Por isso, eu queria ter aquela força, aquela coragem de enfrentar o sol escaldante e as longas viagens adentrando a serra.

Para quem estava ali a trabalhar, essa situação poderia ser difícil, mas, para mim, era mágico vê-los preparando a terra, com os cavalos puxando o arado, e eu, mesmo ainda muito pequena, arriscando-me a segurar a corda. Depois, vinha a beleza da plantaçoão crescendo, as pressas de vovô para que as chuvas logo viessem e, quando ela chegava, só fartura: o milho-verde, as “bags” dos feijões surgindo, a magia acontecendo. Logo, viria a debulha do milho. Adorava poder estar entre aqueles meus parentes, todos homens, com suas forças. Eu só queria parecer com eles. E meu pai me deixava fazer parte daquele universo masculinizado. Ali, já apareciam minhas primeiras questões: se os homens podem, eu quero fazer isso também! Eu queria ser um menino, um menino atentando, que possuía toda a força do mundo, para levantar um saco de arroz.

No entanto, aos poucos, fui sendo podada, pois aquele espaço era para os meninos. Estando eu ali, atrapalhava. Mas como atrapalhava? Eu somente me divertia, vendo a magia da debulha acontecer! Com o passar do tempo, fui vendo que aquilo era cansativo, dolorido, a exaustão tomava conta dos meus familiares. Pensava que aquele trabalho não era justo. Por que meus familiares trabalhavam tanto naquelas circunstâncias e estavam sempre a reclamar? Como dizia pai: - *nunca vi um sol tão quente como hoje!* E a ladainha se repetia durante vários meses.

Primeiramente, quem sobrevive da agricultura precisa entender que tudo depende da chuva, do preparo da terra, da escolha das sementes para que tudo ocorra de forma correta. A vida parece mais sofrida para nós, as dificuldades são mais frequentes, o sol parece queimar mais na cabeça dos agricultores, dos homens e mulheres que foram empurrados para a terra, porque não tiveram acesso a outras oportunidades. Este cenário entristece a todos que, no

início da infância, foram empurrados para a roça, pois a escola era “um luxo”, e só cabia aos filhos de quem tinha mais poder no sertão. As meninas talvez pudessem estudar, mas tinham que ajudar nas inúmeras tarefas realizadas no lar. Eu nasci em uma geração mais moderna, em que os filhos dos pobres puderam ir à escola, pois os pais sabiam que a roça *não dava futuro*. Mesmo existindo as dificuldades, os pais se desdobravam para que os filhos estivessem na escola, pois lá era lugar de mudanças da realidade.

Aos 6 anos fui à escola, que lugar bonito! Fui ensinada pelos meus pais que escola era lugar de gente que sonhava com o futuro. Eu queria um futuro, queria uma casa maior, queria um carrinho de boi e queria saber ler, pois o conhecimento ressaltado pelos meus pais era coisa de gente importante. Mas a menina que queria ser grandona, teve dificuldade de aprender. Ali soube que eu teria que mudar minha realidade. E só poderia fazer isso com os estudos. Com a minha dedicação, poderia mudar a realidade social da minha família. Então, direcionei-me aos estudos para, através dele, poder ajudar os meus. Contudo, minha trajetória não foi fácil, nunca é, mas a esperança em alcançar voos altos sempre esteve em mim, assim como a motivação para seguir. E, claro, que tive pessoas maravilhosas em minha trajetória, aos quais gostaria de agradecer.

Primeiramente, quero prestar minha eterna gratidão a Deus, pai amoroso Jeová, que nunca me desamparou nos momentos mais difíceis. Quando tudo parecia não ter solução, Ele mostrou que sou capaz de continuar a caminhada com sua bênção e proteção. Obrigada, Senhor, por todo o conhecimento a mim concebido! Palavras são insuficientes para expressar tamanha gratidão.

A minha mãe, meu amor, agradeço a você por toda ajuda que me deu ao longo desses anos. Eu sei que você queria fazer mais, porém, você deu o seu melhor. Só tenho a agradecer pelos seus cuidados, afetos e seu enorme amor. A senhora sempre soube da importância de ensinar e aprender, mesmo tendo poucos estudos, tendo a paciência para convencer a todos que as meninas precisavam estudar. Enquanto eu crescia, você observou atentamente a minha dedicação aos estudos, nunca fazendo pressão: - *O que você quer ser quando crescer?* O processo era natural, finalizar o Ensino Fundamental e Médio, não tendo outras escolhas. Quando cheguei ao Ensino Médio, o leque de possibilidades estava lá, mas nem todas as profissões estavam disponíveis para a minha realidade. No fundo, eu quis ser professora porque tive uma professora dentro de casa que, mesmo sem diploma, guiou-me nessa caminhada. Muito obrigada, meu amor!

Tive tantas professoras e professores que marcaram minha trajetória. Uma delas teve um papel de destaque, pelo que sempre agradeço a ela. Cícera Dêga me apresentou a leitura

como um guia para vários universos. Para tia Dêga, minha eterna gratidão, pelo amor, carinho e por confiar em mim, durante toda a trajetória escolar. Mesmo distante, sempre lembra de mandar livros para mim, sempre terá um lugar especial na minha memória.

As mulheres na minha vida sempre me empoderaram, sempre me cercaram de fé, motivação e esperança de um dia melhor. Para as minhas irmãs Vitória e Cícera, pelas motivações diárias, por acreditarem em mim, por confiarem em mim. Obrigada minhas meninas por vocês estarem sempre comigo durante todo o processo escolar e acadêmico, por compreenderem meus estresses, por me acalmarem, por orarem por nossos sonhos, por desejarem o melhor para nós. Vocês são meus maiores orgulhos, cada uma carrega o amor por onde passam, por vocês eu sou amor, paz e lar.

As minhas amigas de longa data, Vanessa Dantas e Alanna Maria, obrigada pelo apoio, por entenderem as distâncias e os caminhos que a vida tem nos levado. Muitas das vezes, eu só queria um abraço de vocês, e sabia que estavam torcendo por mim. Obrigada pelo carinho, pelas palavras de motivação, por nunca soltarem minhas mãos, que venham muitos encontros, cafés com pipoca.

Gostaria de expressar minha gratidão a Vicente Oliveira, que esteve presente durante toda a minha trajetória acadêmica e me acolheu em meio ao caos dos meus medos. Sempre soube me proteger de tudo. Agradeço a Deus por escolher você para compartilhar a vida comigo, que o nosso amor sempre permaneça. Obrigada por tudo, você incrível!

Ao meu pai, Damião Teles, o homem mais orgulhoso de mim, pela filha que me tornei, e um grande exemplo de força. Você, meu pai, é meu maior exemplo de honestidade, força e persistência. Eu amo você! Aos meus tios amados, tia Geralda, tio Vicente, tio Bonfim, tia Aparecida, tio Zé e tio Luiz, meu muito obrigada por sempre me motivarem a lutar pelos meus sonhos.

A minha avó, dona Maria, obrigada pelo carinho, meu amor! Sua neta te considera uma mulher super forte. Obrigada pelas orações, pelos conselhos e abraços fortes.

Aos meus amigos, Diogo Santana, Gabriel Bernardo, meus companheiros de área, amigos que a escola profissionalizante me presenteou, obrigada por compartilharem as pequenas e grandes alegrias no meio da bagunça no meio acadêmico. Vocês são incríveis, que nossa amizade perdure por longas e longas datas.

Ao *apê Cult*, nas pessoas de José Hewerton, Vitor Daniel e Karine, agradeço a vocês pela autonomia e ajuda ao morarmos juntos, dividindo as contas do mês. Com vocês aprendi a ter um independência em outra cidade, a dividir as dores, as alegrias e os gestos de afetos. Muito obrigada pela paciência, companheirismo e aprendizagem.

As minhas amigas que a vida acadêmica me apresentou: Vitória Moreira, Açucena Moreira, Janylle Lima, Viviane Mendes, Katiana Vale, Mayara Leite, Gabrielly Késia Raurislandia Santos, Vitoria Duarte. Vocês serão excelentes profissionais. Obrigada, meninas, por dividirem a trajetória acadêmica comigo, por me fazerem sorrir nos dias mais difíceis, pelas palavras sinceras e os afetos trocados. Vocês são mulheres incríveis e serão professoras maravilhosas.

Aos meus amigos, que o curso de História e a vida me presenteou: Walber Vieira, Luan Sousa, Emanuel Lucas, Davi França, Cristian Matheus, João Israel, Kaio César e José Eugênio. Meninos, vocês estão no meu coração, obrigada por compartilharem seus saberes comigo e por estarem sempre prestando o apoio em toda trajetória. Vocês são demais! Cada um sabe da importância e carinho que sinto por vocês, os levarei para sempre na minha memória e no meu coração.

A minha turma de 2019.1 obrigada meus queridos! Vocês foram essenciais no processo de formação, a pandemia nos separou, mas o carinho ficou, Maria Fernanda, Ana Júlia, Izabela, Davi, Val, Ana Raquel, Leandro, Eduardo, Ranieri e Matheus. Muito obrigada, vocês são maravilhosos! Aos que ficaram pelo caminho e que seguiram profissões diferentes, agradeço pelo companheirismo, principalmente, ao meu amigo Regivan, que me acalmou no primeiro dia da universidade, que dividiu o lanche comigo, que me ajudou no momento delicado, você é um amigo amado, eterna gratidão.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História Regional e Saberes Locais (GEPHRSL) (CNPq/UFCG), dirigido pelo Professor Francisco Firmino Sales Neto, meu querido orientador, que me ajudou em todo processo de construção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), desde às disciplinas de projetos de pesquisas. Você tem minha eterna gratidão, meu amigo Neto. Você é um exemplo de profissional, palavras são poucas para expressar minha gratidão.

Aos membros do grupo GEPHRSL, agradeço pelas colaborações e diálogos travados com a construção do grupo. Este trabalho é fruto de amplas discussões e trocas de saberes desenvolvidas por vocês, meu muito obrigada!

A todos os professores e professoras que cruzaram meu caminho, agradeço imensamente pelo ensino de qualidade, pelas palavras amigas, pelo incentivo e por acreditar em mim. A professora Rosemere Olímpio, por me inspirar nos estudos de gênero e ativar ainda mais minha sensibilidade com o ensino de História. A professora Rosilene Melo e Camila Corrêa por apresentarem diferentes perspectivas de abordar o ensino de história e suas múltiplas abordagens desde a Historiografia, História Contemporânea. Ao Professor Israel

Soares você foi além do ser professor, você foi amigo, muito obrigada por tirar todas minhas dúvidas ao longo do curso e transformá-las em perguntas simples.

Aos grupos do PIBID e da Residência Pedagógica, que tiveram como coordenadores Israel Soares e Janaina Camilo, com as preceptoras das professoras de Irlanda e Eliana Rolim. Só tenho a agradecer pelas orientações ao me inserirem no Ensino fundamental e Médio ainda na graduação nas escolas Galdino Pires Ferreira e Monsenhor Constantino Vieira, escolas que estive inserida desde o início da graduação. Ao professor e amigo Djalma Luiz, muito obrigada por me aceitar como estagiária, por compartilhar suas experiências e acreditar no meu potencial. Você é um professor maravilhoso.

A Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e o Centro de Formação de Professores (CFP), a minha eterna gratidão, pelas oportunidades que me foram concedidas.

“Eu sou uma desbravadora, pensava ela com seus botões. E preciso encontrar todos os caminhos que me levam para longe daqui. Então vou continuar caminhando.”

(Neil Gaiman)

RESUMO

O Movimento Folclórico Brasileiro se refere a um conjunto de intelectuais que, em meados do século XX, buscaram a valorização do folclore como um saber científico, como um campo de estudos e pesquisas em torno dos saberes populares. Sua organização e atuação em torno da Comissão Nacional de Folclore Brasileiro, em 1947, é conhecida por meio do estudo de Rodolfo Vilhena (1997). Entretanto, estudos específicos sobre a participação de cada intelectual no interior do Movimento Folclórico, especialmente a participação feminina, continuam por serem feitos. Podemos destacar a atuação intelectual de Maria Luiza Lira de Araújo Lima, a Mariza Lira (1899-1971), que fazia parte do referido Movimento, quando intensificou sua pesquisa em torno da música popular e das aproximações luso-brasileiras, escrevendo obras como *Brasil Sonoro* (1938), *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira* (1939), *Achegas para a história do folclore no Brasil* (1953) e *Por Terras de Portugal* (1956). Do ponto de vista da representação folclórica, devido à falta de visibilidade feminina naquela época, Mariza Lira foi uma das poucas mulheres que teve destaque neste Movimento. Por isso, é necessário estudarmos os discursos de gênero para entendermos como as mulheres estavam incorporadas ao campo de conhecimento científico em torno da chamada cultura popular. Pautamos nossas análises teóricas sob a perspectiva de Bonnie Smith (2003), quando ela questiona o lugar das relações de gênero na profissionalização do conhecimento científico. No campo da cultura popular, utilizaremos as definições discutidas por Burke (2005) e Chartier (1995). Em termos metodológicos, analisamos fontes periódicas, livros e artigos disponíveis nas Hemerotecas Digitais da Biblioteca Nacional e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, por meio de Luca (2005) e Foucault (1997), analisando os discursos produzidos nas décadas de 1930 a 1950, anos de vasta publicação de Lira no cenário intelectual. Com esta análise, a partir da atuação de Mariza Lira, esperamos compreender o lugar social e cultural da mulher no Movimento Folclórico Brasileiro e, por conseguinte, na própria formação do Pensamento Social Brasileiro

Palavras-chave: Estudos de Gênero; Mariza Lira; Movimento Folclórico Brasileiro; História Intelectual;

ABSTRACT

The Brazilian Folklore Movement refers to a group of intellectuals who, in the mid-20th century, sought to value folklore as scientific knowledge, as a field of study and research around popular knowledge. Its organization and activities around the National Commission of Brazilian Folklore, in 1947, are known through the study by Rodolfo Vilhena (1997). However, specific studies on the participation of each intellectual within the Folklore Movement, especially female participation, remain to be carried out. We can highlight the intellectual performance of Maria Luiza Lira de Araújo Lima, known as Mariza Lira (1899-1971), who was part of the aforementioned Movement, when she intensified her research into popular music and Portuguese-Brazilian approaches, writing works such as *Brasil Sonoro* (1938), *Chiquinha Gonzaga: great Brazilian popular composer* (1939), *Achegas for the history of folklore in Brazil* (1953) and *Por Terras de Portugal* (1956). From the point of view of folkloric representation, due to the lack of female visibility at that time, Mariza Lira was one of the few women who stood out in this Movement. Therefore, it is necessary to study gender discourses to understand how women were incorporated into the field of scientific knowledge around the so-called popular culture. We base our theoretical analyzes on the perspective of Bonnie Smith (2003), when she questions the place of gender relations in the professionalization of scientific knowledge. In the field of popular culture, we will use the definitions discussed by Burke (2005) and Chartier (1995) . In methodological terms, we analyzed periodic sources, books and articles available in the Digital Newspaper Library of the National Library and the National Center for Folklore and Popular Culture, through Luca (2005) and Foucault (1997), analyzing the speeches produced in the decades from 1930 to 1950, years of vast publications on Lira's intellectual scene. With this analysis, based on Mariza Lira's performance, we hope to understand the social and cultural place of women in the Brazilian Folklore Movement and, consequently, in the formation of Brazilian social thought itself.

Keywords: Gender Studies; Mariza Lira; Brazilian Folkloric Movement; Intellectual History.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Retrato de Mariza Lira	23
Imagem 2: Capa do livro de Mariza Lira sobre Chiquinha Gonzaga (1939)	33
Imagem 3: Fotografia estampada no livro <i>Achegas para a história do folclore no Brasil</i> (1953)	60
Imagem 4: Mariza Lira e Dorival Caymmi no <i>Jornal Pranové</i>	70
Imagem 5: Entrevista de Dorival Caymmi para Mariza Lira	71
Imagem 6: Capa da coluna <i>Galeria Sonora</i> com matéria sobre Aracy de Almeida	72
Imagem 7: Artigo sobre as músicas populares publicadas no <i>Jornal do Brasil</i> em 09/01/1938 por Mariza Lira.....	78

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABE	-	Associação Brasileira de Imprensa
CBF	-	Congresso Brasileiro de Folclore
CNF	-	Comissão Nacional de Folclore
CNFCP	-	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CFLB	-	Círculo de Folclore Luso-Brasileiro
HDBN	-	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional
IBECC	-	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
ICC	-	Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo
IEB	-	Instituto de Estudos Brasileiros
IMS	-	Instituto Moreira Salles
LLP	-	Liceu Literário Português
MFB	-	Movimento Folclórico Brasileiro
PIBIC	-	Programa Institucional de Iniciação Científica (CNPq/UFCG)
SBF	-	Sociedade Brasileira de Folclore
SEF	-	Sociedade de Etnografia e Folclore
UNESCO	-	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I	23
MARIZA LIRA, UMA BIOGRAFIA: A MULHER NO MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO	23
1.1 MARIZA LIRA: UMA BIOGRAFIA	24
1.2 DA ESCRITA BIOGRÁFICA, A VOZ FEMININA NA IMPRENSA: MARIZA LIRA E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DE SI	29
1.3 MARIZA LIRA ESCREVE CHIQUINHA GONZAGA	33
CAPÍTULO II.....	41
AS RELAÇÕES DE GÊNERO NO INTERIOR DO MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO	41
2.1 ESTUDOS DE GÊNERO E A AUSÊNCIA FEMININA NO CAMPO FOLCLÓRICO	42
2.2 MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO E PARTICIPAÇÃO DE MARIZA LIRA NO CENÁRIO EM ASCENSÃO	49
2.3 AS TRAMAS POR PODER: RECONHECIMENTO NO CENÁRIO INTELECTUAL	55
CAPÍTULO III	62
AS CONTRIBUIÇÕES DE MARIZA LIRA PARA A FORMAÇÃO DO PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO	62
3.1 BIBLIOGRAFIAS FOLCLÓRICAS E CULTURAIS PARA O BRASIL	62
3.2 PENSAR O BRASIL ATRAVÉS DAS PESQUISAS FOLCLÓRICAS	75
3.3 UMA ILUSTRE FOLCLORISTA POR TERRAS DE PORTUGAL: AS MEDIAÇÕES CULTURAIS DE MARIZA LIRA.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

O início desta pesquisa ocorreu por meio da minha inserção como voluntária no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), no projeto *Por entre margens e fronteiras disciplinares: instituições, intelectuais e produção de saberes em torno da cultura popular no Nordeste do Brasil (1958-1976)*. Ainda iniciando minha vivência na pesquisa histórica, comecei a buscar possíveis temáticas de estudos, quando recebi a sugestão do Professor Francisco Firmino Sales Neto para pesquisar sobre a participação das mulheres na produção do conhecimento folclórico. Essa indicação foi significativa, pois, de início, já visava produzir o Trabalho de Conclusão de Curso a partir da perspectiva de gênero.

Com esta proposta definida, comecei a mapear quais folcloristas participaram do Movimento Folclórico Brasileiro (MFB). Esse movimento se refere a um conjunto de intelectuais que, em meados do século XX, buscaram a valorização do folclore como um saber científico, como um campo de estudos e pesquisas em torno dos saberes populares. Sua organização e atuação em torno da Comissão Nacional de Folclore Brasileiro, em 1947, é conhecida por meio do estudo de Rodolfo Vilhena (1997). De início, pesquisando no Google, percebi que poucas mulheres ganharam destaque pelas suas produções folclóricas. Isso porque tiveram pouco sucesso no meio intelectual, partindo do viés que as escritas femininas eram consideradas amadoras e subjetivas, que não tinham capacidade de produzir conhecimento científico. Na contramão dessa perspectiva patriarcal, a qual afirmava que as mulheres não produziam conhecimento científico, buscamos apresentar uma folclorista e suas contribuições para a formação do Pensamento Social Brasileiro.

Por meio dos diálogos com o grupo do PIBIC, deparamo-nos com a folclorista Mariza Lira (1899-1971), uma intelectual que produziu incansavelmente sobre o folclore brasileiro e lusitano, publicando livros acerca do folclore musical. Mas que, com o passar dos anos, sobretudo após sua morte, seu nome foi sendo esquecido pela intelectualidade brasileira. Apesar de sua importância intelectual, suas produções são ainda pouco conhecidas e seus livros não têm sido reeditados. Para conhecer o trabalho de Lira, fiz uma ampla pesquisa sobre ela na Biblioteca Nacional, especialmente na Hemeroteca Digital, em busca de publicações da folclorista, correspondências e em busca de livros que ajudassem a compreender o pensamento de Lira e suas contribuições para legitimar o folclore como um saber científico. Em vista disso, a problemática da pesquisa para a conclusão de curso, tornou-se analisar a participação feminina no Movimento Folclórico Brasileiro por meio da trajetória

de Mariza Lira e de suas colaborações para a formação de um pensamento social em torno dos estudos folclóricos.

O objetivo é investigar como a atuação feminina e o papel intelectual de Mariza Lira colaborou no Movimento Folclórico Brasileiro entre as décadas 1930 a 1950, buscando intencionalizar as relações de gênero no interior do Movimento do Folclore Brasileiro e sua contribuição para o Pensamento Social Brasileiro. A partir disso, englobando a compreensão da participação das mulheres no Movimento Folclórico Brasileiro, principalmente, quais as contribuições da folclorista Mariza Lira para a formação de um Pensamento Social Brasileiro. Como sua participação, juntamente com os demais folcloristas, servindo para pensar métodos de institucionalizar o folclore como ciência, a partir de pesquisas que elevassem os estudos e que expandissem o conhecimento popular para a valorização do nacional. Portanto, através da análise do perfil intelectual desenvolvido pela folclorista, alcançaremos compreender a participação feminina no movimento folclórico com as colaborações de Lira para elevação dos estudos folclóricos.

Com efeito, no primeiro capítulo deste trabalho, abordo a trajetória de Maria Lira como biógrafa, folclorista, intelectual, jornalista e professora, analisando seu percurso acadêmico no Movimento Folclórico Brasileiro e suas contribuições para o Pensamento Social Brasileiro em várias ramificações, particularmente no campo do folclore musical. Neste capítulo, o intuito é apresentar uma biografia da folclorista Mariza Lira, evidenciando quais foram os caminhos que ela percorreu para ter uma trajetória de estudos voltados para o folclore e para a chamada cultura popular. Saliento que toda narrativa desta escrita circunda a personagem estudada, como uma intelectual que contornou os papéis de gênero impostos para as mulheres, principalmente no período em que o cenário político, social e cultural brasileiro estava dominado pelos estudos desenvolvidos por homens.

A biografia dessa intelectual atravessa desde o cenário familiar até suas produções acadêmicas, envolvendo seus trabalhos mais simples, ligados ao cotidiano dos sujeitos e suas vivências no Rio de Janeiro; e suas grandes produções bibliográficas que deram visibilidade ao seu nome. Porém, depois de sua morte, Mariza Lira se tornou uma personagem pouco valorizada no cenário intelectual, devido o contexto das discussões de gênero, uma folclorista invisível na história dos estudos folclóricos no país.

A folclorista Mariza Lira, mesmo tendo publicados vários livros que tiveram visibilidade no cenário social da época, como o livro *Brasil Sonoro*, de 1938, e *Chiquinha Gonzaga: a grande compositora brasileira*, de 1939, seu reconhecimento diminuiu após sua morte, em 1971. Atualmente, suas contribuições são vistas apenas por aqueles que adentram

ao cenário folclórico, principalmente o folclore musical, porque esse ramo foi majoritariamente ocupado por intelectuais homens. Poucas mulheres intelectuais atuaram nesses cenários e as que tiveram uma atuação mais ativa foram sucumbidas pelo prestígio atribuído a folcloristas masculinos.

O segundo capítulo tem a finalidade de pontuar as relações de gênero no Movimento Folclórico Brasileiro, a partir da entrada de Mariza Lira, assim como sua desenvoltura na condição de membro da Comissão Nacional de Folclore (CNF). Uma entidade governamental que deteve sobre os estudos do folclore brasileiro, ligada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e à UNESCO. De início, discuto o conceito de gênero adotado para explicar a vivência da folclorista em um meio majoritariamente masculino, através dos trabalhos apresentados por Joan Scott (1995), Bonnie Smith (2003) e Judith Butler (2018), as quais expressam desde o lugar reservados às mulheres, como também os direcionamentos postos sobre as escritas femininas. Enquanto, no cenário dos estudos sobre o folclore, foram vastamente desenvolvidos estudos sobre intelectuais do gênero masculino, os trabalhos das folcloristas não receberam igual valorização.

As escritas produzidas por mulheres intelectuais assumiram um patamar de escrita amadora, conceito apresentado por Bonnie Smith (2003), ao discutir que os trabalhos femininos precisam de uma validação masculina para alcançar uma posição de valorização. A partir desse conceito, problematizamos como as pesquisas de Mariza Lira detiveram tamanha visibilidade, no recorte histórico de 1930 a 1950, definido a partir das publicações de maior visibilidade dos escritos de Mariza Lira e quando as mulheres estavam lutando contra os princípios patriarcais vigentes. Enquanto as pesquisas de intelectuais do gênero masculino detinham maior visibilidade e reconhecimento de profissionalização, às mulheres estava em jogo questões como a posição social e a relevância de seus trabalhos. A valorização da função exercida pelos homens estava mais pautada no racionalismo, enquanto os trabalhos desenvolvidos pelas mulheres assumiam a esfera do campo sentimental, ou seja, eram vistos como amadores, no sentido do não profissional e diletante, feito apenas pelo impulso das emoções.

No âmbito dos estudos de gênero, analiso como as mulheres conseguiram ascender dentro do campo dos estudos folclóricos, dos estudos da cultura popular, dando ênfase as colaborações da folclorista Mariza Lira. Vale ressaltar que a intelectual se envolveu em diversos espaços de atuação, desde os estudos folclóricos até as divulgações de seus trabalhos na imprensa da época, no qual ganhou notoriedade como jornalista. O objetivo dos folcloristas, através das pesquisas de campo, era investir na elevação e divulgação de uma

cultura nacional, que simbolizava um discurso em prol de um bem cultural brasileiro, por meio dos saberes populares e de suas representações intelectuais

No terceiro capítulo, analiso as contribuições de Mariza Lira para o *pensamento social brasileiro*, é preciso entendê-lo como um campo de estudo que visa compreender as ideias e inquietações acerca da formação da nação brasileira e suas amplitudes, desde as ideias produzidas sobre o país, quais os contextos e por quem foram elaboradas e divulgadas, como também uma área em constante aprimoração de ideias. Através disso, é possível traçar um perfil dos estudos sobre a formação da sociedade brasileira desde o século XVIII até a sociedade moderna atual (Schwarcz; Botelho, 2011). Válido ressaltar, que não foram quaisquer ideias que compuseram o pensamento social, mas uma seleção de perspectivas intelectualizadas com rigor científico e com o compromisso com a “verdade”. Ao olhar para percurso histórico do Brasil, veremos teorias criadas consideradas inovadoras e verdadeiras, no entanto, na atualidade são consideradas falácias, servindo como base para compreender que muitas discussões ditas científicas foram desconstituídas e aprimoradas (Tolentino, 2019).

Através da publicação de livros que expressam as multiplicidades de saberes e fazeres do povo, resalto que as publicações de Mariza Lira foram necessárias para compreendermos o cenário musical brasileiro. Assim, formamos o estudo do folclore musical com as produções de samba vindo dos morros, as alianças entre os povos e suas ancestralidades, no qual fica explícita na Exposição do Folclore no Brasil, em 1953, que foi uma exposição realizada no Rio de Janeiro com Mariza Lira à frente e com o apoio de Joaquim Ribeiro e da Comissão Nacional de Folclore (CNF). Nesse evento, foram reunidos diversos folcloristas nacionais e internacionais, visando valorização o folclore como saber científico.

Para aprofundar as interpretações das manifestações culturais, Lira traçou uma análise entre as culturas brasileiras e lusitanas para aproximar os dois territórios, estabelecendo uma relação de dependência cultural do Brasil com Portugal, ou seja, estabeleceu um vínculo cultural entre os dois países. As expressões folclóricas nacionais também possuiriam origens lusitanas, tese defendida por Mariza Lira em suas análises. A exemplo disso, Lira escreveu um livro chamado *Por Terras de Portugal* (1956), no qual apresentou as riquezas culturais presentes na *Pátria-mãe*, expressão utilizada por ela para definir Portugal como berço folclórico para as manifestações culturais no Brasil.

A base teórico-metodológica para esta pesquisa será pautada pelas contribuições da própria intelectual chave da pesquisa, com seu livro *Brasil Sonoro* (1938), *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira* (1939), *Achegas para a história do folclore no Brasil* (1953) e *Por Terras de Portugal* (1956), que conduzirão a trajetória intelectual da

folclorista e suas investidas ao estudar e analisar as manifestações folclóricas que estavam presente no Brasil. Entre às décadas de 1930 a 1950, as publicações de Lira tiveram maiores visibilidades, pois seus artigos foram publicados nos periódicos como *Jornal do Brasil*, *A Noite*, *Diário de Notícias*, *Pranové*, *Correia da Manhã*, entre outros. Durante essas décadas alcançou maior público leitor e ampliou sua rede de sociabilidade. Através desse recorte, situo Lira como uma intelectual mulher do seu tempo, que precisou investir tempo e disciplina para compreender ancestralidades, transformações e permanências dos fazeres folclóricos.

Para conhecer melhor a sujeita de pesquisa, foi preciso conhecer a mulher folclorista que fez parte do Movimento Folclórico, mas que não ganhou o tamanho recolhimento em comparação aos folcloristas homens. Com isso, realizamos um levantamento bibliográfico das publicações de Lira em livros, artigos, jornais, revistas e cartas trocadas que vincularam sua rede de amigos e colegas como Mário de Andrade, Jorge Dias, Luís Chaves e Luís da Câmara Cascudo. Nesta investigação, foi possível encontrar livros de Mariza Lira que foram publicados, mas que não ganharam segundas edições, como *Migalhas folklóricas* (1951), *Cânticos militares* (1942), *Achegas para a história do folclore no Brasil* (1953), *Estudos do folclore luso-brasileiro* (1954), *História do Hino Nacional Brasileiro* (1954). Não foi possível ter acesso, devido serem obras raras e de alto custo.

Metodologicamente, trabalharei com análise de discurso de Michel Foucault (1996) e análises de periódicos de Luca (2011), buscando compreender os discursos construídos com as publicações de Lira, nos livros, artigos e periódicos, como suas ideias, seus posicionamentos políticos. De início, Lira tem como intuito expressar suas contribuições históricas para *Pensamento Social Brasileiro*, escrevendo e publicando livros sobre determinados contextos sociais, nos quais estava inserida. Com isso, visava estabelecer uma análise das problemáticas folclóricas que ocorriam em seu entorno, das diversas demandas ocorridas na sua época, que precisavam alcançar novos públicos nacional e internacionalmente, ampliando novos olhares históricos sobre o passado e presente.

No levantamento bibliográfico dos estudos acerca de Mariza Lira, temos as pesquisas de Carnevali (2018) e Wasserman (2002), que discutem temáticas que a folclorista estava envolvida, mas não especificamente sobre o papel dela no Movimento Folclórico. Do mesmo modo, José Geraldo Vinci de Moraes publicou artigos de 2000 a 2012, nos quais abordam temáticas que foram estudadas por Lira sobre a musicalidade brasileira, apresentando-a como folclorista chave nos estudos da música folclórica no Brasil e como ela abordava essa temática em seus trabalhos. Outro artigo interessante foi publicado por Arraes e Machado

(2016) sobre as mulheres nos textos de Mariza Lira, como a intelectual retratava as mulheres nos seus textos jornalísticos, tendo uma perspectiva atenta de uma mulher sobre outra.

Para ampliar a discussão historiográfica, dialogo com estudiosos do gênero biográfico para construir um enredo da biografia de Mariza Lira e sua forma de produzir, ela própria, textos biográficos, pois, em 1939, Lira publicou uma obra biográfica sobre a compositora e instrumentista Chiquinha Gonzaga. A ideia é fazer um paralelo com sua escrita, percebendo um enredo biográfico e as formas de narrar uma trajetória de vida, a partir do diálogo com Artières, (1997), Avelar (2010), Loriga (2011) e outros.

Com objetivo de analisar os estudos do folclore, utilizo as contribuições de Vilhena (1997), Albuquerque Júnior (2013a e b) e Gomes e Hansen (2016); e no campo da cultura popular, recorro a Burke (2005) e Chartier (1997), como base para compreender esses conceitos e como Lira mobilizou esses termos em suas pesquisas, que buscavam a institucionalização do folclore como ciência. Através disso, será possível observar como Mariza Lira desenvolveu suas teses sobre as manifestações folclóricas, contribuindo para a formação do *pensamento social brasileiro*.

Partindo desse viés da percepção da mulher no cenário intelectual, construo um enredo de gênero no Movimento Folclórico, como as mulheres foram ganhando espaços em um meio intelectual masculino, compreendendo assim como Mariza Lira se destacou nesse cenário e como foi caindo no esquecimento após a sua morte.

CAPÍTULO I

MARIZA LIRA, UMA BIOGRAFIA: A MULHER NO MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO

Imagem 1: Retrato de Mariza Lira



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/SBAT).

A fotografia exposta acima é da folclorista chave para que esta pesquisa pudesse ocorrer: Maria Luiza Lira de Araújo Lima, mais conhecida como Mariza Lira. Natural do Rio de Janeiro, ela foi uma mulher do seu tempo, que se destacou com seus estudos no campo folclórico. Uma mulher branca, de classe média alta, que teve uma filha adotiva chamada Luiza Maria de Araújo Machado. Sua filha casou com o tenente da cavalaria Avelino José Machado Netto, com quem teve uma filha chamada Mariza, em homenagem à avó. Mariza Lira estampou a capa do jornal *Pranóve*, em 1939, ao celebrar o batismo da neta, recebendo uma homenagem de sua amiga e companheira de pesquisa Leonor Posada, que compôs o seguinte poema: *Em tuas mãos de cetim, o bem todo se entroniza, farás o bem, sem ter fim, Mariza*¹. Através disso, é possível observar a notoriedade e presença da folclorista no ciclo do jornalismo e a formação de uma rede de intelectualidade na qual ela estava inserida.

¹ Poema divulgado no jornal *Pranóve* pela poetisa Leonor Posada, amiga de Mariza Lira, em homenagem à neta da folclorista, em 1939.

Neste capítulo, apresento a intelectual, Mariza Lira como uma mulher do seu tempo, que ultrapassou alguns padrões da época destinado às mulheres. Sujeita de seu tempo, uma mulher que conseguiu adentrar espaços considerados masculinos, como a imprensa e o mundo literário. Com isso, apresentaremos a trajetória biográfica de Mariza Lira, que nasceu no final do século XIX, em 1899, edificando uma carreira intelectual até sua morte, em 1971. Ficou popularmente conhecida por sua participação no Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), principalmente ao se inserir na Comissão Nacional de Folclore (CNF), em 1947.

A participação da folclorista nesse movimento permite conhecer um pouco da sua trajetória folclórica, visto que as informações sobre a sua vida mais privada foram difíceis de encontrar, visto que não conseguimos localizar seu acervo pessoal. O que localizei foi sobre a participação da folclorista no MFB, por meio da Hemeroteca de Digital da Biblioteca Nacional (HDBN)² ou pelo acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)³, em que constam inúmeros recortes de jornais de sua autoria. No entanto, com relação aos aspectos familiares, não obtive progresso. Por isso, sobre sua infância e sua adolescência, nada identifiquei, nada consegui nos jornais. Aparentemente, do pouco localizado, percebe-se uma pessoa que não divulgava informações acerca de sua vida privada. Como não consegui localizar o acervo pessoal da folclorista, recorri aos livros e sites que expressam algumas informações sobre a ela.

1.1 MARIZA LIRA: UMA BIOGRAFIA

De início, no livro *Por terra de Portugal*, publicado em 1956, ela afirma que sua avó era de origem portuguesa. Por isso, desde cedo, interessou-se pelas histórias de Portugal. No terceiro capítulo, dialogo mais sobre as aproximações entre Brasil e Portugal, através das mediações da intelectual. Mariza Lira veio desde seus primeiros passos na vida intelectual, como aluna da Escola Normal do Rio de Janeiro, na qual ela estudou e obteve a primeira formação como professora aos 16 anos. Vale lembrar que a escritora se inspirou na profissão de sua mãe, que era professora. A partir disso, começamos a perceber suas primeiras

² A Fundação Biblioteca Nacional oferta a Hemeroteca Digital Brasileira para que seus usuários possam consultar e pesquisar em periódicos, como jornais, revistas, anuários, etc. É um meio seguro de consultar diversas reportagens, artigos publicados por diversos sujeitos.

³ O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) é uma instituição pública federal, com atuação nacional, que visa pesquisar, documentar, preservar e valorizar as manifestações da cultura popular, sendo herdeira da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e da Comissão Nacional de Folclore.

inquietações acadêmicas, para conhecer as raízes históricas e culturais do Brasil, através dos estudos do Folclore.

Teria apenas seis anos. Minha mãe receberá a visita de uma amiga que acabava de chegar de Portugal. Acompanhava-a uma filha, bem maior do que eu. Como toda a gente que regressa, a menina só falava da viagem. A menina começou a conversar. Conta daqui, conta dali [...] toda aquela conversa, todo aquele entusiasmo foi-me deprimindo, senti-me diminuída, mais pequena ainda diante dela. Para compensar-me, deixei escapar uma frase meio insegura: Conheço Portugal. Então diga, de que cor é a terra de Portugal? Lembrei-me da minha vovó Gorda - a portuguesa, pisava numa camada de mica azul. A terra de Portugal é azul (Lira, 1956, p. 16).

Destaco essa citação de Mariza Lira ao expressar suas raízes com Portugal. Seu desejo de vivenciar o espírito português, o incentivo e o conhecimento sobre o país colonizador vieram de sua mãe, que lhe contava as histórias de sua avó. Podemos afirmar que de sua ascendência portuguesa surgiram seus primeiros interesses pelas histórias que criaram uma ligação entre os países: “Portugal, talvez por me ser uma preocupação constante, surgiu no caminho da minha vida” (Lira, 1956, p.16). A professora teve a oportunidade de conhecer ainda mais as raízes portuguesas quando estudava na Escola Normal do Rio de Janeiro sobre a História do Brasil. Nesse espaço, ela se tornou *dona professora*, expressão utilizada pelos seus pais com a formação no magistério⁴.

Direcionando suas inquietações para a cultura popular e para os estudos folclóricos, principalmente com relação à música popular urbana⁵, Mariza Lira se tornou folclorista, biógrafa⁶, jornalista⁷ e musicóloga. Escreveu crônicas para o *Diário de Notícias* (1930) e para o *Jornal do Brasil* (1937) e artigos para a *Revista de Música Popular* (1955-1956), tendo uma coluna própria, denominada “História Social da Música Carioca”, direcionada para pensar as raízes do folclore na música carioca. Através desses trabalhos, ela criou diálogos com grandes folcloristas na Comissão Nacional de Folclore (CNF) e com o público leitor.

Vale ressaltar que a intelectual escreveu vários livros, como *Brasil Sonoro* (1938), *Chiquinha Gonzaga: a grande compositora popular brasileira* (1939), *Migalhas folklóricas* (1951), *Cânticos militares* (1942), *Achegas para a história do folclore no Brasil* (1953),

⁴ Não sabemos exatamente a data que Mariza Lira se formou na Escola Normal do Rio de Janeiro. As poucas informações bibliográficas foram encontradas nos seus livros, mas não detalhadamente.

⁵ Em 1966 a intelectual integrou o Conselho Superior de MPB após ser convidada por Ricardo Cravo Albin (primeiro diretor do Museu da Imagem e do Som).

⁶ Mariza Lira escreveu a primeira biografia da compositora da música brasileira Chiquinha Gonzaga, em 1939, intitulada *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*.

⁷ Escreveu artigos para o jornal *Diário de Notícias*, 1930.

Estudos do folclore luso-brasileiro (1954), *História do Hino Nacional Brasileiro* (1954), *Calendário folclórico do Distrito Federal* (1956) e *Por terras de Portugal* (1956). Além disso, a folclorista produziu livros que a consagraram como intelectual da música popular, como *Brasil Sonoro* (1938), que descreve a formação da nacionalidade com as contribuições do samba carioca. Esse livro rendeu a folclorista o alcance de renome acerca da originalidade das múltiplas musicalidades produzidas nas terras cariocas.

Mariza Lira fez parte do Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), participando da Comissão Nacional de Folclore (CNF)⁸, criada em 1947 pelo pesquisador, intelectual, folclorista e musicólogo Renato Almeida. No segundo capítulo, discuto como ocorreu a sua participação nesse movimento. A instituição almejava a valorização de um ideal de nação e suas identidades, com fundamento na chamada ciência do povo, nas formas de socialização e manifestações ditas populares. A CNF teve a colaboração de diversos intelectuais para sistematizar os estudos folclóricos, dentre eles: Edison Carneiro⁹, Joaquim Ribeiro¹⁰, Luís da Câmara Cascudo¹¹, Manuel Diégues Júnior¹² e Cecília Meirelles¹³.

A trajetória acadêmica de Mariza Lira esteve completamente ligada aos estudos sobre o povo. Ela buscou expandir seus trabalhos nos dois ramos de divulgações como escritora e através dos jornais e utilizando o rádio com meio de alcançar novos públicos. No jornalismo teve uma carreira profissional, conseguindo ser sócia da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)¹⁴. E com intuito de formalizar ainda mais suas pesquisas, dirigiu o Liceu Literário Português (LLP)¹⁵ e, em 1966, foi convidada pelo diretor Ricardo Cravo Albin do Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ)¹⁶ para compor o Conselho Superior de Música Popular. Segundo

⁸ Criada pelo pesquisador e folclorista Renato Almeida, em 1947, com intuito de aprofundar os estudos folclóricos, sob recomendação da UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

⁹ Edison de Souza Carneiro (1912-1972) foi um escritor baiano, folclorista e etnólogo que se especializou nos estudos afro-brasileiros.

¹⁰ Joaquim Brás Ribeiro, nascido no Rio de Janeiro (1907-1964), ao longo da sua vida foi romancista, poeta, contista, dramaturgo, folclorista e jornalista.

¹¹ Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), considerado um intelectual polímata, por ter inúmeras formações, sendo ele, historiador, sociólogo, musicólogo, antropólogo, etnógrafo, folclorista, poeta, cronista, professor, advogado, jornalista e escritor potiguar, teve grande influência nos estudos folclóricos e cultura popular.

¹² Manuel Baltazar Pereira Diégues Júnior (1912-1991), foi sociólogo, jurista e folclorista alagoano que se dedicou ao folclore açucareiro.

¹³ Cecília Benevides de Carvalho Meireles, mais conhecida como Cecília Meireles (1901-1964), foi uma jornalista, pintora, poeta, escritora, folclorista e professora carioca que contribuiu com o folclore infantil.

¹⁴ A Associação Brasileira de Imprensa (ABI) é uma associação de classe, com sede na cidade brasileira do Rio de Janeiro, fundada por Gustavo Lacerda, em 1908.

¹⁵ Liceu Literário Português (LLP) foi fundado, em 10 de setembro de 1868, por um grupo de portugueses, sob a liderança do Conde de Alto Mearim. Teve como objetivo disseminar a cultura e fomentar a instrução, sobretudo entre os mais jovens, que chegavam ao Brasil com conhecimentos limitados e ainda sem uma profissão definida.

¹⁶ O Museu da Imagem e do Som (MIS RJ) foi inaugurado em 3 de setembro de 1965.

a historiadora Flávia Carnevali, como jornalista, Mariza Lira construiu sua carreira de divulgação através dos jornais do Rio de Janeiro, publicando artigos nos seguintes jornais: *Jornal do Brasil* (1936-1952), *Revista Pranóve* (1938-1940), *Revista da Semana* (1938-1943), *Diário de Notícias* (1958-1960) e *Revista da Música Popular* (1954-1956).

Suas publicações como folclorista revelam maiores impressões acerca das riquezas culturais e folclóricas presentes nas terras brasileiras. A folclorista escreveu sobre vários assuntos dentro do universo folclórico, como as cantigas infantis, as religiões de matrizes africanas, as modinhas, o samba, os ritmos musicais que estavam em constante praticidade nas vivências sociais dos sujeitos de 1920 a 1950. Em uma carta ao leitor, publicada na *Galeria Sonora* do jornal *Pranóve* (1939), ao ser questionada sobre ser literata, ela afirmou ser apenas “pesquisadora das relíquias do seu povo”. Nesse caso, fica explícito que seu intuito não era informar a todos, mas divulgar suas descobertas acerca dos fazeres folclóricos.

Para se destacar no mundo intelectual, Mariza Lira buscou fazer um paralelo entre diferentes universos culturais, ao escrever artigos que fizeram referências literárias e folclóricas, como também associar os novos fazeres culturais que estavam surgindo na modernidade. Esteve em constante diálogo entre ser folclorista e jornalista, entre escrever artigos, crônicas e as descobertas sobre o folclore nas suas colunas como a *Galeria Sonora* e a *Revista de Música Popular* (Carnevali, 2018).

Nestas profissões, vemos a intelectual expressar suas curiosidades em busca de demonstrar as produções dentro da cidade do Rio de Janeiro, seu principal espaço de observação. Por exemplo, as divulgações realizadas na *Galeria Sonora* (1938-1940), na qual escreveu pequenas biografias de sujeitos artistas que estavam fazendo sucesso com suas produções e falavam de um lugar que precisava ser exaltado e conhecido, enaltecendo as manifestações culturais. Em razão disso, o apoio da imprensa foi o caminho para Lira ter visibilidade nos seus feitos e, assim, conquistar notoriedade na intelligentsia brasileira. Carnevali (2018, p. 38) ressalta que Lira “dedicou a campanhas e conferências sobre folclore, mas foi também no jornalismo que buscou sobrevivência.” Mariza Lira fez uma junção entre os estudos folclóricos e o jornalismo, como meio de adquirir autonomia entre os leitores e pares, garantindo recursos para continuar produzindo e adquirindo histórias sobre os múltiplos fazeres folclóricos.

O vínculo com a imprensa proporcionou a escritora exercer uma função de crítica da *Rádio Mayrink Veiga*¹⁷, tecendo críticas acerca dos aspectos musicais que foram sendo

¹⁷ Foi uma emissora de rádio carioca fundada em 21 de janeiro de 1926, obtendo grande audiência nos anos 1930.

explorados pelos artistas da década de 1930 a 1940. Por ser folclorista, utilizou dos métodos de investigação folclórica, como a coleta de dados, pesquisa de campo e registros sobre determinada manifestação musical para alcançar conclusões das características da música popular: “[...] trazia referências românticas e folcloristas para seus artigos e crônicas, [...] também referência ao novo, ao moderno, ao mundo do entretenimento” (Carnevali, 2018, p. 39). Neste caso, a intelectual teve o direcionamento à música popular urbana, área de estudo na qual se debruçou, investindo na ideia que o universo folclórico estava em constante avanço, especialmente na música.

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes (2006), denomina Mariza Lira como uma historiadora de seu tempo, devido sua atuação constante em buscar relacionar e pesquisar os fazeres culturais ao longo do tempo. Segundo ele, Lira promoveu investigações sobre os aspectos relacionados ao folclore brasileiro, criando uma interpretação própria sobre a cultura nacional, na qual afirmava que, por meio da formação do povo brasileiro, conseguimos compreender os enredos da história e, conseqüentemente, da música. Ao analisar a trajetória de Mariza Lira, fica é evidente que a folclorista foi uma militante ativa com suas inquietações acerca das manifestações culturais. Para demonstrar, exaltar e provocar mais diálogos, a folclorista organizou exposições, compilações, cursos, escreveu livros e artigos para jornais e revistas:

Mariza Lira 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 (Moraes, 2006, p. 30).

A partir da análise da personalidade de Mariza Lira, como mulher, folclorista, jornalista, escritora e historiadora, concluímos que ela esteve ativamente produzindo e arquivando saberes folclóricos do meio social, seja do Rio de Janeiro ou de outros espaços em que ela investigar as realizações históricas e culturais. A intelectual buscou, no seu período de vida, dialogar com vários sujeitos intelectuais que contribuíram com sua linha de pesquisa para que, juntos, formassem uma rede de estudos que favorecesse o acervo documental sobre o folclore musical urbano e os múltiplos fazeres do povo, como suas artes, como as danças, as tradições.

1.2 DA ESCRITA BIOGRÁFICA, A VOZ FEMININA NA IMPRENSA: MARIZA LIRA E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DE SI

Para a historiadora Sabina Loriga, “o termo biografia só aparece ao longo do século XVII, para designar uma obra verídica, fundada numa descrição realista por oposição a outras formas antigas de escrita de si [...]” (2001, p. 17). Mas, antes, é preciso definir e localizar o surgimento do termo, que existe desde a Antiguidade grega e romana. Consequentemente, sujeitos escreviam acerca da existência de outros indivíduos, como Plutarco, Suetônio, Tácito, entre outros. Por isso, na história, houve um equilíbrio entre a verdade histórica e a verdade literária, já que a biografia estava relacionada à literatura até se transformar com o tempo, numa direção de escolha, elaboração dos fatos e estilos de narrativas (Loriga, 2011).

A biografia, nos termos que mais conhecemos, esteve ligada a uma ordem cronológica, como o estabelecimento de fatos desde o nascimento à morte. No entanto, com o caminhar da história, tivemos biógrafos que escolheram seu método de conduta acerca do detalhamento dos acontecimentos de vida do biografado, como direcionar aos marcos traumáticos, as decepções afetivas, as crises econômicas, ou seja, narrações sintomáticas que asseguram um episódio específico da existência humana, sua idealização e as circunstâncias do cotidiano.

A historiadora Mary Del Priore enfatiza que a biografia foi a primeira forma que os sujeitos construíram para narrar suas trajetórias de vida, contribuindo para que muitos indivíduos tivessem suas histórias registradas, resguardadas e arquivadas, consequentemente, transmitidas entre gerações para mostrar seus feitos desenvolvidos em vida:

Uma das formas de contar seus feitos, ou estudá-lo, era a biografia. Biografia, palavra que, dicionarizada em 1721, designava um gênero que tinha por objeto a vida dos indivíduos. Antes, as biografias apareciam na forma de “memórias”, ou seja, relações escritas nas quais o indivíduo narrava fatos dos quais participara ou fora testemunho (Priore, 2009, p.8).

A escrita biográfica serviu para promover a trajetória de figuras que alcançaram status de poder, podendo ocorrer quando o indivíduo criava uma narrativa da sua própria vivência ou contratava algum profissional que pudesse escrever as vivências do biografado. Nesse formato, a biografia e a história estariam interligadas com elementos sociais, culturais e políticos de determinada época. A partir disso, Priore (2009), enfatiza que a biografia não deve ser apenas um relato de vida de um sujeito, mas um enredo que explica um período da história narrado a partir da vivência de um indivíduo que viveu em determinada sociedade:

“[...] a história de uma época vista através de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos” (Priori, 2009, p.09).

A biografia passou a ser aceita pela historiografia, dado que “admitia-se a possibilidade de abordagem de indivíduos desde que eles se situassem nos marcos permitidos pela sua época e seu meio social” (Avelar, 2010, p. 160). O gênero biográfico foi reconhecido por narrar a trajetória de determinados sujeitos a partir do tempo histórico, como objeto de estudo dos historiadores, tendo a biografia representativa, na qual o indivíduo não é o ponto fundamental, mas suas vivências e narrativas em determinados marcos históricos, dando possibilidade de acessar o passado através do sujeito. Consecutivamente, temos a biografia como um estudo de caso, caracterizado com uma análise minuciosa da trajetória de determinado sujeito, alinhando com o período histórico em que viveu, podendo detalhar várias questões do sujeito e suas influências durante sua vida. Portanto, as duas configurações de biografias foram aceitas e realizadas:

A biografia suscitou preocupações com trabalhos de pesquisa mais rigorosos, capazes de demonstrar as tensões existentes entre a ação humana e as estruturas sociais, colocando o personagem e seu meio numa relação dialética e assegurando à História o caráter de um processo com sujeito (Avelar, 2010, p. 158).

As narrativas biográficas estavam compostas de detalhamento que necessitavam uma organização dos fatos, dos materiais, indo além de uma ordem cronológica. Dessa forma, dando ao leitor uma ideia de como ocorreram os acontecimentos do passado e a passagem de tempo através das vivências do indivíduo. Isso gerou uma escrita biográfica capaz de ser uma fonte historiográfica repleta de transformações e significâncias, que mantém as tradições críticas.

Para a folclorista Mariza Lira, seu objetivo de vida era realizar um trabalho pelo qual ela fosse reconhecida ao longo da História, pelos seus trabalhos realizados no campo do folclore, pela valorização da cultura dos povos, pela divulgação de biografias, arquivos e livros, pelas suas colaborações nos jornais, provando que poderia construir sua trajetória como intelectual. Este foi um movimento realizado por Mariza Lira ao escrever a primeira biografia de Chiquinha Gonzaga, a qual analisaremos no próximo tópico. Na construção dessa biografia, os autores foram se definindo como uma pessoa real, a qual problematiza os fatos da vida de determinado sujeito, promovendo um discurso que puderam ser analisado por outras pessoas, contudo o biógrafo assume a responsabilidade de produzir um discurso verídico acerca de existência humana do biografado.

Na carreira jornalística, publicou muitos textos biográficos. Os artigos escritos para a *Pranóve* (1938-1940) detinham um caráter biográfico, porque Lira escrevia sobre a trajetória de algumas personalidades artísticas ligadas às artes, músicas, teatros, rádios. Também biografias foram publicadas em sua coluna chamada *Galeria Sonora*, na qual a intelectual entrevistava sujeitos que estavam presentes no meio social, dando contribuições populares acerca da valorização da cultura brasileira. Por meio disso, Lira começava os artigos detalhando um pouco da vida de seus entrevistados, desde os seus primeiros passos até as curiosidades que poderiam ser apreciadas pelo público leitor. Isso demonstra uma preocupação para apresentar aos leitores os sujeitos que estavam se destacando no cenário nacional, ressaltando suas origens e seus percursos para alcançar a visibilidade. Na *Galeria Sonora*, Lira realizou 19 biografias, entre as personalidades biografadas estavam: Carmen Miranda, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Silvio Caldas, Odette Amaral, entre outros.

O trabalho de biografar alguém é uma forma de compor uma memória. Um trabalho que exige um arquivamento, catalogação, pesquisas para transmitir veracidade aos fatos divulgados por parte de quem escreve e constrói essa memória. Com o objetivo de narrar com fidelidade os fatos, é preciso realizar uma coleta dos dados da vida do sujeito, dos dilemas, dos laços afetivos, das memórias familiares. Por esse trabalho de biografar, estudar e analisar as vivências dos indivíduos e suas colaborações, a jornalista atuou como uma investigadora e contou com a colaboração da imprensa para efetivar seus trabalhos como biógrafa.

A imprensa esteve aberta a colaboração da escritora desde as publicações em jornais sobre o folclore e suas diversidades de aspectos de culturais a conteúdos poéticos e familiares. Partimos do pressuposto que Lira detinha um poder social e econômico que favorecia sua entrada em vastos espaços, principalmente, ressaltando sua intelectualidade, como uma mulher que estudou profundamente temáticas relacionado ao fazer folclórico e cultural dentro da sociedade brasileira e lusitana, conseqüentemente, adentrando em espaços considerados masculinos. Tendo apoio de uma rede de sociabilidade na imprensa, como jornalista, conseguiu elevar o folclore e aumentar seu renome no meio, principalmente ao ocupar lugares de prestígios do meio jornalístico com publicações sobre os aspectos da musicalidade, como a *Galeria Sonora* (1938-1940), *Revista de Música Popular* com a coluna *História Social da Música Carioca* (1954-1956).

Nessas colunas jornalísticas, Mariza Lira contribuiu mostrando como estava ativamente tentando abrir diálogos sobre a formação da cultura musical, exaltando as raízes folclóricas no Rio de Janeiro. Lembrando que, nas colunas, são vistos aspectos diversos, como na *Galeria Sonora* a pauta circulava em torno das personalidades musicais da época e suas

origens; na *Revista de Música Popular*, na coluna *História Social da Música Popular*¹⁸, Lira buscava fazer uma cronologia com seus artigos acerca da ancestralidade da música popular, juntamente com a ideia da mestiçagem na musicalidade. Em sua dissertação, a historiadora Maria Clara Wasserman (2002) ressalta que a revista teve colaboração de uma rede de intelectuais reconhecidos, jornalistas, poetas, músicos, escritores que atuava na imprensa com publicações acerca da área folclórica, como Mário de Andrade, Almirante, Ary Barroso, entre outros:

A imprensa era de fato um caminho, talvez o único, para que esses críticos não amparados pelo espaço institucional da universidade pudessem garantir sobrevivência e, ao mesmo tempo, angariar um espaço de notoriedade no mundo da intelligentsia. Mariza Lira, de alguma maneira, não estava de todo desamparada se pensarmos que sua contribuição na imprensa começa em 1937 no *Jornal do Brasil* e ano seguinte publica sua inaugural *Brasil Sonoro*, dando início ao crescimento do movimento que viria a ganhar força nos anos 40/50 (Carnevali, 2018, p. 38).

O aparato institucional não veio de imediato, os intelectuais, incluindo Mariza Lira, utilizaram a imprensa para alcançar notoriedade com seus estudos entre o folclore e a cultura popular. Neste caso, o jornal e o rádio foram os meios de comunicações que contribuíram para sua trajetória. No jornalismo escreveu diversos artigos, reportagens sobre sua carreira, o folclore, os fazeres populares do povo, as principais notícias ligadas a modernização do samba, produções bibliográficas, muitas das vezes não apreciadas pela intelligentsia. Contudo, Lira seguiu os padrões exigidos, como método de se enquadrar nos padrões dos anos 1930. Durante o governo de Vargas, a imprensa tinha que divulgar propagandas, músicas, festas que exaltassem o trabalho, negando toda expressão que lembrasse “malandragem”, característica dada às pessoas que não trabalhavam (Velloso, 1987). As divulgações realizadas pela imprensa tinham um caráter higienista, com publicações de notícias, artigos, que elevassem a seriedade do povo brasileiro. Aquilo que fosse considerado de baixo desenvolvimento no meio social, não precisaria ser exaltado:

O samba da cidade, o genuíno samba carioca de música brejeira, provocante, e letra irônica, decantando desalentos de amor e descrevendo incidentes pitorescos de subúrbios, é interessantíssimo. Mas os tais sambas com quadros de fome, dramas de barracão, em gírias de cabrochas, esses devem

¹⁸ O Alvorecer da Música do Povo Carioca n.º 3; Os Nossos Primeiros Trovadores n.º 4. Ritmos Carnavalescos n.º 5; A Influência do Étnico na Nossa Música Popular n.º 6; A Influência Ameríndia n.º 7; A Contribuição do Negro – O Ritmo n.º 9; A Música das Senzalas n.º 10; Música das Três Raças n.º 11; A Modinha n.º 12; A Modinha II n.º 13; A Polca n.º 14.

ser mandados, com as levas de malandros, para a colônia correlacional¹⁹ (Lira, Revista Fon-fon, 1939).

Nesta publicação realizada na *Revista Fon-fon*, a jornalista esclarece como deveria ser a característica da música para se considerar um samba aprovada pela sociedade elitizada. Mas as produções realizadas estavam afastadas do centro cidade, narravam a vivências dos indivíduos no cotidiano, nas dificuldades, as origens ancestrais da musicalidade que estava sendo cantada. A partir disso, é possível compreendermos como Mariza Lira construiu uma escala de produção para criar uma memória cultural, que também fala sobre si e seus estudos, passando pelas biografias publicadas nos jornais até suas publicações a fim de elevar a categoria popular, do folclore, como um saber a ser visto como científico, através de seus livros e artigos no universo folclórico. Seu trabalho buscou dar valorização e reconhecimento aos artistas que estavam produzindo acerca da cultura nacional. Por meio jornalístico, ela conseguiu ascender socialmente com suas pesquisas biográficas e folclóricas.

1.3 MARIZA LIRA ESCREVE CHIQUINHA GONZAGA

Imagem 2: Capa do livro de Mariza Lira sobre Chiquinha Gonzaga (1939)



¹⁹ O termo Colônia Correlacional, utilizado por Mariza Lira, foi um espaço que tinha como objetivo de aprisionar aqueles que não contribuem positivamente com a sociedade, como bêbados, mendigos, vadios e capoeiras, ou seja, aqueles visto pelo o Estado como uma ameaça ao bem-estar social (SANTOS, 2006).

Fonte: Acervo de Chiquinha Gonzaga.

Esta é a capa da primeira biografia da compositora brasileira Chiquinha Gonzaga, biografada pela folclorista Mariza Lira, que teve a oportunidade de ser a primeira biógrafa da compositora. A partir da imagem da capa, é possível formular algumas hipóteses que ressaltam a familiaridade da biógrafa e biografada, elementos que a folclorista deixa em evidência logo de início. As características visuais da capa mostram que o intuito da folclorista é marcar, desde a capa, traços que remetem a aproximação entre autora e sujeito de pesquisa. A título de exemplo, a capa possui uma mulher tocando um instrumento musical, a “lira”, objeto que designa o sobrenome da escritora. O corpo do instrumento possui uma foto de Chiquinha Gonzaga em direção à imagem da mulher que toca a lira, que detém elementos que assimilam a escritora, provocando uma ideia de diálogo entre as duas. Por meio disso, vimos uma assimilação entre as identidades de escritora e sujeito biografado, a fim de provocar fusão no enredo das protagonistas, ambas a partir de seus lugares de fala (Gomes, 2021).

Neste tópico, analisaremos como Mariza Lira (d)escreveu Chiquinha Gonzaga na sua escrita biográfica, em 1939, como os discursos foram postos sobre ambas, biógrafa e biografada. Com a escrita da biografia de Chiquinha Gonzaga, inspirada na construção de biografias que tinha suas origens no século XIX, a intelectual se tornou a primeira biógrafa da grande compositora, instrumentista e maestrina da música popular, Francisca Edviges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935). A folclorista era grande admiradora do trabalho da compositora. Após a morte de Gonzaga, Lira foi convidada por João Fernandes Augusto Lage²⁰, carinhosamente chamado de Joãozinho, companheiro de Chiquinha Gonzaga, que solicitou a escrita de uma biografia sobre a instrumentista. O livro foi intitulado *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, tendo sido publicado em 1939.

Em entrevista ao site *ChiquinhaGonzaga.com*²¹, Luiza Maria de Araújo Lima, herdeira de Mariza Lira, relata como Joãozinho encomendou a biografia de sua companheira à intelectual. Diante disso, descreveu como foi o percurso da escrita e como Joãozinho

²⁰ Joãozinho e Chiquinha Gonzaga, em vida, arquivaram todos os materiais que caracterizariam sobre uma escrita autobiográfica, como cartas, contratos, fotografias, composições, recortes de jornais para compor um acervo pessoal com toda a trajetória da compositora. E Mariza Lira teve acesso a essas documentações para, assim, construir uma biografia de Chiquinha.

²¹ Site *ChiquinhaGonzaga.com*.

Disponível: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/chiquinha-gonzaga-grande-compositora-popular-brasileira-por-mariza-lira/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

agradeceu à jornalista pelo empenho em registrar na história a personalidade da música popular brasileira, dando destaque a Chiquinha Gonzaga como pioneira feminina no cenário musical carioca e sendo analisada e apresentada por uma intelectual pioneira nos estudos do folclore musical:

Lembro que Joãozinho trabalhava na Casa Edson, ele procurou “Dindinha” (Mariza Lira) pra contar a história de Chiquinha Gonzaga. Foram muitas as visitas em nossa casa na Cinelândia, Dindinha anotava tudo em uma máquina de escrever”. Contou Luiza Maria aos 78 anos em um encontro no jardim do Museu da República no Rio de Janeiro em 2006 (Fonte: Reprodução do Acervo Chiquinha Gonzaga, Rio de Janeiro, 2006).

O trabalho biográfico realizado por Mariza Lira foi lançado em 1939, registrado na história como a primeira biografia de Chiquinha Gonzaga. Em agradecimento, Joãozinho entregou um broche de ouro que foi dado a compositora no início de sua carreira, em sua estreia no teatro, após o sucesso da partitura *A corte na roça* pelos críticos teatrais da época. Esse broche foi dado à escritora como uma forma de agradecimento pelo seu feito. O objeto ficou sob posse de Lira até 1971, ano de sua morte. Todavia, em 2003 a herdeira da intelectual, resolveu depositar o objeto no Museu da República do Rio de Janeiro, com objetivo de arquivar uma memória simbólica. Um objeto que representou sucesso para a biógrafa e para biografada, afirmou Luiza Maria em entrevista: “Eu queria que ficasse na história” (2006).

A compositora e folclorista, ambas ficaram registradas na história, mesmo sofrendo inúmeras invisibilidades até se tornarem sujeitas de pesquisa. Chiquinha Gonzaga foi vista e exaltada pela folclorista como um símbolo de força e representação no cenário nacional, como uma voz feminina que estava buscando alcançar visibilidade, assim como buscou Lira com seus trabalhos, como também, através da biografia, expressa sua admiração pela compositora. Lembrando que, a [...] biografia assimilou-se à exaltação das glórias nacionais, no cenário de uma história que embelezava o acontecimento, o fato (Priore, 2009). No entanto, para alcançarem visibilidades, a jornalista e a compositora tiveram que escrever uma história às margens devido ao lugar direcionado às mulheres na sociedade em meados do século XIX e XX, tendo que forçar uma abertura para terem visibilidade em suas áreas de atuação.

Escrever sobre Chiquinha Gonzaga foi para Mariza Lira ressaltar uma imagem de uma mulher brasileira que se propôs a estampar as riquezas culturais através das composições, como uma figura feminina de determinação e talento, que possibilitou a escrita de sua biografia cronologicamente. Seguindo padrão de biografia consagrado na época em que

registrava a vida do outro, iria além de contar uma história, mas descrever e exaltar a vida de uma mulher que contribuiu para a elevação da categoria da música popular. Com o propósito de problematização das questões de gênero, pois, Chiquinha Gonzaga quebrou barreiras para conseguir tornar-se uma maestrina na cultura popular, teve que entrar em grandes embates com a realidade social para ter o alcance de referência no cenário musical.

Os mecanismos de conservação da vida de Chiquinha Gonzaga foram realizados ainda em vida, com o arquivamento de fontes documentais acerca das suas produções ao longo de sua existência. Arquivamento como uma memória de si. A partir disso, a escritora teve acesso a essas fontes e escreveu a biografia, mostrando a compositora como um ícone para compreender o universo social feminino. Para a produção de uma biografia sobre uma figura feminina que construiu uma carreira no período em que as mulheres não estavam inseridas no espaço de exaltação e, sim, de submissão e pouca valorização. Por isso, utilizamos a análise de discursos de Foucault (2008) para compreender como foram construídas as narrativas de Chiquinha Gonzaga por Mariza Lira, assim como à escrita biográfica para registrar a história de vida de Chiquinha, transformando em fonte historiográfica.

As produções dos discursos em torno da figura de Chiquinha Gonzaga foi, para Mariza Lira, registrada na memória nacional “[...] entregando-se aos pendores artísticos, afrontou os preconceitos da sociedade do seu tempo, servindo de exemplo as outras mulheres temerosas” (Lira, 1939, p.1 6). Foi nítido aos leitores do livro *Chiquinha Gonzaga: uma grande compositora popular brasileira*, foi distrito por Mariza Lira como uma mulher que quebrou padrões de sua época e, através dos seus esforços, abriu caminhos para que outras mulheres ocupassem espaço no cenário musical e se inserissem no meio social ativamente:

Essa artista foi uma das pioneiras do feminismo no Brasil. Atraída pelo fascínio da arte musical, traçou na vida uma rota de abnegação e sacrifício, não poupando esforços para engrandecimento da música popular brasileira. Vontade firme, transpôs audaciosamente as barreiras do convencimento do seu tempo (Lira, 1939, p. 15).

Escrever sobre os acontecimentos vividos por Chiquinha Gonzaga despertava em Lira uma assimilação de trajetória, enquanto a compositora buscava ser reconhecida pelos pares no cenário musical, na sua luta como mulher, a intelectual caminhava através de seus trabalhos folclóricos, jornalísticos, ter reconhecimento e validação com seus trabalhos entre seus pares. Fica perceptível que a trajetória da compositora é uma inspiração para Lira. Dessa forma, as trajetórias de ambas estiveram relacionadas à criação e execução da música no país. Elas se

sobressaem em suas respectivas ocupações em um ambiente dominado por artistas e intelectuais masculinos.

Mediante uma construção de trajetória da escrita, registrando o passado, Mariza Lira se preocupou em exaltar as preciosidades que estavam em ascensão no cenário nacional, principalmente ligadas às temáticas da musicalidade, área de estudo, a qual intelectualmente se dedicou a elevar em sua categoria de pesquisa. Com isso, ao realizar um itinerário de Chiquinha Gonzaga, após a morte da compositora, Lira imortalizou e consagrou a memória da compositora através da biografia, dando ênfase a história de vida como um símbolo da nação brasileira e suas contribuições para exaltar a nacionalidade. Em um artigo publicado em 1939, no *Jornal do Brasil*, um crítico enfatizou o campo de estudo do folclore e sua abrangência no cenário nacional, do mesmo modo, divulgou o livro sobre a vida de Chiquinha Gonzaga como sua necessidade de fincar realizações na escrita histórica:

O folclore da música brasileira tem merecido estudos dedicados de Mariza Lira. Com alma e espírito, na imprensa, na tribuna e no livro, ela tem dissertado e entretido críticas, fixando os aspectos mais interessantes dessa expressão sentimental da psicologia brasileira. Ainda agora acaba de dar-nos o livro Chiquinha Gonzaga. E a biografia dessa mulher de sensibilidade artística que viveu uma época fazendo melodias que estavam sempre no coração de nossa gente. [...] A iniciativa de Mariza Lira, escrevendo a biografia de Chiquinha Gonzaga, ou melhor, de D. Francisca Gonzaga, filha de José Basileu Neves Gonzaga, diz bem algo espírito de brasilidade da autora e de suas inconfundíveis inclinações intelectuais. O pequeno trabalho de Mariza Lira se recomenda à leitura dos mais exigentes, porque o seu estilo tem todas as suavidades de sua alma bem brasileira e feminina. Na forma e, no fundo, tudo bem ajustado e a atestar o seu adestramento no manejo da pena. Ademais, Chiquinha Gonzaga é uma contribuição patriótica pela justiça que reteve a primeira maestrina brasileira que foi uma grande animadora do teatro nacional.

A escrita da biografia foi divulgada em vários jornais. Esse artigo foi destaque no *Jornal do Brasil*, no qual a jornalista já tinha exaltado Chiquinha Gonzaga na música, como a *rainha da canção brasileira*. Uma forma de expressar a admiração e carinho que a intelectual tinha sobre a artista. Assim, durante seu percurso no jornal, foi possível analisar artigos em 1939 e 1940, dedicado a exaltar a personagem. Em um dos artigos, Lira localizou Chiquinha Gonzaga com seus primeiros passos em um artigo chamado de *Alvorada Radiosa* pelo *Jornal Prático* em 1940, com intuito de apresentar e relembrar os feitos que a instrumentista realizou ao longo de sua vida, fazendo uma linha do tempo desde o nascimento aos seus últimos passos de vida.

No livro biográfico escrito pela folclorista, apresentou as vivências inéditas de Chiquinha Gonzaga, fatos vivenciados apenas no convívio íntimo de seus familiares, que foram revelados a Lira, com o propósito de esmiuçar e registrar o passado histórico da artista. Como exemplo, a artista teve sua vida na música lançada ainda criança, dedicando-se entre canções brasileiras, portuguesas e italianas por ter suas raízes relacionadas aos três países. A partir dessas informações, Mariza Lira apresentou uma lista de instrumentos que Chiquinha Gonzaga precisou aprender, tais como piano, flauta, violão e idiomas. Em outras palavras, a biógrafa reuniu dados para expressar o local de origem, as raízes familiares, as origens, as condições sociais e os papéis dados para Chiquinha Gonzaga assumir no século XIX.

Figura fascinante, trazendo seus presos aos seus encantos nomes fulgurantes do país, poderia deslizar sobre rosas, mas preferiu caminhar sobre espinhos para alegrar três gerações com melodias e ritmos. Compondo, lecionando, interpretando, regendo, viveu longos anos. Calçou preconceitos, venceu dificuldades, foi vítima da maledicência, mas traduziu toda a ternura da lama brasileira em músicas irrequietas, que sacudiram o torpor hipócrita que abafava a alegria descuidosa e do povo (Lira, 1939, p.15).

Os estudos da intelectual para escrever a primeira biografia da instrumentista precisaram mapear o máximo de informações possíveis para entregar ao público leitor uma “verdadeira” Chiquinha Gonzaga, como ela gostaria de ser lida. Nota-se uma preocupação da autora acerca de qual imagem de uma mulher no século XIX passaria por meio de uma mulher do século XX. Mariza Lira se põe no lugar de Chiquinha, buscando compreender o contexto sociocultural que ambas vivenciaram, os padrões direcionados às mulheres numa sociedade majoritariamente dominada pelo poder masculino. Com isso, é notável a subjetividade em todos os parágrafos descritos pela biógrafa. Portanto, a assimilação entre as trajetórias de vida se fundem desde suas ideias, suas dificuldades, suas ascensões no contexto artístico e intelectual, até que ambas se tornaram pioneiras em suas áreas de domínio (Gomes, 2021).

O livro da escritora sobre a vida de Chiquinha Gonzaga, proporcionou a reflexão sobre diferentes aspectos para pensar quem escreve e quem é descrito. É possível afirmar que a intelectual se inclinou à “escrita feminista”, quando mostrou a personagem biografada superando as barreiras direcionadas à mulher, quando Chiquinha se tornou a maestrina da música popular, quando se divorciou e precisou trabalhar nos bailes noturnos para sustentar seus filhos, deixando para atrás seus dias no conforto para conquistar seu espaço no cenário musical e prover uma vida digna para seus filhos. Segundo Lira, Chiquinha Gonzaga teve que

reconstruir sua vida, enfrentar a negação de suas autorias musicais pelos pares, desprendendo-se das construções familiares definidas para ela: “abandonada pela família, humilhada pela sociedade, premida por necessidades imperiosas, resolve ganhar a vida compondo e tocando em bailes particulares” (Lira, 1939, p. 31).

Como todo artista que triunfa, a compositora sofreu campanhas. Houve quem lhe negasse a autoria das primeiras composições. Chiquinha, porém, caminhava indiferente e confiante. O poder de sedução das melodias que criava, o encanto original da sua interpretação era inegável. [...] suas músicas, escritas com certas facilidades técnicas, eram tocadas em rebuliço em todos os bailes das cidades, nos cafés, assobiadas pelas esquinas, cantaroladas nos serões familiares. Um importante fator importante lhe assegurava a preferência do povo. Sabia-se que Chiquinha com a máxima franqueza julgava o valor de um trabalho autoral, só subscrevendo uma partitura cujo libreto fosse do gosto popular [...] (Lira, 1939, p.53).

A escrita da biógrafa instiga a refletir os papéis direcionados às mulheres ao longo da história, ao escrever sobre Chiquinha no século XIX, como o sujeito feminino é posto à margem da sociedade quando não aceita os direcionamentos dos pais, do marido. A escrita de Mariza Lira é “feminista”, ao possuir um tom provocativo sobre os padrões postos sobre os corpos femininos. Lira, a própria autora se mostra atenta às exigências sociais, partindo numa direção contrária para ser reconhecida, por exemplo, na escolha do gênero bibliográfico, não reconhecido pelos pares acadêmicos; dialogar com outras mulheres intelectuais para construir seus prefácios, como o caso da Leonor Posada, que prefaciou o livro sobre Chiquinha Gonzaga; e a opção de pesquisar sobre a musicalidade quando não era considerado um tema relevante, a descrição de Posada no prefácio, apresenta a admiração de ambas mulheres para com a música e papel desempenhado por elas no meio social.

Todo o livro de Mariza, lindamente dividido em capítulos sonoros, está cheio do entusiasmo, da alegria encantadora de construir, elevado grau de brasilidade dessa que foi nossa primeira maestrina. O Brasil vive e se expande na voz e na inspiração de seu povo, que lhe traduz o arroubo e lhe demarca o destino. Valeu bem o trabalho de Mariza Lira: uma vida admirável numa não menos admirável biografia. A ambas - uma sombra sonora - escritora brilhante e relevante (Posada, 1939, p.13-15).

Concluimos que, ao escrever Chiquinha Gonzaga, Mariza Lira escreveu sobre si e reconstituiu uma história e evidenciou as marginalizações e os abusos sofridos pelas mulheres no seu tempo, tendo a escrita biográfica como aliada para demonstrar e superar velhos padrões ditados pelos homens do século XX. Ao biografar Chiquinha, Lira ressaltou uma

autonomia no cenário intelectual, ganhando notoriedade com uma escrita de cunho feminista, que explanou os aspectos machistas da sociedade e mostrou que as mulheres possuem rigor intelectual.

CAPÍTULO II

AS RELAÇÕES DE GÊNERO NO INTERIOR DO MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO

A finalidade deste capítulo é pontuar as relações de gênero no interior do Movimento Folclórico Brasileiro, primeiramente, mostrando como, ao longo das décadas, a historiografia tem persistido em continuar no padrão patriarcal. Destaco os principais estudos em diferentes áreas dos sujeitos, produzidos por homens, como detentores do rigor científico. Enquanto, para as mulheres, foram direcionados papéis secundários nas produções de conhecimento histórico, científico e literário, que se enquadraram como construções amadoras. Somente o fato das mulheres terem tentado produzir saberes fez com que suas trajetórias fossem minimizadas, diminuídas e muitas das vezes apagadas.

Traçando um perfil intelectual da folclorista chave desta pesquisa, ao longo do texto, veremos como as produções de saberes feitos por Mariza Lira foram silenciadas na história, principalmente, após sua morte, mesmo que seus trabalhos tivessem contribuindo significativamente no campo da musicalidade brasileira entre as décadas de 1930 a 1950, conseguindo visibilidades por meio dos jornais, livros e revistas. A partir disso, é perceptível que a ausência dos trabalhos intelectuais das mulheres no meio folclórico esteve na contramão da produção, devido às invisibilidades, como trabalhos que foram ditos inferiores, que não atendiam a perspectiva dos grandes intelectuais da época. Com isso, pesquisas foram destinadas à exclusão, devido atender um padrão cânone machista.

O Movimento Folclórico teve a participação de folcloristas femininas, mas que poucas são vistas ao longo da história folclórica, pois poucas tiveram seus nomes em grandes jornais de destaques. Enquanto isso, a figura do intelectual masculino detinha visibilidade nas suas produções de saberes com suas contribuições de estudos acerca da formação da identidade brasileira. Com esse ideal de estudos, de conhecer e ressaltar as identidades da sociedade brasileira, Mariza Lira se amparou em conhecer e investigar a diversidade de musicalidade presente no Brasil, construindo seu nome nos estudos a partir de sua trajetória de pesquisa e seu privilégio de pertencer a uma classe abastada.

Através do pertencimento de Lira, em determinados espaços intelectuais e o investimento em seus estudos, é possível analisar a formação de redes de sociabilidades que foram formadas ao longo de sua trajetória dentro e fora do Movimento Folclórico. Essas redes auxiliaram a folclorista a adentrar espaços que deram visibilidades à sua carreira profissional.

Por isso, é possível analisar as tramas por poder, quais intelectuais auxiliaram na carreira de Mariza Lira e quais foram as inspirações na sua trajetória folclórica.

2.1 ESTUDOS DE GÊNERO E A AUSÊNCIA FEMININA NO CAMPO FOLCLÓRICO

Com o processo de modernização, no início do século XX, houve um aumento da interação social, o que levou as mulheres a se envolverem com o espaço público. Historicamente, a luta das mulheres para participarem e ocuparem determinados espaços precisavam ser justificados, pelo fato dos padrões sociais estarem moldados pelos homens. A título de exemplo, para que as mulheres tivessem maiores visibilidades, foram necessárias que as primeiras reivindicações femininas fossem conquistadas, como as sufragistas que reivindicavam o direito político de participarem dos processos eleitorais, ou seja, do reconhecimento para exercer determinadas funções que estavam direcionados apenas aos homens.

A inserção das mulheres intelectuais na vida pública foi considerada como uma cultura subjetiva, como produções ligadas às artes, expressões artísticas e a literatura, tendo menos valor social que as produções masculinas. Enquanto, para os homens, a vida intelectual contava mais como uma cultura objetiva, que pretensamente executavam as atividades profissionais com métodos científicos mais rigorosos, conseqüentemente, tendo mais visibilidade. Para Rago (2013), as mulheres acabaram reproduzindo os padrões masculinos, dando continuidade aos modos dos homens de estarem inseridos nas atividades intelectuais, ficando submissas aos padrões ditados, por vezes, utilizando pseudônimos masculinos para publicarem seus escritos:

De um lugar estigmatizado e inferiorizado, destruído de historicidade e excluído para o mundo da natureza, associado a ingenuidade, ao romantismo e à pureza, o feminino foi recriado social, cultural e historicamente pelas próprias mulheres. A cultura feminina, nessa direção, foi repensada em sua importância, redescoberta em sua novidade, revalorizada em suas possibilidades de contribuição, antes ignoradas e subestimadas (Rago, 2013, p. 25).

A historiadora Margareth Rago enfatiza que a entrada da mulher no cotidiano público incomodava as ideias masculinas, acreditando que as contribuições femininas não teriam uma lógica racional. Com isso, as práticas culturais dos estudos femininos foram expandindo, ganhando visibilidade e desmistificando os ideais impostos, mostrando que as mulheres eram

capazes de recriar novos métodos de escrita, de atuarem em vários âmbitos de trabalhos. Para enfraquecer a conduta das mulheres, foi utilizado um pensamento imperante no meio social segundo o qual as mulheres se tornariam “homens” ao ingressarem no mundo do trabalho dito masculino, ou seja, as mulheres abandonariam seu gênero ao fazer parte dos espaços reservados apenas aos valores masculinos (Rago, 2001, p. 60).

A introdução de Mariza Lira no campo de atuação predominantemente masculino no Movimento Folclórico Brasileiro contribuiu para a ampliação da participação das mulheres nas produções folclóricas. Houve um movimento de compreender quais mulheres estavam produzindo e o que elas gostariam de demonstrar a respeito do folclore e da cultura popular, como também, outros diversos tópicos que permearam o campo social entre as décadas de 1930 e 1950. Algumas intelectuais que se sobressaíram no período da folclorista foram Cecília Meireles²² e Oneyda Alvarenga²³, por exemplo, que criaram suas redes de sociabilidades que tinham uma posição social elevada e em constante diálogo com seus pares.

Neste universo de pesquisas folclóricas, as redes de sociabilidades projetavam maiores diálogos a fim de divulgarem os interesses nas temáticas. Mariza Lira se alinhou com figuras importantes e reconhecidas pelo Brasil, com o foco de divulgar suas investidas nas realizações de trabalhos que levassem o padrão de autenticidade do Brasil. Com isso, a folclorista procurou dialogar com intelectuais que oportunizassem uma troca de conhecimento folclórico. Segundo a historiadora Juliana Pérez González (2012), a admiração que Mariza Lira tinha pelo folclorista, escritor e jornalista Mário de Andrade tinha um intuito de aprofundar debates, principalmente com projetos ligadas à música popular. Lira considerava Mário de Andrade como um representante do folclore musical, ela o tinha como mestre nos estudos do folclore.

Estas redes de sociabilidades contribuíram para que as mulheres tivessem mais visibilidades. Contudo, o papel do gênero feminino foi diminuído em diversos espaços e o apoio das redes de intelectuais ajudaram a fortalecer os trabalhos das folcloristas. Mesmo assim, a posição social das estudiosas em amplos setores não tiveram o mesmo reconhecimento que os estudos desenvolvidos pelos sujeitos masculinos. As poucas intelectuais que conseguiram ascender socialmente dentro do espaço intelectual tinham como entraves o fator do gênero, que afirmava que mulheres não produziram um trabalho de qualidade em comparação com um intelectual do gênero masculino.

²² Cecília Meireles (1901-1964) foi uma jornalista, poetisa, professora, contribuiu grandemente na imprensa carioca com literatura infantil e folclore.

²³ Oneyda Paoliello de Alvarenga (1911-1984), foi escritora, pesquisadora e folclorista brasileira, fundadora da Academia Brasileira de Música, contribuindo com livros sobre a música popular brasileira.

As pesquisas realizadas no Brasil ao longo do século XX, que se deram por meio de uma construção discursiva misógina, influenciaram na formação da cultura brasileira. É perceptível que se as mulheres tivessem colaborado para a produção de conhecimento, a sociedade teria uma formação intelectual singular que abrangeria as experiências vividas em espaços de investigação. Entretanto, o que se verificou foi a construção de uma sociedade marcada pela exclusão. Apesar de Mariza Lira ter o apoio e visibilidade necessária, conforme demonstram em suas pesquisas etnográficas, as manifestações folclóricas foram sendo minimizadas e silenciadas com o passar dos anos. Foi nítido perceber que na busca por trabalhos no campo folclore, as figuras masculinas tiveram maiores visibilidades, segundo os dados do Instituto Câmara Cascudo, no banco de monografias, dissertações e teses, as produções acerca de Cascudo começaram desde 1989 a 2023. Do mesmo modo, as produções sobre Mario de Andrade, Renato Almeida, que possuem bibliotecas, acervos, com artigos, monografias, dissertações e teses que atravessam suas contribuições para os estudos folclóricos, divergente da busca pelos trabalhos produzidos pelas intelectuais.

A formação da cultura brasileira, aprofundada por Mariza Lira em seus livros, narra a construção das raízes folclóricas que foram formadas a partir da mistura das raças, temática abordada no terceiro capítulo desta monografia. A postura adotada por Mariza Lira para se destacar nos estudos folclóricos precisou compilar uma diversidade de temáticas; produzir inúmeros trabalhos sobre uma diversidade de assuntos como cantigas populares, músicas, festas regionais, tradições religiosas; abordar as relações culturais entre o Brasil e outros países, como Portugal e França; e publicar essas investigações em jornais para, assim, ter maior autonomia e visibilidade nas pesquisas. É interessante lembrar que a posição social proporcionou que Lira tivesse acesso aos lugares majoritariamente assumidos pelos sujeitos masculinos.

A historiadora Bonnie Smith (2003) descreve como a escrita feminina foi considerada amadora, ou seja, inferior e superficial, enquanto os trabalhos desenvolvidos pelos homens ganhavam o status de qualificação profissional. Nessa história dita amadora, produzida e pautada pelos homens, as produções femininas foram julgadas como carentes de formalismos. Para a escrita feminina ser considerada profissional, teria que estar em um padrão historiográfico que erradicasse totalmente a feminilidade, o sentimentalismo intelectual, “[...] feminino personificado e atuante - sua voz, seus movimentos, suspeitos - exhibe a diferença da mesma forma como certamente um universalismo o despersonificado a esconde (Smith, 2003,p.72). Com isso, muitas intelectuais – folcloristas e jornalistas – tiveram que padronizar suas escritas, ocultar seus verdadeiros nomes para se enquadrarem em um padrão de

profissionalismo para terem reconhecimento, muitas das vezes desempenhando duplas funções devido baixo visibilidade e retorno financeiro.

Os textos históricos das mulheres tinham espaço no crescente mercado de livro, cujos editores tiravam vantagem da inferioridade social e legal dessas autoras para reduzir os custos da expansão do mercado. O abuso sofrido pelas mulheres escritoras nas mãos dos editores, em termos de acertos financeiros, quase sempre desvantajosos, tornou-se a ausência da tradição literária do século XIX (Smith, 2003, p.103).

A intelectualidade de Mariza Lira esteve em debates constantes, pois a folclorista precisava produzir e mostrar suas ações intelectuais para que fosse reconhecida como uma sujeita que estava ativamente contribuindo com trabalhos que colaborassem na valorização das raízes da nacionalidade. A título de exemplo, foram seus trabalhos publicados em diferentes jornais entre os finais das décadas de 1920 até 1950, nos periódicos *A noite*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, que contavam com publicações acerca das temáticas folclóricas e/ou culturais sobre a brasilidade. No caso de Lira, ela não precisava se ocultar, criar pseudônimo, no entanto, suas produções foram ocultadas pelo tempo, não adquirido o mesmo respaldo que outros intelectuais homens da sua época.

As publicações femininas, como artigos, revistas e livros, estavam se expandindo. No entanto, por muito tempo, as publicações das mulheres ficaram restritas a temas do cotidiano domésticos. Aos poucos, as mulheres intelectuais passaram a discutir assuntos ligados às problemáticas da sociedade, com o papel de investigação: “Os textos históricos das mulheres tinham espaço no crescente mercado de livros, cujos editores tinham vantagem da inferioridade social e legal [...]” (Smith, 2003, p. 103). Mesmo as mulheres produzindo, ainda eram negligenciadas pelas editoras, com o atestado que as escritas femininas estavam desprovidas de cientificidade. Por isso, eram consideradas inferiores, amadoras:

[...] a história não tinha ainda claramente um gênero, nem as mulheres intelectuais situavam-se de maneira plena como parte do universo feminino. Como mulheres, elas estavam além do círculo de cidadania, como intelectuais, contudo elas próprias ou afastavam-se das definições de feminilidade (Smith, 2003, p. 115).

As mulheres intelectuais, folcloristas e outras profissionais, tiveram que se ajustar a um padrão de normatividade que, às vezes, exigia que elas escrevessem apenas sobre tristezas, traumas e amores. E as que driblavam essas normativas estavam condenadas a enfrentar a invisibilidade com suas escritas e pesquisas. No caso de Mariza Lira, ela contou

com o apoio intelectual de homens que colaboravam e reforçavam suas pesquisas, mediante uma rede de sociabilidade como Mário de Andrade, Joaquim Ribeiro, Renato Almeida, Edison Carneiro, para que seus trabalhos circulassem entre os intelectuais do folclore. Como salienta, a historiadora Flávia Carnevali:

[...] transcender o terreno do jornalismo e da matéria musical em si e quiserem escrever a história da música popular [...] Mariza Lira [...] pedia chancela de Mário de Andrade para a realização de uma exposição de folclore e recorria aos seus métodos para a legitimar suas pesquisas musicais e sempre buscou ser reconhecida como folclorista, como uma intelectual ética, mas, ao mesmo tempo, teve um programa na rádio Roquete Pinto e era crítica de rádio contratada pela Revista *Pranóve* da rádio Mayrink Veiga (Carnevali, 2018, p.19).

Neste caso, é possível perceber que Mariza Lira precisava de apoio intelectual de Mário de Andrade para garantir uma certa legitimidade no trabalho que estava propondo, inclusive a 1ª Exposição de Folclore, de 1953, registrada por Lira, em seu livro *Achegas para a História do Folclore no Brasil* (1953). Para que o evento acontecesse, Mariza Lira contou com a participação e colaboração de uma rede de intelectuais como Joaquim Ribeiro, membro da Comissão de Folclore da Sociedade Amigos do Rio de Janeiro, juntamente com Renato Almeida, Aires de Andrade, Brasília Itiberê, Sílvio Júlio de Albuquerque Lima, com o intuito único de apresentar as riquezas folclóricas. Logo, através da exposição, visavam aumentar a científica visibilidade dos estudos folclóricos, principalmente em torno da música popular. Essa chancela masculina justificava a visibilidade alcançada por Mariza Lira, visto que, naquele contexto, a inserção em redes de sociabilidade intelectual masculinas colaborava para a aceitação de uma escrita feminina.

De todo modo, o trabalho etnográfico feito por Mariza Lira adquiriu uma maior sustentação no cenário intelectual, garantindo sustentabilidade à tese de referendar o samba carioca como um folclore urbano e produzindo um discurso que a formação do caráter nacional estava diretamente ligada à música (Garcia, 2021). Através da participação de Mariza Lira no cenário folclórico é possível notar que, ao longo da sua trajetória, houve transferência de uma forma de escrita privada para uma escrita pública, alcançando mais sujeitos a partir dos jornais e livros, ou seja, o que antes estava restrito à correspondência com colegas de profissão, passou a abranger outros públicos que estavam interessados na temática.

Durante o século XIX e o decorrer do século XX, também foi possível analisar uma mudança nas leituras direcionadas às mulheres. O que se publicava nos periódicos para as leitoras femininas eram publicações reduzidas, pequenos folhetins, com temáticas voltadas

aos lares, à maternidade e aos maridos (Jinzenji, 2012). Com isso, as mulheres passaram a questionar que tipo de assuntos estavam consumido e, com a inserção das intelectuais femininas nos jornais, através de suas redes de comunicação, foi possível que mulheres tivessem acesso a outras leituras sobre o cenário político, social e cultural. Isto porque era possível conhecer novas temáticas, como as produções da folclorista Mariza Lira, que abordava assuntos de interesses culturais, como também de preocupações nacionais, como um folclore urbano e seus compositores, cantores e produtores.

Vale ressaltar que a ascensão das mulheres intelectuais no âmbito público é um processo longo e conflituoso, na medida em que a produção literária e historiográfica no Brasil foi construída a partir da centralidade das escritas masculinas, enquanto as produções femininas foram marginalizadas: “[...] com exceção de duas situações, quando a recuperam sob o subterfúgio paternalista do falso reconhecimento, e também quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma diferença [...]” (Richard, 2002, p. 128). Contudo, a busca por reconhecimento no cenário intelectual, fizeram as mulheres acreditarem nessa falsa igualdade promovida tanto pelo mercado divulgador, como pelo reconhecimento dos intelectuais homens para com as escritas femininas, ou seja, atualmente, a historiografia brasileira ainda é um campo de domínio masculino (Oliveira, 2019).

Conforme a historiadora Joan Scott (1995), as noções de diferenciação entre gênero e sexo influenciam nos padrões destinados para homens e mulheres, no meio social. É possível observar o homem no lugar de ascensão social em suas produções acadêmicas ou em outras tarefas. Na contramão, são vistos as inúmeras funções assumidas pelas mulheres, não obtendo o mesmo valor social. Com relação, aos estudos realizados pelas mulheres, estavam baseados ou pensados sobre os aspectos da feminilidade, ou seja, como se estudiosas femininas estivessem apenas produzindo acerca das questões do cotidiano feminino e somente no universo delas, cabendo ao intelectual homem as produções universais:

A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos centrava-se sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional (Scott, 1995, p. 3).

Para aprofundar as discussões sobre o conceito de gênero e sexo e, conseqüentemente, alcançar uma ampliação dos papéis de gênero e, assim, romper com uma ordem social

preestabelecidas desde o início da história, como estabeleceu Butler (2013), é preciso problematizar os paradigmas cristalizados desde o meio acadêmico até questionar às performatividade do gênero, como um modo de desordenar a heteronormatividade, principalmente sob os corpos femininos, alcançando desconstruções de padrões. No conceito de gênero, Scott (1995) apontou que com os estudos femininos transformariam o olhar sobre as pesquisas feitas por mulheres, ampliando a legitimidade das atividades no âmbito científico.

Os estudos de gênero são utilizados como uma categoria analítica para discutir não só acerca das vivências das mulheres, mas também dos homens, ou seja, de modo relacional. Antes disso, foi expressa uma falsa verdade que as mulheres estão incluídas no universo masculino, fortalecendo ainda mais a inviabilidade das mulheres, como sujeitas históricas (Scott, 1995). Podemos destacar que, progressivamente, os trabalhos na categoria de gênero foram contribuindo para reverter as invisibilidades do exercício intelectual praticado pelas intelectuais femininas. A partir disso, foi se sendo reforçada a importância de aprofundar os estudos para orientar novos padrões acerca da escrita das mulheres e suas produções historiográficas (Oliveira, 2018).

Ao pensar nas múltiplas problemáticas que as mulheres tiveram que enfrentar para obter reconhecimento devido à estrutura patriarcal enraizada no seio da sociedade, é necessário refletir como Mariza Lira lutou para progredir em suas produções, mesmo não tendo igual visibilidade e autonomia inicial que seus colegas folcloristas possuíam. Numa cultura letrada, as intelectuais femininas foram colocadas em um lugar secundário. A título de exemplo, os trabalhos de Lira detinham autenticidade dentro de sua área de pesquisa, a música folclóricas. No entanto, os folcloristas homens tiveram suas pesquisas mais reconhecidas na produção do Pensamento Social Brasileiro, ou seja, a condição de ser mulher reduzia a credibilidade e o alcance de seus trabalhos.

Segundo Smith (2003), dentro do campo historiográfico, as mulheres sofreram um apagamento ferrenho que contribuiu para que as mulheres tivessem suas escritas questionadas, ou seja, as mulheres não produziam uma escrita profissional, suas produções não poderiam ser consideradas relevantes na construção historiográfica. Do mesmo modo, temos as produções de Mariza Lira apagadas, arquivadas e não lidas, ou lidas apenas por estudiosos que pesquisam uma temática específica. Suas produções foram arquivadas por não terem tamanha visibilidade que os intelectuais homens tiveram em suas produções, consideradas bem vistas dentro de ideal de produção para o campo folclórico.

Dentro do Movimento Folclórico Brasileiro não tinham apenas produções dos intelectuais homens, mas, notadamente, esses sujeitos masculinos garantiram maiores visibilidades para as suas produções por estarem em uma sociedade que idolatra os trabalhos escritos por homens. Nessa cultura patriarcal, eles detinham maior relevância e autonomia para produzirem sobre os aspectos folclóricos encontrados no campo cultural, inclusive, tendo mais liberdades para fazerem pesquisas de campo e saírem em estudos etnográficos no espaço público. Frequentemente, os trabalhos das folcloristas não são lidos. Ao fazer uma pesquisa bibliográfica sobre as pesquisas culturais das folcloristas, é verificável o descompasso entre os estudos de e sobre as mulheres folcloristas, em relação aos trabalhos de e sobre os homens folcloristas.

2.2 MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO E PARTICIPAÇÃO DE MARIZA LIRA NO CENÁRIO EM ASCENSÃO

A construção das ideias de Brasil, durante o governo do Presidente Vargas, tinha por objetivo divulgar o nacional por meio de ações culturais, partindo do pressuposto de uma nacionalidade encontrada no povo e defendida por intelectuais que apresentavam o Brasil, que resultaram em projetos de exaltação da nação. A postura adotada pelo presidente, como líder carismático, estava em busca de apresentar as variedades culturais do país, incentivando movimentos que estivessem preocupados em exaltar as riquezas nacionais. Vale ressaltar que essas ideias tinham que estar compatíveis com seu governo, ou seja, as políticas culturais para formar um conjunto de visões nacionalistas (Velloso, 1982; Capelato, 2015).

Através disso, os intelectuais foram responsáveis por organizar as inúmeras manifestações folclóricas presente no território brasileiro, difundindo as riquezas da nação através da imprensa. Entretanto, durante o Estado Novo, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) foi utilizado para conservar a imagem de Vargas e filtrar as publicações que não se encaixavam com o ideal de Brasil. Por exemplo, as músicas tinham que apresentar em suas composições exaltação do trabalho, da civilização, retirando tudo aquilo que fosse “ilícito”, com o intuito que houvesse disciplina para a população (Carnevali, 2018). Portanto, muitos dos fazeres culturais tiveram que ser podados durante o governo varguista, restringindo as escritas dos intelectuais a um padrão conservador.

Para entendermos a fabricação do termo folclore e/ou cultura popular, o historiador Albuquerque Júnior (2013a) salienta que, a partir dos anos de 40 e 50, o conceito de folclore deu lugar ao conceito de cultura popular, tornando-se sinônimos. Destarte, com a empreitada

do Movimento Folclórico de institucionalizar os saberes populares, por meio de compilações de ações como a Comissão Nacional de Folclore (1947), da realização em vários Estados da Semana do Folclore, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), buscou-se transformar o folclore e/ou cultura popular em conhecimento reconhecido e chancelado pela elite letrada, como também pelos produtores e consumidores das tradições oriundas do povo.

De início, temos o termo *folklore*, que foi criado pelo folclorista britânico William John Thoms, em 1846, com o significado de *folk* - povo e *lore* - conhecimento, ou seja, o conhecimento do povo. O objetivo era conhecer e estudar as produções culturais realizadas pelos indivíduos, que criavam seus próprios costumes, crenças, lendas, festas e superstições (Vilhena, 1997). Segundo o sociólogo Renato Ortiz (1992), somente na segunda metade do século XIX, os estudiosos passaram a se considerar folcloristas e, a partir da criação da Sociedade de *Folklore* na Inglaterra, em 1878, o propósito passou a ser consolidar o folclore como uma ciência. Dessa forma, essa sociedade reuniu intelectuais que tinham como finalidade cientificizar as tradições, com congressos, palestras e publicações para divulgar as culturas dos povos.

Partindo desse ideal do Movimento de cientificar o folclore, a partir de recomendações estabelecidas pela Unesco, surgiu no Brasil, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore, dentro do que se convencionou chamar de Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), cujo intuito era salvaguardar as tradições populares, mediante estudos e pesquisas em torno do folclore nacional. O antropólogo Rodolfo Vilhena (1997) foi responsável por analisar a trajetória do MFB entre os anos de 1947 a 1964. A partir desse recorte estudado por Vilhena, discuto a importância do Movimento para a formação de grupos com ideias de valorizar o folclore e/ou a cultura popular brasileira. Não obstante, os profissionais que compuseram o Movimento, tiveram grande visibilidade no cenário intelectual, principalmente, os homens.

O grupo de intelectuais que estiveram presentes no Movimento Folclórico tinha ideais modernistas, embora o intuito fosse mostrar o progresso e a valorização da nação, por meio das produções no cenário nacional e dos estudos que buscavam na folclorização do popular encontrar uma tradição para evitar que desaparecesse ao longo tempo (Garcia, 2021). Segundo o historiador Sirinelli (1996), o intelectual era um ator político que registrava as ações e as mudanças sociais, contribuindo criticamente para o espaço cívico. Em vista disso, os intelectuais folcloristas, diante da modernização, avançaram nos estudos folclóricos, tendo o Movimento Folclórico como espaço de formulação e concretização de projetos que divulgassem, cientificassem e institucionalizassem a área da cultura popular:

A fabricação do folclore e da cultura popular passa, portanto, não apenas por um processo de apropriação simbólica das matérias e formas de expressão das camadas populares por uma elite letrada, pelos folcloristas e estudiosos da cultura popular, quase todos vinculados às elites políticas dominantes nos Estados, mas passa também pela apropriação literal, material, econômica destas produções populares e seu arquivamento, seu tesouramento e sua monumentalização em locais e instituições representativas desta cultura letrada e destas elites políticas e sociais, sob o pretexto de salvá-las do desaparecimento (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 63).

O Movimento Folclórico Brasileiro, a partir de 1947, foi composto por estudiosos como Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Édison Carneiro, Manuel Diégues Júnior, entre outros. Entre as poucas mulheres estavam Cecília Meireles e Mariza Lira. Esse grupo possuía representantes de todo o país, tentando salvaguardar as atividades culturais produzidas pelo povo, como os rituais, crenças, danças, músicas, lendas, práticas que acreditavam estar prestes a desaparecer com o ritmo das modernas sociedades em desenvolvimento. Em vista disso, os considerados intelectuais propuseram a conservação desses valores folclóricos, para que o tempo não destruíssem “riquezas” culturais que poderiam ser transmitidas pelas gerações. Com isso, os interesses das elites letradas ficaram mais evidentes: registrar e arquivar o simbolismo dos materiais que poderiam mostrar uma imagem do Brasil inscrita no passado e seus múltiplos saberes que estavam presentes no cotidiano de diversos sujeitos.

A folclorização das manifestações culturais realizadas pelos folcloristas, definidas como ações provindas das camadas populares, passaram a ser estudadas para que houvesse uma preservação e revalorização das produções locais, regionais e nacionais, resultando em uma maior relevância dos estudos folclóricos, enquanto estariam resguardando uma identidade brasileira (Garcia, 2010). Através disso, a cultura folclórica, que seria tipicamente brasileira, foi divulgada pelos intelectuais via redes de sociabilidades, na imprensa nacional, nos jornais e rádios, com publicações diversas, tendo, como exemplo, a *Revista da Música Popular*, periódico no qual Mariza Lira publicou vários artigos acerca da música popular, com a finalidade de registrar o passado e apresentar as constantes inovações entre o cenário intelectual e popular.

A Comissão Nacional de Folclore (CNF), segundo Vilhena (1997), foi uma comissão do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC)²⁴, regida pelo Ministério das Relações Exteriores para ser a representante brasileira da UNESCO. Como consequência,

²⁴ Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), foi criado no Rio de Janeiro em 1946, como uma Comissão Nacional da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) no Brasil, com objetivo de desenvolver projetos em torno da educação, ciência e cultura, visando intensificar cientificidade nessas linhas de pesquisas.

empreendeu trabalhos em vários estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, entre outros, constituindo congressos nacionais e reuniões em defesa dos fazeres e manifestações folclóricas. Um passo para mostrar a notoriedade das produções culturais realizadas. Conforme, a Comissão foi ganhando notabilidade no meio intelectual, foi sendo difundido o conceito de folclore, fato folclórico e cultura popular, a fim de catalogar e preservar as expressões culturais, que futuramente serviram de materiais para as realizações de exposições, semanas de folclore, congressos nacional e internacional:

No primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, delineou-se o conceito de fato folclórico, documentado na Carta do Folclore Brasileiro, reconhecendo como tal, as manifestações da cultura popular não necessariamente tradicionais, de aceitação coletiva, anônima ou não. A concepção de fato folclórico, contida na Carta de 1951, era conflitante, portanto, com o clássico conceito europeu que negava a qualidade de folclore a todo fato que não tivesse tradicionalidade (Garcia, 2010, p.10).

A realização do I Congresso Nacional de Folclore, no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto em 1951, foi uma conduta favorável à ampliação de um aparato teórico-metodológico nos estudos folclóricos, para promover a institucionalização no âmbito acadêmico. Para o acontecimento do Congresso, a partir das trocas de ideias dos membros da Comissão Nacional de Folclore (CNF) dirigida por Renato Almeida, então escriturário no Ministério das Relações Exteriores (MRE), ocorreram as Semanas Nacionais do Folclore (SNF) de 1948 a 1952, que tinham o objetivo de promover trabalhos e pesquisas em torno do folclore e cultura popular, realizadas pelas subcomissões estaduais, para aprofundar as discussões sobre as temáticas mais diversas (Barros, 2018).

Além do I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951, como outros eventos, foram pensados com o foco de criar aparatos para intensificar o folclore como saber. Ademais, I Congresso, ocorreu a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) de 1958 e o Congresso Internacional de Folclore (CIF) de 1954, no qual Mariza Lira contribuiu com 11 artigos, com o propósito da difusão dos trabalhos no campo folclórico, fortalecendo as pesquisas e formando uma identidade nacional (Carnevalli, 2018). No I Congresso foi elaborada a primeira carta do folclore, na qual se estabeleceu que os estudos folclóricos precisam contemplar os aspectos material e espiritual, do mesmo modo, foi estabelecido os conceitos de folclore e fato folclórico, consagrando os estudos folclóricos como integrantes das Ciências Sociais, que teriam suas próprias teorias, fontes e metodologias:

O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservado pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica (Carta do Folclore, 1951).

A formação do grupo foi por indicação da Comissão Nacional de Folclore, com vários intelectuais participando das subcomissões do movimento folclórico, inclusive Mariza Lira ficou no cargo de membro do Congresso. As funções de cada grupo serviram para que os estudiosos pudessem orientar um programa de investigações nos moldes científicos desejados por seus participantes. Todo enredo, criado com a ação da Comissão de Folclore, gerou uma intensificação para que as pesquisas fossem vistas e apreciadas por outros pesquisadores que, através dos eventos, puderam apreciar e divulgar os aspectos culturais presentes no Brasil.

As ações promovidas pela Comissão deram maior notoriedade para a continuidade das manifestações culturais, sendo ressaltados vários aspectos folclóricos presentes no meio social. No II Congresso Nacional de Folclore, em 1953, debruçaram-se sobre os aspectos da música folclórica, temática central nos estudos de Mariza Lira, que foi discutir o conceito de música folclórica. De acordo com a historiadora Tânia da Costa Garcia (2010), a música poderia ser feita por alguém do povo, podendo ou não ser recebida coletivamente, lembrando que as composições eram realizadas a partir do meio que artista estava inserido e/ou através de suas percepções acerca da realidade do povo:

[...] com a definição de música folclórica estabelecida pelo II Congresso Brasileiro de Folclore de 1953: 'Música folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando, ou apresentando aspectos novos e destinados à vida funcional da coletividade'; música popular é criada por autor conhecido, dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical (Garcia, p.10, 2010).

Neste ritmo, foi possível notar que as empreitadas organizadas pelos intelectuais presentes na Comissão Nacional de Folclore tinham o propósito de dialogar e definir sobre diversos aspectos complementares do enredo do folclore, através de eventos e em constantes diálogos de estudiosos da área. Desse modo, os folcloristas se propuseram a registrar e salvaguardar as manifestações culturais, transformando em saber, com isso, arquivando

inúmeras manifestações, desde as produções musicais às parlendas. A título de exemplo, cito o Congresso Internacional de Folclore, ocorrido em 1954, na cidade de São Paulo, que visava abranger diálogos com intelectuais estrangeiros acerca da tradição folclórica e traçar projetos com temas ainda sobre os conceitos de folclore e/ou popular, tratando-os sinonimamente. No entanto, para a decepção de Mariza Lira, no Congresso, as questões acerca da musicalidade permaneceram excluídas, devido não possuir tradição (Garcia, 2021). Como afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior,

[...] as manifestações que serão nomeadas como populares, as matérias e as formas de expressões que serão acolhidas pelos letrados, pelos folcloristas e etnógrafos para representarem o que seria a produção cultural se caracterizavam pela prevalência da oralidade, pelo predomínio de atividades semióticas que tinham na transmissão e na performance oral a base de sua permanência no tempo e também de sua execução (Albuquerque Júnior, p. 35, 2013b).

Por conseguinte, ficou evidenciado que as ações da Comissão tinham um propósito de entender a diversidade de manifestações culturais. Por isso, ainda segundo Albuquerque Júnior (2013b), essas expressões folclóricas precisavam ser compreendidas pelos letrados, substituindo os elementos do povo, sob o olhar erudito. Muitas das expressões eram transmitidas pela oralidade, como as músicas, lendas e contos. Em função disso, os eventos proporcionaram a valorização das expressões folclóricas após debates entre o campo intelectual, assim elevando o folclore como instrumento de conhecimento e oferecendo um título de autenticidade, visando encaminhar o folclore para a institucionalização.

Para exemplificar os resultados de eventos culturais, Mariza Lira escreveu um artigo ao jornal *Correio da Manhã* e outro no jornal *Diário de Notícias*, respectivamente em 1955 e 1960, sobre o Congresso de Trovadores e o II Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, publicação que repercutiu no jornal *Voz de Portugal*, em 1958, na cidade de Lisboa, capital de Portugal. De acordo com Lira, a chamada Etnografia e Folclore, escreve com postura de divulgar as riquezas culturais presentes no Brasil e aproximar-se de Portugal. A folclorista inicia seu artigo sobre um conto escolhido por Almeida Garrett acerca do naufrágio da nau de Santo Antônio.

A viagem da nau de Santo Antônio de duzentos toneis, que estava carregando no porto de vila de Olinda, na mesma capitania, para fazer viagem, a cidade de Lisboa, foi iniciada sob mau signo. Pois, todos queriam impedir a viagem, acreditando que se continuasse prometer mil infortúnio. Assim, ela descreve: mandava ladrilhar o mar, das pedras de esquadria para

o catarino passear, de Lisboa a Bahia (Lira, Mariza. Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros. Correio da manhã, Rio de Janeiro, 27 de março 1955).

Os artigos publicados nos periódicos serviram para apresentarem as expressões culturais do Brasil e suas semelhanças com outros países, já que intelectuais discutiam e amplificavam as discussões nas semanas de folclores, exposições e congressos. Por isso, ao escrever sobre as semelhanças entre os países, Mariza Lira tentou unir as raízes culturais brasileiras com as de Portugal. Os debates conceituais, as pesquisas etnográficas realizadas com o povo, buscavam que o folclore deixasse de ser amador e entrasse no campo das ciências, detendo seus métodos próprios, assim como os eventos tinham a finalidade de direcionar reflexões, ou seja, permitir maior cientificidade (Vilhena, 1997).

2.3 AS TRAMAS POR PODER: RECONHECIMENTO NO CENÁRIO INTELECTUAL

Para construir uma rede de sociabilidade no cenário intelectual era preciso publicar em jornais ou livros para alcançar fortalecimento no cenário intelectual. Era necessário se manter em contato constante com sujeitos que estivessem alinhados com suas produções acadêmicas, folclóricas e culturais. A partir disso, discutiremos como as trocas de correspondências foram aliadas para percebermos as várias opiniões no cenário de efervescência folclóricas, incluída as trocas de correspondência entre Mariza Lira e seus correspondentes, como Mário de Andrade, Jorge Dias, Luís Chaves e Luís da Câmara Cascudo. Sobre o lugar das correspondências na sociabilidade,

[...] uma carta não é apenas um veículo que propicia encontro de pessoas fisicamente distantes, ao circular informações. A natureza e o conteúdo das cartas produzem sensações, mexem com o estado emocional tanto do autor quanto do destinatário. Prazer, ansiedade, tristeza são alguns dos sentimentos presentes no ato de redigir e trocar cartas, prática está tão antiga que, mesmo hoje substituída pelo contato virtual, ainda produz impactos diversos (Penna; Graebin, 2007, p. 65).

Os estudos históricos e literários são capazes de construir narrativas através das cartas trocadas entre sujeitos de diferentes formações e ideias, produzindo assim um conhecimento amplo e oferecendo informações sobre uma variedade de aspectos da vida social de uma pessoa. As trocas de correspondências entre sujeitos, foram fundamentais para compreendermos as visões acerca universo folclórico de pesquisadores e/ou suas opiniões

sobre assuntos presentes no meio social, suas amizades, afetos e desafetos presentes no cotidiano dos intelectuais (Bezerra; Silva, 2010).

Em uma visita ao acervo documental Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo, localizada na cidade Natal, no Rio Grande do Norte, nos deparamos com as correspondências remetidas por Lira à Luís da Câmara Cascudo, bem como livros enviados para Câmara Cascudo, como forma de presentear-lo e divulgar seu trabalho, com o propósito que o prestigiado folclorista potiguar apreciasse suas contribuições no ramo dos estudos folclóricos. Através das trocas de correspondências, foi perceptível como Mariza Lira escreve sobre si, buscando legitimar seus feitos e investimentos culturais e, principalmente, quando buscou envolver seus correspondentes para abrir novas possibilidades para fortalecer os estudos folclóricos, dando formação a uma rede intelectual (Sirinelli, 1996).

Numa correspondência para Luís da Câmara Cascudo, no dia 12 de novembro de 1951, Lira sinaliza que a “diretoria do Círculo Folclórico Luso-Brasileiro do Liceu Literário de Português, elegeu-o representante do Rio Grande do Norte, esperando suas colaborações nos trabalhos de pesquisas”²⁵. Nesse episódio, a carta representa um convite para que Cascudo colaborasse com seus livros para enriquecer o acervo do Círculo Folclórico. Por Lira possuir certa amizade intelectual com o folclorista e, conhecendo o amigo potiguar, ele se prontificou em aceitar sua solicitação para valorizar o folclore e assegurar que público leitor acessasse seus estudos.

Para compartilhar a inauguração do Círculo Folclórico e o convite feito a Câmara Cascudo, uma correspondência foi enviada ao folclorista português Luis Chaves, em julho de 1951. Ao analisar as correspondências escritas por Lira, percebe-se a necessidade de divulgar seu próprio trabalho, até porque ela precisava da aprovação dos pares para que seus feitos fossem validados. Outra hipótese levantada seria seu intuito de reforçar vínculos intelectuais entre sujeito e instituições situadas pelo Brasil e fora dele. Nenhuma hipótese é descartada, porque se trata de uma intelectual mulher, Mariza Lira “mostrava serviço” para que seus pares não duvidassem de sua capacidade intelectual de pesquisa e liderança ao assumir amplas funções, como folclorista, jornalista, etnográfica, ou seja, funções que determinavam seu profissionalismo:

Venho com muito prazer, comunicar-lhe que foi fundado, aqui no Rio, o Círculo Folclórico Luso-brasileiro do Liceu Literário Português, tendo me

²⁵ LIRA, Mariza. [Correspondência]. Destinatário: Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro, 12 nov. 1951. Cartão pessoal. Instituto Câmara Cascudo - Ludovicus.

sido entregue a direção do mesmo. A inauguração está marcada para o próximo 28 de agosto, entretanto elaborei o programa de trabalho, um curso, num museu de Arte Popular luso-brasileiro e uma publicação que será enviada aos confrades portugueses para que possam, com mais eficiência, ser estudada a origem e a filiação de nossas tradições. Teria uma gentileza de conseguisse obter livros, publicações e endereços indispensáveis a um trabalho consciente em terno desse problema a de máxima importância - a integração do mundo da língua portuguesa. Podemos até estabelecer feiras de livros que desejo, pois aqui pouca coisa existe para vender nas livrarias e só o Gabinete Português de Leitura possui maior número de obras do assunto (LIRA, Mariza. [Correspondência]. Destinatário: Luis Chaves. Rio de Janeiro, 28 jul. 1951).

As tradições luso-brasileiras estavam presentes nos trabalhos de Lira, o que servia para aproximar seu contato com Portugal e seus intelectuais, fortalecendo o elo cultural que seria defendido pela folclorista em seu livro *Por Terras de Portugal* (1956). Do mesmo modo, ressalto a participação ativa da intelectual em ocupar determinado espaço, a fim que os investimentos folclóricos alcançassem novos públicos. Por mais que Lira fosse uma profissional que executava vários cargos e que assumia a responsabilidade de promover a cientificidade do folclore, ela também tinha seu momento de estresse em meio ao cenário. Em uma carta a Jorge Dias²⁶, ela afirma que “chega de trabalhar pelo folclore do Brasil, agora quero trabalhar pelo folclore de Portugal no Brasil”²⁷. Nessa carta, Lira relata sua indignação com a falta de reconhecimento para com os seus fazeres pelo folclore do Brasil.

As trocas de correspondências entre Mariza Lira e Jorge Dias foi possível perceber indignações que fizeram parte da vida da intelectual, como a insatisfação com Renato Almeida. De acordo com Lira, o folclorista estava mais preocupado com sua imagem, ao invés da Comissão Nacional de Folclore (CNF), como também, relata sua participação no Liceu Literário, que proporcionou a Lira espaço para divulgar as produções brasileiras em Portugal, mas que houve questões, não explícitas nas cartas, que desagradaram a intelectual, fazendo como que ela saísse da direção da instituição.

Em vista disso, é perceptível que Mariza Lira assumiu muitas funções, como meio de expressar sua capacidade de produzir, evidenciando seu profissionalismo. No entanto, isso causou um sobrecarregamento de funções. O que nos provoca uma reflexão sobre as

²⁶ António Jorge Dias nasceu em Lisboa (1907-1973), foi um etnógrafo português, professor que na docência teve uma carreira de investigação, com reconhecimento ao dirigir em 1974 setor da Etnografia do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, se dedicando cultura material em meio rural e as tecnologias.

²⁷ LIRA, Mariza. [Correspondência]. Destinatário: Jorge Dias. Rio de Janeiro, 18 maio de 1953. Teles da Silva, Ana, éditeur. « Mariza Lira ». *Cartas do Brasil: Correspondência de Antropólogos e Folcloristas Brasileiros para Jorge Dias (1949-1972)*, Etnográfica Press, 2021, <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.7212>.

atribuições que as mulheres precisam assumir para demonstrar sua utilidade na vida privada, social e intelectual, no caso de Lira, para erguer os saberes folclóricos a categoria científica. Do mesmo modo, no meio acadêmico da época, o papel desempenhado pelas mulheres negava o feminino como gênero produtor de saber, pois “a categoria gênero se reporta a uma construção social que delimita os papéis desempenhados por cada um dos sexos na sociedade” (Follador, 2009, p. 4).

Segundo González (2012), a folclorista Mariza Lira foi uma personagem marcante na historiografia musical, obtendo o papel de pioneira nos estudos da música popular urbana do Brasil. Como também pelas suas relações estabelecidas com outras figuras que enriqueceram a música popular, como jornalistas, cantores, cronistas e intelectuais que contribuíram com sua trajetória. Destaco sua relação de harmonia com aquele que Lira considera como “mestre e/ou professor”, Mário de Andrade, o qual se tornou o conselheiro, ajudando a corrigir seus trabalhos.

Em uma correspondência de Mariza Lira para Mário de Andrade, no dia 11 de julho de 1941, a folclorista expressa sua resistência ao lidar com os problemas da vida pessoal e, mesmo assim, continuou lutando para conseguir seus objetivos, mesmo não tendo muita coisa, como forma de sobreviver aos problemas que foram aparecendo ao longo de sua vida. Destaca-se a solidão de uma intelectual sem muitos amigos e de uma mãe, sem uma rede de apoio familiar, pois com a morte do companheiro e de sua mãe, só restou Maria Luíza, sua filha, para cuidar e zelar. A carreira da mulher intelectual não é separada de sua vida pessoal, precisa ser dividida desde a glória da vida acadêmica às dores do dia a dia. Mariza Lira assumiu o papel de multitarefas, entre se dedicar à filha, ao trabalho nos estudos folclóricos e à carreira de jornalista.

O sofrimento abalou-me a vaidade. Aos 34 anos perdi mãe, marido, saúde, conseqüentemente colocação (a mais alta da carreira que abraçara) dinheiro, só me restou uma filha, boníssima, mas, menina ainda. Como sempre acontece, tudo foi me difícil, então porque raros amigos ficaram. Na agonia de uma doença nervosa compreendi que só podia contar comigo e jurei vencer, É difícil reconstruir. Sei o que tem me custado esse pouquinho que hoje possuo sem ajuda de ninguém. Daí, não trabalhar por vaidade, mas, sob o império de ganhar dinheiro e esquecer tudo que se foi.²⁸

²⁸ Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Acervo Mário de Andrade. Código:MA-C-CPL 4233. Unidade de armazenamento: correspondência passiva.

A trajetória como folclorista rendeu-lhe experiência acerca das descobertas e discussões no cenário folclórico. Lira recorria ao mestre Andrade a fim de ouvir suas opiniões e procurar contribuições para seus trabalhos, como na biografia de Chiquinha Gonzaga. Em uma análise sobre as correspondências entre Lira e Andrade, é visível uma certa insegurança de Lira, para que seus trabalhos estivessem perfeitos para assegurar a credibilidade de suas pesquisas no folclore. De acordo Carnevalli (2018) essa insegurança poderia estar associada os anseios do movimento intelectual, na busca por institucionalizar o folclore como ciência. Outra questão a ser levantada, pode relacionada às questões de gênero. Como mulher, Lira que provar sua autonomia e a credibilidade de suas produções:

Fui convidada para contar a história da nossa música popular no rádio. Estou tentando organizar algo tanto superficial, que agrade público. Pensei em começar da primeira missa do Brasil, melodias dos Tamoios fixadas por Léry, descrição de instrumentos primitivos, lendas, hábitos e a vaga influência da música indígena na atual música popular moderna. Depois falar da modinha, fado, cana-verde, etc, como história ligeira, anedotário e tudo que me parecer interessante e leve. Finalmente o negro, ritmos, religiões, danças. Pândegas de rua, Zé Pereira, músicas de dança, bailes (...) arrasta-pés. forrobodó, trovadores, serenatas, choros, carnaval, maxixe, natal, pastorinhas, bumba meu boi, etc, etc, tango brasileiro, festa da penha, samba e sua evolução do morro aos domínios norte-americanos (prováveis?) Tudo isso entremeadado de histórias, particularidades, desafios, emboabas, perfis, dessa gente simples que canta para não chorar. A sua opinião franca de professor severo dar-me-ia arrimo. Não me perdoariam se fizesse tolice, mas seria fuzilada se quisesse fazer trabalho com pretensões de sabichona.²⁹

No anseio por mostrar serviço, Lira recorria ao seu mestre como espírito de apoio para direcionar nas melhores escolhas, com uma incerteza de não fazer uma escolha correta. Por isso, a carta está repleta de ideias, como ela organizou detalhadamente o que utilizaria para que o programa fosse executado com perfeição, utilizando estratégias que chamassem a atenção do público ouvinte. Com uma dosagem de conteúdo histórico sobre a música popular e as múltiplas histórias do povo brasileiro, suas origens e curiosidades que ansiava a população desde a formação do povo e suas culturas. Durante a escrita da carta, a folclorista expressa a insegurança de corresponder a expectativa do público, porém, não gostaria de parecer uma intelectual muito “sabichona”, mas uma intelectual que soubesse dialogar com o público. Senão sua imagem poderia ser inclinada à posição de uma folclorista não inteligente, que não estaria agradando à intelligentsia brasileira.

²⁹ (Arquivo Mário de Andrade. Correspondência de Mário de Andrade. Subsérie: correspondência passiva. MA-C-CPL 4225 (Caixa 44). Setembro de 1940. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

O projeto de institucionalização do folclore como ciência e o Movimento Folclore em âmbito nacional buscavam obter uma cátedra para todos e todas que investissem tempo e estudo para que o saber fosse reconhecido. Enquanto isso, esses intelectuais se dividiam em projetos pessoais e acadêmicos, como Mariza Lira com suas escritas biográficas, artigos para os jornais e revistas no campo folclore musical, investigação sobre as produções musicais urbanas do século XX e suas raízes ancestrais. Buscava adquirir reconhecimento pelo trabalho e promessas de investimentos para seus estudos, como a promessa do *Museu do Povo* pelo presidente Vargas, após o sucesso da 1ª Exposição do Folclore no Brasil, que atraiu visibilidade para amparar os estudos folclóricos.

Imagem 3: Fotografia estampada no livro *Achegas para a história do folclore no Brasil* (1953)



Fonte: 1ª exposição de folclore no Brasil.
(*Achegas para a exposição do Folclore no Brasil*, 1953).

Outro empreendimento em que Lira buscou o apoio de Mário de Andrade foi a criação do Instituto de Folclore e uma exposição de objetos folclóricos no Rio de Janeiro, em 1941, na qual a intelectual trocou opiniões e compartilhou materiais folclóricos (González, 2012). Nas suas empreitadas ficavam evidentes seu empenho em mostrar os valores das produções musicais folclóricas que poderiam estar ligadas à classe popular, como também a uma classe erudita: “Não se pode admitir apenas como objeto do folclore a cultura das classes populares” (Lira, 1951 *apud* González, 2012), Lira expressa que a classe popular não era a única, pois as classes eruditas também possuíam suas expressões culturais. Esses pensamentos da folclorista eram oriundos do folclore europeu.

Com as pesquisas, visitas etnográficas, discussões com estudiosos da área cultural, Lira abriu um leque de repertório acerca dos estudos folclóricos. Suas pesquisas

possibilitaram um arsenal de informações discutidas com intelectuais dentro da Comissão Nacional de Folclore, que possibilitou maior efervescência para a atuação no Movimento Folclórico Brasileiro, que teve contribuições de grandes intelectuais citados ao longo do texto. Através disso, também ficou perceptível que a liberdade intelectual não era dada, precisava ser conquistada, para acender no cenário letrado. A exemplo disso, foi Mariza Lira que precisou conquistar seu espaço no meio de um campo intelectual patriarcal. Ainda que, mesmo assim, ao longo dos anos, após sua morte, seus esforços em prol do folclore musical foram sendo desvalorizados nos estudos acadêmicos, que pouco analisaram sua obra.

CAPÍTULO III

AS CONTRIBUIÇÕES DE MARIZA LIRA PARA A FORMAÇÃO DO PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO

Neste capítulo, analisaremos as contribuições de Mariza Lira para a formação do Pensamento Social Brasileiro, definindo esse conceito para localizarmos como as pesquisas realizadas por Lira foram capazes de direcionar interpretações sobre o cenário folclórico brasileiro. Para embasar os estudos, Lira se pautou em estudiosos que foram consideradas inovadoras em suas teorias acerca da formação da identidade nacional.

As pesquisas de Mariza Lira analisaram os fragmentos do cotidiano dos sujeitos e as suas produções folclóricas, partindo da análise das produções musicais presentes no Brasil e suas origens históricas. Dessa forma, discutiremos como a folclorista mostrou os elementos formadores através dos ritmos, publicando conteúdos em periódicos que atingiram grande visibilidade das décadas de 1930 a 1950 e, que apresentavam um levantamento dos elementos formadores, debatendo e comparando os ritmos que estavam presentes no cotidiano dos sujeitos, como a modinha, as marchas carnavalescas, o choro, entre outros gêneros da música popular e como esses ritmos surgiram e expressavam o folclore brasileiro.

Ao pensar as contribuições de Mariza Lira para o Pensamento Social, veremos como a folclorista adentra nas relações luso-brasileiras, a fim de criar uma familiaridade entre as manifestações folclóricas. Conseqüentemente, explicando as origens do folclore no Brasil e suas semelhanças com as produções culturais portuguesas, por meio de eventos que abriram espaço para o diálogo entre os intelectuais, ampliando uma rede de sociabilidade luso-brasileira.

3.1 BIBLIOGRAFIAS FOLCLÓRICAS E CULTURAIS PARA O BRASIL

Pensar a construção do Pensamento Social Brasileiro é observar as transformações da formação da nacionalidade brasileira. Com isso, contamos com um gama de interpretações que corroboram para caracterizar, informar e direcionar à construção de um pensamento intelectual, em diferentes áreas de estudos, ao longo do tempo. Em grande medida, corresponde as formas como nos intelectuais respondem aos problemas da nação, propondo leituras e soluções. Neste capítulo contamos com a escrita da história para direcionar quais os caminhos percorridos e as inúmeras interpretações acerca da história do Brasil. Isso para perceber como existe uma história dos estudos folclóricos que apontaram e propagaram as

investigações e conclusões acerca dos múltiplos saberes populares. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2006), o passado é utilizado para a compreensão da realidade e transformado em conhecimento, propondo, entre outras coisas, identidades para o Brasil. Nisto, é possível analisar os movimentos dos intelectuais, particularmente folcloristas, em busca de criar, apresentar, contribuir e valorizar a formação da identidade brasileira:

O fragmento do passado que nos chega é real e nos fala de sentidos dados para a realidade de uma dada época e sociedade, mas como todo fragmento empírico da realidade ele necessita passar por operações de imaginação, significação, intelecção, para se tornar uma realidade para nós, para passar a funcionar em nosso tempo, para que volte a viver entre nós. Como podemos negar a realidade se temos o documento à mão, ainda que a realidade que elaboramos a partir do documento não seja garantida pelo papel e pelas letras que apalpamos, mas pelas operações de significação que faremos sobre o passado (Albuquerque Júnior, 2006, p.10).

As pesquisas da intelectual Mariza Lira corroboraram para pensar como ocorriam os estudos acerca do folclore e como os folcloristas se direcionaram para ressaltar a cultura dos povos. Cada folclorista traça suas linhas de pesquisas, a qual se apoia, analisando os fragmentos do cotidiano dos sujeitos que foram investigados através das suas produções culturais. Através disso, cada intelectual contribuiu com a história do folclore. A intelectual analisada neste trabalho se deteve à musicalidade brasileira. Por isso, seus estudos asseguram como foi formado o folclore musical, a trajetória da musicalidade do samba, os consumidores e produtores das raízes musicais, dos instrumentos, ou seja, define um conjunto de tradições musicais, catalogando, compilando, registrando materiais que, no presente, caracterizariam a moderna música popular e, conseqüente, formando um dos objetos de estudos de Mariza Lira. Conforme propõe o pesquisador José Geraldo Vinci de Moraes (2006):

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 (Moraes 2006, p.31).

O intuito neste capítulo é refletir também acerca da formação do pensamento brasileiro ao longo da escrita da história, focalizando nas produções da folclorista Mariza Lira

e como ela contribuiu com seus estudos folclóricos. De início apontarei algumas interpretações que fizeram parte do pensamento da folclorista e das referências para embasar suas pesquisas, como dos escritores Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Sílvio Romero, Amadeu Amaral, entre outros que criaram narrativas que reverberam ao longo dos anos acerca dos estudos socioculturais do povo brasileiro. Em especial, destaco as produções de Mário de Andrade, musicólogo que Mariza Lira admirava e exaltava seus estudos sobre as potencialidades sonoras de uma brasilidade e sonoridades que foram mescladas com outras nacionalidades (Napolitano, Marcos; Wasserman, Maria Clara, 2000).

Outro ponto de partida é compreender como Mariza Lira entendia o folclore brasileiro, a partir da sua interpretação acerca do que é o campo folclórico e como o mesmo contribuiu para a formação do Pensamento Social Brasileiro. Cada intelectual se debruçou em uma temática de análise, como aspecto que fazia parte da cultura brasileira, como festas, músicas, danças, culinárias, ou seja, tradições populares que foram sendo passadas entre gerações e que impactaram a sociedade de alguma forma. No caso da especificação da folclorista aqui analisada, a mesma se debruça sobre os aspectos da formação cultural nacional através da música, como objeto de estudo dentro do campo folclórico, buscando compreender as raízes do folclore musical. Mariza Lira, Lúcio Rangel, Vagalume e outros compuseram uma geração de historiadores da música popular moderna que estava em desenvolvimento, reunindo registro de memória acerca da cultura musical (Moraes, 2006):

Essa geração [...] nascida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, que permaneceu produzindo até a década de 1960, estabeleceu fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que esta surgia como fato cultural e social. Participar do universo fonográfico e radiofônico, da imprensa escrita, rodas musicais e espetáculos, convivendo com compositores, instrumentistas e intérpretes, aproximou esses autores das fontes orais, sonoras e escritas, possibilitando em muitos casos a formação de suas coleções pessoais (Moraes, 2010, p. 07).

O processo de reunir, catalogar, arquivar e divulgar a memória da musicalidade tinha o objetivo de promover a cientificidade do folclore no Brasil. A intelectual divulgava seus estudos através dos jornais, rádios e revistas. A título de exemplo, foram publicados artigos nos jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *A noite*, *O dia*, *Jornal do Brasil*, *Rádio Praná*, entre outros meios que facilitaram que suas pesquisas alcançassem o público leitor. Lembrando que o público leitor dos jornais tinha um caráter elitista. Muitas das pesquisas realizadas com o povo não recebiam esse retorno de valorização. A elite letrada era

consumidora das tradições do povo, no entanto, os produtores, por vezes, não tinham a consciência da grandiosidade dos seus fazeres culturais produzidos, pois estavam embutidos no cotidiano de forma natural, essa é uma percepção da elite letrada para como o povo.

O povo irá ter a compreensão do que é o folclore e talvez se apague, essa crença, que os menos avisados do rádio tem espalhado, que o folclore é música popular e que o folclorista é o artista de rádio ou colecionador de trovas. O folclore cada vez mais alarga o âmbito de suas investigações e música, o canto e suas danças parte dele (Lira, 1953, p.17),

As pesquisas etnográficas foram realizadas para coletar os modos de fazer e de socializar, de modo a serem perpetuados como tradições. Mariza Lira catalogou em suas pesquisas as produções dos sujeitos que viviam nos “sertões cariocas”, com o objetivo de expor as produções musicais feitas pelos indivíduos que residiam nas áreas mais afastadas dos centros. A folclorista, em parceria com Joaquim Ribeiro, expôs suas amostragens na 1ª Exposição de folclore (1953), visando maior alcance para os saberes folclóricos. O que resultou em enriquecimento nas produções dentro das comunidades, divulgações entre o meio e a sociedade (Teles, 2020, p. 02).

A 1ª Exposição de Folclore no Brasil resultou no livro escrito por Mariza Lira, em 1953, que nasceu em decorrência de uma ampla investigação que reuniu uma vasta documentação de uma memória em torno dos saberes populares, contribuindo para uma ciência folclórica. Vale ressaltar que o folclore urbano foi excluído por anos, pois muitos folcloristas consideravam que a cidade não era lugar das pesquisas populares. Porém, desafiando essa lógica, Mariza Lira começou a pesquisar as produções folclóricas na cidade do Rio de Janeiro, na época capital do Brasil. Portanto, a catalogação foi realizada a partir de pesquisa etnográfica de vivenciar, observar e dialogar com homens e mulheres da cidade em busca de mostrar que esses sujeitos são produtores de um folclore urbano. E a 1ª Exposição de Folclore tinha o objetivo de apresentar as tradições e costumes da população. Em entrevista publicada no jornal *O Globo*, no dia 12 de junho de 1941, o professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo falou sobre os trabalhos realizados por Mariza Lira.

Todas as semanas, uma ou duas vezes, organiza-se uma dessas pequenas viagens de automóvel que geralmente principiam ao amanhecer, prolongando-se durante cinco ou seis ou sete horas. Mariza Lira e Joaquim Ribeiro têm sido incansáveis nesse trabalho árduo. Amanhã, quinta-feira, chegou a vez de uma escola de Samba que visitaremos à noite, a fim de observar os cantos, danças e recolher instrumentos de música (Azevedo, 1941 *apud* Lira, 1953).

Vale ressaltar que os trabalhos de Mariza Lira contaram com apoio de colegas de profissão, como Joaquim Ribeiro, Mário de Andrade³⁰, Renato Almeida³¹ que também estavam interessados em compreender as produções do povo carioca, através dos costumes cotidianos, com os objetos de trabalhos, os cordéis, as indumentárias das profissões, as músicas populares, fotografias e relatos de sujeitos que viviam em diversos espaços da cidade e suas experiências de vida. Conseqüentemente, ocorreu a possibilidade de expor os trabalhos na 1ª Exposição do Folclore e divulgar as tradições registradas para que mais indivíduos pudessem ter noção da importância no folclore urbano nacional.

Para que houvesse essa divulgação dos produtores dos saberes culturais, Mariza Lira realizava uma mediação cultural entre os sujeitos de pesquisas, criando uma relação entre a folclorista e o público leitor que consumia suas pesquisas mediante artigos. A mesma realizava investigações minuciosas que buscavam apresentar desde o surgimento de tradição musicais até seus métodos de perpetuação ao longo dos séculos. Como Mariza Lira se baseava nas teses de autores como Gilberto Freyre³² e Sílvio Romero³³, a nacionalidade brasileira estaria baseada na mistura das três raças, como dos povos originários, os negros e os europeus, o que seria a base para a composição dos saberes típicos brasileiros. Dessa forma, as relações de troca de saberes entre os povos resultaram na caracterização musical para justificar essa tese. Moraes (2006), enfatiza que:

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

³⁰Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) foi um poeta, contista, cronista, folclorista, romancista, musicólogo, historiador de arte, crítico e fotógrafo brasileiro. Que acrescentou nos seus estudos grande contribuição para o folclore musical. A folclorista Mariza Lira tinha uma grande admiração pelo trabalho do modernista brasileiro.

³¹Renato Almeida (1895-1981) foi um advogado e jornalista brasileiro. Seu destaque esteve ligada a sua trajetória como musicólogo e folclorista. Seus estudos também se ligaram ao campo do folclore musical, assim como Mariza Lira. Ambos estiveram presentes na Comissão Nacional de Folclore (CNF).

³²Gilberto de Mello Freyre (1900-1987) foi um intelectual polímata que se destacou com suas interpretações sobre o Brasil, principalmente ao publicar sua famosa obra “Casa-grande Senzala” em 1933.

³³Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero, mais conhecido com Sílvio Romero (1851-1914), foi crítico, ensaísta, folclorista, professor e historiador da literatura brasileira, que teve grande destaque ao escrever sobre o folclore brasileiro.

mantinha na Revista da Música Popular intitulada História Social da Música Popular Carioca (Moraes, 2006, p. 31).

A folclorista aprofundou suas percepções em seus livros como *Brasil Sonoro* (1938) e *Por Terras de Portugal* (1956), os quais analisarei neste capítulo, a fim de mostrar as ideias acerca da construção da nacionalidade com ênfase nas questões ligadas à musicalidade folclórica e perceber como a mesma contribuiu para formação do Pensamento Social Brasileiro. Ressalto que houve um movimento no campo intelectual de produzir conteúdo que valorizasse as riquezas culturais presentes no país, a fim de exaltar uma identidade tipicamente brasileira. Por isso, houve uma intensificação nos estudos em diferentes áreas, como na historiografia, ciências sociais, antropologia. A partir disso, o pensamento social começou a ganhar interpretações e significados, de acordo com Cláudia Vilas Bôas (2011):

É uma área cujo objetivo é compreender quais as ideias que se produziram sobre o país, como foram elaboradas e em que contexto intelectual ou instituição, como circulam e são recebidas. Há alguns problemas recorrentes no conjunto das pesquisas que dizem respeito à identidade nacional e ao desenvolvimento moderno da sociedade brasileira. Mas há também estudos sobre a institucionalização das ciências sociais, sobre livros e editoras. Naturalmente que a área não se restringe às ideias sobre o país, mas a grande parte das pesquisas ainda acata esta orientação (Bôas, p.140, 2011).

Com a intensificação na área, os caminhos encontrados pelos folcloristas foram investigar as possibilidades que deveriam oficializar o folclore como ciência. Consequentemente, isso deu mais credibilidade às produções acerca do povo, que acabaria mostrando prodigalidade e apresentando os trabalhos intelectuais com a estratégia de mostrar que o Brasil detinha valioso aparato sociocultural nas inúmeras regiões do país. No caso de Mariza Lira, seu espaço de pesquisa restringiu especificamente a cidade do Rio de Janeiro, durante o início de suas investigações, principalmente ao escrever o livro *Brasil Sonoro* (1938), com o objeto de estudo sendo os ritmos musicais produzidos pelos sujeitos que viviam na cidade do Rio de Janeiro, especificamente nos morros, nos sertões cariocas, termo utilizado pela folclorista:

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, *apud* Moraes, 2006, p. 32).

A escolha do espaço de pesquisa da folclorista surgiu do lugar social de Mariza Lira, que nasceu e cresceu na capital do Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Normal de Rio de Janeiro, sendo professora de História do Brasil. Partindo dessa referência, a folclorista utilizava da sua escrita para registrar de forma simbólica, localizando a ancestralidade das raízes folclóricas da música. Por conseguinte, elaborando sua tese da formação da brasilidade, estando ligados às miscigenações com às três raças formadoras da nação. Isso seria um passo para compreender as múltiplas musicalidades cariocas, como o samba, a modinha, emboabas, trovas, marchinha, polca, entre outras. Em vista disso, a intelectual começou a levar as curiosidades folclóricas ao público, Mariza Lira publicou artigos à *Revista de Música Popular* (1955-1956), tendo uma coluna própria, denominada “História Social da Música Carioca”, direcionada para pensar as raízes do folclore na música carioca:

E enquanto as três raças se fundiam num caldeamento aprimoramento de mestiçagem, a música evoluía lindamente depois de três séculos de marasmo e às vezes de indecisões. A melodia triste, alcançando o pungente, era avivada pelo ritmo quente do africano. Enquanto a revolta do índio guardava a originalidade que hoje é o grande encanto da música brasileira (Lira, S/D, p.06, p.102 *apud* Wasserman, 2002, p.102)³⁴.

Começaram a fazer parte de seus estudos essa interpretação acerca das expressões culturais emergentes entre o povo, os elementos formadores de uma identidade que caracterizasse e justificasse a originalidade da cultura brasileira através da música. Vale salientar que a intelectual escreveu vários livros como *Brasil Sonoro* (1938), *Chiquinha Gonzaga, Grande Compositora Popular Brasileira* (1939), *Migalhas folclóricas* (1951), *Achegas para a história do folclore no Brasil* (1953), *História do Hino Nacional Brasileiro* (1954) e *Calendário folclórico do Distrito Federal* (1956), trabalhos escritos a fim de concretizar o discurso a respeito das grandes investigações folclóricas que contribuiram para valorizar e mostrar o poder dos fazeres folclóricos.

Os discursos e narrativas produzidas pela folclorista Mariza Lira a respeito da música popular foram trabalhos de cunho memorialístico, historiográfico e jornalístico com a

³⁴ Revista da Música Popular , n.º 11 pág. 6.

finalidade de tecer diálogos entre agentes que buscavam colaborar tradicionalmente com práticas e discursos que reconhecessem intelectualmente as diversas formas de expressões do folclore e do folclore musical. Portanto, a trajetória de Mariza Lira esteve vinculada ao desenvolvimento do folclore e da música popular urbana, criando uma interpretação das misturas entre as etnias, levantando o discurso de uma questão “Racial ternário” em seus estudos acerca da música popular.

A musicalidade que foi sendo produzida na cidade carioca teve a colaboração das três raças. Segundo Mariza Lira, a mestiçagem entre os povos caracterizaria a brasilidade. Com isso, a folclorista buscou mostrar os elementos formadores através dos ritmos, publicando conteúdos em periódicos conhecida como *Revista da Música Popular*, na qual faz um levantamento dos elementos formadores, debatendo e comparando os ritmos que estava presente no cotidiano dos sujeitos, como a modinha, as marchas carnavalescas, o choro, entre outros gêneros da música popular. Sendo esses gêneros considerados por Mariza Lira como possuidores das raízes folclóricas vinda do continente africano, de Portugal e sincretizadas com a dos povos originários, formando uma musicalidade propriamente brasileira transmitida por gerações. “Do tempo da escravidão chegou-nos o eco desses lamentos das senzalas, fragmentos de cânticos religiosos ou de solenidades sociais africanos, extravasados nos leitos da capina ou abafados nos troncos, depois do castigo tremendo” (Lira, S/N, *Revista da Música Popular*, n.º 10, pág. 11).

As três raças tristes, como disse o poeta, que fundiram na imensa região dos brasis, geraram a música do nosso povo [...]. Tão pouco podemos afirmar que a maior ou menor porcentagem dessa influência veio da selva, da Europa ou da África. Justamente porque esses elementos se entrosar de tal forma que é difícil a separação. Daí o aspecto tão original da música da nossa gente, que nada mais é que o retrato étnico do Brasil.³⁵

No início do século XX, com o crescimento urbano, Mariza Lira e outros folcloristas começaram a notar mudanças nas culturas citadinas e, com isso, surgiu o interesse de pesquisar sobre o folclore urbano, mapeando as produções folclóricas e caracterizando o que seria nacional (Moraes, 2010). A partir disso, a folclorista dialogou com artistas que estavam em ascensão na música, que estavam mostrando as composições, canções, as produções de um folclore musical presente nos vários espaços da cidade carioca, através de compositores,

³⁵ LIRA, Mariza. **Diário de Notícias** de 6 de outubro de 1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

cantores e sambistas, como Noel Rosa, Dorival Caymmi, a compositora Chiquinha Gonzaga³⁶.

O samba é a síntese das três principais influências que caracterizam a música brasileira: guarda a harmonia saudosa do fado, o movimento convulso do batuque e os acertos fortes da melodia indígena. [...] surgiu anônimo da inspiração espontânea do homem rude, músico e poeta instintivo que numa hora de enlevo ou de revolta, modula dulçoroso um hino ou entoa escarninho a sátira cruel. [...] É que o samba é o eco sonoro da alma brasileira, melancólica, serena, terna, mas ao mesmo tempo sensual, mordaz e bárbara.³⁷

Lembrando que a folclorista produzia artigos para os periódicos, vários artigos biográficos divulgados no jornal *Pranové* da Rádio Mayrink Veiga, a folclorista publicou uma coluna jornalística, a *Galeria Sonora*, com os textos biográficos entre 1938 a 1940, narrando curiosidades acerca dos artistas e suas características que estavam em ênfase com suas atuações sobre os ritmos musicais que estavam em aperfeiçoamento como samba. Com isso, Mariza Lira demarcou sua presença no cenário cultural brasileiro no século XX, investigando as representações culturais que deram base para a compreensão da musicalidade brasileira. Por meio deste periódico, apresentou como importantes músicos e compositores propuseram significados musicais à identidade brasileira e, conseqüentemente, contribuindo com o Pensamento Social Brasileiro.

Imagem 4: Mariza Lira e Dorival Caymmi no Jornal *Pranové*

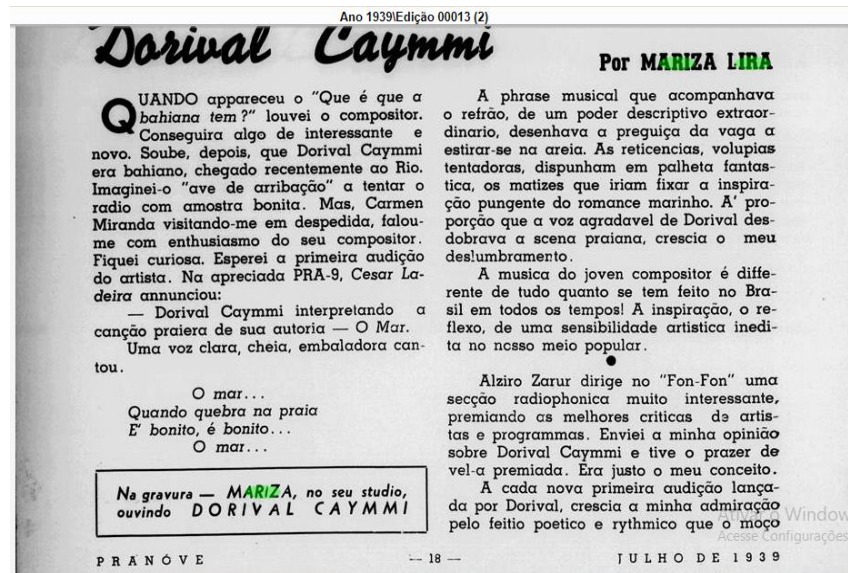
³⁶ Noel Rosa, Dorival Caymmi e Chiquinha Gonzaga foram grandes cantores e compositores, os quais Mariza Lira compartilhou suas trajetórias em jornais, como também escreveu a primeira biografia de Chiquinha Gonzaga. Lembrando que cada artista tinha sua especialidade, cantando e compondo a partir do seu lugar social.

³⁷ LIRA, Mariza. **Jornal do Brasil** de 25 de abril de 1973. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional, 1939.

Imagem 5: Entrevista de Dorival Caymmi para Mariza Lira



Fonte: Periódicos do acervo da Biblioteca Nacional, 1939.

As imagens acima são recortes de jornais publicados na *Galeria Sonora* criada por Mariza Lira, a partir de 1938 e até 1940, no jornal *Pranové*, com reportagens biográficas de artistas musicais que estavam compondo um samba tradicionalmente brasileiro, que resultavam as características autênticas do samba urbano, produzido por sujeitos que estavam em constante diálogos com suas origens nas cidades, nas periferias, indivíduos de outros estados que buscavam a cultura sambista com música popular. A primeira imagem exposta no jornal é a folclorista e autora da reportagem Mariza Lira e o convidado entrevistado, o cantor

e compositor Dorival Caymmi³⁸ (1914-2008), que fala das suas raízes vinda da Bahia, seu amor pelo mar e sua terra natal e com sua chegada ao Rio de Janeiro, transmitindo esse elemento em suas canções. Adiante o mesmo relata a sua parceria com a cantora Carmen Miranda³⁹ (1905-1955) na canção “O que é que a baiana tem”, ao retratar a riqueza e a beleza das baianas.

Imagem 6: Capa da coluna Galeria Sonora com matéria sobre Aracy de Almeida



Fonte: Periódicos do acervo da Biblioteca Nacional, 1938.

³⁸ Grande cantor e compositor brasileiro que fez sucesso cantando sobre o cenário e tradições do samba baiano.

³⁹ Cantora e dançarina com raízes luso-brasileiras, fazendo grande sucesso nas décadas de 1930 a 1950.

Nesta publicação na *Galeria Sonora*, Mariza Lira retrata a história de vida de Aracy de Almeida⁴⁰ (1914-1988) no ramo do samba carioca, como a artista que se concentrou em frequentar espaços que dessem visibilidade ao samba popular. Segundo a folclorista, Aracy de Almeida tinha uma autenticidade que se mesclava com suas produções. Ela conhecia os fazeres do desenvolvimento do samba na cidade carioca, nos morros, “os sambas de malandros”, afirmando que as construção desses enredos foram se dando pela modernização da cidade, em diálogo com passado e suas particularidades com as raízes africanas, presentes no cotidiano das pessoas. Isso teria feito parte do samba cantado pela artista, que desde a infância conviveu com a trajetória da construção do samba até conquistar as rádios com sua voz.

A utilização dessas reportagens, publicadas na *Galeria Sonora*, tem o intuito de mostrar o quanto o samba estava presente no cotidiano, dando formação da musicalidade urbana, que foram sendo desenvolvidas, para Mariza Lira, por meio da miscigenação. O que, para ela, teria formado uma autêntica interpretação brasileira do ritmo do samba urbano, interpretações musicais compostas por cantores como Chiquinha Gonzaga, Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Noel Rosa⁴¹ (1910-1937) e muitos outros/as que Mariza Lira expôs a trajetória musical na sua galeria sonora.

Neste momento, é possível notar a construção de uma rede de socialidade que Mariza Lira foi formando com seus leitores, amigos e parceiros de profissão. A partir desse momento, discuto a construção de uma intelectual com discursos que foram sendo construídos ao longo de uma trajetória de pesquisa. Folcloristas e etnógrafos, que desenvolveram um espaço culturalmente intelectual. Como salienta Thiago Lenine Tito Tolentino (2019), o intelectual tem seu lugar construindo com suas vivências com diferentes espaços e redes de sociabilidades com outros folcloristas, pares que investiram e apoiaram na trajetória de pesquisa:

Na perspectiva da “cultura intelectual”, percebemos o intelectual também como uma função em um “lugar” construído historicamente, ou seja, marcado por relações de poder, interesses, estratégias e controle, é acionado por artistas, escritores, políticos, leitores, etc. nos meios de produção de bens simbólicos diversos, a saber: livros, jornais, revistas, televisão, rádio,

⁴⁰ Aracy Teles de Almeida, cantora brasileira que ficou conhecida como “o Samba em Pessoa”, a primeira cantora de samba.

⁴¹ Noel de Medeiros Rosa foi um cantor, compositor, violonista e um sambista, importante artista da música no Brasil.

audiovisual, [...] assim como associado a instituições, associações, partidos, coletivos e grupos, e não apenas com a identificação de um ethos, o pertencimento à determinada linhagem de pensamento ou característica formal de sua produção (TOLENTINO, Thiago L, T, p.367-368, 2019).

Com a decisão de enveredar pelos estudos folclóricos, com o objetivo de identificar os tipos de expressões como danças, festas, ritmos musicais, canções, ela buscou valorizar as tradições brasileiras e mostrar credibilidade com as excursões, a fim de divulgar entre o meio social as produções que estavam marginalizadas e precisavam ser vistas e consumidas por todos. Com isso, utilizou os veículos de divulgação para que os trabalhos alcancem o público. Destarte, criou interpretações e leituras de uma dada realidade que não era acessada por todos, tratando das temáticas ligadas ao universo folclórico e transformando os seus saberes em estudos que contribuíssem na formação de uma identidade brasileira, ao compilar, apresentar e discutir a necessidade de debater o caráter cultural das expressões:

O termo “cultura” é ainda mais problemático que o termo “popular”. Como observou Burckhardt em 1882, história cultural é um “conceito vago”. Em geral, é usado para se referir à “alta” cultura. Foi estendido “para baixo”, continuando a metáfora, de modo a incluir a “baixa” cultura, ou cultura popular. Mas recentemente, também se ampliou para os lados. O termo costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar) (Burke, 2005, p. 42-43).

Desse modo, a história cultural estuda as práticas sociais e culturais produzidas pelos sujeitos, como a arte, canções, poesias, costumes, ou seja, as ações praticadas pelos sujeitos que despertam o interesse dos intelectuais, que examinam as diversas ações dos indivíduos no cotidiano. Por isso, a história cultural foi vista como amadora, marginal, por ter uma construção a partir da classe subalterna. A mesma possibilita conhecer suas variadas formas de criação do saber popular, podendo ser visualizada por meio da cultura popular. De certa forma, podemos considerar que a cultura popular chamou a atenção dos folcloristas, por isso, dialogamos com Roger Chartier para definir o conceito de Cultura Popular.

[...] definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à "cultura popular". Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura

popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os scholars) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos "exóticos" (Chartier, 1995, p. 1).

Segundo o historiador Roger Chartier, "A cultura popular é uma categoria erudita" (1995, p.1) um ramo que é vasto de práticas e ações produzidas pela classe mais baixa, formando a cultura do povo, mas que ganha esse termo ao ser estudada por intelectuais letrados, ou seja, que tem uma visão de fora sobre as práticas culturais produzidas pelas classes subalternas. Consequentemente, geraram contatos e desenvolveram pesquisas sobre as culturas e suas dimensões, tentando compreender o assunto a partir dos seus múltiplos aspectos da cultura como um elemento simbólico, de poder e representação social, na qual os intelectuais buscavam comprometimento com o folclore, visto que tinham uma noção de superioridade entre a cultura popular e a cultura letrada.

De acordo com Chartier, a cultura popular foi vista como inferior pela elite intelectual. No entanto, aos poucos, surgiram novas percepções sobre a relevância de compreender o que os camponeses e populares produziam e como eles se relacionavam com o mundo: "O destino historiográfico da cultura popular é, portanto, ser sempre abafada, recalcada e arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas" (Chartier, 1995, p. 3). Desconsideradas por muitos letrados, a cultura popular será consagrada pelas suas representações e seus diferentes métodos de redefinição e afirmação, por mais que fosse uma identidade brasileira definida de fora, isto é, pelos intelectuais em relação aos sujeitos praticantes.

3.2 PENSAR O BRASIL ATRAVÉS DAS PESQUISAS FOLCLÓRICAS

Com a passagem do século XIX para o século XX, ocorreu em grandes mudanças no cenário da cultura popular, de igual modo, nas transformações e ascensão da música popular urbana no centro do Rio de Janeiro. Um dos fatores que provocou uma demanda pelas discussões sobre a música popular carioca foi o processo de industrialização e explosão dos êxodos rurais, através dos quais as cidades ganharam novos e diferentes modos de vivenciar a realidade, ou seja, uma fusão cultural. Cidades agitadas com a industrialização e empregabilidade da mão de obra, que geraria mais renda e interações sociais e culturais entre sujeitos de vários espaços, que detinham experiências e vivências distintas, acarretando o surgimento e a ressignificação das práticas culturais.

Desse modo, ao perceberem às mudanças que a passagem de século acarretou, em consequência da industrialização e da modernização brasileira, muitos intelectuais resultaram a busca pela origem das raízes populares, principalmente nas diversidades de culturas musicais, a fim de construir uma identidade pretensamente brasileira, que exaltasse a música popular como um dos elementos do folclore. Buscando o símbolo da cultura brasileira, e assim, construindo a identidade nacional através da música no Brasil, alguns estudiosos mapearam os principais gêneros musicais que foram surgindo com as fusões das tradições musicais, como o samba, a modinha, choro, entre outras formas de ressaltar os elementos que mostram a originalidade popular. O historiador José Geraldo Vinci de Moraes afirma:

[...] mais do que atores presentes em um processo em curso e/ou simples memorialistas, [...] geração de Vagalume, constituída, entre outros, principalmente por Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efege, Almirante e Lúcio Rangel, acabou por formar uma espécie de primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana. Todos esses autores se preocuparam em algum momento em deixar o registro escrito de suas experiências em torno da música popular urbana, vividas, sobretudo, no cotidiano da boêmia, das festas, serestas, rodas musicais informais e, posteriormente, na indústria radiofônica e fonográfica. Por essa razão, a narrativa que prevalece, em geral é fragmentada, já que é produto da ação de recordar e recompor essas memórias de si mesmo e dos “outros” (Moraes, 2010, p.121).

Estes intelectuais estudaram os aspectos do cotidiano, construindo um trabalho jornalístico e etnográfico, como uma memória da música urbana, que foram sendo divulgadas por livros, jornais e revistas, como também, através de eventos que impulsionaram um olhar mais científico para as produções do gênero musical. Vale destacar que muitos artistas estavam em evidência, com isso demonstravam a originalidade das manifestações da cultura urbana com os ritmos do carnaval, do samba, como foi o caso das composições de Chiquinha Gonzaga, das vozes de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), Noel Rosa, Carmen Miranda e outros que também cantavam o ritmo. Estas produções estudadas pelos intelectuais, como Mariza Lira, para mostrar que essas manifestações geraram a construção de um discurso nacionalista, realçando a ideia que o Brasil possuiria sua originalidade na música produzida e valorizada pelo povo:

Em um momento em que o país precisa articular a população urbana no projeto nacional pela via do populismo, reconhecer manifestações da cultura das massas urbanas, como o carnaval, o samba, as escolas de samba e seus agentes, torna-se fator político imperioso. Gradativamente esses elementos

culturais começam a ser aceitos pelo discurso nacionalista predominante, de tom oficial, e também pela prática política do Estado, que de seu lado pretende higienizá-los, ordená-los e controlá-los. Contudo, as justificativas, argumentos e a operação teórica para tal assimilação cultural e social estão sendo tecidas por esses autores longe do Estado e da cultura institucional e/ou nas brechas da cultural oficial e “erudita” (Moraes, 2010, p. 123).

No início dos anos 1930, com a instauração do Governo de Getúlio Vargas, principalmente a partir de 1937, foi apresentada a proposta de valorizar as raízes do Brasil, estabelecendo a necessidade de buscar elementos que valorizassem o nacional e a cultura do povo brasileiro. Neste momento, o elemento musical vinculado ao samba carioca estava em evidência e ganhou destaque nos estudos feitos por intelectuais que visavam garantir e preservar a identidade e memória da música popular brasileira (Napolitano; Wasserman, 2000). Os meios de divulgações foram fundamentais para conduzir o ideal de país de cultura folclórica erudita. Com isso, a imprensa periódica e o rádio foram instrumentos de propagação, utilizado pelos intelectuais e por quem estava no poder, como um projeto político-ideológico de ampliação e fortalecimento das riquezas nacionais. A título de exemplo, temos uma correspondência de Mariza Lira ao presidente Getúlio Vargas em agradecimento pelos feitos à cultura do povo:

Tenho o prazer de comunicar que o Presidente da República designou amanhã, sexta-feira, às 15:30, no Palácio do Catete, para receber a comissão organizadora de Folclore. Ao Senhor Presidente foi entregue pelo Prof^o Joaquim Ribeiro um memorial com o histórico da Comissão de Folclore, a doação do material da 1^a Exposição de Folclore no Brasil e o pedido da criação de um *Museu do Povo*. “Excelentíssimo 1^a Exposição Folclore, Senhor Doutor Getúlio Dorneles Vargas, digníssimo presidente da República dos Estados Unidos do Brasil. O espírito populista de Vossa Excelência, impõe confiança no aproveitamento de ideias que possam aumentar o âmbito das magníficas realizações do Governo profícuo de Vossa Excelência. Patrocinada pela Sociedade dos Amigos do Rio de Janeiro, foi organizada a primeira exposição de Folclore no Brasil. Nas penosas excursões realizadas por toda a zona do Distrito Federal pela Comissão Organizadora do certame, foram reconhecidos documentos autênticos das manifestações espirituais e de pura elaboração popular, reunindo aspectos inéditos e tradicionais da vida do povo carioca” (Lira, 1953, p. 68).

A Exposição do Folclore recolheu materiais que expressavam as riquezas produzidas pelo povo. Diante disso, os diversos materiais ficaram à disposição do Governo Vargas que detinha esse caráter memorialístico de enaltecimento das múltiplas formações sociais e culturais que compuseram o cenário nacional. Em uma carta aberta ao Brasil, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1941 e, em seu livro *Achegas para a História do Folclore no Brasil*

(1953), a folclorista revelou seu esforço de consagrar, reunir e arquivar manifestações do cotidiano dos sujeitos, que criaram um ideal de nação. Isso foi reforçado através do trabalho sistematizado dos intelectuais, que ganharam apoio do governo, com o intuito de projetarem nacional e internacionalmente um retrato majestoso da formação do Brasil. No recorte do jornal abaixo, é possível analisar como Mariza Lira apontou as modalidades da música popular, como a fusão das culturas que formaram um estilo tipicamente brasileiro.

Imagem 7: Artigo sobre as músicas populares publicadas no *Jornal do Brasil* em 09/01/1938 por Mariza Lira



Fonte: Documentação disponível pelo Instituto de Estudos Brasileiros - IEB.

Neste artigo publicado no *Jornal do Brasil* por Mariza Lira, consagra-se o objetivo de seu trabalho, ao escrever o artigo sobre os gêneros musicais que compuseram a musicalidade e a fusão de ancestralidades que resultaram na autenticidade do Brasil musical. A postura adotada pela intelectual ao descrever a origem de muitos ritmos presentes no território brasileiro possui um tom pejorativo, que não aprofundi neste trabalho. Mas procurei pontuar

que a intelectual é um sujeito fruto do seu tempo e que corroborou com uma postura eurocentrada em suas pesquisas. Seu intuito foi definir, localizar e arquivar as origens dos gêneros musicais, complementando com as danças de origem no continente africano, exemplificando, a congada, maxixe, cururu, taieiras e a origem do candomblé.

Estes gêneros culturais compuseram o trabalho de Mariza Lira, desde seus livros aos pequenos artigos publicados na imprensa. A partir disso, é possível afirmar, que conduta utilizada por ela é o papel de mediação cultural, a qual foi aplicada durante toda sua trajetória de pesquisa com o objetivo de concretizar e estabelecer a formação do folclore musical por meio da miscigenação. Lembrando que essa difusão de gêneros, ritmos estudados, analisados e divulgados nacionalmente, tinha um intuito de concretizar e mostrar como o Brasil possui um amplo acervo de culturas plurais, dando características únicas sobre o território nacional.

3.3 UMA ILUSTRE FOLCLORISTA POR TERRAS DE PORTUGAL: AS MEDIAÇÕES CULTURAIS DE MARIZA LIRA

A finalidade deste tópico é discutir as mediações culturais realizadas pela folclorista brasileira Mariza Lira, que também ficou conhecida por suas análises etnográficas, ao realizar pesquisas em torno das temáticas luso-brasileiras apresentados no livro - *Por Terras de Portugal* (1956). A partir dele, analisaremos suas contribuições e investidas para o aprofundamento e fortalecimento do campo da etnografia e do folclore.

O interesse de Mariza Lira pelas terras de Portugal começou muito cedo, desde suas primeiras interações com as impressões sobre a história das relações sociais, culturais, políticas e econômicas estabelecidas a partir do período colonial, entre Portugal e Brasil. Isso foi crucial para influenciar a formação da folclorista, musicóloga, etnógrafa, jornalista e professora que dedicou a estudar as aproximações folclóricas entre os países, como as danças, músicas, culinárias e várias outras expressões folcloristas. Em razão de seus interesses pela história de Portugal, ela buscou aproximar ainda mais sobre as semelhanças lusitanas e brasileiras, através das suas várias formas de manifestações culturais. Dessa forma, a folclorista diz que:

Portugal, talvez por me ser uma preocupação constante, surgiu sempre no caminho da minha vida. [...] o último exame do curso da Escola Normal - História do Brasil, era um 'Resumo da História de Portugal', interessei-me tanto por esse ponto, que não me contentei com as 'sebentas' da aula que já corriam por anos a fio. Consultei vários historiadores portugueses e fiz o

meu resumo, que conservo até hoje. Conhecia o assunto na ponta da língua (Lira, 1956, p.16).

A partir da formação como professora, em 1923, passou a trabalhar como secretária na Escola de Portugal⁴², instituição administrada pelo corpo docente interessadíssimo em aproximar as origens luso-brasileiras para com o seu público. Por essa razão, as aproximações resultaram em contatos com estudantes vindos de Portugal para conhecer as instalações e produções de estudos realizados na Escola, que carregava o nome de Portugal. Conseqüentemente, isso aumentou a rede de sociabilidade para estabelecer mais diálogos com estudiosos importantes, nesse aspecto foram Brito Aranha⁴³ (1833-1914) e estudantes de Coimbra, que demonstravam os interesses pelos estudos desenvolvidos pelos brasileiros sobre a “Pátria Mãe”⁴⁴.

Com o entusiasmo do público estrangeiro e a dedicação dos intelectuais brasileiros, impulsionaram diálogos ainda mais familiares, pois Mariza Lira considerava que o vínculo entre os países estava diretamente ligado às variedades de expressões culturais, políticas e as questões sociais que entrelaçaram ambos. Em função disso, faço uma análise da obra *Porterras de Portugal* (1956) escrito por Mariza Lira para historiar às multiplicidades de vínculos convencionados entre Portugal e Brasil. Pauto minhas análises a partir contribuições de Jean-François Sirinelli (1996), em busca de apontar o percurso intelectual percorrido pela folclorista, principalmente, a partir de suas colaborações para estudar elementos que estavam interligando as produções de ambos os países.

A intelectualidade na trajetória da folclorista é referente ao perfil do intelectual como um sujeito politicamente que marca suas ações no tempo. Assim foi o papel que Mariza Lira, deixando como marca de sua carreira intelectual, que se empenhou para adquirir conhecimento e enriquecer o campo folclórico com ações que provocasse interações, como congressos, feiras e exposições que ressaltassem as identidades nacionais, em sua relação com a cultura portuguesa. Logo, parte dos aspectos culturais do cotidiano estava sendo difundido na tese defendida pela folclorista, que mobilizou outros intelectuais em colaborações para aumentar a visibilidade nas ciências folclóricas, como Afrânio Peixoto⁴⁵ (1876-1947), Gastão

⁴² Nome dado à escola pelo diplomata Dr. Diniz Júnior em homenagem ao país lusitano.

⁴³ Pedro Wenceslau de Brito Aranha foi um escritor, jornalista e bibliógrafo português.

⁴⁴ Expressão utilizada pela folclorista Mariza Lira para demonstrar a admiração e respeito por Portugal, e por acreditar que as inúmeras expressões culturais foram oriundas das vindas dos portugueses para o Brasil.

⁴⁵ Júlio Afrânio Peixoto foi crítico literário, político, professor, romancista e historiador brasileiro.

de Bettencourt⁴⁶ (1894 –1962), Luís da Câmara Cascudo⁴⁷ (1898 - 1986), entre outros, com a finalidade de criarem eventos que promovessem mais conhecimento sobre os saberes folclóricos. Um exemplo disso, foi o 1º Congresso Luso-Brasileiro de Folclore⁴⁸, que viabilizou discussões acerca das tradições populares de origens brasileiras e lusitanas.

As divulgações dos trabalhos realizados por Mariza Lira estavam em constantes circulações através da imprensa com jornais e rádios, os quais a intelectual divulgava matérias acerca do desenvolvimento de seus trabalhos. Foram realizados o 1º Congresso de História Catarinense (1949) sobre os elementos açoriano nas festas catarinenses, o Instituto de Estudos Portugueses (1950) para ressaltar a festa do divino em Portugal e no Brasil, o Círculo Folclórico Luso-Brasileiro (1951), no qual apresentou novas vigências acerca da ciência folclórica, o Intercâmbio entre alunos dos cursos secundários do Brasil e de Portugal (1952), o Centenário da morte de Almeida Garrett (1954). Todos esses feitos estiveram sob a supervisão da folclorista Mariza Lira, no qual se empenhou para que todos os conteúdos fossem divulgados.

Estes trabalhos executados, com muitas pesquisas que estavam diretamente ligados aos seus interesses pessoais, davam a Mariza Lira um prestígio de ser uma intelectual que reconhecia suas raízes através das duas nações. Com as divulgações em manchetes de jornais, a folclorista expandia seus saberes e dialogava com outros intelectuais brasileiros e portugueses, oportunizando o enaltecimento de suas pesquisas, como também contribuindo nas suas produções e dando oportunidade da mesma aprofundar seus trabalhos sobre Portugal. Ela realizou uma viagem a bordo do navio Vera cruz concedida pelos pares que reconheciam sua dedicação para com o Instituto Luso-brasileiro de Folclore e suas colaborações acerca dos estudos folclóricos.

Dessa viagem realizei, com o apoio do secretariado Nacional da Informação e a recomendação dessa grande figura, não apenas portuguesa, mas, internacional - professor Dr. Antônio de Oliveira Salazar, uma série de pesquisas folclóricas, que reuni num livro cujo nome, “Dom Portugal”, que foi inspirado no título do último capítulo da obra do meu grande amigo Dr. Afrânio Peixoto, ilustre acadêmico - “Viagens na Minha Terra” (Lira, 1956, p.24-25).

⁴⁶ Gastão Faria de Bettencourt foi um escritor, jornalista e crítico musical.

⁴⁷ Importante folclorista, etnógrafo, historiador, jornalista que contribuiu com seus estudos acerca da cultura popular e do folclore brasileiro.

⁴⁸ O 1º Congresso Luso-Brasileiro de Folclore, infelizmente, não chegou a ocorrer, mas é importante ressaltar que Mariza Lira promoveu essa interação com objetivo adquirir mais conhecimentos acerca das relações entre os países.

Desta viagem por Portugal, surgiu o livro por *Terras de Portugal* (1956), no qual a folclorista narra muitos acontecimentos que enriqueceram suas experiências de vida acadêmica, possibilitando a criação de mais pesquisas no campo das ciências folclóricas e promovendo o reconhecimento das muitas culturas ressaltadas em suas nações. Por isso, Mariza Lira tentou ressaltar, dando mais visibilidade aos fazeres culturais, coletando dados e transformando em documentos. Além disso, chamou a atenção de seus pares para o interesse nas muitas expressões culturais que precisam ser valorizadas. Ressalta-se que o interesse de Mariza Lira por Portugal, está diretamente ligada às suas origens, pois a mesma é neta de portugueses, por isso buscou oportunidade de conhecer o país.

Para proporcionar uma reflexão acerca do livro, trabalhei a folclorista Mariza Lira como uma intelectual mediadora, conceito desenvolvido pelas historiadoras Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016), que desenvolve uma mediação entre os elementos culturais e os seus fazeres, transmitindo informações acerca dos saberes que estavam sendo produzidos e reproduzidos ao longo do tempo por diferentes sujeitos.

O papel de Mariza Lira como produtora e mediadora cultural atravessa o conceito de intelectual mediador, isto é, sendo capaz de construir um contato com os sujeitos de pesquisas para compreender os elementos culturais presentes nas sociedades e países diferentes. Com isso, é pautado que “[...] os intelectuais mediadores podem ser tanto aqueles que se dirigem a um público de pares, mais ou menos iniciado, como a um público não especializado, composto por amplas parcelas da sociedade”. (Gomes; Hansen, 2016, p.21) A partir desse conceito, é levantando a ideia do intelectual mediador, como o papel exercido por Mariza Lira, ao dialogar com seus pares, em prol de contribuir para o enaltecimento do campo folclórico, como também apontar e catalogar os elementos culturais diversos produzidos pelas classes populares. Desse modo, mostra-se que os feitos executados são valiosos e expressam suas vivências em comunidades por onde andou e pesquisou, elaborando narrativas folclóricas.

Para que as mediações culturais fossem executadas entre Brasil e Portugal, as análises a serem realizadas pela professora, foi preciso que ela aceitasse o convite promovido com apoio do Secretariado Nacional de Informação, dada pelos seus esforços e colaborações ao Círculo Folclórico Luso-brasileiro. O intuito da viagem representava para a intelectual a ampliação de suas pesquisas que aproximasse o país brasileiro de suas origens folclóricas, através das mediações culturais, podendo ser praticadas por um conjunto diversificado de atores, embora hoje sejam reconhecidos pelos seus trabalhos, ou seja, não tidos como

importantes, tidos como algo menor, sendo vistos apenas como colecionadores e produtores de memória para a sociedade (Gomes; Hansen, 2016, p. 9).

Lembrando que ao estudar profundamente as produções culturais, como as memórias dos indivíduos que dominam determinados fazeres, como danças, músicas, interpretações, ritos, os mediadores culturais estão transformando esses saberes em materiais, que expressam suas origens e ancestralidades. Sendo possível caracterizar a diversidade cultural de diversos espaços, que puderam ser divulgados por determinados sujeitos em diferentes espaços-tempo, contribuindo para que as práticas culturais estejam presentes, sob novos meios, neste caso, o escrito: “A memória é um trabalho. Como atividade, ela refaz o passado segundo os imperativos do presente de quem rememora, ressignificando as noções de tempo e espaço [...]”. (Gomes, 2011, p. 6)

As recordações da jornada pelas terras de Portugal estão presentes no livro desde a saída do Rio de Janeiro até ancorar no território lusitano. Uma deslocação que serviu para conhecer Portugal pela visão etnográfica ao modo de identificar e registrar elementos da cultura brasileira presente em Portugal. Da mesma forma, identificar com as paradas do navio, os elementos culturais presente no percurso, como foi o caso do Estado da Bahia, ao conhecer e registrar os saberes religiosos e da culinária baiana. Os saberes identificados entre os territórios registrados no livro mostram como Mariza Lira estava atenta às relações luso-brasileiras. Ademais, a mesma descreve com olhar atento às espacialidades, sua visão a bordo do navio Vera Cruz, com a sensação de contemplação com as belezas folclóricas que conheceu nas paradas ao longo da viagem, (Lira, 1956)

Durante a viagem faríamos breve escala em Salvador, [...] o coração tradicionalismo do Brasil, pulsando de fé 365 igrejas espalhadas pela cidade. Naturalmente que iríamos saborear o gostosíssimo vatapá, adoçados pelas cocadas que as baianas características vendem entre chocalhar balangandãs [...]. Todo o navio se apressava para assistir a festa que o senhor dos mundos preparava fantasmagoricamente em pleno Atlântico - a ilha da Madeira. Lá estava o Funchal, na plenitude da sua beleza de morros ondulantes, pintalgados pelo casario pitoresco. E ali ficamos, unguídos de fé, a pedir a Senhora, paz para o Brasil, para Portugal, para o mundo (Lira, 1956, p.27-30).

Com a possibilidade de expandir seus estudos em torno das culturas lusitanas e brasileiras, Mariza Lira registrou os episódios que marcaram o percurso da viagem, dando o compromisso de conhecer as raízes folclóricas que estavam presentes entre os países. Diante disso, para identificar ainda mais as semelhanças e diferenças, a folclorista foi convidada, em

correspondência pelo então presidente da Câmara Municipal da cidade de Braga, Antônio Maria Santos da Cunha, a participar do 1º Congresso Nacional de Etnografia e Folclore, no qual seria realizado de 22 a 25 de junho 1956. O congresso abordou questões a serem estudadas em torno dos processos históricos do folclore e da etnografia relacionados às artes, religiosidades, jogos, danças, literatura de cordel e entre outros aspectos da cultura lusitana.

O evento do 1º Congresso Nacional de Etnografia e Folclore contou com a presença de 158 congressistas, com apoios de folcloristas e etnógrafos, que discutiram temáticas acerca das produções intelectuais, sobre os produtos culturais que estavam diariamente sendo produzidos e consumidos dentro e fora de Portugal. Tendo como exemplo, o trabalho apresentado por Mariza Lira que mostrava a mistura cultural lusitana presente no Brasil, através das poesias populares. A tese exposta foi intitulada “A presença de Portugal na poética popular do Brasil”. A partir dessa tese, a mesma queria apresentar para os congressistas que o português brasileiro estava permanentemente marcado pelas características lusitanas. Para demonstrar suas pesquisas, a folclorista inspirou-se em outros autores que haviam produzidos acerca do tema como Sílvio Romero e Jaime Cortesão, os quais afirmavam que o povo é responsável pela criação das poesias e inúmeros “dialetos”. Com isso, Lira tenta provar que Portugal é constantemente presente nas criações do povo e nas suas variadas regiões brasileiro.

O objetivo de Mariza Lira em destacar os laços entre os dois países estava além dos seus interesses pessoais, como também ligados aos interesses intelectuais, isto é, apresentar teses com estudos embasados nas produções folclóricas criadas pelo povo, para, assim, coletar os dados e analisá-los, resultando em divulgação. E a temática discutida no Congresso de Etnografia e Folclore representava a significação e relevância do tema para explicar a poesia tradicional presente no território brasileiro Também foram analisadas as trovas, parlendas, orações e produções do povo, apontando que suas contribuições tinham o papel de evidenciar os elos étnicos que regiam as duas pátrias, “Eu não procuro igreja, nem rosário pra rezar. Só procuro o lugar, “Deus vos salve, rainha. Rainha em seu lugar, Deus vos salve, princesa, Princesa de Portugal.” (Lira, p.1956, p.85).

Para explanar mais informações sobre a pátria lusitana, Mariza Lira faz um plano de trabalho que aborda Portugal nas formas poéticas narradas pelos brasileiros, como a trova popular, o romanceiro tradicional, os autos populares, as parlendas e as orações do povo. Estes tópicos presentes no livro analisado discorrem acerca das composições das trovas que os brasileiros expressavam seus sentimentos com sinceridade e, nesse ponto, faz referência direta a Portugal. Do mesmo modo, ocorre no romanceiro tradicional, o romance poético que

construiu na essência do desenvolvimento do Brasil no gênero, como também os autos, parlendas e orações.

As outras formas poéticas possuem suas definições mais regionais, principalmente, da região nordeste, como Sergipe, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, como os autos populares, nas quais, nas composições, há elementos que lembram Portugal. Exemplificando os autos populares, temos as interpretações históricas da *A Nau Catarineta*⁴⁹ – na variante do Ceará ao som da viola de Gustavo Barroso no 2º ato - *A tormenta do Gajeiro*: “Assobe, arriba, gajeiro, nesse teu topo real! Avistam terras de Espanha, areias de Portugal? Não vejo terras de Espanha, nem areias de Portugal [...]”⁵⁰. Neste caso, fica explícito que a composição traz referências lusitanas. Da mesma forma, acontece nas parlendas, orações e variações poéticas que têm familiaridade com os temas portugueses expostos para que ambos os países tivessem uma noção das produções semelhantes.

A exposição foi finalizada ao apresentar a coleta desses dados sobre tese - “A presença de Portugal na poética popular do Brasil”. Foi reconhecido que o Brasil estava diretamente recepcionando as raízes folclóricas lusitanas, as quais estavam presentes desde manifestações folclóricas populares, que consumiram das derivações dos portugueses, assim, dando continuidade as muitas identificações poéticas, desde trovas até as músicas. Por fim, apontando fontes para que os folcloristas e etnógrafos analisassem esses materiais e ampliando as investigações sobre as relações culturais entre os países.

A viagem por terras de Portugal aplicou a visão que Mariza Lira detinha acerca das manifestações folclóricas e culturais, aumentando seu conhecimento sobre as relações existentes entre os países. Sendo necessário, apontar os caminhos pelos quais a intelectual percorreu para conseguir espaço para mostrar e dialogar a partir das suas pesquisas, que partiram dos seus interesses pessoais. Assim, transformando seus estudos em materiais folclóricos, ela explicaria o que era o folclore e suas muitas definições. Posto isso, através do Congresso de Etnografia e Folclore, que a intelectual visualizou a finalidade de garantir e promover a criação de um organismo nacional que fortalecesse os estudos em torno da etnografia e folclore, dando a possibilidade de estudar os conceitos e práticas do folclore luso-brasileiro.

No discurso proferido por Mariza Lira como representante do Brasil no Congresso de Etnografia e Folclore, evidenciou o quanto suas pesquisas a fizeram se tornar especialista no

⁴⁹ *Nau Catarineta* é uma produção do folclorista Dr. Fernando de Castro Pires de Lima. Ao chegar ao Brasil, teve suas variações que remetem com o teor mais regionalista, mas com características de Portugal.

⁵⁰ LIRA, Mariza. 1956, p.94.

folclore luso-brasileiro, dando-lhe a oportunidade de ser a mulher folclorista do Brasil a ter contato com outros folcloristas e etnógrafos para refletir acerca do progresso do folclore e suas amplas manifestações desde as trovas às danças. Do mesmo modo, deixa evidente em seu discurso nacionalista que o folclore de Portugal está diretamente ligado ao Brasil, afirmando que as expressões folclóricas presente no território brasileiro transmigraram a partir do povo lusitano:

Seja a primeira saudação da representante do Folclore do Brasil, a esta vetusta de Braga - a Roma portuguesa, onde tudo espelha o progresso, vislumbra a religiosidade e fala a tradição. Braga prepara-se hoje, com a realização desse certame para receber um título de magna importância - o de capital do folclore de Portugal, trazendo a esta linda cidade, folcloristas de vários países, todos com a mesma preocupação científica. [...] nos meus livros, trabalhos, organizações e pesquisas, tem uma só meta - o folclore luso-brasileiro, porque na realidade quase que 90% do folclore do Brasil é de Portugal. Não me envaideço da grande honra de tão erudita companhia, sei bem que os meus irmãos portugueses estão a ver-me, é a mulher folclorista do Brasil e sinto não ter força bastante para fazer brilhar esplendorosamente o nome da minha Pátria (Lira, 1956, p. 123-124)

A construção da carreira intelectual da folclorista esteve direcionada em dialogar com o povo e direcionar seus saberes à cientificidade, ou seja, transformar as inúmeras manifestações folclóricas em materiais documentados, os quais poderiam ser estudados por outros sujeitos. De acordo com Albuquerque Júnior, “[...] seu uso para nomear, para delimitar, classificar e significou determinadas manifestações culturais, determinadas matérias e formas de expressões, vieram acompanhados de um trabalho de seleção, de adaptação, de modelização destas produções semióticas por parte daqueles letrados [...](Albuquerque, J, 2013, p. 179). Os ditos intelectuais poderiam fazer o uso do termo folclore e/ou cultura popular, para assim, expressar que o processo de coleta dos dados parte dos sujeitos que investigam as mais diversas expressões, ao ponto de transformarem os saberes populares em práticas consumidas por outros públicos em diferentes espaços.

De acordo com Sirinelli (2003), o intelectual é um ator político que inscreve sua ação no tempo. Nesse sentido, a folclorista Mariza Lira conseguiu mobilizar a classe de intelectuais a apreciar e aprofundar seus estudos para que valorizassem o campo do folclore, para adquirir mais cientificidade. Conseqüentemente, as pesquisas etnográficas eram realizadas em busca de ampliar as práticas populares, criando métodos de valorização e divulgação. Isso poderia ocorrer por diversos meios, desde os registros em livros, jornais, panfletos, para que no

âmbito social adquirisse conhecimento das origens e ancestralidades dos movimentos culturais. Posto isso, Mariza Lira conseguiu adentrar nos espaços para pesquisar, uma forma de registrar e divulgar pela imprensa os dados coletados acerca dos saberes folclóricos. Para isso, a mesma contou com a colaboração de grandes folcloristas brasileiros e estrangeiros, e juntamente com a Comissão Nacional de Folclore.

O contato com o público estrangeiro português veio com publicações nos jornais da época, artigos publicados na imprensa do Porto – *Diário do Norte* – sobre a presença da folclorista brasileira em Portugal, publicado pelo folclorista Dr. Fernando de Castro Pires de Lima⁵¹, que escreveu dois artigos sobre sua presença na cidade do Porto. Intitulado “Mariza Lira”, escreveu pequena biografia acerca da trajetória intelectual da mesma, como sua linha de pesquisa, suas inspirações, admirações com as terras lusitanas e seus interesses de conhecer as raízes folclóricas como as músicas, danças, festas, celebrações religiosas, literaturas, peças, que interligam os “países irmãos”:

Vou hoje conversar com o leitor a respeito de uma escritora brasileira que é um dos espíritos mais brilhantes que até hoje me foi dado conhecer. Mariza Lira, que em tudo que escreve e diz, mostra sempre o seu profundo amor pelas coisas portuguesas, uma insigne folclorista. A sua obra fala como a gente e demonstra bem os seus vastos conhecimentos pelo Porto, tem passado os mais famosos espíritos do Brasil e todos eles têm dedicado a esta cidade palavras amigas. Sábia folclorista, sentiu-se dominada pela terra natal de Almeida Garrett, o genial criador do Folclore em toda a Península Ibérica. Auscultou a alma do povo, viu com seus olhos de ver todos os aspectos característicos desta honrada Capital do Norte. As ruas velhas, as igrejas e suas praças, pregões da cidade não passam despercebidos. Mariza Lira é um nome que merece respeito de todos os portugueses. Toda a sua vida tem sido dedicada ao trabalho e ao estudo do folclore. Um livro totalmente dedicado ao nosso país, intitulado “Dom Portugal”, onde registrará tudo que viu e sentiu em terras de Portugal com a ternura duma saudade atávica, na sua própria expressão. Nunca esquece Portugal, sua segunda Pátria, e em toda a parte demonstra bem o seu amor pelas coisas lusíadas. (Lira, *Diário do* 1953, p.15)

A visita da intelectual aos portugueses, exalta o contato com as redes de sociabilidades que resulta nas ideias produzidas, assim gerando familiaridade entre os intelectuais e seus conceitos. A partir disso, dialogam suas abordagens sobre os saberes produzidos, fortalecendo o contato para que campo folclórico adquirisse veracidade com as trocas de conhecimentos entre os mesmos. Por isto, que os intelectuais são capazes de analisar as abordagens e

⁵¹ Fernando de Castro Pires de Lima, nasceu em 1908 na cidade do Porto/Portugal e faleceu em 1973. Durante sua trajetória de vida, foi médico, professor, escritor e etnógrafo português.

problemáticas do seu tempo, dando soluções conscientes para promoção de atividades que fomentem na conservação, preservação e institucionalização do saber folclórico. Um exemplo disso, no Brasil, foi o Movimento Folclórico Brasileiro, o qual Mariza Lira fez parte. O grupo defendia as ideias e pesquisas que foram ganhando todo o seu sentido no interior de uma mobilização, que incluiu gestões públicas, apelos à opinião pública, grandes manifestações coletivas em congresso e festivais folclóricos, a fim de fortalecer o campo do folclore (Vilhena, 1995, p. 28).

Com efeito, o Movimento Folclórico Brasileiro é uma organização que criou sua linha de fomentar o campo folclórico. Isso foi possível através da mobilização do campo intelectual que discutia seus trabalhos a fim de aumentar as redes de sociabilidade e garantir a existência dos estudos folclóricos na sociedade. “[...] intelectuais atuam criando lugares de sociabilidade que conectam produtores e produções culturais classificadas como distantes entre si e, dessa maneira, constroem possibilidades para novos perfis de intelectuais” (Gomes; Kodama; Tavares, 2021, p. 3). É fato que, a mobilização dos estudiosos ampliou seus diálogos com sujeitos intelectuais de outros países, como foi o caso de Mariza Lira, que conseguiu abranger questões que abordavam temáticas brasileiras e estrangeiras, com intuito de mostrar que a área folclórica era repleta de descobertas que apontavam suas diversidades culturais.

Em um artigo publicado na *Voz de Portugal*, no Rio de Janeiro, pela folclorista, denominado de “Integração Luso-Brasileira”, é notável seus esforços para a compreensão da integração das duas nações. Mariza Lira fez o possível para dialogar com seus pares para que a integração fosse uma forma de melhor identificar as raízes culturais que ligam as duas pátrias. Através do linguajar, das crendices, dos costumes e tradições as sociedades pudessem identificar suas semelhanças, compartilhando seus fazeres e saberes. E isto foi possível ao investimento de poder de ambos os países e das cúpulas intelectuais:

Sente-se que a compreensão luso-brasileira que se vem fazendo num acelerado conforto já não é apenas devido a determinações governamentais. Estudiosos, artistas, o próprio povo das duas pátrias anteveem, com nitidez, a necessidade inadiável de uma integração completa. Ainda agora o Gabinete Português de Leitura, a mais alta representação da intelectualidade portuguesa no Brasil, acaba de oferecer aos estudiosos uma oportunidade excepcional. A riquíssima Biblioteca veio enriquecer o prestígio daquela instituição, o acordo realizado com o Instituto de Alta Cultura de Lisboa, e como avolumar a tradição daquela casa de saber, tivemos o curso de Gilberto Freyre, sobre uma possível ciência- a Luso-Tropicologia (Lira, 1956, p.188).

As relações luso-brasileiras foram o investimento de pesquisas de Mariza Lira. Seus estudos e o compartilhamento de seus trabalhos renderam à folclorista memoráveis prestígios em ambos os países, nos quais a mesma ressaltou seu amor e dedicação. O resultado disso foi seu livro lançado em 1956 - *Por Terras de Portugal*, que possui seu cunho patriótico e nacionalista, no qual há uma exaltação de ambas as culturas, as quais a intelectual pesquisava. Por fim, pode-se afirmar que a mesma conseguiu enormemente o prestígio ao transitar pelos países, tendo apoio de uma vasta rede de sociabilidade, conquistada com seus estudos e esforços, trazendo uma vasta bagagem de conhecimento e engrandecendo os estudos folclóricos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito desta pesquisa foi investigar a atuação feminina e o papel intelectual da folclorista Mariza Lira no centro do Movimento Folclórico, entre os anos de 1930 a 1950. A partir disso, construindo um enredo analítico das relações de gênero no Movimento Folclórico, discutimos como os estudos desempenhados por Lira contribuíram para a formação do Pensamento Social Brasileiro.

No primeiro capítulo, apresentamos a trajetória intelectual da folclorista que obteve recursos para iniciar sua carreira ainda muito jovem. Desde cedo, estava disposta a pesquisar sobre a história do Brasil e suas relações com o Portugal. De início, traçamos uma biografia de Mariza Lira para situar a sujeita de pesquisa como uma mulher plural, que desempenhava diversas funções profissionais, como biógrafa, professora, folclorista, jornalista, musicóloga, etnógrafa e mãe. E através de suas profissões, ela conseguiu estabelecer contatos que ampliaram seus repertórios em busca de compreender a formação da identidade brasileira, com suas investigações sobre os aspectos relacionados ao folclore brasileiro, criando uma interpretação própria sobre a cultura nacional.

Apresentamos Mariza Lira como uma pioneira nos estudos biográficos e jornalísticos, pois a folclorista foi a primeira mulher a escrever a biografia da compositora Chiquinha Gonzaga, em 1939, como também, divulgavam seus trabalhos nos meios de comunicação da época. Através de jornais e revistas, Lira ampliou sua comunicação com o meio intelectual e popular através dos jornais, no qual indivíduos puderam compreender suas publicações acerca do cenário musical do país, as descobertas sobre os cantores, compositores e artistas diversos que produziam cultura no meio popular.

No segundo capítulo, discutimos a ausência das mulheres no Movimento Folclórico Brasileiro, apontando as causas que levaram as sujeitas femininas a ficarem ausentes na produção de conhecimento, devido o fator do gênero, que afirmava que mulheres não produziram um trabalho de qualidade. Ou seja, uma estrutura patriarcal e misógina que inferiorizava a produção de saberes realizadas pelas mulheres, impondo-as como amadoras, como se suas pesquisas e textos não tivessem relevância para o meio intelectual dos homens. A partir disso, traçamos o perfil intelectual de Mariza Lira para conseguir enfrentar os espaços reservados apenas aos sujeitos masculinos.

Destacando que Lira conseguiu adentrar nos espaços reservados a determinado público, devido suas relações no meio intelectual nos estudos sobre a história do Brasil e sua posição social, afirmo que isso contribuiu para que a folclorista tivesse contato com sujeitos

que estavam dispostos a contribuir com o seu ideal de Brasil, sua identidade nacional, na formação de estudos que expressassem saberes sobre o território brasileiro e suas diversidades culturais. Através das ideias compartilhados no meio intelectual, Lira conquistou o espaço para divulgar e promover suas pesquisas. Por meio das redes de sociabilidades, ampliavam as discussões acerca das diversas singularidades presentes no Brasil, associando com outros países que contribuíram para que a nação brasileira ter diversas expressões folclóricas.

No terceiro capítulo, utilizamos dos livros de Mariza Lira para analisar seu aporte para o Pensamento Social Brasileiro, quais as ideias foram desenvolvidas e aprofundadas pela folclorista para ressaltar o Brasil nos seus escritos e exaltar a nacionalidade brasileira em outros países. Apresentamos a formação de uma identidade, a partir do processo de miscigenação que, segundo Lira, foi o fator que originou as diversas expressões folclóricas presente no país.

Com as produções intelectuais realizadas por Lira, ela foi capaz de perceber qual origem do processo cultural que deu base para as transformações e para a formação da nacionalidade brasileira. Dessa forma, temos uma grande variedade de interpretações que nos auxiliam a identificar, informar e direcionar a construção de um pensamento social em diferentes áreas dos estudos folclóricos. No caso de Mariza Lira, ela se direcionou aos aspectos da musicalidade como ritmos, danças, músicas que potencializa o que é a musicalidade da sociedade brasileira.

Mediante as discussões apresentadas, o foco primordial esteve pautado na participação feminina no Movimento Folclórico. As discussões de gênero atravessaram o trabalho, devido à insistência da Mariza Lira em mostrar que as mulheres foram capazes de produzir conhecimento científico em vastas áreas. No entanto, o sistema patriarcal impossibilitou que muitas mulheres intelectuais progredissem na sua carreira, com os impedimentos e diminuição de suas criticidades nas produções de saberes.

O Movimento Folclórico foi majoritariamente dominado pelos folcloristas homens, consequência de uma sociedade que não valorizava e não acreditava na potencialidade das produções femininas. Por isso, poucas folcloristas são pesquisadas, exaltadas no meio intelectual, pois seus trabalhos foram diminuídos, excluídos e até apagados. A título de exemplo, temos a Marisa Lira que teve grande efervescência de suas produções folclóricas a partir dos anos de 1930 até meados de 1950. No entanto, após sua morte, não houve muitos trabalhos que investigassem suas construções sobre vários aspectos, como a música, seus livros, artigos, suas ideias de Brasis, as relações luso-brasileiras.

Em última análise, esta pesquisa possibilita aplicar as discussões de gênero nos movimentos intelectuais reservados aos sujeitos masculinos, desconstruindo ideias que as produções femininas são simplórias e mostrando que há várias sujeitas que desempenharam diversas funções para produzir conhecimento científico. A partir disso, considero que esta pesquisa possibilita ampliar os estudos folclóricos, pensando sobre inúmeras folcloristas silenciadas na história. E através de suas produções ditas amadoras possamos redirecionar novas abordagens de desconstrução de um espaço canônico, reestudando suas concepções folclóricas, suas ideias para a formação de uma identidade do Brasil.

Esta monografia possibilitou conhecer um cenário distante, de adentrar em espaços que não acreditei que mulheres tivessem tido a possibilidade de contribuir. Essa pesquisa vai além de analisar a participação das mulheres no Movimento Folclórico, como também de exaltar as muitas intelectuais que foram silenciadas e que, através deste trabalho, outras e outros pesquisadoras(res) possam conhecer um cenário pouco discutido a partir da perspectiva feminina. Conseqüentemente, que novas descobertas possam aparecer na historiografia acerca dos modos de escritas femininas que, por muito tempo, não foram consideradas científicas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O historiador Naïf ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (Org.). **Estudos sobre a escrita da história**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.151-175.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste - 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013a.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O morto vestido para o ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos folclóricos e da cultura popular**. São Paulo: Intermeios, 2013b.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista de estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- ADAMI, Mariana. **Elena Garro: uma intelectual e seus combates. Periodismo, literatura e política no México contemporâneo (1952-1968)**. São Paulo, 2021, 154 f. (Tese de Doutorado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites, tensões. **Dimensões**, n. 24, 2010.
- ALVES, Elder Patrick Maia. O movimento folclórico brasileiro: guerras intelectuais e militância cultural entre os anos 50 e 60. **Desigualdade e diversidade—Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, n. 12, p. 131-152, 2013.
- ALVES, Iracélli da Cruz. “Para o coração, sim. Mas também para o espírito”: Momento Feminino e o Debate Feminista No Brasil Republicano (1947-1956). **Revista de História**, São Paulo, p. 1-33, 2022.
- ARRAES, Moreira Djenane; MACHADO, Liliane Maria Macedo. As mulheres nos textos de Mariza Lira: como a pioneira do jornalismo musical brasileiro as retratou. **Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**. São Paulo, v. 16, p. 1-16, 2018.
- BARROS, Ewerton Wirley Silva. **Nos enredos do folclore: Luís da Câmara Cascudo no Movimento Folclórico Brasileiro (1939-1963)**. 2018. 102 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Cajaseiras, 2018.
- BARROS, Ewerton Wirley Silva. Palco de Encontros: o I Congresso Brasileiro de Folclore (1951). **História e Cultura**, v. 10, n. 2, p. 217-234, 2021.
- BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia. **Um enigma chamado Brasil: 29 interpretação e um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. **Revista Estudos Históricos**, v. 10, n. 19, p. 83-98, 1997.
- BURKE, Peter. **O que é Cultura Popular?** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.

CARNEVALI, Flávia Guia. **Reconstituindo um dinossauro com alguns fragmentos do maxilar**: escrevendo a história da música popular brasileira. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, 2018.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

COUTINHO, Maurício C. Correspondência intelectual: uma nova perspectiva sobre Furtado. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 79, p. 180-185, ago. 2021.

FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental. **Revista fato & versões**, v. 1, n. 2, p. 3-16, 2009.

FRANÇA, Denise Medina. Cartas como fonte de pesquisa. **Revista de História da Educação Matemática**, v. 10, p. 1-7, 2024.

FERNANDES, Annie Gisele. Do Portugal no Brasil ao Brasil em Portugal: reflexões acerca do convívio intelectual na (e para a) afirmação da modernidade. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 29, p.116-130, 2013.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 12, n. 20, p. 7-22, 2010.

GOMES, Angela Maria de C.; KODAMA, Kaori; TAVARES, Patricia. Intelectuais mediadores: os desafios de ontem e hoje. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 3, p.1-4, 2021.

GOMES, Angela Maria de C. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. **Revista estudos históricos**, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Angela de Castro. A guardiã da memória. **Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1/2, 1996.

JINZENJI, Mônica Yumi. Leitura e escrita feminina no século XIX. **Cadernos pagu**, p. 367-394, 2012.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

LIRA, Mariza. **Por Terras de Portugal**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1956.

LIRA, Mariza. **1ª exposição de folclore no Brasil**. (Achegas para a exposição do Folclore no Brasil.). Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.

LIRA, Mariza. **Brasil Sonoro**. Rio de Janeiro: Ed S.A. A noite, 1938.

LERNER, Gerda. A criação do Patriarcado. In: **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LUCA, Tânia Regina de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos impressos. In: Pinsky (org.), **Fontes históricas**. São Paulo, Sp: Contexto. 2008.

MARQUES, Maria Joedna Rodrigues. **Ademar Vidal e a produção de uma paraibanidade cultural a partir dos estudos folclóricos (1941-1949)**. 2019. 92 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2019.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura: Revista de história, cultura e arte**, v. 8, n. 13, p. 117-133, 2006.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. In: Moraes, José Geraldo Vinci; Saliba, Elias Thomé (orgs). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2012.

MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil sonoro de Mariza Lira. **Temas & Matizes; Matizes**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 29-36, 2006.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, a. 20, n. 39, 203-221, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.

MOTA, Maria Aparecida Rezende. Relações culturais entre Brasil e Portugal: novas perspectivas historiográficas. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 4, n. 7, p. 318-324, 2011.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 167-189, 2000.

NEDEL, Letícia Borges. Entre a beleza do morto e os excessos dos vivos: folclore e tradicionalismo no Brasil meridional. **Revista Brasileira de História**, v. 31, p. 193-215, 2011.

OLIVEIRA, Maria da G. de. A história disciplinada e seus outros: reflexões sobre as (in)utilidades de uma categoria. In: AVILA, Arthur de L. et al. (orgs.) **A história (in)disciplinada: teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico**. Vitória: Milfontes, 2019.

OLIVEIRA, Lucas Assis de. **Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira**. Dos anos de 1920 à Era de Ouro do Rádio. 2016. 167f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza, 2016.

OLIVEIRA BEZERRA, Carlos Eduardo de; SILVA, Telma Maciel. A correspondência de escritores brasileiros como fonte de pesquisa para os estudos literários e históricos. **Historiæ**, v. 1, n. 1, p. 61-74, 2010.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v. 24, p. 77-98, 2005.

PENNA, Rejane Silva; GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes. Arquivo particular Júlio de Castilhos: cartas, bilhetes e anotações pessoais como fontes históricas. **Patrimônio e Memória**, v. 4, n. 2, p. 55-73, 2007.

PRIORE, Mary Del. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 7-16, 2009.

RAGO, Margareth. **A aventura do contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, p. 53-66, 2001.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 25-37.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopez (Org.). **Cultura e história em debate**. São Paulo: Afiliada, 1995.

SCOTT, Joan. Gênero uma categoria de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 71-99, 1995.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. **Revista Estudos Históricos**, v. 10, n. 19, p. 3-22, 1997.

SILVA, Ana Teles da. **Na trincheira do folclore: intelectuais, cultura popular e formação da brasilidade – 1961-1982**. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. Biografia como fonte histórica. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, n. 36/37, p. 9-15, 2007.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 231-269.

SOUZA, Jean Costa; BRITTO, Clovis Carvalho. Ciência da Informação e etnografia de documentos: notas sobre os fazeres documentais da Comissão Nacional de Folclore na Carta do Folclore Brasileiro (1951). **Informação & Informação**, v. 27, n. 2, p. 397-422, 2022.

TELES, Érica de Souza. A mulher no Movimento Folclórico Brasileiro Mariza Lira E A 1.^a Exposição Do Folclore No Brasil. in: Semana Nacional de História, 2022, [...] Cajazeiras-PB. **Anais**, Cajazeiras: UFCG, 2022, p.25-35.

VELLOSO, Mônica Pimenta, Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual, In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro (Orgs.). **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982. p.71-108.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VILHENA, Luís Rodolfo. Os intelectuais regionais: os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 11, n. 32, p. 125-150, 1996.

WASSERMAN, Maria Clara. **Abre a cortina do passado: a Revista da Música Popular e o Pensamento Folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)**. Dissertação, UFPR - Curitiba, 2002.