
A HISTÓRIA DE UM “FILHO DA PUTA”: ESTUDANDO A CANÇÃO “MINHA HISTÓRIA”, DE CHICO BUARQUE

THE STORY OF A “SON OF A BITCH”: STUDYING THE SONG “MINHA HISTÓRIA”, BY CHICO BUARQUE

Lucas Meirinhos da Costa¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a canção “Minha história” (1971), de Chico Buarque, versão do compositor brasileiro para a canção “4/marzo/1943” (1971), de Lucio Dalla e Paola Pallotino. Observaremos, em especial, como a versão brasileira ressignifica o que era proposto na canção original, apontando novos caminhos a partir da associação a realidade brasileira do momento da gravação.

Abstract: This work aims to analyze the song “Minha História” (1971), by Chico Buarque, version of the Brazilian composer for the song “4 / marzo / 1943” (1971), by Lucio Dalla and Paola Pallotino. We will observe, in particular, how the Brazilian version resignifies what was proposed in the original song, pointing out new paths from the association with the Brazilian reality at the time of recording.

Palavras-chave: Ditadura, Religiosidade, Libertação, Engajamento, MMPB

Keywords: Dictatorship, Religiosity, Liberation, Engagement, MMPB

Durante o período do regime militar brasileiro (1964-1985) diversos artistas se engajaram na denúncia do estado em que se encontrava o Brasil, bem como para retratar a nossa sociedade e suas tensões e contradições. Um dos grandes expoentes artísticos desse período foi Chico Buarque de Hollanda.

Em Janeiro de 1969, Chico Buarque, mesmo tenha sido poupado da prisão pelo regime, foi levado a deixar o país, partindo para um autoexílio na Itália onde permaneceu até Março de 1970. Segundo consta na biografia de Regina Zappa, Chico conheceu Lucio Dalla enquanto esteve na Itália em seu exílio e lá conheceu a canção “4/marzo/1943 (Gesù bambino)” pelas mãos (e pela voz) do próprio compositor (cf. ZAPPA, 1999). Baseado nisso, elaborou sua versão e gravou-a em seu primeiro álbum depois de retornar ao Brasil², *Construção*, de 1971, com o nome “Minha História” (BUARQUE, 1971, faixa 9).

¹ Mestrando (ECLLP-DLCV-FFLCH-USP)

² Vale dizer que *Chico Buarque de Hollanda N° 4* foi gravado parte na Itália, parte no Brasil. Portanto, podemos considerar que *Construção* é o primeiro álbum feito, inteiro no Brasil, após o autoexílio.

Construção marcou seu retorno ao primeiro plano da mídia e da cultura brasileiras (NAPOLITANO, 2001, p. 86), contém outras músicas icônicas como “Cotidiano”, “Construção” e “Deus lhe pague”. Com este lançamento, Chico inicia uma nova fase em sua carreira, com composições em que sobressai a preocupação política em detrimento do lirismo que marcou a fase inicial de seu trabalho, algo pontuado por Adélia Bezerra de Meneses, no livro *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* (1982) e que será retomado mais a frente em nosso texto.

Antes de começar, vale mencionar que a análise, mesmo que simples e “rudementar” da versão original (“4/marzo/1943” de Lucio Dalla e Paola Pallotino, também lançada em 1971), será de grande valia em nosso estudo. Ela, em parte, serve como um contraponto a versão que Chico fez, já que a brasileira traz consigo como proposta uma visão diferente da original em italiano, apresentando essa personagem (Menino Jesus/‘Gesù bambino’) sob um outro aspecto, uma outra perspectiva.

Dadas às diferenças entre eles, acreditamos que ser válido tratá-las como duas canções “diferentes”, embora tenham a mesma matriz. Além disso, “Minha História” também seria um excelente exemplo dessa aproximação do compositor com outras realidades que não a sua imediata, podendo revelar sua visão crítica sobre a sociedade.

4/marzo/1943

A canção de Dalla e Pallotino é marcadamente uma canção simples e de cunho popular, utilizando elementos musicais simples a fim de contar a história de Gesù bambino. Para melhor compreender como a canção se estrutura, é válido levar em conta o que Anatol Rosenfeld, no livro *O Teatro Épico*, apresenta como uma tipologia dos gêneros, dividindo as obras em três grandes campos: Épica, Lírica e Dramática.

Rosenfeld afirma que para fins analíticos podemos separar os gêneros, mesmo que isso seja “artificial como toda a conceituação científica”, afirmando que “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”, levando em consideração que há sempre a mistura de traços deles (ROSENFELD, 2000, p. 16). Dessa forma poderíamos tentar “enquadrar” a composição como uma obra lírica com fortes traços épicos. Mesmo que, levando em consideração sua extensão, forma, melodia e presença de uma “voz central”, tenhamos traços eminentemente líricos, ao acompanharmos a canção, passamos a conhecer a “vida” do eu-lírico, com uma voz poética que comporta-se praticamente como uma narradora personagem, de forma mais clara e “cristalizada”, além de outros traços narrativos, como o envolvimento em situações e eventos mais bem determinados ou contornados, que tendem, portanto, à épica (Idem, p. 17).

Esse traço narrativo pode ser corroborado pela data presente no título, “4/marzo/1943”, bem

como pelo início da letra (DALLA-PALLOTINO, 1971, faixa 1, vv. 1-4):

Dicechenera um bell'uomo e veniva, veniva dar mare
Parlava un'altra língua, pero' sapeva amare
E quelgiornolui prese a mia madre sopra un bel prato
L'orapiu' dolce prima diessereammazzato³

Ambos apostam em elementos ligados ao imaginário cristão, como a similaridade da história da jovem mãe que tem um filho chamado Jesus, apostando na diferenciação que haveria na recepção desse fato em contextos diferentes. Se na canção de Dalla essa jovem mãe conhece um soldado estrangeiro, que como se sabe poderia inclusive ser um brasileiro enviado à Itália na Segunda Guerra, tem um filho com ele e acaba tornando-se, como forma de sobrevivência, uma prostituta, como sugere a música. O filho é tratado como um presente desse homem desconhecido, além de ser encarado quase como um “brinquedo” nas mãos dessa jovem.

A canção italiana conta com uma melodia simples, que abusa de passagens em reto tom (algo comum na liturgia cristã, reforçando a associação), com instrumentos “populares”, como voz, violão, contrabaixo, bateria, violino e bandolim. A música vai crescendo “junto” com o menino a cada verso, seja com a entrada progressiva de mais instrumentos, seja na modulação que acontece antes do anúncio do nome do personagem que acompanhamos ao longo da canção. Além disso, podemos observar que a canção apresenta uma melodia muito simples em dó maior que, quando modula nas duas últimas estrofes, sobe meio-tom, indo para dó# maior. Tal modulação, justamente no momento em que é anunciado o nome da personagem, Gesù bambino, poderia sugerir uma diferença no patamar de quem é representado na canção, uma diferenciação entre os outros homens (DALLA-PALLOTINO, 1971, faixa 1, vv.13-22).

Minha História

“Minha história” apresenta uma harmonia mais rica para a mesma melodia simples. Se versão original da canção já apresenta esses elementos de uma visão cristã do mundo, Chico Buarque radicaliza com isso em sua versão. Ao manter a melodia praticamente inalterada, utilizando os reto tons da original, ele aproveita para dar relevo a elementos que antes poderiam passar despercebidos, como quando traz para “frente” da sua canção o coro entre as estrofes (substituindo a frase no violino

³ “Dizem que era um belo homem e vinha, vinha do mar./falava uma outra língua, porém sabia amar./E naquele dia ele possuiu a minha mãe sobre um belo prado/a hora mais doce antes de ser morto.” (Tradução livre)

da canção italiana por um forte “laiá, laiá” mais próximo da tradição popular brasileira) bem como apresenta de forma mais contundente o órgão, como pode ser visto mais a seguir na análise mais detalhado do fonograma.

Retomando o que propõe Rosenfeld, já antes citado, há, ao longo de toda a canção, um distanciamento narrativo, como é um traço épico (ROSENFELD, 2000, p. 24):

[...] no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a estória a alguém. O narrador, muito mais do que se exprimir a si mesmo (o que é naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um “caso”.

Entretanto também há aproximação e representação de uma voz (ou de um grupo, como no coro), marcas eminentes da lírica (Idem, *ibidem*). A partir de sua “narrativa”, Menino Jesus apresenta seu estado de espírito, tentando justificar, mesmo que parcialmente, sua forma de viver. Tudo o que ele apresenta parte de sua visão sobre os fatos ou sobre como ele os encara. Isso ficará cada vez mais marcado ao longo da análise.

A canção começa “do nada”: a voz inicia em anacruse, sendo seguida, na cabeça do próximo compasso pelo violão que “joga” os acordes para acompanhá-la. Voz e violão seguem dessa forma até quase o final da primeira estrofe, quando uma seção de sopro entra para encorpar o acompanhamento até a entrada do coro na “resposta” dessa estrofe. Tal procedimento se repete ao longo de toda a canção, algo que poderia ser associado as tradicionais respostas dos cantos litúrgicos cristãos. Nessa primeira estrofe, o “clima” sonoro criado corrobora com a letra que está falando sobre o momento da “concepção” do personagem central da narrativa.

A resposta do coro é acompanhada, em todos esses momentos da música, pelos seguintes instrumentos (independente da possível proeminência de cada um deles em cada repetição): violão, baixo, percussão (composta por um ganza/chocalho, bongô, bloco sonoro e sinos) e viola.

A segunda estrofe apresenta uma manutenção dos elementos apresentados na resposta do coro, tendo a viola como grande destaque, com comentários em diversas passagens, dando movimento a esse trecho da canção, juntamente com o violão (embora esse seja mais “tímido”, apenas ratificando o que a viola “pontua”). A letra acompanha esse movimento/desenvolvimento da vida da mãe e do seu filho, ainda na barriga. A ideia de que o tempo passa fica clara na espera da mãe e nos aspectos que podem estar diretamente ligados a isso, como o desgaste das coisas e a sugestão que aponta para o crescimento da barriga da jovem (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 8-9): “Esperando, parada, pregada

na pedra do porto/ com seu único velho vestido, cada dia mais curto”. A resposta também mantém os instrumentos apresentados, mas, com a força do coro entoando o “laiá, laiá”, assegura a diferenciação com o trecho anterior.

Na terceira estrofe, momento da canção em que o personagem “menino Jesus” nasce, embora seu nome ainda não nos seja revelado, é mencionado que há nele, segundo a visão de sua mãe, uma espécie de santidade. Mas essa aparente “santidade” logo é rechaçada pelas “cantigas de cabaré” que ela canta para embalá-lo já que ela não se lembrava de “acalantos”. Esse momento é muito representativo na vida dessa jovem mãe que ao mesmo tempo em que tenta guardar a pureza de seu filho, acaba evidenciando que já havia a perdido ao lembrar-se apenas daquilo que possivelmente cerca ela nesse momento (“cantigas de cabaré”) sugerindo, portanto, sua atual condição: a prostituição.

A estrofe tem um acompanhamento mais sóbrio, abandonada, por hora, pela viola que acompanhava na estrofe e intervenções do coro anteriores. Essa sobriedade poderia estar ligada diretamente com a apresentação desse menino “santo”, bem como com a canção “enfraquecendo”, perdendo intensidade, para mimetizar um “acalanto”. Outro ponto marcante é a reentrada de uma sessão de sopros nos dois últimos versos (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 13-4): “Mas por não se lembrar de acalentos, a pobre mulher/ me ninava cantando cantigas de cabaré”. Isso dá destaque aos versos, chamando a atenção do ouvinte para sua mensagem “contraditória”.

A quarta estrofe temos a confirmação do nome do menino, assim como o “alerta” da mãe aos que a cercam sobre a natureza “santa” de seu filho. Duas coisas devem ser levadas em consideração nesse momento. Se na canção de Lucio Dalla era justamente na estrofe que em que anunciava que o personagem tinha “o nome do Nosso Senhor”, ela modulava em um semitom, quiçá para sugerir um tipo de elevação, como já mencionamos, Chico não faz semelhante movimento. Ele opta por manter a estrutura da canção da mesma forma, sem nenhuma alteração de altura das notas, ou algo do tipo. Entretanto, alguns pontos devem ser levados em consideração para compreender que isso também está longe de passar batido na “versão brasileira”.

O arranjo aposta na volta da viola com destaque além de inserir, na segunda metade dessa estrofe, um elemento novo a canção: o órgão. Esse instrumento traz como um “eco” suas funções litúrgicas nos ritos cristãos que foram mobilizados ao longo da canção. Ele entra justamente no momento em que irá ser anunciado, de forma indireta, o nome do personagem: “E nem sei bem por ironia ou se por amor/ resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor” (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 18-9). Ele permanecerá até o final da canção “acompanhando” os movimentos do nosso “protagonista”.

Na última estrofe há a apresentação de uma massa sonora que preenche tudo, algo que poderia

ser visto como uma reiteração do processo de desenvolvimento e maturação que acontece com “menino Jesus” ao longo da canção, com a assimilação de elementos “populares” como os instrumentos de percussão, violão e viola, como elementos “sacros”, como o órgão e a forma em que as vozes (a principal e o coro) se estabelecem canção.

É interessante notar que há na composição uma proposta de observação de um particular, individualizado por meio de um nome, história e ações próprias, que, quando colocado junto a outras figuras de mesma situação social, se mistura e torna-se genérico (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 21-4):

Minha história e esse nome que ainda hoje carrego comigo
Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro e bebo e brigo,
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz,
Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus

No último verso do recorte (“Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus”), ficamos frente a uma individualização que ocorre apenas pela alcunha, Menino Jesus. Esse nome, que, ao mesmo tempo que o singulariza, numa associação à religião cristã, torna-se extremamente genérica pela grande quantidade de homens que poderíamos encontrar com essa mesma designação, não apresentando um sobrenome que o diferenciaria dos demais.

Ele também generaliza-se pela aproximação de suas ações a dos “colegas de copo e de cruz”, misturando-se à massa (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 21). É interessante perceber que esses dois elementos que o aproximam da massa também podem indicar formas de escapara da realidade: “copo”, metonímia para álcool ou drogas em geral, e “cruz”, que pode representar tanto o sofrimento, como a “redenção” na tradição cristã. Elementos já apresentados também em “Deus lhe pague” (BUARQUE, 1971, faixa 1).

Outra possível leitura que podemos fazer desse caso é a associação com a questão mítica dos momentos finais de Jesus: “copo” que faz referência a última ceia, instituição da eucaristia com pão simbolizando o corpo e o vinho, o sangue; “cruz”, o momento da sua morte. Morte que foi acompanhada por seus discípulos, bem como seus colegas de suplício: os ladrões que foram crucificados com ele.

E a possível aproximação entre a mãe descrita na canção e a Virgem Maria, já que ela o teria concebido quando conheceu um homem cujas origens não são definidas com clareza. Entretanto, numa outra possível leitura, essa ideia é completamente subvertida na composição de Chico Buarque, adotando além de uma leitura “realista” dessas figuras, avessas ao que se poderia esperar de tais associações. O “Menino Jesus” é apenas mais um entre os que estariam perdidos, indo de bar em bar,

a figura da mãe não se associa à da casta da Virgem Maria e o pai não seria uma figura divina, mas um homem comum, possivelmente um marinheiro, pois ele “falava e cheirava e gostava de mar”, que teve um romance num lugar em que parou e que nunca mais retornou, não tendo nem conhecimento desse filho (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 2).

Embora não haja uma força denunciativa nessa canção, há um caráter representativo da vida social em nosso país, quase como uma metáfora do brasileiro, que teria uma vida cheia de provações, esperando sua redenção ao final. Entretanto “Minha História” poderia ser entendido com uma tentativa de rompimento com essa ideia de salvação por meio da visão proposta sobre essas personagens que fazem alusões ao divino. Não haveria na canção de Chico uma instância superior a quem recorrer, afinal todos estariam no mesmo plano. Tal leitura “realista” da realidade bateria com as propostas da Teologia da Libertação, filosofia cristã em franco crescimento entre os anos 1960 e 1970, com quem Chico aparentemente teve contato, segundo podemos rastrear em sua biografia.

A Ação “Divina” dos Homens

A “formação humanista”, como Regina Zappa (1999) sugere na biografia do compositor, pode ser creditada, entre outros aspectos, a sua formação escolar (embora essa também seja questionável⁴) e a suas relações domésticas (ZAPPA, 1999, p.93-4):

Depois da volta ao Brasil [por conta do trabalho de Sérgio Buarque como professor em Roma, a família morou na Itália entre 1953 e 1954] e já no ginásio (depois no científico), Chico frequentava um dos colégios religiosos mais famosos de São Paulo, o Santa Cruz [...] os padres do Santa Cruz, que eram progressistas e costumavam levar os alunos para a Organização do Auxílio Fraternal, a OAF.

[...]

Foi assim, num ambiente escolar privilegiado, mas ao mesmo tempo permeado de boas ações, que Chico começou a ter contato com a pobreza e, por extensão, com a realidade social brasileira, antes mesmo de entrar para a faculdade. Em casa, fora criado num clima propício ao desenvolvimento de uma forma crítica de ver o mundo. É evidente que o convívio doméstico contribuiu decisivamente para sua formação humanista.

[...]

Sérgio passava os dias lendo livros e escrevendo na biblioteca da casa, que lhe servia de

⁴ Vale uma ressalva já que também durante esse período em que estudou no Colégio Santa Cruz, Chico Buarque teve contato com Carlos Alberto Koch de Sá Moreira, seu então professor de História, que tentou aliciá-lo a um grupo conservador, os Ultramontanos, que depois se tornaria a TFP (Tradição, Família e Propriedade), corrente que pregava um catolicismo ultraconservador, com traços fascistas e Plínio Correa de Oliveira como guru (ZAPPA, 1999, p. 95). Não conseguindo dissuadi-lo inicialmente dessas ideias, a família mandou-o para um colégio interno em Cataguases, em Minas Gerais, “para refletir [grifo da autora]” (idem, *ibidem*).

escritório. Maria Amélia, muito católica, sempre teve ligações estreitas com a Igreja progressista e uma forte consciência social. [...] Os dominicanos, de tradição progressista e de quem a família era vizinha em São Paulo, tornaram-se grandes amigos da família, sobretudo de Maria Amélia, na figura de Frei Betto.

É nesse caldo cultural em que Chico se forma, tendo contato com os Dominicanos, em especial com a figura de Frei Betto, tido como um dos principais difusores da Teologia da Libertação em nosso país, ao lado de Leonardo Boff (cf. MITIDIERO JR., 2008).

Marco Antonio Mitidiero Junior, em sua tese *A ação territorial de uma igreja radical* (2008) apresenta o seguinte sobre o que seria a ideia principal da Teologia da Libertação ou, como também é conhecida, a teologia dos oprimidos ou teologia revolucionária (MITIDIERO JR., 2008, p. 4-5):

[...] A utopia do Reino de Deus passa a ser pensada como etapas de transformações sociais necessárias na realidade terrena. A Teologia da Libertação nasce, portanto, da tentativa e do engajamento de parte dos setores eclesiais para territorializar a Igreja, dando uma feição mais real e objetiva à missão dessa instituição no mundo.

[...]

A teologia tornou-se o discurso, e a ideia de libertação, a prática. No que diz respeito a uma teoria da ação social, o binômio teologia versus prática transformadora pretende-se realizar, ou seja, a teologia serve como incentivadora das ações sociais transformadoras, serve como “fermento” subjetivo, cultural e simbólico dos sujeitos na luta pela libertação.

Mitidiero Jr. afirma que essa mudança se dá apenas no pensamento de parte da Igreja, quando passa a refletir sobre a sociedade e suas condições materiais, em especial na América Latina. Isso também é influenciado diretamente pelas propostas marxistas de visão crítica da realidade, como apontam Marcos Emílio Ekman Faber, Giovana Inácio dos Santos e Josiel Eilers Goulart, no texto “Teologia da libertação: resistência intelectual nos anos de chumbo” (FABER et al., 2009, p. 203):

[...] Marx tem presença garantida na Teologia da Libertação, não enquanto projeto político de um socialismo científico ou de uma filosofia da história que caminha ao comunismo, mas como método da dialética na interpretação histórica, ou seja, a utilização do instrumental marxista para compreender as causas da pobreza, as contradições do capitalismo e as formas da luta de classes. [...]

Chico, tendo contato com essas propostas da Teologia da Libertação, mesmo que de forma parcial ou indireta, reforça-as, de certa forma, em “Minha História” tais elementos de crítica à realidade que ele era tão sensível, tal como apresenta Adélia Berreza de Meneses, em seu estudo antes citado (1982). Ela apresenta uma oposição entre o lirismo, que pode ser tido como uma marca de seus primeiros trabalhos, mesmo que suas composições iniciais não se limitem a isso, e seu engajamento crítico.

Meneses apresenta a obra de Chico Buarque de forma tríplice: “lirismo nostálgico” (quando reflete sobre o passado, antes do regime militar); “vertente crítica”, que é levada ao ápice com as “canções de repressão” (que refletem o presente momento em que se encontrava durante a repressão); e a “vertente utópica” (quando projetava um futuro livre e mais igual para nosso país) (cf. MENESES, 1982). Adélia Bezerra de Meneses apresenta o seguinte na introdução de seu trabalho (MENESES, 1982, p. 17):

A proposta do estudo dessa obra, tomada na sua multiplicidade e em plena floração – proposta ao mesmo tempo paradoxalmente ambiciosa e “fácil” – é a de estabelecer um paralelo com a história recente do Brasil, mais especificamente a de 64 para cá [1982, ano de publicação do livro]. Ela é “fácil” por causa do caráter circunstancial que marca a canção popular, fazendo-a assumir, muitas vezes, uma dimensão quase que “jornalística”, de reflexo dos acontecimentos [...]

Graças a sua forma crítica de ver o mundo, Chico Buarque fez a crítica às injustiças e fraturas que da sociedade brasileira, mas sem deixar que sua arte se limite a isso como a própria pesquisadora aponta na conclusão desse livro (MENESES, 1982, p. 210):

[...] Realmente, o discurso da arte não é o discurso da sociologia ou da política, mas o discurso do Desejo.

Nostalgia, crítica e utópica: assim foi abordada a canção de Chico Buarque como poesia de resistência, num percurso figurado nesse “desenho mágico” que é a espiral.

Chico Buarque é um grande observador social e ao mergulhar na representação da vida de seus “eu-líricos”, contando suas histórias, acaba tecendo um retrato único do país. A partir do engajamento que podemos perceber em sua obra, o compositor apresenta em “Minha História” uma narrativa que claramente não é a sua. Nessa narrativa, particular e universal, o compositor procura distanciar o

que seria “divino” do que é “humano”. Não permite se iludir como “milagres” que são apresentados a população, como o Milagre Econômico do governo Médici (anos 1970), representando em suas canções que apenas a ação humana poderia ser o motor das alterações nos quadros sociais que ele almejava ver em seu país.

Referências

FABER, Marcos Emílio Ekman; SANTOS, Giovana Inácio dos; GOULART, Josiel Eilers. “Teologia da libertação: resistência intelectual nos anos de chumbo”. IN: Revista do historiador, nº 2, Rio Grande do Sul, dez. 2009, pp. 199-207. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador/doi/marcosfaber.pdf>>. Acesso em 30 de Outubro de 2020.

MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MITIDIERO JUNIOR, Marco Antonio. “Quando a Igreja se fez verbo: o surgimento da teologia da libertação”. IN: A ação territorial de uma igreja radical: teologia da libertação, luta pela terra e atuação da comissão pastoral da terra no Estado da Paraíba. 2008. 500f. Tese de Doutorado - USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2016/01/Origens-T-da-Liberta%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em 02 de Novembro de 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001. [Coleção Repensando a História.].

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. IN: O teatro épico. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36.

ZAPPA, Regina. Chico Buarque: Para Todos. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1999. [Série Perfis do Rio, Vol. 26.]

Músicas

BUARQUE, Chico. Construção. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. 1 Disco sonoro. Também disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WjIM5eAn4Kk>>. Acesso em 30 de Outubro de 2020.

DALLA, Lucio; PALLOTTINO, Paola. 4/marzo/1943/Il fiume e lacittà. Itália: RCA, 1971. 1 Disco compacto [Single]. Também disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3C5fVNIWXrk>>. Acesso em 30 de Outubro de 2020.