

CHICO BUARQUE: CITANDO “ASSIM DE VIÉS”

MAYRA MOREYRA CARVALHO*

RESUMO

O artigo discute como Chico Buarque se apropria da tradição musical e literária em suas canções. A análise de “Rubato” (2011) oferece elementos que permitem considerar o jogo de roubos, trocas e retoques encenado nos versos como expressão de uma concepção que não distingue a criação das práticas de escuta e leitura. Considerando a intertextualidade para além da identificação do intertexto e assumindo que o cancionário buarqueano está semeado de “bifurcações”, proponho um modo de escuta de duas canções, “Pedro pedreiro” (1966) e “Construção” (1971), a partir da relação possível com a poesia dos hispano-americanos César Vallejo e Juan Gelman.

PALAVRAS-CHAVE: MPB. Chico Buarque. Poesia hispano-americana. Intertextualidade. Citação.

“Quem não guardou essas canções e esses romances para si, quem não fez do que o Chico fez um acervo pessoal e precioso?”

Arthur Nestrovski

Para Elena, minha mãe

O termo musical de origem italiana *rubato*¹ nomeia a segunda faixa do álbum de Chico Buarque lançado em 2011, intitulado *Chico*. Empregado para designar um modo de execução de uma peça musical, o *rubato* oferece ao músico a possibilidade de estender, encurtar, acelerar ou retardar algumas notas com liberdade rítmica, a fim de imprimir

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: mayramoreyra@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>

¹ Participípio passado do verbo “roubar”.

oscilações à interpretação, além de “flexibilidade e elasticidade ao tempo” (SHIGETA, 2008, p. 60). Tais características são capazes de ressaltar a expressividade da peça e afetar em diferentes graus as emoções do ouvinte.

A audição do “Rubato” de Chico Buarque, composição em parceria com Jorge Helder, revela, de fato, oscilações na música e no canto, com um aparente desencontro em alguns momentos que chama ainda mais a atenção para o aspecto lúdico que percorre a canção, como se houvesse uma brincadeira entre os instrumentos, os músicos e o cantor. No âmbito dos versos, as sugestões sonoras se confirmam e se ampliam.

“Rubato” é uma canção que desafia a memória do ouvinte em distintas frentes. Pode-se reconhecer três momentos na letra, os quais se repetem de modo quase idêntico, com pequenas mudanças que causam confusão e graça. A mais evidente é alteração do nome da amada: Aurora, Amora, Teodora, seguida pela identidade do ladrão-compositor, que ora é um outro e ora a própria voz que entoia os versos:

RUBATO

Aurora, eu fiz agora
Venha, Aurora, ouvir agora
A nossa música
Depressa, antes que um outro compositor
Me roube e toque e troque as notas no song book
E estrague tudo e exponha na televisão
O nosso amor
A nossa íntima canção
Os nossos segredos escancarados
Nos trinados de um ladrão
Que vai cantando sem pudor
A minha última canção
Venha, meu amor, venha ouvir, Aurora
A nossa música

Mas só se for agora
Venha ouvir sem mais demora
A nossa música

Que estou roubando de outro compositor
E já retoco os versos com maior talento
Dou um polimento e exponho na televisão
O nosso amor
A nossa íntima canção
As nossas mais tórridas confidências
Para audiências mundo afora
E vai lançar seu nome, Amora
A minha última canção
Venha, meu amor, venha ouvir, Amora
A nossa música

O nosso amor
A nossa íntima canção
Com nossos segredos, os mais picantes
Nos rompantes de um tenor
Que vai cantando com tremor
A minha última canção
Venha, meu amor, venha ouvir, Teodora
A nossa música
A nossa música
(BUARQUE, 2011)

A memória do ouvinte pode ser provocada logo na cena inicial, em que alguém chama a pessoa amada para que venha ouvir uma música de amor. Se a remissão à famosa “A banda” (1966) não vier nesse momento², o correr da canção trará no intervalo que precede a última estrofe um arranjo de instrumentos de percussão e de sopro³ que atravessará os versos com a mesma sonoridade da banda que passara pela rua “cantando coisas de amor”. Aqui Chico é ladrão de Chico.

² Para Silva (2013, p. 53), não há dúvida de que “A banda” é a canção “roubada e recriada” em “Rubato”.

³ Segundo Nestrovski (2019, p. 341), “Rubato” é mesmo uma marchinha, “marchinha de vanguarda, mas marchinha, com banda de coreto e tudo”.

Já que o ladrão está à espreita, é preciso que Aurora compareça urgentemente – com efeito, o sentido de urgência temporal é sublinhado ao longo dos versos: “agora”, “depressa”, “sem demora” – antes que a canção composta seja roubada e a intimidade do casal seja exposta sem pudor, ou antes que o compositor roubado se dê conta de que teve a canção surrupiada. As duas primeiras estrofes invertem assim os agentes do roubo até que, na última, esse agente desaparece e resta só a íntima canção que exhibe os segredos dos amantes.

Ao lado da urgência temporal, que denota o risco inerente ao roubo, há um sentido de trivialidade que atravessa essas inversões entre os agentes responsáveis pelo furto, como se elas fossem práticas corriqueiras, tão rapidamente reconhecíveis como a sequência “venha agora, depressa, antes que...”, uma fórmula linguística muito usual, ou o fato também muito comum de um casal ter uma música que chama de sua. Se a ideia de roubo oscila entre prática ilícita e atividade corriqueira, a noção de posse é igualmente estremecida. Embora ela esteja marcada pela disseminação dos possessivos ao longo dos versos – “nosso”, “nossa”, “meu”, “minha”, “seu” –, há, por outro lado, um jogo entre intimidade e publicidade, recolhimento e exposição que envolve a composição e a circulação de uma música e que é capaz de criar uma identificação com o material produzido por outrem a ponto de que ele seja entendido como próprio. Em outras palavras, a “nossa” música não é necessariamente a música composta por nós, mas aquela com a qual nos identificamos de maneira especial.

Desse modo, os segredos mais picantes ou as confidências mais tórridas deixam o universo íntimo para figurar numa canção e serem cantados “sem pudor”, expostos na televisão “para audiências mundo afora”. No entanto, podem, em função desse mesmo itinerário “escancarado”, virem a se recolher novamente na intimidade daqueles que identificarão aquela composição como “nossa música”. Toda essa dinâmica é presidida por uma memória que organiza afetos e estabelece relações e que pode ser reconhecida também em outra canção de Chico Buarque, “Futuros amantes” (1993), em que canções de amor são potencialmente capazes de engendrar outros relacionamentos amorosos.

O trabalho da memória também é requerido no nível fônico de “Rubato” através da profusão de rimas, como se o letrista explicitasse o mecanismo que as gera, ele mesmo, quiçá, uma modalidade de roubo. Nesse sentido, os “trinados” roubariam o espaço sonoro aberto pelos “segredos escancarados”, assim como as “audiências” tomariam para si os ecos das “tórridas confidências” e o tenor com seus “rompantes” se apropriaria indevidamente dos segredos “os mais picantes”. Ora, nessa reiteração de sons replica-se o jogo entre o íntimo e o público, o próprio e o alheio que se dava em outro nível da canção.

As ocorrências dessas rimas que elencamos se encontram nas passagens que mudam de uma estrofe para outra, ou seja, com essas rimas –, ou com esses roubos de som – introduzem-se novos elementos, inauguram-se outras perspectivas a partir do já conhecido e do já ouvido. Por outro lado, há versos fixos na canção, compostos por dois blocos em que a única pequena mudança é o nome da amada:

(1º bloco)

O nosso amor

A nossa íntima canção

**

(2º bloco)

A minha última canção

Venha, meu amor, venha ouvir, Aurora/Amora/Teodora

A nossa música

Esses dois conjuntos de versos se repetem à mesma altura da primeira e da segunda estrofes: o primeiro bloco aparece depois de seis versos e é seguido por outros três antes da aparição do segundo bloco. A terceira estrofe se exime dos seis primeiros versos, deixando assim de fora a cena do roubo, o ladrão e o compositor roubado, mas preserva a interposição de três versos entre os dois blocos. A estrutura revela a simetria e, em alguma medida, a consciência criadora do letrista. Mas não só. Essas repetições criam um paralelismo entre as estrofes e, logo, uma expectativa. O ouvinte

parece saber o que está por vir, ele já ouviu aquele trecho. Esta é uma face do paralelismo, aquela que ativa o exercício da memória. No entanto, em cada estrofe as circunstâncias mudam e o sujeito roubado passa a ladrão, mais tarde, ambos desaparecem e só resta o objeto do roubo. Diante das novas condições que se exibem em cada estrofe, pode-se dizer que é a certeza do ouvinte que é roubada. Há um leve desvio – ou um drible, para usar uma imagem cara a Chico Buarque – que desnorteia o ouvinte ao apresentar uma amada com outro nome. Dessa maneira, o paralelismo mostra porque “é a sensação de não-coincidência de uma semelhança” (CHKLOVSKI, 1970, p. 54). Os nomes femininos se assemelham, mas não coincidem. “Aurora”, “Amora” e “Teodora” aproveitam uma partícula um do outro, roubam-na para então exibi-la transformada.

O novo jogo entre a expectativa do conhecido e o encontro com o desconhecido proposto ao ouvinte é outra faceta do desafio à memória a que a canção convida. Não à toa, opto aqui pelo verbo “convidar”, pois Chico Buarque e Jorge Helder não impõem um modo de escuta e de interpretação da canção. É possível que todos esses jogos sejam apreendidos, ou ainda outros que não aponto ou não percebi, mas também que o ouvinte capte somente o jogo mais aparente entre quem rouba e quem é roubado e se divirta com as trocas e as confusões entre as passagens. Nenhuma das aproximações supera a outra, nem poderia, uma vez que a construção se ancora na liberdade, na elasticidade e na flexibilidade dos sentidos que o próprio *rubato* anuncia.

Com efeito, o caráter flexível e elástico do *rubato* transborda do arranjo e da execução para a letra da canção, a qual joga com as noções de autoria, propriedade e originalidade da obra de arte, além de sugerir uma concepção do fazer artístico como uma série de derivações, apropriações e (re)aproveitamentos. O *rubato*, convertido em uma história de roubos, trocas e retoques, é o mote a partir do qual considero a maneira como Chico Buarque arquiteta suas composições, povoando-as de citações de obras suas e de outros criadores, não só os advindos da tradição musical popular e erudita, mas também dos produtores de outras artes, em especial, da literatura.

No caso de “Rubato”, nota-se que todos os níveis expressivos da canção estão tocados pela “força em potencial” que, como adverte Compagnon (1996, p. 59-60), se esconde na etimologia latina de “citar”: “pôr em movimento” (1996, p. 59-60). Enquanto a música de “Rubato” corre para um lado, o canto, roubando para si o protagonismo, se desloca e desafia o compasso; as rimas abalam o confinamento dos elementos íntimos e secretos lançando-os ao âmbito público; os versos repetidos se inquietam com a mudança do nome da amada. Trata-se de uma canção que brinca com a autoria e a originalidade, e que, portanto, não deixa de abordar a prática da citação, pois exhibe uma organização dinâmica em que o regime de apropriações faz parte da natureza do jogo. A este traço se une o exercício da memória, memória solicitante e memória solicitada, faculdade posta em prática pelo artista, mas constantemente instigadora da atenção do ouvinte.

A partir dessa breve aproximação de “Rubato” é possível, então, desentranhar algo da poética de Chico Buarque no que tange a sua relação com o acervo artístico e a maneira como ele o mobiliza e incorpora às canções. Trata-se de uma ativação da memória que se nutre da arte ouvida, lida e vista tornando-a parte das próprias composições sem que essa presença seja necessariamente explicitada. Tal operação não é exatamente uma escolha; antes, revela uma concepção de arte que não separa o trabalho de criação dos exercícios de escuta, de leitura e de observação. O fazer da canção já é, desde os seus pormenores, um jogo de alusões, lembranças e remissões, e é exatamente isso o que a trama de “Rubato” permite entrever. A composição do próprio, ou a criação “original”, não exclui a obra do outro.

Considero este modo de fazer e de conceber o próprio trabalho segundo os termos de Riffaterre (1981) em sua reflexão sobre a intertextualidade. Para o crítico, essa operação não consiste apenas em dar-se conta do intertexto, pois, se assim fosse, estaria reduzida a um levantamento de fontes e temas, e deixaria de ter sentido para leitores de épocas posteriores, já que cessaria a possibilidade de identificação entre textos. Riffaterre (1981) defende a intertextualidade como um

mecanismo que atua no funcionamento do texto literário. Nesse sentido amplo, a “leitura literária” poderia ser entendida como “uma prática de *déjà-vu*”: “do que já poderia ter sido visto. *Déjà-vu* real, mas também *déjà-vu* potencial”⁴ (p. 6, tradução nossa).

Ora, essa dinâmica está no centro do cenário de “Rubato” e de seus jogos que não cessam de provocar a memória e confundir a expectativa do ouvinte, que, na impressão de que reencontrará o já conhecido, desconcerta-se com a aparição de um elemento quase novo. À sua maneira, a canção dá forma a uma intertextualidade entendida como “[...] um fenômeno que orienta a leitura do texto, que eventualmente governa a sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear”⁵ (RIFFATERRE, 1981, p. 506, tradução nossa). Com efeito, podemos reconhecer em “Rubato” uma linha progressiva, isto é, todos os elementos que a vão formando em contiguidade no eixo sintagmático das relações em cadeia, e outra que a perturba a todo momento, atravessando-a verticalmente com novos paradigmas possíveis ou virtuais. Uma modalidade dessa interposição ocorre, por exemplo, na sequência dos versos que destacamos a seguir:

Aurora, eu fiz agora
Venha, Aurora, ouvir agora
A nossa música
[...]
Venha, meu amor, venha ouvir, Aurora
A nossa música

**

Mas só se for agora
Venha ouvir sem mais demora
A nossa música

⁴ “Ce qui ne veut pas dire que la lecture littéraire suit une pratique du *déjà-vu* : elle est cela, mais plus largement, elle est une pratique de ce qui aurait pu être *déjà vu*. *Déjà-vu* réel, donc, mais aussi *déjà-vu* potentiel.”

⁵ “[...] il s’agit d’un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire.”

Há uma organização sintática linear, mas o proposital jogo com a posição dos elementos (Aurora/agora/Aurora) ou a substituição apoiada na rima consoante (agora-demora) evidenciam que por trás da linearidade persistem alternativas. Há sempre outro discurso possível atravessando aquele que se ouve ou se lê. Assim também “A banda” cruza o caminho de “Rubato”, ou um novo elemento interpõe-se no fluxo da expectativa do ouvinte.

Esse diagrama imagético da canção pode ser estendido a todo o cancionário buarqueano, visto então como um grande canteiro de textos verbo-musicais semeados de “bifurcações”, para usar a metáfora de Jenny (1979, p. 21), que também pensa a intertextualidade como uma operação “que faz estalar a linearidade do texto” (p. 21). Além disso, pondera que “Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura [...] ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual” (JENNY, 1979, p. 21).

A intertextualidade compreendida como um modo de leitura e um modo de escrita, mas também como um modo de escuta da canção. Entendo essa “abertura” para a “exterioridade” e a “alteridade” (SAMOYAULT, 2008, p. 67) como um traço que habita as composições de Chico Buarque capaz de iluminar as associações que atravessam dois episódios que julgo pertinente incorporar a este texto por terem instigado à reflexão apresentada a seguir.

O primeiro ocorreu quando ouvi a leitura de uma composição do poeta peruano César Vallejo (1892-1938), da obra *Poemas humanos*⁶, que imediatamente me trouxe à memória “Construção” (1971). Limito-me aqui ao sétimo dístico de “Un hombre pasa con un pan al hombro...”:

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?
(VALLEJO, 2006, p. 266)

⁶ A obra publicada contém poemas escritos a partir de meados da década de 1930, mas foi publicada postumamente.

O segundo episódio também envolve a leitura de um poema e a remissão a uma canção de Chico Buarque, neste caso “Pedro pedreiro” (1966). Os versos que provocaram a memória são do argentino Juan Gelman (1930-2014), presente na obra *Gotán* (1962):

PEDRO EL ALBAÑIL

Aquí amarán, aquí odiarán, decía Pedro, albañil,
cantando, levantando las paredes,
se le habían endurecido las manos en el oficio
pero en las palmas todavía se le alzaban dulzuras
y tristezas
que iban a dar al muro, al techo
y después, con el tiempo, ardían sordamente
o entraban a los ojos de las mujeres dulces en
las habitaciones
y ellas entristecían como quien se descubre una
nueva soledad.

Pedro, desde el andamio,
solía cantar el Quinto Regimiento,
les hablaba a los compañeros sobre Guadalajara,
Irún,
se callaba de pronto a solas con su España.

De noche ponía sus manos a dormir
y él se volvía al frente envuelto en sus balazos,
remataba a sus muertos para que no haya olvido,
la cuchara de nuevo se le llenaba de rabia.

Y la mañana que se fue del andamio parecía
que una pregunta aún le brillaba en el fondo,
los compañeros lo rodeaban esperando en silencio
hasta que uno vino y dijo; “Levanten al difunto”.
(GELMAN, 1962, p.17-18)

O caráter quase fortuito desses encontros não justificaria, por si só, a escritura deste texto. Mas escolho acreditar que essas duas canções de Chico Buarque estão atravessadas pela sua própria memória de leitor – essa sim confessa⁷ – e de leitor de poesia. O fato de não se tratar de uma operação intertextual “às claras” não invalida a relação. Ao contrário, torna-a mais instigante, na medida em que o compositor não determina uma perspectiva sobre sua obra e mantém abertas as possibilidades e o diálogo, ratificando seu interesse na garantia deste último, índices de uma eleição estética e ética.

Essa maneira de compor, citando “assim de viés”, para lembrar o modo de andar do protagonista de “A volta do malandro” (1985), já chamou a atenção de muitos estudiosos da obra musical de Chico. Alguns listaram possíveis relações, como fez Silva (2013) ao propor uma poética da “corrente” a partir da canção homônima do álbum *Meus caros amigos* (1976), enquanto outros se embrenharam no enfrentamento das aproximações, como fizeram Meneses (1982, p. 158-168), ao ler comparativamente “Sabiá”, de Chico e Tom Jobim, e os poemas da linhagem inaugurada na literatura brasileira pela “Canção do exílio” de Gonçalves Dias; Passos (2004, p. 139) em duas oportunidades: ao analisar como em “Flor da idade” Chico se apropria de “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade de uma maneira que “amplia e preserva a memória literária em outra forma estética”, e, mais tarde, ao discutir “a questão onírica” presente em distintos momentos da obra de Chico e “seu diálogo com a tradição literária” (PASSOS, 2013, p. 69-70); Peres (2017, p. 59-86) em dois textos da seção “Chico Buarque, leitor dos clássicos” que abordam, ainda que de maneira insuficiente, a relação do compositor com Charles Baudelaire, entrevista em “As vitrines” e “Ode aos ratos”, e Dante, rastreada em “Beatriz”; ou ainda Bacchini (2013), na bela incursão analítica da canção “Renata Maria”, a partir da qual desentranha uma ampla rede de relações que vai da lírica de Safo, passa pelas cantigas medievais, por Tomás Antônio Gonzaga, pelo “Nascimento

⁷ Em entrevista a Augusto Massi publicada na *Folha de S. Paulo* em 09 de janeiro de 1994.

de Vênus” de Botticelli, até “Garota de Ipanema”. Também é assinada por Bacchini (2016, p. 21-22) outra boa reflexão “sobre os muitos outros ‘roubos’ que Chico Buarque teria perpetrado durante décadas em vários campos da arte”, e chega a referir-se a “Rubato” em uma nota de rodapé, destacando que a canção “oferece uma representação emblemática da ciclicidade do processo criativo na música”. Nesse artigo, o pesquisador italiano se centra na apologia da noção de plágio no romance *Budapeste* (2006), mas revisita algumas leituras acusatórias que enxergaram no modo como Chico aciona sua memória artística nada mais que uma prática de cópia.

Os exemplos poderiam seguir rumo ao inumerável, razão pela qual me detenho aqui. Vale, no entanto, sublinhar que “a citação de viés”, credora das experiências do Chico leitor, não se separa de seu exercício como escritor de romances. Como bem observa Chaloub (2017, *on-line*), “O mergulho na literatura legou à canção buarquiana preocupações típicas do mundo literário, como um extremo apuro na construção do narrador”, característica que permite ao crítico complementar o que Nestrovski (2004, p. ?) descreveu como “acervo de modos de fazer canção”, ao analisar as faixas de *Carioca*. Para Chaloub (2017, *on-line*), a diversidade estilística de *Caravanas* (2018) deve ser entendida como um esforço “de emular na construção do disco a mesma pluralidade de vozes presente no Brasil contemporâneo, que não mais comportaria o intelectual-mpbista como intérprete privilegiado dos desígnios da sociedade”.

Como se nota, qualquer ângulo de aproximação da obra de Chico Buarque levará em algum momento à fresta que cada canção potencialmente pode abrir a outras canções, outras artes, outras vozes. Do tecido musical e verbal que sustenta cada composição pode haver um fio puxado de quaisquer dos universos pelos quais o artista transita ou para os quais sua mirada atenta não deixa de olhar. É nesse sentido que Chico Buarque se insere e alimenta a “rede de recados” que faz o caldo da moderna canção popular brasileira (WISNIK, 2004, *on-line*).

Ouvir as vozes de César Vallejo e Juan Gelman em “Pedro pedreiro” e “Construção” é de alguma maneira enfronhar-se nessa rede de recados e acatar um modo de escuta dessas canções. Mas também é um modo de leitura dos poemas, já que, no momento em que os conheci, eles foram atravessados pela sensação de *déjà-vu*, para lembrar o termo de Riffaterre (1981), acionando uma memória lítero-musical que criou novas redes de relações.

Penso que as primeiras associações feitas por esse exercício de memória disparado pelos poemas devem ter nascido de elementos tão imediatos quanto as palavras e as cenas comuns entre eles e as canções: um pedreiro e o seu nome, uma construção, a queda, a morte, e, decorrentes deste núcleo, a especulação que existe em todas essas composições em torno à relação entre o trabalho, o que há de externo e visível neste pedreiro, e o que lhe vai por dentro, seus pensamentos e sentimentos. No entanto, tomados assim, poemas e canções seriam apenas postos lado e lado, pedindo uma leitura comparativa, o que também tem sua relevância, mas interessa-me indagar como as composições se atravessam e como considerar as “bifurcações” que as abrem umas às outras. A citação “de viés” de Chico Buarque também é um “operador” de “intertextualidade”, segundo entende Compagnon (1996, p. 58) e, como tal, “não tem sentido em si” e não pode ser considerada “fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora” (p. 47). Dito de outro modo, menos do que identificar traços em comum, o que a faculdade da memória já terá feito, a reflexão deve perguntar-se pelos “efeitos poéticos” da abertura que a prática intertextual provoca (SAMOYAUULT, 2008, p. 67). Para tanto, serve-nos uma ponderação de Juan Gelman, que, ao ser questionado sobre suas influências em uma entrevista, preferiu, na esteira do cubano Lezama Lima, falar em uma transmissão “por infusão”, e acrescentou:

Não tem a ver somente com a forma de escrever, tem a ver com a forma de ver. César Vallejo causou-me um grande impacto. Primeiro suponho que por afinidade de tom, afinidade de sentimento, de olhar sobre a realidade. E também por sua busca de linguagem. [...]. Isso

me interessou muito. Como disse alguma vez Benedetti, pertencço à raça de Vallejo.⁸ (Tradução nossa)

Da declaração de Gelman, sobrevêm-nos balizas decisivas para pensar as relações entre artistas: afinidade de tom, de sentimento, de olhar sobre a realidade e uma busca pela linguagem. Tudo isso para o argentino é uma “forma de ver” e é o que gera identidade entre os criadores: perspectiva e linguagem. Portanto, a “forma de ver” supõe e exige uma maneira de trabalhar com a linguagem. Gelman, confesso membro da “raza de Vallejo”, faz-nos voltar então aos versos do poeta peruano:

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?
(VALLEJO, 2006, p. 266)

O sétimo dístico replica a estrutura que está nos outros 12 que compõem o poema de César Vallejo, em que o primeiro verso de cada par flagra uma cena cotidiana que condensa um aspecto da existência humana concreta, entre eles a doença, a pobreza, a fome, a violência ou a morte; enquanto o segundo verso formula uma interrogação sobre o valor ou o direito à arte, à filosofia, à psicanálise, à poesia e ao pensamento diante de situações tão prementes que escancaram a fragilidade da condição humana. Vallejo se questiona sobre um problema que inquietou a arte do século XX e que pode ser rastreado, para ficar em dois exemplos, na aflitiva reflexão de Drummond em “O operário no mar”, de *Sentimento do mundo* (1940), ou em *Vidas secas* (1938), romance de Graciliano Ramos atravessado pela permanente tensão entre o interesse e a tentativa de aproximação do narrador em relação a seus personagens e a irremediável

⁸ “No solo tiene que ver con la forma de escribir, tiene que ver con la forma de ver. César Vallejo me produjo un gran impacto. Primero supongo que por afinidad de tono, afinidad de sentimiento, de mirada sobre la realidad. Y también por su búsqueda de lenguaje. [...] Eso me interesó mucho. Como alguna vez dijo Benedetti, pertenezco a la raza de Vallejo”. A declaração de Juan Gelman foi feita para o documentário *Juan Gelman y otras cuestiones* (2005), uma produção argentino-mexicana dirigida por Jorge Denti. Disponível em: <https://videos.cervantes.es/juan-gelman-y-otras-cuestiones/>. Acesso em: 27 set. 2020.

distância que existe entre eles no que tange à consciência histórica e social⁹. Repetindo o mecanismo “constatação da realidade” versus “interrogação acerca da validade das atividades do pensamento ou do espírito”, Vallejo (2006) repisa um dilema que se impõe à arte moderna, ocupada, por um lado, com sua autonomia estética, e por outro, afrontada pela realidade que priva o ser humano de usufruir de tudo o que essa mesma arte pode dar.

No dístico em questão, é notável a escolha dos elementos, considerando a economia que pressupõe a linguagem poética. É justamente nos versos que se perguntam sobre a legitimidade da exploração dos recursos linguísticos que aparece o pedreiro, supõe-se o seu trabalho em uma construção, e se imagina sua queda desse local. Ao mesmo tempo que se interroga sobre o valor das experimentações poéticas frente à morte de um trabalhador e, por extensão, sobre as possibilidades de alcance da linguagem para falar de um acontecimento dessa natureza, Vallejo (2006) sugere uma relação entre o poeta e o pedreiro, por isso a escolha desse ofício e não de outro.

Assim, a poesia é entendida como um trabalho de enfrentamento constante dos limites e possibilidades da linguagem, mas este trabalho não é indiferente às demandas da realidade circundante. Com efeito, este embate profundo e incessante do poeta com a linguagem é já o seu testemunho de um estar no mundo ou sua reação ao estar neste mundo. Ocorre que o imaginário criado pela própria tradição poética pode situar esse trabalho com a linguagem nas alturas, em distintas acepções que vão desde a correspondência do poeta ao vate pelo Romantismo, passa pela Torre de Marfim Parnasiana, até à vertiginosa “Élévation” baudelairiana. Pois é justamente Charles Baudelaire quem constata que os altos voos se fazem de braços dados com a possibilidade da queda, figurada de modo definitivo para a poesia moderna em seu “L’Albatros”.

⁹ Como observa Bosi (2003, p. 33;36), “se algo permanece de comum entre o narrador onisciente de *Vidas secas* e a mente do seu vaqueiro Fabiano, é a desconfiança que ambos nutrem em relação à palavra dos poderosos; logo, o que os avizinha é um espírito de negação voltado contra a fala do opressor. No mais, predomina a certeza das diferenças”

No dístico de César Vallejo gravitam todas essas questões. O poeta não escapa ao enfrentamento com a linguagem, às demandas do real, à indagação sobre o lugar de sua arte. Seu trabalho é uma construção laboriosa e exigente e, se lhe permite tocar os cimos da imaginação e experimentar o prazer da criação, não exclui a possibilidade da queda, aqui entendida como a consciência do que é possível fazer com a palavra¹⁰. Nesse sentido, fazer poesia é caminhar à beira do abismo. Desse modo, poeta e pedreiro se aproximariam enquanto construtores que acessam as alturas e convivem com o risco de cair. A aproximação, contudo, não elimina o inegável fato de que a morte real espregueja somente o trabalho do pedreiro. Talvez por isso, o para sempre constrangido poeta deva voltar a essa espécie de *tópos*, como quem escuta o eco permanente da pergunta de Vallejo: “¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?”.

Juan Gelman o faz com o pedreiro Pedro. O poema do argentino é uma espécie de necrológio ao trabalhador morto. Gelman recolhe o que dizia, fazia e sentia Pedro, mesclando nessa reconstrução dados prováveis e imaginados. O trabalho de Juan Gelman se equipara ao de Pedro, pois o pedreiro também imagina enquanto constrói, seja pela projeção das ações dos futuros moradores (“Aquí amarán, aquí odiarán, decía Pedro, albañil,/cantando, levantando las paredes”), seja pelo canto (“Pedro, desde el andamio,/solía cantar el Quinto Regimiento”), seja pela narração das experiências (“les hablaba a los compañeros sobre Guadalajara,/ Irún”). Ao longo dos versos, o trabalho manual e o universo da fruição se justapõem, como um dos pares que estão contidos nos dois grandes âmbitos que perpassam o poema: o interno e o externo. Assim como

¹⁰ Se este é um problema que eventualmente ocupará todo e qualquer poeta, em César Vallejo constitui-se como um sofrimento especialmente crítico: “Hay, pues, en la base misma de la poesía de Vallejo, la conciencia de un conflicto entre la expresión y la intuición, de una distancia entre el sentido y las palabras, [...]. Las palabras ejercen función de mediadoras entre el sentimiento directo de la realidad y la conciencia, se interponen como un tabique transparente pero aislante, y Vallejo sufre del ‘lenguaje directo del león’, lo que origina en su obra un conflicto fundamental, pues el lenguaje del león es rugido, no poesía, y el poeta se propone no a rugir, sino escribir la Unidad en esas palabras [...]. Esta distancia entre la palabra y el poema es fuente de angustia, pero también de reflexión”. (FERRARI, 2006, p. 40)

trabalho manual e imaginação não se excluem, o que vive dentro de Pedro, suas “dulzuras y tristezas”, transborda da intimidade para encher sua colher de pedreiro de raiva e misturar-se ao reboco que vai “dar al muro, al techo”. Assim também acontece com seus sentimentos, capazes de adentrar nos olhos das mulheres e entristecê-las. Como se observa, há um sentido de encadeamento de emoções, ações, objetos e pessoas que organiza o poema. Conforma-se, de fato, uma sequência de transferências que indicam que a metonímia é a figura preponderante nessa composição.

Em outros planos, a operação metonímica persiste. As mãos de Pedro endurecidas são signos do resultado do trabalho e, por extensão, de um recrudescimento da sensibilidade. À noite, as mesmas mãos são postas por ele para dormir, como se fosse preciso apartar-se do signo do trabalho braçal para poder realizar outro tipo de trabalho durante o sono e que consiste num ajuste de contas com a memória.

Existem ainda deslizes temporais no poema que abrangem das formas verbais do passado ao futuro, passando pelo aspecto durativo do gerúndio, até a profusão de advérbios ou locuções adverbiais de tempo, compondo uma expressão de contiguidade elástica que permite ir, voltar ou deter-se no tempo até o corte abrupto da morte, manifesto no pragmático verso final do poema: “hasta que uno vino y dijo; ‘Levanten al difunto’”.

É também pela via da metonímia que temos acesso ao passado de Pedro, em que talvez habitem as razões maiores de suas “dulzuras y tristezas”: “Pedro, desde el andamio, /solía cantar el Quinto Regimiento,/ les hablaba a los compañeros sobre Guadalajara, /Irún, /se callaba de pronto a solas con su España”. O olhar para fragmentos de uma história – o Quinto Regimiento, Guadalajara, Irún – reconstitui a participação de Pedro na Guerra Civil Espanhola como um representante do imenso contingente de homens e mulheres comuns, sem treinamento militar anterior, que se juntaram como *milicianos* à ação coletiva contra o fascismo. O canto que Pedro entoava contém memória histórica, política e popular, uma vez que se trata de uma letra posta sobre uma melodia imemorial, recuperada

naquele momento do conflito espanhol com o intuito motivacional e ideológico (ZARAGOZA FERNÁNDEZ, 2007).

A perspectiva que Juan Gelman oferece sobre a vida e a morte de Pedro não se constitui sem o enfrentamento do poema com a linguagem. É assim que ele encontra na metonímia uma forma de especular sobre diversos aspectos de um mesmo problema, na medida em que essa figura de linguagem proporciona uma visão pormenorizada da realidade. A metonímia é uma forma de percepção e de cognição (OLIVEIRA E PAIVA, 2010) que não ignora os detalhes, que permite explorar algo a partir de vários ângulos e considera o todo contido potencialmente no fragmento. Isso explica o efeito realista e prosaico do poema, facilitado pelo olhar meticuloso que a metonímia permite (JAKOBSON, 2007). Juan Gelman está próximo de Pedro e talvez o amálgama que denuncie essa proximidade seja a pergunta que *ainda* brilha no fundo do pedreiro quando ele cai do andaime. A pergunta que, podendo ser muitas, com certeza não deixa de ser aquela de César Vallejo.

É Pedro, é a pergunta, é o *tópos* da queda do pedreiro – o semelhante do poeta – que vêm atravessar “Pedro pedreiro” e “Construção”. Conhecidíssimas e monumentais, no sentido da dimensão, repercussão e relevo na história da música brasileira, essas canções renderam muitos estudos, aos quais não me remeterei em virtude da extensão deste texto, tentando me ater ao núcleo específico que a prática buarqueana da citação “em viés” sugere.

Recuperando Juan Gelman, lembro que a criação artística envolvendo a palavra é um “modo de ver”, que, por sua vez, implica um trabalho com a linguagem. O que irmana Vallejo e Gelman é justamente um determinado trato com a linguagem que redundava em um “modo de ver”. A ambos interessa a arte da poesia como interrogação e investigação sobre a realidade, a qual nunca deixam de estar atentos, mas, sobretudo, interessa o ser humano e(m) sua complexidade, que vai do gesto abjeto e ignóbil ao nobre e digno, do que pode gerar a descrença absoluta ou a profunda esperança. O ser humano é sempre uma possibilidade.

O Pedro pedreiro de Chico Buarque é, como se sabe, o homem comum, comuníssimo, trabalhador assalariado, pobre, casado, prestes a ser pai, migrante. E é aquele que espera. Aos traços que reconheceríamos rapidamente na biografia de milhares de brasileiros, Chico Buarque acrescenta a espera e é esta a característica que problematiza tudo o que em Pedro é comum e previsível. Isso não quer dizer que a atitude de espera diante da vida não seja comum, mas é a lente de aumento lançada sobre algo tão trivial, repetido e repetido à exaustão ao longo da canção, que traz à tona a faceta agônica e inútil dessa espera. É através do trabalho com a palavra que Chico, à maneira de Brecht, cria um estranhamento diante de algo aparentemente banal. O procedimento desentranha o pensamento por trás da atitude “penseira” de Pedro, suas “dulzuras y tristezas” diria Gelman. Da espera literal pela passagem do tempo para a chegada do trem, adentra-se ao desejo e às aspirações de longa data de Pedro. Neles se descobre uma espera cujos objetos se metamorfoseiam, sendo quase intercambiáveis: esperam-se o trem, o sol, o aumento, o carnaval, a sorte, a festa, o filho, a morte. Essa indiferenciação que nivela coisas tão distintas faz parecer que é tão natural esperar que venha o sol ou que nasça um filho quanto que se receba um aumento de salário. Dessa maneira, desvela-se um mecanismo de naturalização de situações que são produzidas historicamente, como a pobreza, a necessidade de migrar para fugir dela ou o pagamento de um salário indigno. Mas à medida que pensa, que é efetivamente o que Pedro faz enquanto parece que só espera, chega-se à passagem mais crítica da canção, precisamente os versos que se diferem dos outros, na estrutura e no canto, e soam como um alívio à repetição aterradora e à espera sem fim:

Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espera alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Se dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais
Sem ficar, esperando, esperando, esperando

Aqui se configuraria uma epifania de Pedro, que equivaleria a um reconhecimento daquilo que está no fundo de si, “alguma coisa mais linda que o mundo/Maior do que o mar”, e que, uma vez visto, quiçá o fizesse entender e superar uma dada condição. Pedro recusa essa coisa maior do que o mar, talvez não por ignorá-la, mas pela lucidez de sua impossibilidade, uma dúvida que fica cifrada na pergunta “mas pra que sonhar/se dá o desespero de esperar demais”¹¹. Para driblar o *des-espero*, ou seja, a vida sem esperança, Pedro deseja não esperar mais e ser somente “pedreiro pobre”. Pedro parece ter se dado conta de um paradoxo: viver é esperar, deixar de esperar equivale a morrer, mas a mesma espera traz angústia. Daí a “esperança aflita” e ao mesmo tempo “bendita” que aparece nos versos finais.

O “modo de ver” o pedreiro Pedro é interessado, no sentido de que se importa pelo ser que habita esse personagem, chegando talvez a pensar junto com ele como sugere a passagem: “Assim pensando o tempo passa/E a gente vai ficando pra trás”. Se nessa canção o poeta, travestido de pedreiro pensador, quer ser pedreiro pobre e nada mais, em “Construção” ele exhibirá toda sua exuberância e habilidade, explorando esse signo ao máximo e em todos os níveis de expressão possíveis. A célula mínima de uma construção é o tijolo que é sílaba, que é palavra, que é som, que é instrumento. E tudo isso se soma e se soma e se soma, e a peça vai num crescendo que culmina na morte do pedreiro. Ora, a criação tímida se erige, e quanto maior e mais bonita ela fica, mais trágica. Em “Construção”, o risco aumenta à medida que a obra avança, tudo nela é iminência, e a criação é tanto mais grave quanto mais complexa, tanto mais bela quanto mais se aproxima da morte. Do outro lado dessa gradação, a cada estrofe, os elementos trocados vão construindo situações mais absurdas, emulando o aspecto absurdo que caracteriza o evento narrado, a gratuidade da morte de um trabalhador.

Se Juan Gelman compôs seu pedreiro metonimicamente, o pedreiro de Chico Buarque constrói-se sob o signo da metáfora. Embora a operação

¹¹ Difícil não lembrar que na manhã em que o Pedro de Juan Gelman caiu do andaime, uma pergunta ainda lhe brilhava no fundo.

predominante na canção seja a comparação, a “forma de cognição” que se oferece aqui obedece ao princípio metafórico, que consiste em ver uma coisa através de outra que advém de uma realidade diferente, extraindo daí algo em comum (OLIVEIRA E PAIVA, 2010, p. 10). Assim, em grande parte dos versos, temos, de um lado, as ações (amar, beijar, atravessar, subir, erguer, sentar, comer, beber, dançar, tropeçar, agonizar, morrer) e, de outro lado, introduzidas pela expressão “como se fosse”, elementos de comparação estranhos, à primeira vista, a essas ações. Ao âmbito do fazer concreto segue-se o âmbito do ser, o qual se manifesta, contudo, como um registro que interpela a imaginação. Em “Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe”, por exemplo, é preciso acionar uma ideia do que seja comer como um príncipe, universo bem distante do pedreiro, para então entender de que maneira ele fez sua refeição. E se concluirá que ele comeu em grande quantidade, que a comida estava saborosa e foi suficiente para que se fartasse. Tal associação o ouvinte fará rapidamente, quase sem se dar conta de que a decifração comparativa exige habilidades não somente linguísticas, mas o conhecimento de um acervo cultural e histórico que compõe o imaginário de cada um. Ora, é justamente nessa rapidez do reconhecimento que reside a ironia: por que sabemos o que é comer como um príncipe? Por que um príncipe tem a oportunidade de comer dessa maneira que se identifica com fartura e qualidade? Por que é preciso recorrer a um elemento externo à construção civil para descrever a refeição de um pedreiro?

A repetição da estrutura comparativa potencializa a expressividade do “como se fosse” chamando a atenção para a dimensão de irrealidade que ela implica. Assim, a mulher do pedreiro não é a última, seu filho não é único, ele não é uma máquina nem um príncipe, tampouco um naufrago ou um pássaro. Diante de tudo isso, o único verso que sobra como realidade incontestável é o último de cada estrofe: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego/o público/o sábado”. Aqui não há “como se fosse”, não há elemento imaginário que possa ser acionado diante da crueza da cena.

A repetição do “como se fosse” rende ainda outro efeito narrativo: dá aos versos um verniz ironicamente épico, na medida em que Chico faz “como se fosse” Homero¹² ao retardar a narração direta do fato interpondo comparações que expandem a imagem dada ao ouvinte. O procedimento adia a chegada do fim terrível ao mesmo tempo que o intensifica, pois em cada ação, que viria a ser a última do pedreiro, reside a possibilidade de transporte para outro universo, para sempre interrompida com sua morte. Quando esta é finalmente verbalizada, aparece então despida de adornos.

O acúmulo de “como se fosse” em “Construção” e a sequência de trocas do elemento comparativo funcionaria, num registro moderno e decaído, como o símile homérico: “apesar de alongar o tempo da narrativa como excursão que é, de colocar-se fora da intriga como discurso paralelo, de ser mesmo uma ruptura no texto, [...] representa um voo da imaginação do qual participam autor e leitor” (PINHO, 1995, p. 507). Não por acaso, muitos, quase todos, já terão se confundido com as proparoxítonas trocadas ao final de cada verso de “Construção” ao tentar cantá-la. Se o intercâmbio pode ser entendido como a coisificação do trabalhador pelo sistema capitalista¹³, ele não deixa de ser também um chamado de atenção e de participação do ouvinte, desafiado pela proposital troca de elementos tão parecidos. Parece que aqui voltamos ao roubo, trocas e retoques de “Rubato” por onde começamos a pensar como Chico Buarque se relaciona com a tradição artística – musical, literária e plástica – e de que maneira se apropria dela em suas canções.

Os versos de Vallejo e Gelman irrompendo em “Pedro pedreiro” e “Construção”: “[...] e qualquer coisa se rasgará, se libertará: palavras sob as palavras”. Isso é o que o texto precisa provocar, segundo Jenny (1979, p. 48-49), e a intertextualidade é uma maneira de fazê-lo, já que pode “quebrar a argila dos velhos discursos”. Pois bem, as “bifurcações” semeadas nas

¹² Com efeito, “Construção” exibe um aspecto formal que aludiria à fixidez e à totalidade de um pensamento mítico, prontamente oxidado pelo universo de “mecanização do corpo e da vida” (MENESES, 1982, p. 153) em que essa regularidade poética se inscreve.

¹³ “As palavras são tão intercambiáveis quanto o ser humano reificado”, observa Meneses (1982, p. 155).

canções de Chico Buarque aproximam Música Popular Brasileira e poesia hispano-americana, afastam para muito longe qualquer ideia de separação ou hierarquia entre as artes e revelam que a preocupação de um artista sobre questões muito específicas de sua realidade mais próxima não está distante dos grandes *tópos* que constituem a tradição poética. Talvez um *tópos* só seja um *tópos* na medida em que pode condensar as questões profundas de um sujeito e de sua realidade.

Os recados, intertextos, frestas que habitam as canções de Chico Buarque confirmam o compromisso ético e estético com o diálogo e com a abertura em detrimento das certezas e opiniões cerradas. Eles são o seu modo de fazer canções. Além disso, ratificam a inserção histórica desse artista, que, consciente dos recursos de sua arte, não se exime de manifestar, também através dela, seu pensamento político. Quando filia seu “modo de ver” ao de César Vallejo e ao de Juan Gelman, Chico Buarque sem dúvida compartilha com eles não só a história de uma arte que se interroga permanentemente como tal, mas uma postura política e, sobretudo, a angustiada “esperança infinita” do Pedro pedreiro.

CHICO BUARQUE AND THE OBLIQUE QUOTATION

ABSTRACT

The present article examines how Chico Buarque deals with musical and literary tradition in his songs. By analyzing “Rubato”, we find elements to describe the game of cheating and thefts played in the lyrics as the expression of a conception that does not differ creation from writing and reading. Based on an approach that considers intertextuality beyond the mere exercise of identifying intertexts, we assume Chico Buarque’s songwriting presents “bifurcations”. Therefore, we propose a mode of listening to two songs, “Pedro pedreiro” (1966) and “Construção” (1971), that investigates their possible relation with the poetry of two Latin American artists, César Vallejo and Juan Gelman.

KEYWORDS: Brazilian Popular Music. Chico Buarque. Latin American Poetry. Intertextuality. Quotation.

RESUMEN

El artículo discute como Chico Buarque se apropia de la tradición musical y literaria en sus canciones. El análisis de “Rubato” (2011) ofrece elementos que permiten considerar el juego de robos, trueques y retoques que se pone en escena en los versos como la expresión de una concepción que no distingue la creación de las prácticas de escritura y lectura. Considerando la intertextualidad más allá de la identificación del intertexto y asumiendo que el cancionero de Buarque presenta “bifurcaciones”, propongo un modo de escuchar dos canciones, “Pedro pedreiro” (1966) e “Construção” (1971), a partir de la posible relación con la poesía de los hispanoamericanos César Vallejo e Juan Gelman.

PALABRAS CLAVE: MPB. Chico Buarque. Poesía hispanoamericana. Intertextualidad. citación.

REFERÊNCIAS

BACCHINI, Luca. Se Chico Buarque numa noite de inverno... Apologia do plágio em Budapeste, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 63, 17-41, abr. 2016.

BACCHINI, Luca. Renata Maria ou a fenomenologia de um momento de sublime danação. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos; ensaios sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico*. São Paulo: Leya, 2013. p.123-134.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

BUARQUE, Chico. *Chico*. Produzido por: Luiz Cláudio Ramos, Vinicius França. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2011.

CHALOUB, Jorge. Um outro Chico, um outro país: divagações sobre “Caravanas”. 2017. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2017/11/27/um-outro-chico-um-outro-pais-divagoes-sobre-caravanas/>. Acesso em: 27 set. 2020.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeira et al. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 39-56.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

FERRARI, Américo. César Vallejo entre la angustia y la esperanza. In: VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza editorial, 2006. p. 9-55.

GELMAN, Juan. *Gotán*. Buenos Aires: Ediciones Horizonte, 1962.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 33-62

JENNY, Laurent. A estratégia da forma, Tradução Clara C. Rocha, *Poétique. Revue de Théorie et d'analyse littéraires*, n. 27, p. 5-49, 1979.

MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 jan. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/3.html>. Acesso em: 02 set. 2020.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*. Poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

NESTROVSKI, Arthur. Carioca de Chico Buarque. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 2004. Disponível em: <https://erratica.com.br/opus/59/index.html>. Acesso em: 02 set. 2020.

NESTROVSKI, Arthur. Chico. In: NESTROVSKI, Arthur. *Tudo tem a ver*: literatura e música. São Paulo: Todavia, 2019. p. 338-346.

OLIVEIRA E PAIVA, Vera Lúcia Menezes de. A metonímia como processo fractal multimodal, *Veredas*, v. 14, n. 1, p. 07-19, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25136>. Acesso em: 02 set. 2020.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Chico Buarque: Que sonho é esse? In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. Ensaios sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico. São Paulo: Leya, 2013. p. 69-84.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De quadrilha em quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. In: BOSI, Viviana et al. (org.). *O poema: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 139-152.

PERES, Ana Maria C. *Chico Buarque*. Recortes e paisagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

PINHO, Sebastião Tavares de. A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana. *Humanitas*, v. 47, p. 499-530, 1995. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/35_Sebastiao_Pinho.pdf. Acesso em: 02 set. 2020.

RIFFATERRE, Michael. L'intertexte inconnu. In: *Littérature*. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge, n. 41, p 4-7. 1981. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330 . Acesso em: 02 set. 2020.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHIGETA, Ayumi. *Interpretação pianística historicamente informada: subsídios analíticos para uma execução das Bagatelas op.126 de Ludwig van Beethoven*. 2008. 84 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A lírica buarqueana. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos; ensaios sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico*. São Paulo: Leya, 2013. p. 29-62.

VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza editorial, 2006.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez. 2004. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-minuto-e-o-milenio-ou-por-favor-professor-uma-decada-de-cada-vez/>. Acesso em: 27 set. 2020.

ZARAGOZA FERNÁNDEZ, Luis. Canciones para una guerra: la propaganda republicana a través de la música durante la Guerra Civil Española. In: CHECA GODOY, a. et al (org.). *La comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Fragua, 2007. p. 485-501.

Submetido em 30 de setembro de 2020

Aceito em 31 de dezembro de 2020

Publicado em 14 de fevereiro de 2021
