

Camões macarrônico: diálogos intertextuais do lírico ao paródico entre Luís de Camões e Juó Bananére

Macaronic Camões: intertextual dialogues from the lyrical to the parodic between Luís de Camões and Juó Bananére

Pedro Godoi Rosario ¹

Resumo: A presença de Luís de Camões na cultura brasileira é multifacetada e recorrente. Neste artigo traçamos a obra de Camões desde sua influência em textos épicos do século XVIII e seu papel na educação dos séculos XIX e XX até as releituras irreverentes e críticas do século XX, como as incorporações em telenovelas, canções da MPB e no rock. Concentramo-nos, porém, na apropriação paródica feita por Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que, no contexto pré-modernista, subverteu o soneto “Alma minha gentil” em “Sogramigna”, trocando a elegia amorosa camoniana por uma sátira à figura da sogra. Através dessa análise, buscamos demonstrar como a obra de Camões, longe de ser mera herança estática, dialogou com tensões sociais e artísticas brasileiras, servindo tanto à celebração do cânone quanto à sua dessacralização. Ao explorar a linguagem híbrida e o humor crítico de Bananére, refletimos sobre a capacidade da literatura de ressignificar tradições, transformando reverência em provocação e evidenciando, assim, a vitalidade contínua de Camões como espelho de identidades e contradições no Brasil.

Palavras-chave: Luís de Camões; Juó Bananere; Alexandre Marcondes Machado; paródia; intertextualidade.

Abstract: The presence of Luís de Camões in Brazilian culture is multifaceted and recurrent. This article traces the reception of Camões’s work from its influence on eighteenth-century epic texts and its role in nineteenth- and twentieth-century education to the irreverent and critical reinterpretations of the twentieth century, including its incorporation into telenovelas, MPB songs, and rock music. Our main focus, however, is the parodic appropriation carried out by Juó Bananére, the pseudonym of Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, who, within the pre-Modernist context, subverted the sonnet “Alma minha gentil” in “Sogramigna”, replacing Camonian love elegy with a satire of the mother-in-law figure. Through this analysis, we seek to demonstrate how Camões’s work, far from constituting a merely static legacy, engaged with Brazilian social and artistic tensions, serving both the celebration of the canon and its desacralization. By exploring Bananére’s hybrid language and critical humor, we reflect on literature’s capacity to resignify traditions, transforming reverence into provocation and thereby revealing the enduring vitality of Camões as a mirror of identities and contradictions in Brazil.

Keywords: Luís de Camões; Juó Bananére; Alexandre Ribeiro Marcondes Machado; parody; intertextuality.

¹ Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Atualmente é membro do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. E-mail: pedro.godoi.rosario@gmail.com.

1 Introdução

A presença de Luís de Camões na cultura brasileira constitui um fenômeno que atravessa séculos e se renova em formas artísticas as mais diversas — da poesia épica colonial à música popular do século XX. Longe de se restringir à reverência canônica, a recepção da obra camoniana no Brasil revela um movimento dinâmico de apropriação, releitura e ressignificação, no qual convivem a celebração da herança literária lusófona e o impulso crítico e paródico característico da modernidade brasileira. É nessa tensão produtiva entre tradição e ruptura que se insere a obra de Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), escritor ítalo-brasileiro do início do século XX que, através de uma linguagem inventiva ancorada no estereótipo do imigrante italiano de São Paulo, produziu paródias de poemas canônicos que anteciparam, em tom e procedimento, o humor corrosivo que o Modernismo de 1922 consagraria como ferramenta crítica. O presente artigo propõe-se a examinar a paródia Sogramigna, publicada no livro *La divina increnca* (Bananére, 1924), como caso exemplar desse gesto de desmistificação do cânone ao partir do célebre soneto 80 de Camões, “Alma minha gentil, que te partiste” (Camões, 1994).

2 Camões no Brasil

Camões é figura constante na cultura e na sociedade brasileira há muitos séculos, como a influência de *Os Lusíadas* na poesia épica brasileira do século XVIII, em obras como *Caramuru* e *O Uruguary* (Kalewska, 2014) ou então através do “emprego disseminado e generoso de *Os Lusíadas* nas escolas do Império e da República” (Hue, 2015) no século XIX. Porém, é no século XX que observamos uma vasta utilização da obra camoniana em gêneros artísticos e tratamentos distintos. Podemos citar a telenovela, que no final da década de 1990 (com reprise nos anos 2000) apresentou *Xica da Silva*. Nessa dramaturgia, Márcia Franco em *Camões em duas canções da MPB*, explica:

Aí as *Rimas* estão presentes quer no processo de alfabetização da Imperatriz do Tejuco, quer justificando um caso de adultério entre madrastra e enteado, cujo fim é infeliz. Logo que aprende a ler, Xica da Silva recita um dos mais famosos sonetos camonianos. Movendo os afetos, em consonância com a concepção do poético, difundida entre o Renascimento e o século XVIII, “Amor é um fogo que arde sem se ver” também é recitado nos momentos-chave do romance adúltero (Franco, 2010, p. 139).

É também no século XX que Camões se fará presente na música brasileira desde marchinhas carnavalescas como “As armas e os barões” de Lamartine Babo e Almirante lançada

em 1936 (Vivacqua, 2004), até mesmo em canções de grupos de rock, como a música “Monte Castelo” de 1989 do grupo Legião Urbana que cita trechos inteiros do soneto “Amor é fogo que arde sem se ver” ou então na canção “Língua” de Caetano Veloso lançada no álbum *Velô* de 1984 em que a “posse do Português é dada a Luís de Camões o dono da língua portuguesa. O cantor tem uma relação metalinguística e erótica com a língua de Camões, gosta de roçá-la com a própria língua” (Franco, 2010, p. 147). Mesmo em canções menos famosas há alguma presença da mítica camoniana, como em “Voz da América” de Belchior de 1979 em que o compositor cearense canta “Que Inês possa me ouvir/ posta em sossego a sós / Num quarto de pensão / beijando um estudante”.

Todavia, é na literatura do início do século XX que a influência de Camões é ainda mais clara e presente, sendo lembrado e citado por autores como Mário de Andrade (Franco, 2019), em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima com forte influência de *Os lusíadas* (Alves, 1993), na poesia de Manuel Bandeira, como lembrado pelo autor em seu livro *Crônicas da província do Brasil*:

Com Silva Ramos o que se procurava em Camões não eram os atestados de bom comportamento de um pronome oblíquo nem a personalidade irregular de um infinitivo, mas a força rítmica da oitava decassílabo, atrás da qual choravam as lágrimas de Inês ou de longe bradava o despeito amoroso de Adamastor (Bandeira, 2006, p. 116).

Entre tantas influências e admiradores, havia também o espaço para a sátira, a paródia, da obra de Camões. É o caso de Juó Bananére.

3 Camões encontra Juó Bananére

No início do século XX no Brasil, antes de 1922, marco inicial do Modernismo como movimento artístico, alguns autores começaram a produzir obras que não se encaixavam nos academicismos do século anterior e já apresentavam alguns traços do Modernismo. Sendo assim, convencionou-se chamar o período de Pré-Modernismo. Nas palavras de Benedito Antunes:

O termo “Pré-modernismo”, que vem sendo utilizado para designar essa fase, reflete de algum modo essa avaliação. Criado por Alceu Amoroso Lima, ele foi consagrado por Alfredo Bosi, que o separa em duas acepções: uma cronológica, que englobaria tudo o que se produziu antes do Modernismo; outra estética, que se restringe aos autores que anteciparam traços do Modernismo (a exemplo da visão crítica da sociedade brasileira, em contraposição à literatura mais conservadora) (Antunes, 2021, p. 31).

Entre os autores consagrados que participaram desse período, como Monteiro Lobato, Euclides da Cunha e Lima Barreto, havia a figura de um escritor ítalo-brasileiro desconhecido que escrevia para a revista *O pirralho*: Juó Bananére. Esse era o pseudônimo criado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, em 1911, para o personagem fictício ítalo-brasileiro que teve sua primeira aparição na revista *O pirralho* 10, na coluna “As cartas d’Abax’O Piques”, assinada inicialmente por Annibale Scipione (pseudônimo criado por Oswald de Andrade) que escrevia textos em um português misturado com o italiano, referência aos bairros de imigrantes italianos na cidade de São Paulo. No entanto, como Oswald de Andrade precisou se ausentar do Brasil, ele “convida o estudante Alexandre Machado, então com 19 anos, para substituí-lo” (Antunes, 2021, p. 32). A figura de Juó Bananére foi desenhada pelo artista Voltolino, e apresenta os traços estereotipados do imigrante italiano:

A sua figura apresenta traços mais populares e cômicos do que a de seu antecessor, tanto na cabeleira desgrehada, nos bigodões em pontas e nas pernas arqueadas, como na casaca, no chapéu, na impagável bengala e no cachimbo fumarento que o acompanham. Com isso, a figura de Bananére passaria a evocar os imigrantes italianos mais populares, simbolizados por aqueles que viviam na Baixada do Piques, um bairro pobre e densamente povoado por operários italianos que se localizava mais ou menos onde é hoje a Praça da Bandeira (Antunes, 2021, p. 32).

O personagem criado por Machado irá então ganhar mais espaço e notoriedade na revista ao produzir seus textos cômicos e paródicos, seguindo a mesma escolha de Andrade com relação à linguagem, ao buscar o estereótipo do imigrante italiano morador da cidade de São Paulo que mistura a língua portuguesa com a italiana. Tal escolha reflete o contexto paulistano da época (além do preconceito contra a crescente leva de imigrantes recém-chegados):

Numa cidade como a São Paulo da época, povoada de imigrantes de diversas nacionalidades, era comum surgirem imitações cômicas do seu modo de falar, alimentadas geralmente por certo sentimento de recusa ao estrangeiro que ocupava a cidade. No próprio *Pirralho* havia, além de Bananére, outras figuras cômicas que imitavam o francês, o alemão e até a variante caipira do português. O imigrante italiano, enquanto habitante majoritário da cidade, foi talvez o objeto mais frequente de diversas manifestações culturais na música, no teatro, na literatura, em revistas cômicas, quase sempre na forma de maliciosas caricaturas (Antunes, 2021, p. 33).

Dessa maneira, era pelo riso, pelo cômico, que se buscava estereotipar e caricaturar o imigrante, o diferente. A busca pelo humor, característica marcante do começo do Modernismo brasileiro e ferramenta crítica de seus autores, já se apresentava no Pré-modernismo de Juó

Bananére, como explicita Maurício Martins do Carmo em sua obra *Paulicéia scugliambada, paulicéia desvairada*:

O riso pode ser interiorizado ou explícito. Neste caso, é notório que o Modernismo, na literatura brasileira, tenha valorizado o riso explícito como instrumento dotado de poder crítico. A personagem Bananére protagoniza causa de riso explícito e múltiplo. Ri-se da ignorância do italiano seguríssimo de si; ri-se da cultura dessacralizada; ri-se da postura de alguém que se pretende “gandidato á Gademía Baolista de Letras”, mas que é inapto para isso. Antecipando-se à corrosão modernista mediada pelo humor, Bananére é um dos inauguradores da graça bruta, sem floreios intelectuais, calcada no exagero deformador, mais cômica, menos irônica ou espirituosa. Distorcendo os objetos pela paródia, Juó Bananére os caricaturava (Carmo, 1998, p. 66).

Ademais, um aspecto importante dessa caricatura feita por Machado e do seu tom humorístico, foi a escolha da linguagem em que Bananére se comunicava, já que não era apenas uma forma documental de uma época, mas também uma forma autoral de uma personagem criada de um “reflexo do tipo social ítalo-paulistano” (Scabin, 2023, p. 155), sendo assim, uma linguagem de difícil categorização:

Bananére escrevia numa linguagem própria, anárquica, em *paulistaliano*, segundo Monteiro Lobato, em *macarrônico*, segundo Otto Maria Carpeaux ou em *ítalo-paulista*, segundo a célebre caracterização feita por Antônio de Alcântara Machado: “as deformações da sintaxe e da prosódia, aqui italianização da língua nacional, ali nacionalização da italiana”, resultando “numa saborosa salada ítalo-paulista” (Scabin, 2023, p. 155).

Essa linguagem inventiva, além da sua tentativa de se parecer com a forma de falar dos italianos imigrantes de São Paulo, foi também ferramenta para que Bananére começasse a se aventurar em gêneros além da crônica, como foi o caso, bem-sucedido, da paródia. Nada de muito novo, já que essa mistura de línguas tem, historicamente, uma clara intenção parodística:

(...) o verdadeiro macarronismo é uma técnica literária que foi antigamente usada em muitos países, sobretudo no século XVI e XVII na França, na Espanha e especialmente na Itália, onde chegou a surgir um grande poeta macarrônico: Teófilo Folengo, autor de uma epopéia herói-cômica, *Baldus*, em língua misturada de italiano e latim, livro que exerceu profunda influência sobre Rabelais e Cervantes (...) [e] cuja língua é uma sátira tremenda contra a arrogância dos humanistas latinizados, enquanto o enredo é um terrível libelo de acusação contra a degeneração aristocrática italiana (Carpeaux, 1958, p. 202-203).

Vale ressaltar que, no caso de Bananére, o conceito de paródia parece ser mais amplo do que o da simples utilização do humor, seja na escolha da linguagem, seja na escolha do tema, pois a sua obra parece se aproximar mais da oscilação entre o bom humor e o tom depreciativo, como analisado por Linda Hutcheon:

A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vaivém» intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (Hutcheon, 1985, p. 48).

Mais ainda, Juó Bananére, em seu livro *La divina increnca*, apresenta este conceito amplo de paródia apresentado por Hutcheon e espera do leitor o empenho para buscar as referências textuais mais diversas: seja na referência às obras clássicas, como *La divina commedia* de Dante Alighieri; ou a poesia de Camões, como na poesia parnasiana brasileira; ou nas tendências do movimento futurista, buscando sempre a “increnca” da paródia ao ridicularizar, dessacralizar e desmitificar (Carmo, 1988).

4 Alma minha e Sogramigna

Uma das obras escolhidas para a “increnca” de Bananére foi o soneto de número 80 “Alma minha gentil, que te partiste” de Camões:

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Alguma cousa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou (Camões, 1994, p. 156).

Neste clássico da poesia camoniana, observamos o eu-lírico que sofre com a morte da mulher amada referindo-se a ela como “alma minha gentil” em um caso em que o “sujeito lírico toma como símile metonímico da dama (...) a sua alma” (Moreira, 1998, p. 129). Neste tipo de soneto amoroso, o poeta sente-se desolado por não conseguir concretizar o seu desejo de estar com a mulher amada:

O impedimento da concretização do desejo amoroso protagonizado pela dama inalcançável traduz-se numa vivência marcada pela dor, pelo pranto e pela desventura de que o sujeito lírico se apercebe através de um processo de autoanálise e de comparação com a realidade circundante. Deste exercício do pensamento, intimista e contrastivo, resulta a percepção de que o mundo é regido por razões alógicas ou por anti-leis e que a vida é marcada pela figura do tempo veloz que lhe imprime um carácter efêmero, transitório e mutável (Moreira, 1998, p. 39).

Neste mundo sem lógica, o eu-lírico se vê distante da mulher amada que faleceu, rogando a Deus para que possa logo encontrá-la no plano espiritual, pois já não tolera de tanta saudade.

Contudo, no soneto paródia de Juó Bananére, as motivações do eu-lírico são bem diferentes:

Sogramigna²

Sogramigna infernale chi murré
Vintes quatro anno maise tardi che devia,
Fique aí a vita intêra e maise un dia,
Che io non tegno sodades di vucê.

Nu doce stante che vucê murrê
Tive tamagno ataque di legria
Che quasi, quasi, murri aquillo dia,
Co allegro chi apagné di ti perdê.

I oggi cuntento come un boi di carro,
I mais libero d'un passarigno,
Passo a vita pitáno o meu cigarro,

I imaginando chi aóra inzatamente
Tu stá interrada até o piscocigno
Dentro d'un brutto taxo di agua quente (Bananére, 1924, p. 20).

Em primeiro lugar, faz-se importante notar a preocupação estética e estrutural da paródia de Bananére, uma vez que possui o mesmo rigor métrico do soneto de Camões com a utilização de versos decassílabos, além do esquema de rimas em que os dois quartetos de ambos os sonetos possuem rimas interpoladas (ABBA) e os dois tercetos rimas encadeadas (CDC/ DCD).

Em seguida, ao analisarmos para quem o soneto se destina em sua primeira estrofe, observamos que não há mais a dama amada e morta de Camões que tão cedo foi tirada dele, mas sim a sogra odiada do eu-lírico que viveu mais do que deveria (vinte quatro anos a mais,

² Tradução própria: Sogra minha infernal que morreu/ Vinte e quatro anos mais tarde que devia/ Fique aí a vida inteira e mais um dia/ Que eu não tenho saudades de você./ No doce instante que você morreu/ Tive tamanho ataque de alegria/ Que quase, quase, morri aquele dia./ Com a alegria que tive de te perder./ E hoje contente como um boi de carroça,/ E mais liberto que um passarinho,/ Passo a vida pitando meu cigarro./ E imaginando que agora exatamente/ Tu estás enterrada até o pescocinho/ Dentro de um bruto tacho de água quente.

segundo Bananére). Não há o sofrimento e a tristeza pela distância da amada como em Camões, mas sim o desprezo sem nenhuma saudade.

Na segunda estrofe do soneto, Bananére apresenta a sua alegria pela morte da sogra que quase morre de felicidade, enquanto no soneto camoniano o eu-lírico espera que sua amada possa ainda preservar a memória do tempo terrestre para se lembrar do amor dele por ela.

Por fim, no soneto “Sogramigna”, o eu-lírico vibra contente e fuma seu cigarro ao imaginar a sogra enterrada até o pescoço e ardendo no inferno, sem nenhum tipo de remorso. Já no soneto 80 de Camões, vemos o eu-lírico sentir mágoa pela dor que a morte da amada causou e a pedir que a dama rogue a Deus para terminar logo com sua vida, para assim poder voltar a ver quem tanto amou.

Dessa forma, ao analisarmos a paródia de Camões feita por Bananére, fica claro o estranhamento causado primeiramente pela linguagem inventada, apesar da musicalidade se manter; e depois pela temática inusitada, que trata através de um humor perverso, mas de certa forma cotidiano por estar no universo das piadas feitas com a sogra. Como resultado, observamos uma maneira de desmistificação do cânone, exigindo do leitor o movimento de aproximação e distanciamento de uma obra vastamente conhecida, como a de Luís de Camões.

É pertinente reforçar que o mesmo Camões também subvertia, à sua maneira, a lírica clássica horaciana, como no soneto “Amor, coa esperança já perdida”, um poema da tradição imagética associada ao naufrágio amoroso, porém confrontando o texto clássico ao ressaltar a transformação do contexto e sentido da imagem que em Horácio é leve e irônico, e em Camões é grave e plangente (Achcar, 1992).

Considerações finais

Em síntese, a presença de Camões na cultura brasileira revela-se multifacetada e perene, transcendendo séculos e manifestando-se em diversos gêneros artísticos e contextos históricos. Desde a influência direta em obras épicas do século XVIII até a apropriação criativa e, por vezes, irreverente no século XX, a obra camoniana tem sido um ponto de referência tanto para a celebração quanto para a subversão.

Nesse sentido, a paródia de Juó Bananére, com seu humor crítico e linguagem inventiva, exemplifica como a tradição literária pode ser revisitada e ressignificada, desconstruindo a seriedade do cânone e abrindo espaço para novas leituras e interpretações.

Assim, a interação entre a obra de Camões e a cultura brasileira não apenas reforça a relevância do poeta português, mas também evidencia a capacidade da literatura de dialogar com diferentes realidades e expressões, mantendo-se viva e dinâmica ao longo do tempo.

Referências

AS ARMAS e os barões. Intérprete: Lamartine Babo e Almeirante. Compositor: Alberto Ribeiro. In: ALÔ! Alô! Carnaval. Intérprete: Vários. [S. l.]: Victor, 1936.

ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. 1992. 187f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

ALVES, H. J. S. A memória épica portuguesa de Jorge de Lima: novo elementos no centenário do poeta. *Vértice*, Coimbra, n. 57, p. 119-124, nov./dez. 1993.

ANTUNES, B. Juó Bananére, um escritor ítalo-brasileiro. *Letras De Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 29-40, 2021.

BANANÉRE, J. *La divina incença*. São Paulo: Livraria do Globo/Irmãos Marrano Editores, 1924.

BANDEIRA, M. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAMÕES, L. de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994.

CARMO, M. M. do. *Paulicéia scugliambada, paulicéia desvairada: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira*. Niterói: EDUFF, 1997.

CARPEAUX, O. M. *Presenças*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

FRANCO, M. A. Camões em duas canções da MPB. *Floema*, Vitória da Conquista, n. 7, p. 137-153, 2010.

FRANCO, M. A. Camões no modernismo paulista. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 202, p. 137-148, set. 2019.

HUE, S. M. Camoniana brasileira – séculos XIX e XX. In: HUE, S. M. *Camões nos prelos de Portugal e da Europa (1563-2000): a biblioteca camoniana de D. Manuel II*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 187-196.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Edições 70, 1985.

KALEWSKA, A. A tradição de Camões na poesia brasileira durante o Arcadismo ou a reinvenção do imaginário épico em «O Uruguay» de Basílio da Gama e n'«O Caramuru» de Santa Rita Durão. *Studia Iberystyczne*, Kraków, n. 13, p. 111-131, 2014.

LIMA, J. *Invenção de Orfeu*. Alfaguara, 2017.

LÍNGUA. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. *In*: VELÔ. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Philip Records, 1984.

MONTE Castelo. Intérprete: Legião Urbana. Compositor: Renato Russo. *In*: AS QUATRO estações. Intérprete: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

MOREIRA, M. M. D. P. R. *Os sonetos amorosos de Camões: estudo tipológico*. Braga: Universidade do Minho, 1998.

SCABIN, R. C. C. *Fronteiras da italianidade: língua, identidade e representação no macarronismo ítalo-paulistano dos periódicos humorísticos (1911-1930)*. 2023. 316 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

VIVACQUA, R. *Crônica carnavalesca da história: música popular*. Brasília: Thesaurus, 2004.

VOZ da América. Intérprete: Belchior. Compositor: Belchior. *In*: ERA uma vez um homem e seu tempo. Intérprete: Belchior. [S. l.]: Warner, 1979.

Recebido: 13/05/2026

Aprovado: 27/07/2026

Publicado: 29/07/2026