

A redemocratização brasileira pelo olho mágico do extermínio: forma e processo social em Estorvo (1991), de Chico Buarque

João Vitor Rodrigues Alencar¹

Desde a inusitada escolha do título e da epígrafe, *Estorvo* (BUARQUE, 1991) desafia a compreensão do leitor. Em cada aspecto de sua abertura nos deparamos com uma forma literária que se arruína, o que conturba o desenvolvimento da leitura ao mesmo tempo que fomenta sua interpretação. Os episódios se sucedem em alta velocidade, sendo interrompidos por acidentes de percurso, coincidências inquietantes, motivações aleatórias, comentários laterais, sonhos conturbados e fantasias esdrúxulas. Com o avanço do relato vamos entrando em contato com a apresentação das situações narrativas as mais diversas, compostas por uma extensa gama de materiais: festas nos redutos privados da elite, rebuliços num centro deteriorado de cidade grande, o dia a dia do consumo e do trabalho extenuante de um shopping de luxo, plantações de maconha e seus acampamentos de mão de obra precária etc. Todos esses circuitos são apresentados pela ação do narrador, cujo envolvimento nesses universos sociais é inusitado, mas não inverossímil. A relação conturbada entre o protagonista e as situações narrativas faz com que de cada episódio restem diversos aspectos enigmáticos, que vão se acumulando e compondo o esquisito suspense que encerra a narrativa.

Neste artigo, buscaremos propor uma hipótese de interpretação que dê sentido a toda essa perturbação narrativa. Para tanto, vamos abordá-los através de uma linha de pesquisa que articule literatura e sociedade, reconhecendo e interpretando, através de um estudo imanente, no material que compõe o texto, a configuração mediada de elementos históricos sociais, sedimentados na forma que os expressa (CANDIDO, 2010).

Mas se, por um lado, a ausência de um motivo que organize esses episódios ou de encadeamento que lhes dê sentido pareça não dar respostas às dúvidas alimentadas por esse *thriller* estranhado. Por outro, a concentração desses vários elementos em *flashbacks*, devaneios e andanças sem relação evidente com o presente da ação é responsável pelo estranhamento que nos desafia a elaborar perspectivas capazes de ligar os fios soltos do relato. Os materiais apresentados nessas situações refluem sobre a voz narrativa determinando as idiossincrasias dela: a presença aparentemente gratuita mas cheia de

¹ Professor de filosofia do Instituto Federal do Pará (IFPA – *campus* Cametá), doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: joao.alencar.edu@gmail.com.

significado dos materiais que compõem os diferentes âmbitos pelos quais o narrador transita são, nesse sentido, responsáveis por caracterizar seus disparates e nos fornecer o chão social que nos permite elaborar as questões que vamos acumulando ao longo de toda leitura. Assim, além de um sintoma das limitações da voz que narra no que se refere à compreensão do que ele mesmo nos conta, as expectativas e frustrações com que acompanhamos a relação entre os episódios também funcionam como um elemento formal que nos impele a ultrapassar tais limites.

Essas relações entre o delineamento conturbado da prosa e a correlação não menos chocante dos episódios nos ajuda a introduzir o leitor ao esquema narrativo que se encontra por toda a parte no romance. Esquema este que é desenvolvido em termos históricos e sociais pelos diferentes núcleos que o relato apresenta através da relação do narrador com outras personagens, familiares ou não, com quem ele contracenava no romance, seja no presente da ação, em alguma lembrança ou apenas na sua fantasia. Por meio deles ficamos sabendo que a voz que nos fala é de um herdeiro das classes mais altas, com um passado de relações com figuras de relativo inconformismo político, mas que no presente da narrativa (que se desenrola num momento próximo ao da publicação do livro em 1991), graças à dependência dos favores financeiros emprestados (ou furtados) e cobrados pela irmã e pelo cunhado ricos, acaba implicado nas práticas de extermínio que as elites reservam às classes mais baixas.

As referências que o narrador faz de seus pais (BUARQUE, 1991, 26-30; 77-93) nos leva a pensar que ele é herdeiro de uma família que alterna entre modernidade e atraso segundo as conveniências do momento.² Seu falecido pai é representado como alguém que era capaz de combinar nossa tradicional violência rural com as aparências de urbanidade da moda – atuando na memória do narrador como uma espécie de regra arbitrária que representa um poder de mando que o narrador já não possui no presente da narrativa. Já a mãe, que ocupa um lugar mais central depois da morte do patriarca, parece ter sido moderna para sua época (rejeitando inclusive as ligações do finado marido com a ditadura), mas sem nunca abrir mão de seus tradicionais privilégios de classe, inclusive quando revela seus desejos no que se refere às novas formas de trabalho. Apesar das diferenças que apresentam entre si, ambos participam à sua maneira da mesma linhagem das classes mais altas do país, que foi se modernizando com o tempo sem nunca perder as prerrogativas arcaicas de classe, que também são fruto do projeto moderno da colonização.

2 Sobre o modo como o desenvolvimento desigual e combinado da periferia do capitalismo determinava esse movimento – contraditório só na aparência – com que a elite conjugava moderno e atraso e as repercussões desse movimento na importação do romance europeu para o fuso histórico brasileiro, ver Schwarz (2000).

Assim, enquanto o pai é marcado pela forma excessiva e violenta através da qual confundia relações de trabalho e pessoais, sempre com interesse próprio e sem nunca descuidar da aparência elegante, a mãe sonha com as utopias inconciliáveis da vida na Europa e de serviços domésticos que não sejam alheios nem íntimos. Em poucas palavras, tanto os excessos elegantes e violentos do pai, quanto os desejos fugazes através dos quais a mãe desfruta da barbárie, fazem parte do jogo entre realidade de violência e compensações imaginárias que coordena os duradouros ritmos de nossa história, em que a mistura entre arcaico e moderno vai se repaginando de acordo com as modas que dão ares de avanço à espoliação mais primitiva. Esses aspectos constituem imagens inconscientes que ainda atuam na estruturação da voz narrativa: a lei paterna impregnada de exceção e o descaso distanciado com que a função materna é exercida se conjugam no modo perturbado com que o narrador se relaciona com o mundo, como podemos perceber pela forma paranóica como ele se sente perseguido pelos objetos de um mundo cujo único refúgio é a idealização.

Em oposição à família do narrador, especialmente à participação do pai no regime militar, encontra-se a enigmática personagem do amigo (BUARQUE, 41-44; 76-86), que não aparece diretamente na ação, mas cuja grave memória reverbera por toda a narrativa. Para explicar como sua sintomática ausência faz referência ao contexto histórico cifrado em sua fala, podemos identificar os vetores que traçam e distorcem sua apresentação simultaneamente. Numa dessas recordações, o amigo chega a desafiá-lo a se voltar contra sua família e abrir mão de suas propriedades em favor dos camponeses. As demandas do amigo convocam o narrador a assumir explicitamente uma posição na luta de classes, ao mesmo tempo, que implicitamente também sugeriam formas de relacionamento que fugiam a matriz heterossexual fomentada pela sociedade burguesa. Esse horizonte revolucionário vislumbrado pelo amigo, todavia, é reprimido pela forma como o narrador o recorda no presente da narrativa, voltando apenas na forma de elementos deslocados na composição intrincada da cena, numa espécie de retorno do recalcado que compõe suas memórias encobridoras.³

Na contramão das expectativas do amigo, o narrador resolve se casar com uma antropóloga que vai acabar virando gerente de vendas em butique de *shopping* (BUARQUE, 1991, 36-44; 79-90). Ela é retratada por um passado de busca por mundos alternativos que acaba se conformando às possibilidades restritas ao consumo (e a um possível

³ Para Freud, a memória seleciona nossas vivências a partir do confronto entre o impulso de lembrar acontecimentos importantes e a resistência a tais lembranças. No conflito entre essas duas forças, pode acontecer de uma recordação aparentemente insignificante estar substituindo outra que está sendo reprimida de modo inconsciente. Nesse *encobrimento*, os principais conteúdos dessa lembrança são deslocados pela repressão, só aparecendo lateralmente na memória que de fato nos vem à consciência. Ver, Freud (2006).

endividamento) e ao trabalho precário. A conformação da ex e as intenções revolucionárias do amigo formam coordenadas ideológicas quase opostas de um mesmo horizonte de desejo político, ela representando a continuidade na ordem familiar heterossexual, que no entanto logo será destruída pela forma cada vez mais instável e predatória do capitalismo, cuja crise reprodutiva forma o contexto da separação entre os dois. O momento imediatamente anterior ao presente da narrativa, em que a ex figura como uma das personagens centrais, é caracterizado como um momento em que a rearticulação produtiva neoliberal e suas novas formas de representação buscaram recolocar em âmbito privado e familiar os conflitos que haviam sido colocados postos na esfera pública pelo teatro dialético e outras formas de arte engajada – movimento que, em parte, explica porque os significados históricos do romance aparecem deslocados para suas margens ou até mesmo para um estado de latência.⁴

A centralidade que as figuras familiares têm no romance, e que viemos acompanhando resumidamente aqui, não pode ofuscar a importância das personagens que não possuem relações mais próximas com o narrador. Entre as várias personagens não-familiares apresentadas no romance, escolhemos analisar a da “índia”. Ela aparece de forma curiosa, em duas cenas (BUARQUE, 1991, p. 45-50, p. 105-110) que, apesar de envolverem exatamente os mesmos personagens e local, não possuem nenhuma ligação em termos de enredo. Todavia, as ligações implícitas entre elas, feitas através da montagem, mostram-nos como a destinação dessas personagens, que a princípio parecem meros figurantes, é decisiva para a compreensão do sentido da narrativa. Na primeira, ela aparece cozinhando e cantarolando, dando a impressão de representar um papel, por assim dizer, cenográfico do cotidiano popular brasileiro. Na segunda, ela protagoniza uma cena exagerada em frente às câmeras de uma mídia sensacionalista tentando salvar seu filho da prisão.

A leitura mais consagrada (SCHWARZ, 2014) defende que ao captar a “índia” chorando a pedido do cameraman, é como se o narrador, numa espécie de comentário crítico que capta a incorporação das formas da indústria cultural, pelas classes populares, flagrasse a forma contraditória com que o motivo da defesa do filho se confunde com a performance dela diante das câmeras. Essa leitura é parcial porque restringe esse processo à “índia”, mesmo ela não sendo a única personagem a participar do espetáculo. Ora, a própria cena é organizada nos termos do espetáculo, o que revela uma percepção já colonizada do próprio narrador. Assim, ainda que inicialmente o radicalismo de classe média do narrador simpatize com os atos rebeldes da “índia”, quando ela busca disputar os meios de representação, o narrador faz

⁴ Sobre o deslocamento neoliberal dos conflitos sociais da esfera pública para a privada, ver Oliveira (2001). Sobre as idiossincrasias da pré-história desse processo desde o ponto de vista da tentativa de importação do teatro épico para o Brasil, ver Costa (2016).

coro com o aparato coercitivo em cena com a finalidade de recriminar o que considera como exagero da parte dela.

Nesse sentido, interpretamos o olhar do narrador como uma forma de assistir ou de contracenar com a “índia”, buscando perceber na diferença dos papéis distribuídos entre eles os conflitos sociais implicados na própria representação, já que essa diferença é pautada pelas origens de classe das personagens. Nesse sentido, a incorporação das formas da indústria cultural não se aplica apenas à “índia”, nem se trate apenas de compensação imaginária (pois sua ação é também uma forma de participar dos conflitos sociais, já que sua performance só pode ser compreendida como uma tentativa desesperada de intervir na realidade), nem muito menos que haja qualquer traço de alegria em sua atuação. Mais ainda: a avaliação conjunta das cenas nos mostra elementos para desconfiar que elas não estão dispostas em ordem cronológica e que o destino do filho da “índia” pode ter relação com o do amigo, num embaralhamento geral de temporalidades que nos leva a questionar as próprias relações entre o presente dito democrático e o passado ditatorial que formariam o contexto desses dois diferentes núcleos do romance.

Um último nicho histórico social ainda pode ser identificado em relação à irmã e ao seu marido (BUARQUE, 1991, 14-20; 55-60; 120-130). A contraposição entre o narrador e a irmã já transparece no modo como ele descreve a casa modernista de condomínio onde ela mora, em que o realce da incompatibilidade entre forma e meio sugere uma crítica à artificialidade elitista da irmã. Da perspectiva da irmã, todavia, não há propriamente incompatibilidade, pois o que estaria em causa não é a adaptação das formas modernas a um determinado ambiente, mas de se destacar dele justamente ao possibilitar uma experiência que seja única aos olhos através de *design* arquitetônico caprichoso. Formas que inclusive conseguem capturar o olhar do próprio narrador, como se pode perceber pela atração que ele demonstra em relação ao *sex appeal* que a irmã ostenta em sua incorporação dos fetiches da mercadoria. Resumindo, o empenho encenado pelo narrador e apoiado na racionalidade moderna vai se mostrando ao longo de sua descrição apenas uma racionalização ideológica que busca camuflar seus interesses libidinosos – afinal de contas, ele está ali mesmo por conta do dinheiro da irmã, a quem deseja incestuosamente.

Embora o cunhado pareça apenas um rico caricato e inofensivo, os três últimos capítulos do romance indicam seu verdadeiro peso para a narrativa. Neles, acompanhamos sua participação em negócios suspeitos, em que se reúnem drogas, corrupção, valorização imobiliária e execuções sumárias. Isso nos ajuda a dar sentido aos detalhes inexplicados de sua caracterização, a mais importante delas sendo a origem de seus bens materiais – a

responsável pela apresentação inicial da personagem, que não dava sinal de sua atuação violenta. Detalhes da narrativa nos sugerem que ele provavelmente ocupa o cargo de juiz, que utiliza em benefício próprio, em operações como a do sítio. A memória paterna que havia sido recalcada pelos familiares, volta através de sua atuação, que não por acaso retoma o sítio como parte de suas negociações obscuras. Desse ângulo, esse homem moderníssimo pode ser visto como um sucedâneo do antigo patriarca da família. A reviravolta que faz com que sua personagem passe de uma caricatura pouco hostil para alguém cujo mando e violência obscenamente repercutem na própria organização do relato.

Sua apresentação, todavia, confunde-se com a do delegado, este é apresentado por um exibicionismo que ostenta a mistura entre informal e o oficial (BUARQUE, 1991, 120-130). Ao contrário do gorduchinho de meia-idade, trata-se de um jovem bonitão e viril, que comparece em várias fantasias do narrador. É como se o delegado roubasse a cena e protagonizasse o que de mais decisivo ocorre nestes últimos capítulos, tirando assim o foco da não menos importante atuação do cunhado (o verdadeiro *mandante da ação*), conjunto que forma o ambiente em que o narrador é coagido a participar como cúmplice, a quem o delegado *guia como que pela mão* durante a chacina no sítio. O delegado aparece como *este outro homem* sobre o qual o narrador projeta aquilo que ele não é capaz de elaborar, como por exemplo a chacina de que ambos participam na cena final, que repercute por toda a narrativa, desestruturando os aspectos formais e configurando a montagem que dá sentido concreto ao romance.

A desestruturação da abertura do romance mencionada no início do artigo gira, assim, em torno da identificação do homem que o narrador observa pelo olho mágico, que a referência ao gesto *de abanar a cabeça* indica ser o delegado que coordena a chacina na cena final, na qual o narrador está implicado por uma rede intrincada de interesses e desejos, como os vários outros episódios do romance nos mostram (mesmo que tal exposição sempre ocorra de modo pouco evidente). A importância dessa identificação e das determinações que ela implica aos diferentes elementos narrativos, no entanto, não se encontra na possibilidade de estabelecer uma curva narrativa que encadeie tais episódios dando-lhes sentido dramático a partir de um eixo biográfico para a leitura.

Pelo contrário, as situações narrativas que eles apresentam como que resistem às fabulações idiossincráticas a partir das quais o narrador tenta – invariavelmente sem sucesso – contornar, através de suas fantasias privadas, os significados históricos mais amplos que são indicados pelo próprio material mobilizado pelo relato. Assim, é como se ele buscasse reprimir esses significados amplos, que então retornam de maneira involuntária, a um só

tempo, conturbando e organizando a própria voz narrativa por dentro. O modo amalucado como o narrador busca, desse modo, escamotear seu envolvimento na lógica social destrutiva que estrutura sua realidade (exterior e interior) acaba formando um sintoma dessa participação: é a relação chocante entre os diferentes episódios que compõem a montagem que nos permite vislumbrar os ritmos destrutivos da história contemporânea que atravessa a narrativa.⁵ A ambivalência com que o narrador participa e depois nega sua participação nessa chacina, em particular, e o modo como ele percebe e narra a realidade social em seu entorno e em seu interior, de modo geral, tem que ver portanto com as ambiguidades de sua conduta de classe.

Essa dimensão de classe por sua vez remete a um processo histórico-social mais amplo, que a narrativa não apresenta em primeiro plano, mas que a estrutura a partir de uma dimensão obscena. Nesse sentido, a própria prosa do romance se mostra como uma forma de expressão dos modos como esse processo é sistematicamente praticado e negado, ao mesmo tempo – negação que não deixa de ser um modo de admitir muitas coisas. É justamente da *identificação* promovida por esses diversos nexos sociais, tal como eles nos foram apresentados a partir dos diferentes núcleos histórico-sociais pelos quais, de forma sucinta, acabamos de indicar que a voz narrativa se defende com seus estados confusionais. Ao longo deste ensaio busquei mostrar que essa rede é composta por uma grande multiplicidade de elementos meticulosamente espalhados pela narrativa na forma de alusões aparentemente aleatórias, detalhes quase imperceptíveis e até mesmo de dimensões latentes sutilmente insinuadas através de meros subentendidos.

Boa parte de nosso esforço foi encontrar em meio aos diversos elementos aleatórios que o romance nos apresenta os elementos-chave através da análise e a partir deles propor interpretações que visassem uma estruturação para as cenas que estivesse além da confusão subjetiva do narrador. À medida que fomos elaborando essas interpretações pudemos ir mapeando os diferentes núcleos sociais que compõem o romance e o modo como eles se relacionam formando uma narrativa que se organiza na forma de um complexo e inusitado mosaico de transformações históricas. Dessa perspectiva, aqueles elementos aparentemente aleatórios podem ser articulados pelo leitor para determinar a peculiar posição do narrador

⁵ Sobre o choque como recurso estético na composição de montagens, em que estão implicadas as próprias contradições do processo histórico na medida em que os choques da vida social impedem que os sujeitos tenham experiências e possam compartilhá-las através de formas orgânicas que simulem um processo de continuidade a não ser como falseamento ideológico, ao mesmo tempo, que engendram novas formas de sensibilidade e expressão que podem captar a dimensão arbitrária do processo histórico através de uma dimensão construtiva, ver os ensaios de Walter Benjamin (2012), principalmente, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, “O narrador”, “A crise do romance” e “Experiência e pobreza”.

dentro da dinâmica social implicada no processo de configuração que o romance estabelece com seus materiais. As perturbações da narração estariam, assim, não só diretamente relacionadas à sua atuação mais ou menos involuntária no trabalho sujo das execuções, mas também da violenta história de longa duração que é sugerida através dos diversos indícios que compõem as situações narrativas, determinando a cena de extermínio e suas reverberações como o resultado de todo um processo sócio-histórico (ARANTES, 2014; ALVES, 2020).

O narrador se defende, portanto, dos sentidos implicados na conturbada relação de desejo que ele estabelece com a realidade através de um modo de representar que leva em consideração a atuação dos mais diversos mecanismos de defesa. Com base nessa abordagem é que podemos dizer, por exemplo, que o narrador *nega* (em sentido psicanalítico) a identificação do homem à porta na abertura justamente porque não pode admitir abertamente a identificação social e subjetiva que liga os dois à chacina executada no sítio. Recalcados da primeira cena, em que não comparecem diretamente, esses vínculos retornam conturbando toda a estruturação literária do romance. Daí a estranheza da abertura, do desencadeamento dos episódios na sequência, do desfecho inconclusivo, estranhamentos esses relacionados ao estatuto peculiar do narrador no interior das relações sociais que o romance nos apresenta, ainda que de modo sutil ou indireto.

Essas conturbações, que incidem sobre os mais diversos níveis da formalização literária – como as frases, as cenas e a própria composição da narrativa – resultam na caótica montagem que desafia a compreensão do leitor. Assim, é como se os nexos históricos e intersubjetivos que ligam o narrador à chacina – motivo que extrapola a própria noção de um conflito dramático entre personagens individuais – estivessem implicados em sua forma de narrar como um interdito que conturba todas as fabulações que o narrador inventa para escapar da própria realidade que liga seus desejos a uma determinada situação histórica. Isso explica a relação inversamente proporcional entre a notação da realidade contingente e a confusão mental do narrador, uma das principais responsáveis pela subversão que esse romance promove das técnicas do relato tradicional. O narrador confunde o que ocorre no presente da ação com lembranças, disparates e devaneios, recusando as contradições que ele mesmo nos apresenta. O que por sua vez acaba compondo um mosaico social que nos permite interpretar os reais mecanismos que, de forma obscena, impulsionam sua estranha fuga.

Mesmo que a leitura de *Estorvo* nos dê uma sensação de vazio, e ele pareça voltado para a descrição de cenas (COELHO, 1991) que não estão preocupadas em narrar uma história abrangente, creio que não falta nada à organização dos episódios, estes não devem ser

lidos por um encadeamento dramático em que a continuidade seria a responsável por apresentar o sentido da narrativa (MASSI, 1991). Interpretamos o primeiro romance de Chico como uma montagem, onde a descontinuidade dos episódios é estudada como um elemento de constituição de significado, mesmo quando o narrador é incapaz de apresentá-los diretamente. Assim, buscamos dar continuidade à linha de investigação iniciada por Massi (1991) e, sobretudo, por Schwarz (2014), posteriormente desenvolvida por Otsuka (2001), Paz (2001), Arányi (2000) e Xavier (2009), especialmente no que se refere à questão da representação dos conflitos sociais e suas relações com as compensações imaginárias. Nossa tese é que são esses conflitos que estruturam o relato, mesmo quando aquelas compensações deslocam seus elementos. Pois se esses deslocamentos embaralham os elementos formais, é apenas através da recomposição daqueles conflitos que podemos dar sentido às cenas e ao romance. Buscamos realizar essa recomposição através da determinação dos vários nichos históricos e sociais que a narrativa apresenta, ainda que estes sejam apresentados pelos deslocamentos operados pelos vários mecanismos de defesa que a voz narrativa mobiliza em suas compensações, sobretudo no que se refere à sua forma de se defender dos diversos nexos históricos e sociais implicados na sua participação em uma chacina feita à mando das classes altas que o sustentam.

As adversidades que marcam a leitura de *Estorvo* são resultados das variadas e complexas formas com que esses materiais históricos e sociais apresentados ao longo desses núcleos se relacionam através da composição. Vem daí a forma complicada com que sonhos, devaneios, memórias são misturados por um prosa simples e quase sempre coloquial, constituindo o emaranhado de referências que confundem os diversos episódios narrados de forma tão fluente quanto hermética. Ao contrário do que julgou parte da crítica, para quem o romance é constituído pelo absurdo de cenas isoladas, busquei mostrar que aquelas cenas aparentemente *nonsense* constituem uma narrativa com coesão própria. Nessa forma de narrar está armado um complexo de perspectivas que reproduz, literariamente, as transformações históricas que estruturam a reprodução social do capitalismo e seus conflitos no Brasil. Esses conflitos, no entanto, são embaralhados pela atuação das compensações imaginárias e precisam ser descobertos durante a própria leitura. É esse o horizonte histórico e social que nos permite determinar tanto a limitação da perspectiva do narrador quanto a amplitude dos materiais presentes no que ele involuntariamente narra, possibilitando assim a interpretação dos sentidos concretos do romance em suas verdadeiras dimensões.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das letras, 1991. 1ª ed.
- ALVES, José Claudio S. *Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: Consequência, 2020. 2ª ed.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARÁNYI, Bárbara. *Estorvo – Civilização#encruzilhada*. 2000. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. 8ª ed.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. 4ª ed.
- COELHO, Marcelo. “Chico Buarque faz um livro ‘impopular’”. Folha de São Paulo, 07 de Agosto de 1991, Caderno 5 (Ilustrada), p. 12.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. 2ª ed.
- FREUD, Sigmund. *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. Trad. dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.
- MASSI, Augusto. “Estorvo” em: Novos Estudos CEBRAP, n.º 31, Outubro. 1991, p. 193-198.
- OTSUKA, Edu T. *Marcas da catástrofe: Experiência Urbana e Indústria Cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin editorial, 2001.
- PAZ, Ravel G. *Estações encruzilhadas: o inferno e o sonho, a música e o mundo nos romances de Chico Buarque*. 2001. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: duas cidades, ed. 34, 2000.
- XAVIER, Ismail. "O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões - Ruy Guerra filma Chico Buarque" em: MATRIZES, ANo 2, nº 2, primeiro semestre de 2009.