

ESTORVO, DE CHICO BUARQUE: UMA LEITURA ALEGÓRICA

Doutoranda TÂNIA MARIA DE MATTOS PEREZ

RESUMO:

Os romances contemporâneos têm frequentemente trabalhado com a temática urbana, focando questões da (des)identidade, da fragmentação e da solidão dos sujeitos diante de um mundo violento, globalizado e marcado pela sociedade de espetáculo. Neste trabalho, propomo-nos a fazer a leitura de Estorvo (1991), de Chico Buarque. Suspense, violência, erotismo, degradação social e morte perfazem a escrita buarquiana, com ares de romance policial. O enredo gira em torno da história de fuga do personagem-anônimo, um misto de sonho/pesadelo e realidade a partir da visão de um estranho do outro lado do emblemático “olho mágico” do apartamento. Assim, a narrativa de Estorvo brota da visão, da imaginação e da memória do narrador-personagem em plena crise existencial e moral. Buscamos respostas para os enigmas do texto buarquiano, seguindo os passos narrativos e tentamos decifrar os signos: as palavras, as imagens, os símbolos e as alegorias apresentados no romance. Para tanto, utilizamos como apoio teórico os pensamentos ou a filosofia histórica e estética da alegoria barroca, defendida por Walter Benjamin em seus livros, mas, em especial, no seu livro-tese, Origem do Drama Barroco Alemão. Assim, tentaremos demonstrar de que maneira o modo de ser barroco se assemelha qualitativamente ao modo de ser do indivíduo na era moderna ou pós-moderna e como o romance de Chico Buarque pode ser lido como uma representação alegórica, pois traz em seu bojo alguns elementos que compõem o espetáculo do luto, a melancolia condizentes com o Trauerspiel alemão.

Palavras-chave: Desidentidade, desterritorialização, fragmentação, alegoria e ruína.

ESTORVO, DE CHICO BUARQUE: UMA LEITURA ALEGÓRICA

estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, esturpor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo. (BUARQUE, 1991, p.9).

Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino

das coisas. (BENJAMIN, 1984, p.200).

Os romances contemporâneos têm frequentemente trabalhado com a temática urbana, focando questões da (des)identidade, da fragmentação e da solidão dos sujeitos diante de um mundo violento, globalizado e marcado pela sociedade do espetáculo, imposta principalmente pela pressão midiática. O escritor brasileiro, Chico Buarque, atento a tais mudanças cria uma obra literária, hoje composta por quatro romances: *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1994), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009) em que o escritor desenvolve narrativas que abordam histórias identitárias de personagens deslocados, fragilizados, solitários, desterritorializados em seus próprios ambientes.

Em 1991, Chico Buarque, o renomado cantor e compositor da MPB brasileira, revelou ao público sua nova atividade artística – a de escritor –, ao lançar seu primeiro romance *Estorvo*. A obra causou desconfiança e polêmica no meio intelectual, especialmente por ter sido escrito por alguém fora do metiê literário. Entre prós e contras da crítica especializada, no ano seguinte ao da publicação, o romance recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura. Na visão de Augusto Massi, o artista “transcende em muito o terreno propriamente literário, pertence à esfera da cultura erudita, popular e de massa” (MASSI, 1991, p.193).

Realmente, falar da literatura de Chico Buarque é cair na tentação de comparação com suas músicas. Contudo, mediante os relatos do artista sobre sua paixão pela literatura (estrangeira e nacional) e de seus trabalhos escolares como participação em jornais, escrevendo peças e crônicas desde ainda muito jovem, nos leva a crer que a veia do escritor já existia antes mesmo de ser compositor. As letras de suas canções são narrativas da vida cotidiana brasileira; são crônicas musicadas que revelam sempre o trabalho elaborado e poético com a palavra. Também as diversas obras teatrais exemplificam a alma do escritor-compositor. E, além disso, mesmo antes de *Estorvo*, o escritor já havia experimentado a ficção com a novela alegórica *Fazenda Modelo* (1974) e a literatura infantil *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Mas a arte está no homem e no tempo vivido. Especialmente, nos anos da ditadura militar, intelectuais e artistas brasileiros sofreram com a repressão, violências físicas e morais, tendo que se submeterem ao silêncio imposto pelas autoridades. Tal vivência de perda de liberdade, de perseguição, provocou o auto-exílio do músico Chico Buarque, na Itália, em 1969. Ele protagonizou o papel anônimo, escondendo-se atrás de máscaras, assinando a autoria das canções como Julinho de Adelaide e outros para escapar da censura. O autor sofre o seu estorvo - a angústia e a solidão de viver longe dos amigos, longe de sua própria terra. Vivenciou a sensação de desterritorialização tão presente em seus textos através de seus personagens ficcionais como marcas de uma experiência de vida. O próprio Chico declara que: “Eu não estava com o pé na Itália nem no Brasil” (HOLLANDA, 2006, p 72). Eis uma espécie de experiência do limite. Na década de 90, quando inicia oficialmente sua produção ficcional, o país respira outros ares, já se encontra

democratizado, porém continua mantendo as abissais desigualdades sociais ao lado dos avanços tecnológicos da modernidade, que ainda hoje, se presencia. Segundo Roberto Schwarz, “[e]sta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito” (Apud, FERNANDES, 2004, p. 40). O romance traça os descompassos de uma nacionalidade permanentemente deslocada entre a modernidade e o atraso. Um perfil do brasileiro, sem esperanças, a utopia perdida de um país que não se fez.

A proposta desta leitura de *Estorvo* se apóia teoricamente na filosofia estética e histórica da alegoria barroca, defendida por Walter Benjamin em seu livro-tese *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925/1984). Para Benjamin, a alegoria não constituía uma “frívola técnica de ilustração por imagens”, conforme defendia a tradição romântica clássica, mas sim, “expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). O crítico alemão, na primeira metade do século XX, estabelece uma correlação entre o estilo literário barroco e a forma da história moderna. Parte da leitura crítica do drama barroco alemão do século XVII, sob o contexto histórico-filosófico, para criar sua filosofia da história e da linguagem. Para Benjamin, a alegoria barroca é a única estrutura que serve à representação moderna, pois, o símbolo constitui-se como “signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo”. Já a alegoria, “uma cópia dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial” (BENJAMIN, 1984, p.187).

Assim, neste trabalho, busca-se demonstrar de que maneira o modo de ser barroco se assemelha qualitativamente ao modo de ser do indivíduo na era moderna ou pós-moderna e como o romance buarquiano pode ser lido como uma linguagem alegórica, pois traz em seu bojo alguns elementos que compõem o espetáculo do luto e da melancolia condizentes com o *Trauerspiel*: drama barroco alemão.

O romance inicia-se com um prefácio-epígrafe em que o autor enumera os diversos significados da palavra “estorvo” que nomeia o livro. Trata-se, portanto, da questão da linguagem, da palavra, do desejo de comunicação do escritor. A escritura de Chico Buarque toma corpo quando entrelaça-se com todo tipo de elementos sensoriais, sejam eles visuais, sonoros, olfativos, táteis e palatais. Mas é, sobretudo, a visão o sentido primeiro no texto. Este estilo, inaugurado em *Estorvo*, se estende pelos outros livros, sendo as histórias sempre construídas a partir do olhar e da memória dos narradores, compondo uma escrita imagética, permeada por técnicas próprias da fotografia e do cinema, o que talvez explique os seus três primeiros romances já terem uma versão cinematográfica. Visão, imaginação e memória partem do olho, vitrine da alma. O “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”, segundo Marilena Chauí (Apud, NOVAES, 1988, p.33).

Os filósofos gregos já destacavam o valor da visão como metáfora do saber, do conhecimento. Aristóteles, no início da *Metafísica*, “articula o desejo de saber ao prazer das impressões visuais”. Hoje, vivemos em uma sociedade do espetáculo, sobre a mira da câmera do elevador do prédio, da loja, da rua, da TV, dos vídeos, dos celulares etc. Estamos todos no seio de um *BIG BROTHER* imposto pela ditadura da mídia na era da reprodutibilidade técnica, preocupados com nossa imagem, valendo mais o ter que o ser na

sociedade capitalista moderna. Assim, o olhar, enquanto fonte de sabedoria e de libertação tem também seu lado contrário, negativo: o do outro, que nos observa e persegue nossas vidas, um olhar *paparazzi* que flagra tudo e que gera desconforto e perda de liberdade (QUINET, 2004, p. 17).

Em *Estorvo*, percebe-se a marca do olhar do protagonista, um narrador-anônimo, cuja visão se amplia a partir do objeto - “olho mágico” - (primeiro nome dado ao livro pelo autor), e que nos intriga duplamente: ora pela fixação da escrita escópica de Chico Buarque, ora pela ótica benjaminiana de ser o olhar um elemento alegórico. Mas é o som da campainha que desperta o personagem-narrador do seu sonho/pesadelo, que, trôpego, dá início à descrição da primeira cena do romance:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zonzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente (BUARQUE, 1991, p. 11).

O olhar estorvado do narrador, aos poucos, revela um mal-estar, um conflito diante de uma crise identitária dupla: do personagem-anônimo e do outro, um desconhecido. O protagonista do romance vê, mas não identifica o homem de barba e de cabelos escorridos do outro lado do olho mágico da porta, e que, por sua vez, também o observa como um espelho. Ele se sente perseguido (não se sabe o porquê) e descreve, de forma meio delirante, o que pensa ou imagina ser o estranho – um sujeito de terno e gravata incomum ao seu viver.

O romance *Estorvo* é uma narrativa curta, porém, densa, complexa e dúbia. Suspense, violência, erotismo, degradação social e morte perfazem também a escrita buarquiana, com ares de romance policial. O enredo gira em torno da fuga alucinada do protagonista-anônimo do outro ou de si mesmo. Ele perambula por ruas e becos da zona urbana carioca e pelo sítio da família na serra fluminense e tenta, em vão, um refúgio para algo que talvez cometeria. A narrativa descreve o pesadelo deste sujeito, que embora de família rica, não trabalha, é um vadio que acaba se envolvendo com o mundo violento e marginal. Um herói às avessas, pervertido, cuja errância sem rumo nos remete ao sujeito melancólico do barroco em diálogo com o homem em desassossego do mundo contemporâneo. E, também, do eu-pessoano do início do século XX.

A narrativa do andarilho segue mediante uma tessitura tênue, fragmentada, sem linearidade, através de um relato oscilante entre realismo e delírio, como se o personagem-narrador vivesse em uma “espécie de onirismo desperto” (SILVA, 2004, p.119). Tudo está por um fio: narrador e narrativa. Diante dessa escritura inconfiável, o leitor fica perdido sem saber quem é este personagem, para onde vai, qual a sua história? Talvez haja uma entrada para este texto labiríntico – rever o passado do personagem, porém, de que forma se os mecanismos de sua memória são vacilantes?

Direciona-se, então, para o universo dos signos de que resulta o texto, composto por uma trama urdida, muitas vezes ambígua e especialmente circular, onde explodem imagens

e sons próprios do mundo linguístico. A ambiguidade e a incerteza norteiam o texto de *Estorvo*. A ambiguidade constitui um “traço fundamental da alegoria” barroca, ela é riqueza de sentidos e “riqueza do desperdício”, pois está sempre em contradição com a pureza e a unidade da significação” (BENJAMIN, 1984, p. 199).

Nas suas elucubrações sobre o seu perseguidor fantasmático, o narrador de *Estorvo* cria diferentes versões: ora ele é casado, ora é o amante da ex-mulher ou da irmã, ora é o detetive que tudo indica ser íntimo da irmã. Além da incerteza, o anonimato é também uma marca em *Estorvo*, pois, além do protagonista, todos os personagens que figuram no texto são despersonalizados, constituem apenas tipos representativos da família e da sociedade: pai, mãe, irmã, ex-mulher, amigo, cunhado, caseiro, crianças do sítio, detetive e bandidos. Tais tipos são descritos pelas roupas que vestem, ou por caracteres como brincos e anéis. Assemelham-se a fantoches como os personagens do teatro barroco “manipulados pela história-natureza”(BENJAMIN, 1984, p. 34), usando palavras de Rouanet. O anonimato além de reforçar a história insólita narrada pelo protagonista, constitui uma forma de desconstrução da identidade, de ruína, de morte do personagem anônimo, pois o nome deixa rastro, é significativa, dá pistas para o sentido da obra.

O sujeito contraditório buarquiano fantasia histórias sombrias e trágicas, próprias do viver violento da contemporaneidade, mas sem resolver seus próprios conflitos. Ele não é tendencioso ao Bem ou ao Mal, isto é, pode ser lido pela dialética do alegórico, ora é um, ora é outro. A descrição de seus familiares aponta para um processo de degradação moral e social. O pai violento e racista já morrera e a mãe não lhe atende às chamadas telefônicas. Há indícios de que ela teria se suicidado com gás, o que explicaria o silêncio materno nas tentativas infrutíferas de contato feitos pelo narrador. Os laços familiares do protagonista se desmancham no decorrer do romance, tanto pelas atitudes pouco louváveis do “estrupício” protagonista, bem como de sua família. A irmã e o cunhado parecem manter um casamento de fachada, já desgastado, porém realizam festas luxuosas, regadas a bebidas caras e ao uso de drogas. Durante uma dessas festas, o protagonista invade o quarto da irmã e rouba-lhe todas as jóias. O casamento dele também se desfaz após quatro anos de amor com a mulher de “coração instável”, denominação dada por ele a quem sempre lhe perdoa. Separado, ele volta ao lar desfeito para buscar suas últimas peças de roupas e uma mala. Prestes a entrar no apartamento, ele tem dificuldade com a chave e sente a bexiga cheia:

a urina foi avisada e já avança pelo seu canal. Atravesso a sala correndo, baixando o zíper, entro no banheiro e não é, é a cozinha, mas a esta altura não dá mais para conter a grossa mijada no mármore da pia e em sua cuba de aço inoxidável repleta de louças de ontem e copos com restos de vinho (BUARQUE, 1991, 46).

A cena grotesca delineia a atitude descontrolada e irresponsável do protagonista. Uma imagem-choque que integra “cruéis paisagens” da contemporaneidade. Ele sente ânsias e resolve tomar um “banho lacônico”. São instantes fugazes de felicidade, em que sob o chuveiro sente-se livre, purificado pela água. No banho demorado ele afirma: “Eu, por mim

levava no vapor o resto da existência”. Nos seus devaneios, ele esquece da vida e inunda todo o ambiente. Infantilidade, irresponsabilidade ou crueldade? O anônimo-personagem age por impulsos e está sempre voltado para si próprio – uma representação do caráter individualista e materialista do mundo contemporâneo. Se as cenas em *Estorvo* carregam a não transparência das ideias, pois tudo é narrado por impulso, há uma espécie de “alegoria da impulsividade” no tecer narrativo, provocando paradoxalmente dúvida e interesse no leitor, quando de imagem em imagem a cena se renova (BUARQUE, 1992, p. 47).

Walter Benjamin defende a filosofia estética e história da alegoria barroca em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”. Portanto, uma linguagem que se abre a múltiplas interpretações e que permite entender a realidade. A melancolia também é uma ideia encerrada no movimento cultural do Barroco. Alegoria e melancolia são dois conceitos fundamentais nos estudos de Benjamin. Uma é contraparte da outra. A melancolia resulta da consciência da perda e da transitoriedade das coisas e a alegoria é sua manifestação primordial, em que o efêmero e o eterno se aproximam. A linguagem alegórica é sempre melancólica, pois denuncia a história mundial do sofrimento – a “facies hippocratica” da História (BENJAMIN, 1984, pp. 196-7).

Como se disse, o texto buarquiano trabalha essencialmente com a ambiguidade dos sentidos, permitindo, assim, uma leitura alegórica. A passagem é ilustrativa:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros (...) Vencida a cancela, não sei mais por onde passar. Minha brecha pode ser a noite (BUARQUE, 1991, p.24).

A cancela é mais um elemento alegórico, neste romance, corresponde à travessia para outro lugar. Estando aberta sinalizaria a passagem para a liberdade: o sítio familiar, o contato com a natureza, o retorno às boas lembranças de outrora. No entanto, a linguagem invertida do texto significa o avesso, percebe-se o prenúncio da catástrofe e da morte do protagonista preso ao mundo da criminalidade e da violência. Esta é uma escrita alegórica desenvolvida por Chico Buarque que propicia novas significações, outras representações da ideia - o texto diz uma coisa, mas pode-se ler outra. Outro exemplo de tal recurso: “é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora” e ainda, “a noite se consuma, perfeita, sem lua, sem encantos, sem nada”. As imagens poéticas e metafóricas do texto também norteiam para um desenlace noturno, para o vazio, para o vale da morte, do mundo exterior para o interior (BUARQUE, 1991, pp. 24-5).

O sujeito vencido buarquiano tem um olhar contemplativo, melancólico, além de fazer parte da sociedade do espetáculo. Certa vez, ele está junto a um aglomerado de curiosos e assiste a uma cena de morte, como em um espetáculo da TV: vê sair de um prédio o corpo de um homem, que pode ser o do único amigo que tivera e olha atentamente para os pés do defunto. O pé é tido como um símbolo de força da alma, o suporte da

posição vertical do corpo e característica do homem. Tem a ver com o início e o fim do caminhar.

O corpo do morto e os pés na horizontal à mostra compõem uma imagem própria da alegoria barroca defendida por Benjamin, cujos elementos falam da morte, querendo significar a história. A História na visão dos vencidos e não dos vencedores. Também a solidão do personagem, a ausência da mãe, da mulher, do amigo e o esfacelamento familiar compõem o quadro de perdas, o sentimento de melancolia e de luto próprios do barroco. Mas é nisso que está a vida para esse homem (des)territorializado.

Em outro momento do romance, o narrador encontra-se dentro de um ônibus, subindo a serra em direção ao sítio. Rememora tempos felizes da infância, quando viajava com a irmã e os pais de carro. Adulto, sofre o desconforto de um ônibus, senta-se sobre as jóias que roubara da irmã e dirige-se para o espaço antes familiar, agora invadido por marginais. Entrega tudo aos bandidos violentos que lhe espancam ao verem o que trouxera. Após alguns dias, ele foge de novo para a cidade, carregando uma mala cheia de maconha que os traficantes lhe obrigaram a carregar e ele tentará em vão escondê-la. A mala, alegoricamente, representa a melancolia deste sujeito esvaziado, coisificado, protagonista do espetáculo lutuoso. Ele e a mala são a mesma coisa: droga da sociedade, fardo pesado para a família e para si próprio.

No torvelinho-narrativo, presente e passado se mesclam, demarcando o fluxo ininterrupto e circular do personagem-espectro, uma espécie de fantoche ou de fantasma-anônimo que vagueia qual alma penada em busca contínua, presentificando sempre o nada, o vazio, a morte. Esta o acompanha e o espreita. Em uma de suas viagens de ônibus, ele se depara com um passageiro morto, sentado ao seu lado. O protagonista-anônimo desce no posto Brialuz (quase Brasil, às avessas, falta o “u” de único que ele não é, pois embora seja um é igual a muitos no mundo deserdado de hoje). Ele olha a cabeça do defunto girar na janela do veículo como a persegui-lo – uma visão surrealista.

Por fim, na última tentativa de fuga, o personagem é esfaqueado por um desconhecido que ele vê na parada do ônibus. Mesmo ferido, ele entra no veículo e narra seu último e impossível sonho antes de iniciar sua derradeira viagem: imagina que a irmã, ou a mãe ou a ex-mulher, uma delas irá recebê-lo. Diante da morte, ele busca sua identidade primordial no outro, na figura feminina da origem.

O personagem buarquiano personifica também a melancolia dos tempos modernos, do homem em conflito consigo mesmo, com a sociedade em que vive, diante das incertezas do vazio do mundo. Um sujeito em crise identitária, crise de valores morais, sociais e, por extensão, crise da cidade e crise do papel do narrador. Rememora-se aqui as palavras benjaminianas sobre o cerne da visão alegórica – “a história biográfica de um indivíduo (...) a exposição barroca, mundana”, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio”(BENJAMIN, 1984, p. 188).

A solidão, a dor, a incompreensão, a incomunicabilidade, o trágico e a morte parecem obsessão na narrativa do protagonista de *Estorvo* e compartilham com a estética alegórica do Barroco bem como com a história contemporânea brasileira. Segundo Benjamin, a fisionomia alegórica da natureza-histórica, posta no palco pelo drama, só está

verdadeiramente presente como ruína.

O romance *Estorvo* retrata a melancolia da história-destino do homem em sua errância cega. Personagem e cenário se confundem, sobram apenas ruínas e a morte como consolo. O anonimato do personagem buarquiano é uma forma de morte do indivíduo, sem sonhos, sem perspectivas, diante de uma sociedade que também vagueia alienada e sem rumo. Chico Buarque escreveu um romance cujo personagem corresponde à alegoria das ruínas: da história, da memória e do homem de seu tempo. Desfizeram-se os laços familiares, bem como os valores sociais, éticos e políticos. Desta forma, pode-se ler o texto buarquiano como uma alegoria do vazio da contemporaneidade, do viver individualista e paranóico imposto pela violência, pelo capitalismo selvagem, alimentados pela sociedade de consumo e do espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

------. “O Narrador” e “Experiência e Pobreza”. In: *Magia e Técnica Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.- (Obras escolhidas; v. 1).

BRAVO! CHICO! 2. 2009 Dezembro, Editora Abril: São Paulo.

BUARQUE, CHICO. *Estorvo*. 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. *Dicionários de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva ...[et ali]. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens: Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea*. Niterói: EDUFF, 2007.

FERNANDES, Rinaldo (organizador). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro, Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

MASSI, Augusto. In: *Novos Estudos, CEBRAP*, 31, 1991.

NOVAES, Adauto. (org.) CHAUI, Marilena. “Janelas da Alma, Espelho do Mundo”. In: *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Tania Teixeira da Silva. *Corpo e alegoria: Walter Benjamin – João Gilberto Noll*. Niterói: EDUFF, 2011.

KEHL, Maria Rita. “Temporalidade e experiência” e “A melancolia de Baudelaire e a lírica do choque. In: *O Tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

MORSS, Susan Buck. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG e Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa; organização Richard Zenith*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann. Em Busca do Tempo Perdido*. Tradução de Mário Quintana. 2. ed. Porto Alegre: Editoro Globo, 1972.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise* :Rio de Janeiro .ed .2 . 2004 ,Jorge Zahar Ed

:In .hçgUm romance de Chico Buarqueç .Roberto ,SCHWARZ*Sequências Brasileiras: ensaios*.1999 ,Companhia das Letras :o PauloãS .

SILVA, Fernando de Barros.*Chico Buarque*Folha) – .2004 ,Publifolha :uloo PaãS .
(explica
.Regina ,ZAPPACHico Buarque: para todos ,Prefeitura :áRelume Dumar :Rio de Janeiro .
.1999

Tânia Maria PEREZ, (Doutoranda).
Universidade Federal Fluminense (UFF).
Instituto de Letras
E-mail: tmattosperez@gmail.com