



LHM

ALEGORIAS DO ABSURDO: FICÇÃO HISTÓRICA E GROTESCO NOS CONTOS “COPACABANA” E “ANOS DE CHUMBO”, DE CHICO BUARQUE

Roberta Lehmann¹
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
e-mail: rogamborgi@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho versa sobre os contos “Copacabana” e “Anos de chumbo”, de Chico Buarque, ambos publicados no livro *Anos de chumbo* (2021). O objetivo é demonstrar como os dois textos podem ser lidos como alegorias do absurdo no que se refere ao Brasil durante o período da ditadura civil-militar. A abordagem foca na figuração literária, embora, em alguns momentos, seja necessário expor aspectos políticos e históricos relevantes para a análise. O estudo está organizado em quatro partes: Introdução, Relação entre ficção e história, Considerações sobre o absurdo e o grotesco e Considerações finais. A metodologia de pesquisa adotada consiste em revisão bibliográfica e documental. A base teórico-crítica está centrada em autores como Célia Fernández Prieto (1998), Mikhail Bakhtin (2010), Wolfgang Kayser (2013) e Albert Camus (2024). A investigação aponta para a incorporação de conceitos estéticos, como o grotesco, e filosóficos, como o absurdismo, pela ficção, bem como a intertextualidade com elementos históricos. Observa-se que, a partir do onirismo e da narrativa memorialística, Chico Buarque cria estratégias de deslocamento em relação à realidade. Com isso, projeta para o ambiente doméstico o dilema nacional. Esses elementos deslocados são recompostos em um quebra-cabeça para produzir a alegoria. Nesse sentido, pode-se afirmar que tanto no conto “Copacabana” quanto em “Anos de chumbo” se acumulam elementos absurdos.

Palavras-chave: Anos de chumbo. Chico Buarque. Absurdo. Grotesco.

Allegories of the absurd: historical fiction and grotesque in the short stories “Copacabana” and “Anos de chumbo”, by Chico Buarque

Abstract: This work is about the short stories “Copacabana” and “Anos de chumbo”, by Chico Buarque, both published in the book *Anos de chumbo* (2021). The objective is to demonstrate how the two texts can be read as allegories of the absurd with regard to Brazil during the period of the civil-military dictatorship. The approach focuses on literary figuration, although, at times, it is necessary to expose political and historical aspects relevant to the analysis. The study is organized into four parts: Introduction, Relationship between fiction and history, Considerations on the absurd and the

¹ Doutoranda na Universidade Federal do Paraná, CAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8780427793843952>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0908-4805>.



grotesque and Final considerations. The research methodology adopted consists of bibliographic and documentary review. The theoretical-critical basis is centered on authors such as Célia Fernández Prieto (1998), Mikhail Bakhtin (2010), Wolfgang Kayser (2013) and Albert Camus (2024). The investigation points to the incorporation of aesthetic concepts, such as the grotesque, and philosophical concepts, such as absurdism, by fiction, as well as intertextuality with historical elements. It is observed that, based on oneirism and memorialistic narrative, Chico Buarque creates strategies of displacement in relation to reality. In doing so, it projects the national dilemma onto the domestic environment. These displaced elements are put back together in a puzzle to produce the allegory. In this sense, it can be said that both the short story “Copacabana” and “Anos de chumbo” contain absurd elements.

Keywords: Anos de chumbo. Chico Buarque. Absurd. Grotesque.

*Foi um sonho medonho
Desses que, às vezes, a gente sonha
E baba na fronha
E se urina toda
E quer sufocar
(Chico Buarque, Não sonho mais)*

*Este mundo é absurdo
(Albert Camus, O mito de Sísifo)*

Introdução

Este trabalho pretende apresentar de que forma os contos “Copacabana” e Anos de chumbo”, de Chico Buarque podem ser lidos como alegorias do absurdo no que se refere ao Brasil durante o período da ditadura civil-militar. Ambos os contos foram publicados no livro *Anos de chumbo* (2021), no qual Chico Buarque estabelece comparações entre o período da ditadura brasileira com outros governos autoritários. O livro reúne oito contos do autor.

Em “Copacabana”, o narrador, um menino de dezesseis anos, conta histórias e fantasias envolvendo personagens históricas ficcionalizadas. Ele transita entre a Copacabana turística e glamorosa, representada pelo Copacabana Palace, e o lado menos conhecido do bairro, onde os moradores do Morro da Babilônia enfrentam dificuldades. Chico utiliza o recurso do sonho para criar encontros inusitados entre personagens históricas, recriando a atmosfera de Copacabana nos anos 1960. Além disso, evidencia questões como o racismo e a abolição inconclusa no país, quando o narrador afirma que ali “podia andar de torso nu sem constrangimento, pois meus camaradas, com séculos de bordoadas no lombo, talvez não hesitassem em trocar sua pele marrom por uma



vermelhenta e sebácea” (Buarque, 2021, p. 92) como a dele, destacando o contraste entre diferentes realidades sociais.

Em contrapartida, em “Anos de chumbo”, a narrativa é centrada em um menino que convive com o pai, um militar torturador, responsável por “cuidar” de prisioneiros políticos. O conto é marcado por uma narrativa memorialística, onde o protagonista relembra sua infância e a violência paterna. São narrados detalhes absurdos sobre o trabalho do pai que fazia o “serviço sujo nos porões” (Buarque, 2021, p. 161), evidenciando o sadismo e a brutalidade dos militares. Por exemplo, o menino relata o quanto o pai era violento, ora espanca o filho por ter roubado alguns brinquedos de seu amigo, Luiz Aroldo, ora bate na esposa, apenas para extravasar suas próprias frustrações. O ambiente familiar é marcado por violência e traição, expondo os efeitos nocivos da ditadura na sociedade brasileira.

Os dois contos exploram temas como violência, traição e tortura como forma de educação e resolução de conflitos. Ambos utilizam o absurdo e o grotesco como expressões para transmitir as angústias e as contradições da época. Segundo J. Guinsburg (2013), o grotesco desestabiliza as convenções estabelecidas, misturando elementos díspares e gerando uma atmosfera de inverossimilhança. Uma vez que, movimenta tudo quanto toca, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, justapondo, no mesmo plano axiológico, o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o belo e o monstruoso, o trágico e o cômico. Pela mescla, sem dúvida calculada, do radicalmente contraditório, gera os climas fantasmagóricos em que as obras falam do indizível e introduzem o leitor no senso do contrassenso.

Para fundamentar a análise, será estabelecida, inicialmente, a relação entre ficção e história, explorando como personagens e eventos históricos interagem no contexto dos contos. Utilizarei as abordagens de Célia Fernández Prieto a respeito do romance da história recente. Embora a análise seja sobre dois contos, os conceitos podem ser aplicados do mesmo modo. Em seguida, será abordado o uso do absurdo e do grotesco como ferramentas na construção de alegorias para o Brasil durante a ditadura civil-militar. Para tal finalidade, empregarei os conceitos sobre o grotesco de Mikhail Bakhtin e de Wolfgang Kayser e sobre o absurdo, utilizarei *O mito de Sísifo*, de Albert Camus.



Relação entre ficção e história

Conforme Célia Fernández Prieto (1998), no romance do passado recente, os resumos e as pausas digressivas de caráter histórico se reduzem, uma vez que o romancista supõe que seus leitores são dotados de um conhecimento suficiente para reconhecer as personagens e acontecimentos ficcionalizados. Esse maior nível de conhecimento histórico do leitor exige que o autor use com mais rigor a documentação em que se baseia para configurar a narrativa. Para a autora, as principais características do romance da história recente são:

- 1) coexistência do mundo ficcional dos personagens, acontecimentos e lugares inventados com personagens, acontecimentos e lugares procedentes da historiografia, isto é, materiais que tenham sido codificados e documentados previamente ao romance em outros discursos culturais que tem fama de históricos.
- 2) localização da diegese (o universo espaço - temporal em que se desenrola a ação) em um passado histórico concreto, datado e reconhecido pelos leitores graças a representação dos espaços, do ambiente cultural e do estilo de vida da época.
- 3) índice fundamental para a configuração do leitor implícito e para a proposta de pacto narrativo próprio do gênero, consiste na distância temporal aberta entre o passado em que se desenrolam os sucessos narrados em que atuam os personagens, e o presente do leitor implícito (e dos leitores reais). O romance histórico não se refere a situações e personagens da atualidade, mas leva os seus leitores ao passado, a realidades mais ou menos distantes e documentadas historicamente (Prieto, 1998, p. 177).

Nessa perspectiva, Bakhtin (2010, p. 97), emprega o termo “histórico-alegórico” para descrever ficções em que por trás de cada personagem e acontecimento representam algo histórico, resultando em um texto repleto de alusões históricas. Portanto, o termo “alegoria” é utilizado aqui para referir-se aos dois contos, que figuram o Brasil em um período de repressão de forma simbólica, para além do sentido literal.

Ao longo do conto “Copacabana”, o narrador, aparentemente uma personagem inventada, conduz o leitor por uma série de personagens secundárias. Essas personagens, embora não tenham nomes, representam diversos estratos sociais, incluindo andarilhos, indigentes, um proxeneta, inimigos peronistas, filhos de empregadas, o cantor do bar, o capitão porteiro, o motorista, crianças da favela, moradores locais, chefe do tráfico, os bacanas, dois grandalhões e o ajudante de ordens. Todas as outras personagens são figuras históricas ficcionalizadas, conforme detalhado no quadro 1:



Quadro 1 – Personagens históricas

Personagens históricas ficcionalizadas	Características referenciais
Pablo Neruda (1904-1973)	poeta e ex-senador do Chile.
Walt Disney (1901-1966)	produtor, cineasta, roteirista, diretor, animador, etc., norte-americano.
Jorge Luís Borges (1899-1986)	escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino.
Ava Gardner (1922-1990)	atriz e cantora norte-americana.
John Huston (1906-1987)	ator e diretor norte-americano.
Richard Burton (1925-1984)	ator galês.
Romy Schneider (1938-1982)	atriz alemã.
General Sérgio Etchegoyen (1952-)	ingressou na carreira militar em 1971. Filho do general Leo Guedes Etchegoyen e sobrinho do coronel Cyro Etchegoyen, ambos integrantes do regime militar responsáveis por violar os direitos humanos e agir de maneira brutal.
Luis Echeverría (1922-2022)	presidente do México entre 1970 e 1976.
Personagens históricas apenas mencionadas	
João Gilberto (1931-2019)	cantor, violonista e compositor brasileiro.
Frank Sinatra (1915-1998)	cantor, ator e produtor norte-americano. Casado com Ava Gardner de 1951 até 1957.
Salvador Allende (1908-1973)	fundador do Partido Socialista Chileno; foi presidente do Chile, até o golpe de Estado liderado por Pinochet.
Augusto Pinochet (1915-2006)	ex-presidente do Chile; ditador.
Adolf Hitler (1889-1945)	líder da Alemanha Nazista e peça chave para o início da Segunda Guerra Mundial.
Alain Delon (1935-)	ex-ator e empresário franco-suíço. Namorou Romy Schneider de 1959 até 1964.

Fonte: elaborado pela autora.

No início do conto, o narrador, um jovem de dezesseis anos, está conversando com Pablo Neruda em um hotel na Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro. Neruda compartilha a história de que o corpo de Walt Disney foi congelado em um local secreto na esperança de curar seu câncer. Embora Disney tenha falecido em 1966 devido a um câncer de pulmão,



seu desaparecimento súbito deu origem a uma lenda sobre o congelamento de seu corpo para ressuscitação futura, conforme relatado pelo jornal *El país* (Marín, 2019).

O narrador então convida Neruda para conhecer Copacabana, e ambos saem pela porta lateral do hotel desembocando em uma versão alternativa da cidade com prédios cinzentos, varais estendidos à mostra e bares simples, onde Neruda se perde. Enquanto o narrador procura pelo poeta, acreditando que “ele era bastante comunista para preferir uma cachaça num balcão sinistro” (Buarque, 2021, p. 90), ele descreve uma cena em que “andarilhos e indigentes se deitavam para dormir na calçada” (Buarque, 2021, p. 90), oferecendo um retrato do Rio de Janeiro nos anos 1960.

O narrador acorda do sonho e lembra que nunca havia visto Neruda na vida e vai encontrar Ava Gardner saindo do elevador. Ele reflete sobre sua adolescência e a dualidade entre a vida na praia e a realidade sombria do bairro: “eu era um adolescente de belas cores” (Buarque, 2021, p. 91). Em seguida, a narrativa volta para Ava Gardner, que convida o menino para beber no bar do hotel. Ava expressa seu desejo de visitar o Morro da Babilônia, onde foi filmado *Orfeu Negro* (1959), e eles partem de táxi. No morro, Ava e o menino enfrentam a recusa de um taxista em continuar, e acabam caminhando a pé, atraindo a atenção dos fãs da atriz. Um suposto chefe do tráfico aparece em uma Harley-Davidson, e leva Ava embora, apesar dos esforços do narrador para impedi-la.

Ava Gardner esteve no Brasil em 1954, e na ocasião sofreu com o “assédio da mão-boba de vários homens e fãs que queriam tocar no corpo dela” (Baliego, 2017). Tal qual acontece no conto de Chico, em que “os moradores mais crescidos reconheceram a grande estrela, começaram a lhe pedir autógrafos, e naquele empurra-empurra não faltou quem lhe beliscasse e apalpasse a bunda” (Buarque, 2021, p. 94).

De volta ao hotel, o narrador se culpa por perder Ava, mas encontra John Huston e Richard Burton na piscina. Eles revelam que encontraram uma substituta (Romy Schneider) para Ava no filme que estavam produzindo, *A noite do Iguana* (1964), situando a narrativa no tempo. Novamente o narrador percebe que estava sonhando e que nunca conhecera Richard Burton e John Huston e que Romy Schneider nunca substituiu Ava Gardner no filme *A noite do Iguana*. Em seguida, reflete sobre a morte de Pablo Neruda, que ocorreu “doze dias depois do seu amigo Salvador Allende, que se matou para não dar esse gosto a Pinochet” (Buarque, 2021, p. 95). Trata-se de um fato histórico, pois Allende se suicidou em



11 de setembro de 1973 durante o golpe militar no Chile. Já Pablo Neruda faleceu em 23 de setembro de 1973.

Na sequência, o narrador parece estar acordado e pondera sobre como a vida o levou a visitar lugares longe de Copacabana para evitar lembranças da infância e compara “tem a impressão que a nostalgia é um pântano. Relembrar a juventude é como olhar dentro de um poço” (Buarque, 2021, p. 95). Menciona um ataque de pânico que teve ao ver pessoas estranhas em Copacabana. Tentando encontrar ajuda, ele lembra de Romy Schneider, que também sofria de síndrome do pânico devido à descoberta de que o homem que chamava de tio na infância, íntimo de sua mãe, era Adolf Hitler. O contexto histórico dessa passagem remete a uma entrevista de 1976 em que Romy Schneider revelou que sua mãe, Magda Schneider, teve relações com Hitler. A atriz nunca perdoou sua mãe por visitar o líder nazista em Obersalzberg, onde ele passava o verão (Correio brasileiro, 2018).

Angustiada, Romy estava na piscina do hotel, e pediu um cigarro ao protagonista, mas o cigarro foi molhado pela chuva que caía apenas sobre ela. O narrador a envolve em uma toalha e os dois vão ao *Golden Room*, onde são expulsos por seguranças. O protagonista é colocado em um elevador que o leva a um andar subterrâneo, onde encontra o general Etchegoyen, que confirma que quarenta anos antes seu tio o repreendera por andar com comunistas. Antes que ele possa responder, é jogado em um parque de diversões por um homem que se assemelha a Walt Disney.

Após se cansar e pedir para sair, o garoto é empurrado, desta vez pelo próprio Walt Disney, para a pista de patinação no gelo, onde, olhando para baixo, vê o que parece ser Pablo Neruda. Aqui, o círculo se fecha, pois no início o conto menciona que Pablo Neruda conta a história de Walt Disney congelado à espera da cura do câncer, e no final é o próprio Neruda que aparece congelado. A causa oficial da morte do poeta é câncer de próstata, mas em 2023 cientistas concluíram que Neruda foi envenenado (Poder360, 2023).

Com base nos elementos do enredo, é possível identificar o narrador com Chico Buarque. As filmagens de *A noite do Iguana* (1964) ocorreram em 1960, o que coincide com a idade de dezesseis anos de Chico na época. Quando o narrador encontra o general Etchegoyen, e menciona um episódio em que foi repreendido por andar com comunistas, o tempo avança para 2007 ou 2008. Isso sugere uma associação com Cyro Guedes Etchegoyen, militar que serviu no gabinete do ministro do Exército, general Orlando Geisel, e atuou na área de informações e contrainformações durante a ditadura (Reis, 2010, p. 160). Chico



Buarque em entrevista para o filme *Uma noite em 67* (2010), afirmou que na época da ditadura

O general também queria que eu fosse o mocinho, não admitia, “como é que você faz uma música, como é que você escreve uma porcaria dessa, como é que você anda na passeata com crioulo?” É duro a vida, a vida de mocinho, é muito dura (Buarque, 2010).

Esse general pode ser Cyro Guedes Etchegoyen, visto que Chico não menciona o nome do general, apenas o sobrenome. Mas é fato que foi reprimido por andar com comunistas e por seu posicionamento político. O narrador também considera a possibilidade de se tratar de Echeverría, ex-presidente do México, com alguma semelhança física com Sérgio Etchegoyen, sobrinho de Cyro Guedes Etchegoyen, conforme fotos:

Figuras 1 e 2 - Echeverría e Sérgio Etchegoyen



Fonte: Fernandes; Tamaro, 2004.

Embora fatos históricos sejam ficcionalizados no conto, não há um compromisso estrito com a precisão histórica. Os eventos narrados não correspondem exatamente aos registros históricos disponíveis. Por exemplo, o narrador menciona o casamento de Ava Gardner com Frank Sinatra, que durou de 1951 a 1957, mas os eventos do conto se passam em 1960, quando o casamento já havia terminado. O mesmo acontece com Romy Schneider, a quem o narrador sugere esquecer Alain Delon, embora ela estivesse no início do relacionamento com o ator. Além disso, a conversa sobre o congelamento do corpo de Walt



Disney em 1960 contradiz o fato de que Disney faleceu em 1966, quando as filmagens de *A noite do Iguana* estavam em andamento.

Devido à natureza onírica do conto, não se espera uma correspondência perfeita com a realidade. Os sonhos são desordenados e frequentemente ilógicos. Chico Buarque utiliza essa abordagem para explorar a situação do Brasil e da América Latina durante o período das ditaduras. Luis Alberto Brandão (2013, p. 4) destaca que

A literatura pode se oferecer como veículo no qual encontros pouco prováveis em outros contextos, sejam propostos e experienciados. O espaço literário se define, assim, como a aproximação de sistemas espaciais incompatíveis, mutuamente inconsistentes.

O narrador do conto transita entre a Copacabana turística, frequentada por artistas famosos, e a realidade dos moradores do Morro da Babilônia, uma comunidade próxima. Chico, por meio do recurso onírico, cria encontros pouco prováveis entre personagens históricas, reimaginando a Copacabana dos anos 1960. O narrador destaca o contraste entre a Copacabana luxuosa e o “lado sombrio do bairro” (Buarque, 2021, p. 91), evidenciando questões como o racismo e a desigualdade estrutural do Brasil. Ao retratar uma Copacabana que vai além das paisagens belas e das celebridades do cinema, aborda problemas sociais persistentes que muitas vezes são ignorados ou minimizados pela sociedade. O uso do elemento onírico pode representar o desconforto e o conflito subjacentes às aspirações por uma vida melhor.

Já no conto “Anos de chumbo”, o narrador, em primeira pessoa, é um menino que sofre de poliomielite, o que o deixa com movimento limitado em uma das pernas. Ele tem uma predileção por brincar com soldadinhos de chumbo. Embora as personagens pareçam ser inventadas, há referências a eventos históricos que situam o enredo durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar no Brasil, um período marcado pela repressão e violência estatal.

Os eventos mencionados são específicos. Por exemplo, em 9 de maio de 1971, o menino está brincando com soldadinhos e imagina que “a cavalaria do exército confederado atravessou o rio Tennessee sob o comando do general James Stuart, que em ato contínuo apontou seus canhões contra o forte Anderson” (Buarque, 2021, p. 155). Essa referência sugere uma conexão com o então major do exército brasileiro, Carlos Brilhante Ustra, representado no conto de forma anagramática com o general Stuart.



James Ewell Brown Stuart, conhecido como Jeb Stuart, foi militar dos Estados Unidos e general dos Estados Confederados da América, que serviu como comandante da cavalaria do Exército da Virgínia do Norte durante a Guerra da Secessão. Foi general da cavalaria confederada. Ressalta-se que não se trata de um anacronismo, porque era uma brincadeira de criança, em que o tempo se torna parte da imaginação.

No dia 9 de maio de 1971, Aluísio Palhano Pedreira Ferreira, um advogado vinculado à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), foi sequestrado em São Paulo por agentes da repressão, conforme registrado no site *Memórias da ditadura*. Há suspeitas de que ele tenha sido entregue às forças de segurança pelo cabo Anselmo. Documentos, como o conhecido como “Bagulhão” indicam que Palhano foi detido por agentes do DOI-CODI do Exército nessa mesma data e levado à sede desse órgão, onde foi torturado. Vale ressaltar que o DOI-CODI era comandado pelo então major Carlos Brilhante Ustra. Aluísio Palhano faleceu provavelmente em vinte de maio, como resultado das ações praticadas pelo Estado brasileiro. A inclusão dessa data no conto de Chico Buarque não parece ser casual, mas sim uma maneira de destacar um evento significativo relacionado a Carlos Brilhante Ustra e associá-lo a um episódio marcado por desumanidade, em vez de heroísmo.

Um outro exemplo ocorre em 21 de julho de 1970, quando o menino brinca com suas miniaturas imaginando os soldadinhos “ao pé das pirâmides, as tropas de Napoleão desbarataram o exército de mamelucos, derrubando todos os cavalos e avançando rumo ao Cairo” (Buarque, 2021, p. 159). Evocando, portanto, a Batalha das Pirâmides, em que Napoleão Bonaparte enfrentou as tropas de mamelucos muçulmanos no Egito. Esse mesmo dia marcou a conquista do tricampeonato pelo Brasil na Copa do Mundo de Futebol.

Em entrevista para *O Globo*, Chico Buarque contando sobre seu exílio durante a ditadura, afirma que veio realmente

começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Era um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou ainda “ame-o ou morra” nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era um novo quadro, independente de choques ou não. “Muito bem, é aqui que eu vou viver”. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de você* (Buarque, 1979).

Com base no relato de Chico, Adélia Bezerra de Meneses (1982, p. 84) reitera que aquilo que o sistema oferece gratuitamente é uma desgraça. Aqui se toca de perto numa das



grandes armadilhas do capitalismo e da repressão autoritária: a comodidade oferecida e a demagogia que aplaca a insatisfação do povo. Pois a produção de comodidades torna possível o pacífico manejo do conflito de classes. E todos sabemos que uma das facetas do controle público da existência privada, mesmo naqueles setores que pareceriam a salvo dessa intromissão é, exatamente, o lazer programado. Trata-se de “pão e circo”, ou, em termos de Chico Buarque, de “futebol para aplaudir” (que se pense na utilização política da vitória do Brasil no futebol, na Copa do Mundo de 1970, por sinal ano de *Apesar de você*), de “samba para distrair”. Divertimento estandardizado, massificado – que anula, aplaca no indivíduo a insatisfação, capando-o para a luta, esvaziando a garra. Distração-diversão-entretenimento – que não tem nada a ver com o prazer. Há um conflito excludente entre a esfera da repressão e o mundo da vida e do prazer; por isso, o único prazer que resta aqui é o “prazer de chorar” – esse, permitido.

Em 5 de agosto de 1972, o narrador afirma que “na Namíbia, o general alemão Lothar von Trotha dizimou os negros hererós na Batalha de Waterberg” (Buarque, 2021, p. 163). A informação é colocada depois de dois pontos, podendo indicar que o menino está indo brincar, ou podendo estar relacionado com alguma notícia que ele viu durante o dia. Mas, o fato histórico referencial é de 1904, ano em que o imperador alemão, Kaiser Wilhelm II, despachou cerca de catorze mil soldados para a Namíbia sob o comando de Lothar von Trotha, general que reprimiu brutalmente rebeliões nativas na China e na África Oriental. Onde ocorreu a Batalha de Waterberg que dizimou os negros hererós. Em 28 de maio de 2021 a Alemanha reconheceu oficialmente as atrocidades que cometeu contra a Namíbia e ofereceu uma indenização de mais de um bilhão de dólares.

No dia 30 de abril de 1973, o narrador está envolvido em uma brincadeira e menciona a “expedição do general Custer tomou de assalto a aldeia dos Sioux, e a fim de imitar as cabanas dos índios montei vários cones com guardanapos de papel” (Buarque, 2021, p. 165). Essa referência remete à figura histórica de George Custer, que era tido como exemplo por alguns militares brasileiros por sua atuação na dizimação dos indígenas americanos. Jair Bolsonaro exaltou esse general no dia 16 de abril de 1998, na Câmara dos deputados, quando afirmou que “até vale uma observação nesse momento: realmente a cavalaria brasileira foi muito incompetente. Competente, sim, foi a Cavalaria norte-americana, que dizimou seus índios no passado e hoje em dia não tem esse problema no país” (Bolsonaro, 1998).



Essas referências históricas são entrelaçadas com a narrativa do conto, oferecendo um contexto mais amplo e complexo. Essa técnica permite a Chico Buarque explorar a imaginação infantil, e também aspectos políticos e sociais do período da ditadura no Brasil, proporcionando uma reflexão sobre eventos históricos e suas repercussões. O conto revela uma narrativa imersa nas profundezas da ditadura civil-militar no Brasil, especialmente durante o governo Médici, caracterizado pela repressão brutal e violações dos direitos humanos. O narrador oferece uma perspectiva única sobre os eventos, destacando sua inocência e sua exposição à violência do regime. A relação entre seus pais e os pais do amigo Luiz Haroldo expõe as contradições da sociedade brasileira da época, especialmente no âmbito familiar.

Chico Buarque utiliza uma linguagem direta para transmitir as experiências do narrador, contrastando a inocência da infância com a brutalidade do contexto histórico. O uso dos soldadinhos de chumbo como símbolo da infância e da opressão do regime militar é uma metáfora poderosa que permeia todo o conto. O título do conto pode se referir tanto a infância do menino que brincava com os soldadinhos, quanto ao período da ditadura brasileira.

Nos dois contos percebemos uma interação entre as personagens históricas, os acontecimentos históricos, os lugares históricos e os narradores. Essa interação, conforme descrita por Umberto Eco, exige do leitor um conhecimento enciclopédico para compreender plenamente o enredo. As referências a eventos históricos e figuras históricas inseridas pelos narradores, impactam significativamente o entendimento do enredo e exigem, muitas vezes, que o leitor faça pausas para pesquisa.

Com base nas características elencadas por Célia Fernández Prieto, os dois contos discutidos podem ser considerados ficções da história recente, pois apresentam uma mistura de personagens, eventos e lugares históricos com elementos inventados. Ambos se passam na década de 1960, durante a ditadura civil-militar no Brasil, permitindo que o leitor se localize temporalmente. Embora os narradores não precisem as datas com rigor, em “Copacabana”, a partir das personagens, e em “Anos de chumbo”, a partir dos acontecimentos, conseguimos nos situar em relação ao tempo histórico.



Considerações sobre o absurdo e o grotesco

Conforme discutido na seção anterior, os contos “Copacabana” a “Anos de chumbo” são narrativas histórico-alegóricas que exploram o sonho e a memória da infância como recursos. Esses elementos possibilitam a fragmentação da narrativa, permitindo a apresentação de fatos absurdos relacionados à ditadura civil-militar no Brasil.

Wolfgang Kayser (2013, p. 25-30) evocando Gottsched afirma que imaginar algo sem a observação de um motivo suficiente, significa na realidade sonhar ou fantasiar, todavia poetas e compositores utilizam-se muitas vezes desta força e dão à luz verdadeiros monstros, que se poderiam chamar de sonhos despertados. Isto é, a partir do caráter onírico, o poeta cria uma representação do grotesco. E, o grotesco é absurdo, ou seja, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo.

Durante a ditadura civil-militar no Brasil, o país parecia mesmo absurdo. A violência, a tortura, as mortes, o desaparecimento de pessoas, a censura, tudo se opunha de forma brutal à ideia de democracia que se pretendia antes do golpe de 1964. Os anos de regime militar fizeram cair de novo a pedra até embaixo, traçando um paralelo com o mito de Sísifo², que será retomado por Camus para descrever o absurdismo, provocando o sentimento de nulidade de tudo o que é terreno, do total absurdo, não só do agir humano, como também, e antes de tudo, do sofrimento (Kayser, 2013, p. 85).

O que torna o grotesco poderoso é a estranheza gerada por ele, sem que precise, necessariamente, fugir do mundo imediato e real dos homens. Dessa forma, para a percepção do grotesco nos contos aqui analisados, é necessário o reconhecimento da realidade, que se torna estranha por causa da desarmonia.

Para Camus (2024, p. 20), num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento do absurdo.

No conto “Copacabana”, toda a atmosfera surrealista remete ao absurdo. À medida que o narrador vai pulando de sonho em sonho, formam-se quadros surrealistas que nos causam horror, porque se trata precisamente de nosso mundo, embora totalmente

² Sísifo foi condenado a empurrar uma pedra até o alto de uma montanha e sempre que o topo era atingido a pedra rolava montanha abaixo. Este processo seria repetido por toda à eternidade.



estranhado (Kayser, 2013, p. 106). Já de início, o narrador descreve a si mesmo, como se ele próprio fosse Copacabana:

visto de frente, eu era um adolescente de belas cores, o rosto bronzeado e uns olhos claros de fulminar as garotas que mirava na praia. Já minhas costas eram de pobre, apinhadas de cravos, espinhas e furúnculos que, para além do prejuízo estético, denunciavam minhas práticas masturbatórias (Buarque, 2021, p. 92).

Durante todo enredo, o narrador reforça que a orla de Copacabana é muito diferente do restante do cenário. Isso parece sugerir que a imagem vendida para o resto do mundo como a “cidade maravilhosa”, não corresponde à realidade. As ruas internas do bairro e até mesmo outros espaços que aparecem no conto mostram um lugar assustador, apresentando um narrador influenciado por um período histórico em que as pessoas viviam com medo. De acordo com Cleusa Rios Pinheiro Passos (*in* Fernandes, 2013, p. 102), o narrador, aterrorizado pela pressão policial em plena ditadura militar, acorda no auge da angústia para descobrir que seu pesadelo é paralelo à experiência diurna.

O conto é dominado por imagens oníricas, enquanto as ordens que deveriam dominar a realidade, se anulam (Kayser, 2013, p. 106). No entanto, os sonhos aqui não são de felicidade, como o próprio narrador afirma ao mencionar que “com o tempo, fui perdendo a inocência de sonhar com artistas, e a vida me levou a paragens distantes de Copacabana” (Buarque, 2021, p. 95). Além de perder a inocência, ele passa a sofrer de síndrome do pânico. Nas entrelinhas, fica claro que esteve preso num quartel durante a ditadura, e o ajudante de ordens “me levou para um mafuá recém-instalado na praça Lido, onde eu deveria liberar a criança que, nas palavras dele, ainda pulsava dentro de mim” (Buarque, 2021, p. 97).

Assim, o narrador descreve a cena final do conto, que parece mesclar sonho com realidade numa espécie de surrealidade absoluta (Kayser, 2013, p. 141).

Fui instado a andar no trem-fantasma, na montanha-russa, no carro de dar trombada, dei voltas na roda-gigante e tive náuseas. Pedi licença para ir embora, mas Walt Disney me apontou um rink de patinação no gelo, a maior atração do parque. Com efeito, o rink estava tão lotado que ninguém podia se locomover. As pessoas se acotovelavam olhando para o chão, e havia um corpo no fundo do gelo. Não deu para ver direito, mas acho que era o Pablo Neruda (Buarque, 2021, p. 97).



Podemos estabelecer um paralelismo entre esses brinquedos do parque de diversões aos quais ele é forçado a andar com a tortura que estava sofrendo. Conforme Genette (1972, p. 42-83) afirma, a metáfora não é um mero adorno, mas sim uma ferramenta necessária para a restituição, através do estilo, da visão das essências. Ela é o equivalente estilístico da experiência psicológica da memória involuntária, que é a única capaz de permitir, pela aproximação de duas sensações separadas no tempo, a manifestação de sua essência comum no milagre de uma analogia. A metáfora tem uma vantagem sobre a reminiscência: enquanto esta é uma contemplação fugaz da eternidade, aquela se beneficia da perenidade da obra de arte. Em outras palavras, a metáfora é a transferência de sentido pela analogia.

Analogamente, o sentimento expresso por esse narrador é de terror, ele sente “náusea” e entra em uma espécie de transe. Toda a cena se desenrola rapidamente, buscando causar náusea também no leitor. No meio da confusão, ele avista um cadáver, sobre o qual não tem certeza se era de Pablo Neruda, o poeta perseguido e possivelmente morto pela ditadura chilena. O narrador encontra-se aprisionado nesse lugar, tenta ir embora, mas é impedido. A forma como ele narra a tortura que sofreu é claramente uma alegoria do absurdo.

Em “Anos de chumbo”, por outro lado, não temos a mistura de sonhos com realidade, mas sim um relato de infância, o que, de certo modo, também contribui para uma narrativa fragmentada. O enredo gira em torno de um narrador não nomeado que vive com o pai e a mãe. Eventualmente, ele encontra Luiz Haroldo, seu único amigo e única personagem nomeada. Luiz Haroldo é filho de um major – assim como Carlos Brilhante Ustra era nesse período histórico – que é chefe do pai do narrador e, em certo ponto, se torna amante da mãe do narrador. Devido à poliomielite, o narrador quase não sai de casa, e isso o leva a narrar a experiência dele dentro da casa, convivendo com esses militares.

No início Luiz Haroldo brinca com o narrador com os soldadinhos de chumbo, mas depois perde o interesse e se volta para o futebol. Além disso, o narrador rouba alguns brinquedos do amigo e é pego pela mãe, que

talvez por estar num mau dia, ela foi me delatar ao meu pai, logo ela que em brigas de casal volta e meia o chamava de otário; meu pai se gabava de, em trinta anos de carreira militar, nunca ter se locupletado, nem um cigarro de um subalterno jamais filou. Por isso ele me arrancou da cama, me xingou de escroque e ladravaz, me deu quatro tapas na cara e dois murros na boca, me passou uma rasteira na perna boa e me fez cair com o queixo na quina da mesa, fazendo jorrar sangue e me deixando uma cicatriz (Buarque, 2021, p. 157).



Nessa cena, o leitor já é inserido na atmosfera absurda do conto. Vê-se que o narrador cria um ambiente que causa repulsa no leitor. Assim, aproxima-se do grotesco, construindo por meio de imagens um pequeno e nauseante horror que parece perdurar. O pai é apresentado como um militar que reforça o discurso de honra e honestidade, no entanto, ele espanca o filho, naturalizando a violência como ação educativa ou corretiva. Por sua vez, a mãe é retratada como uma mulher com medo de tudo, a ponto de instalar “em casa uma porta blindada, além de grades nas janelas como as de uma cadeia e eletrificação no muro que nem o de Berlim” (Buarque, 2021, p. 158).

Mesmo inserido nesse ambiente, o narrador afirma que “foi esse o período mais feliz da minha infância” (Buarque, 2021, p. 159), mostrando uma alienação, típica de uma criança que parece não compreender exatamente o que acontece à sua volta. Segundo Kayser (2013, p. 159), o mundo alheado, isto é, tornado estranho, é característico do grotesco. Além disso, o fato de uma pessoa que lida cotidianamente com a tortura naturalizar a violência é ressaltado.

No entanto, conforme a narrativa se desenrola, o narrador desfaz a imagem do pai como aquele que trará segurança à família. Todavia, ele o faz sem estabelecer qualquer juízo de valor, mas apenas com a finalidade de apontar as atrocidades realizadas por esse homem. Dessa forma, um exemplo de desconstrução narrada pelo menino se dá por meio de um jogo de oposições que, nesse contexto, pauta-se pela oposição presença *versus* ausência. Pois, o pai

lidava com prisioneiros de guerra, criminosos que tinham sangue de verdade nas mãos. Tãmanha tensão devia mexer com seus nervos, pois ele voltava para casa com a mandíbula travada e sem mais nem menos pegava a bater na minha mãe (Buarque, 2021, p. 160).

Nessa passagem, fica evidente a ironia do autor na descrição da figura do pai do narrador como um exemplo de virtude, enquanto ele está envolvido em práticas de tortura e repressão. Pois, os criminosos de guerra, na verdade eram os presos políticos do regime militar. A crítica social presente no conto expõe a violência e a corrupção que permeavam todas as camadas da sociedade brasileira na época.

O pai é subordinado ao major, que em determinado momento se torna amante da mãe do narrador, e ambos se excitam com a violência da tortura



meu pai ensinava à sua equipe como introduzir adequadamente objetos naquelas criaturas. Ele enfiava objetos no ânus e na vagina dos prisioneiros, e aquelas palavras eu não conhecia, mas adivinhava, se não pelo sentido, pela sonoridade: não podia ser mais feminina a palavra vagina, enquanto ânus soava algo mais soturno. Em seguida o major e minha mãe foram se aquietando, e eu escutava apenas o arfar dos dois, depois a voz gemente da minha mãe a falar ânus, vagina, ânus, vagina (Buarque, 2021, p. 163).

Mostrando o sadismo, as perturbações psicológicas, a maldade, e os requintes de crueldade dos militares que se dizem defensores do que é bom, justo e correto. Na estética do grotesco, a relação entre o mundo e o corpo humano muitas vezes se dá pelo fato de que o mundo penetra no homem ou até mesmo sai dele. Então, na passagem, o leitor encontra-se frente a uma cena típica do grotesco. O narrador utiliza a imagem mais propícia ao asco, causando náuseas ao leitor. Conforme afirma Kayser (2013, p. 34), é estranha a calma com que se realizam todas essas torturas, e a ausência de afetividade age sobre nós de modo desconcertante e macabro.

Há um jogo de significados com a expressão “anos de chumbo” para marcar um período de repressão da história. Ao mesmo tempo que se trata da infância em que a criança gosta de brincar com soldadinhos de chumbo, em outros momentos ele afirma “aqui não estávamos falando de soldados de chumbo” (Buarque, 2021, p. 160). A partir disso, é possível traçar um paralelo com outra característica no grotesco, em que se destaca o jogo de títeres, no qual tenta-se estabelecer uma relação entre o drama e o teatro de marionetes. E, se pensarmos, quanto ao jogo de fantoches (Kayser, 2013, p. 49), pode-se afirmar que os soldadinhos de chumbo podem ser uma espécie de “títeres”, pois o narrador brinca com eles enquanto faz referência a eventos históricos de violência, guerra, autoritarismo, e ao mesmo tempo, são eles que estão na linha de frente obedecendo ordens do exército, realizando prisões, torturas e mortes.

Outro traço essencial determinante nas configurações do grotesco é o fato de o próprio escritor não haver dado nenhuma explicação, mas ter deixado que o absurdo permanecesse como absurdo (Kayser, 2013, p. 40). Nesse conto, o narrador conta sem nenhum espanto o que ouvia em casa. Mostra a violência militar contra o civil, a violência como maneira de resolver os problemas. Ideia de que para corrigir os “problemas” do outro é necessário a violência. Como por exemplo, na cena em que



Meu pai deveria se ater aos interrogatórios efetivamente úteis aos serviços de inteligência. Não havia por que gastar tempo e recursos com prisioneiros inflexíveis, como que feitos de estanho, nem com aqueles que já tinham dado o que tinham que dar, os que enlouqueceram, os que viraram zumbis. Eram todos velhos conhecidos do meu pai, que tinha como se afeiçoado ao sofrimento deles, mas caso a Aeronáutica fechasse o acordo, aquelas criaturas seriam jogadas de avião em alto-mar (Buarque, 2021, p. 165).

Em seguida, o final trágico narrado com frieza, causando o efeito de assombro, terror ou uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos e já não encontrássemos nenhum apoio (Kayser, 2013, p. 31). O narrador estava brincando com guardanapos de papel e riscou alguns fósforos com o intuito de queimar algumas cabanas de brinquedo. Porém, as chamas começaram a se alastrar pela casa, e ele afirma: “ainda bem que meus pais tinham adormecido, senão eu ia apanhar na certa. Passei correndo pela sala, abri a porta blindada da rua e não sei o que tinha na cabeça quando a tranquei por fora” (Buarque, 2021, p. 166).

O menino parece, a princípio, não ter a dimensão de que os pais morreriam, depois parece não se afetar. Decide ir à sorveteria, “e chupando um picolé de limão virei à esquerda, e de novo à esquerda, de novo e de novo, e quando completei a volta no quarteirão, minha casa inteira pegava fogo” (Buarque, 2021, p. 166). Essa metáfora do menino virando à esquerda várias vezes pode representar sua distância emocional e ideológica em relação aos pais e ao sistema que eles representam. Pode também simbolizar o menino se afastando dos pais e do meio em que foi criado, de uma ideologia de extrema direita.

Esse conto mostra os efeitos da violência em uma família nos anos de chumbo. O narrador parece ser frio e não ter a dimensão do absurdo em que vivia. Ocorre o efeito contrário da disciplina que o pai tenta impor ao filho. Diante de algo errado, o menino faz de tudo para esconder dos pais. Aqui, a “família tradicional brasileira”, tão defendida por certa ala militar do Brasil, é colocada em xeque. Sem demonstrar nenhum remorso, com o sorvete na mão, o menino afirma:

As labaredas lambiam as cortinas, e contra o fundo flamejante da sala de visitas julgo ter visto a silhueta dos meus pais agarrados nas grades das janelas. Ainda ouvi a sirene dos bombeiros, que ficaram presos no trânsito e chegaram tarde demais (Buarque, 2021, p. 166).

Talvez inconscientemente, o narrador tenha visto na situação do incêndio uma possibilidade de se livrar da violência dos pais. Neste ponto, os pais tiveram uma



consequência, foram punidos na ficção. A porta blindada que eles julgavam protegê-los serviu para matá-los. Assim, o absurdo acaba, pois conforme afirma Albert Camus, como todas as coisas, com a morte (Camus, 2024, p. 45).

Para o leitor, fica o mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos. Em função disso, podemos ler esse conto também como uma alegoria do absurdo. Conforme explica Kayser, o mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo. Também o trágico agasalha inicialmente o absurdo. É absurdo quando uma mãe mata os filhos, quando um pai mata o filho, quando um filho mata seus pais (Kayser, 2013, p. 160). Ou seja, apesar de todo o horror que essa criança presenciava, o desenlace do conto é surpreendente e absurdo.

Considerações Finais

Com base nas análises de Prieto (1998) e Bakthin (2010), é possível afirmar que os contos “Copacabana” e “Anos de chumbo” se enquadram no gênero da ficção histórica recente, pois apresentam características como a coexistência entre elementos ficcionais e históricos, a localização da diegese em um passado concreto e reconhecível, e a abertura de uma distância temporal entre o passado narrado e o presente do leitor. Nesses contos, o termo “histórico-alegórico” proposto por Bakthin destaca-se, mostrando como cada personagem e acontecimento figuram algo histórico, resultando em uma narrativa cheia de alusões históricas e simbolismo.

Ao longo do conto “Copacabana”, o narrador conduz o leitor por meio de uma série de personagens que representam diferentes classes sociais. Vale ressaltar que as personagens históricas ficcionalizadas acentuam a natureza histórico-alegórica da narrativa. A identificação do narrador com Chico Buarque sugere paralelos entre as experiências do protagonista e as vivências do próprio autor. Essa associação permite uma análise sobre as questões políticas e sociais abordadas no conto, demonstrando a importância da literatura como meio de expressão e resistência em períodos de repressão e autoritarismo.

Desse modo, o conto estabelece uma intersecção entre história e ficção, misturando eventos reais e imaginários em uma narrativa que ultrapassa as fronteiras entre o passado e o presente, o real e o imaginário. Através da inclusão de figuras históricas, a análise sobre temas políticos e sociais e a identificação do narrador com o autor, o conto mostra a



complexidade da experiência humana em meio a períodos históricos turbulentos. Além disso, Chico Buarque utiliza o recurso onírico para construir um cenário em que encontros improváveis entre personagens históricas ocorrem, expondo assim as contradições e desigualdades sociais presentes em Copacabana nos anos 1960. A utilização do elemento onírico pode ser interpretada como uma representação do desconforto e conflito vividos durante a ditadura civil-militar no Brasil.

A análise do conto “Anos de chumbo” oferece um ponto de vista sobre o período da ditadura civil-militar no Brasil. Ao mesclar a imaginação infantil com as referências concretas a eventos históricos, Chico Buarque trata de traumas e contradições desse período obscuro da história brasileira. Através da perspectiva do narrador, o leitor testemunha a inocência e vulnerabilidade da infância, além da violência e da opressão do regime militar. As menções específicas a eventos históricos, como os sequestros e torturas praticadas pelas forças de segurança, destacam a brutalidade do regime e suas consequências desumanas. Ademais, o uso simbólico dos soldadinhos de chumbo como metáfora da infância e da opressão política enfatiza a perda da inocência em meio à violência política. O título do conto ressoa como opressão política da época, e como fragilidade e imaturidade da infância.

Assim, a análise desses contos à luz das teorias de Prieto e Bakhtin expõe a complexidade das representações históricas na literatura contemporânea, destacando como Chico Buarque utiliza a ficção para reinterpretar tanto eventos quanto personagens do passado recente, criando uma perspectiva única sobre os acontecimentos históricos e seus significados. Nesse sentido, ambos são ficções da história recente do Brasil, que em certa medida questionam a história. Visto que apresentam os militares, não como heróis, mas como torturadores e responsáveis por um período de extrema violência no país. Para esse fim, o grotesco literário age de forma a problematizar questões acerca de qualquer definição fechada do que seja um conto. O que temos, são narradores que corporizam o mundo absurdo e, assim, tornam-se indivíduos grotescos.

Os dois contos dialogam com conceitos filosóficos e estéticos, como o absurdo de Albert Camus e o grotesco de Wolfgang Kayser, para desvelar a realidade distorcida e perturbadora vivida sob o regime ditatorial. A estranheza gerada pelo grotesco e a sensação de alienação ficcionalizadas nos contos compõe uma figuração da nulidade e do desamparo das pessoas diante da opressão e da injustiça. A desumanidade do próprio homem é exposta por meio da figuração do cotidiano atravessado pela violência, pela repressão e pela



corrupção, confrontando o leitor com sua própria condição de estrangeiro em um mundo absurdo e hostil. Assim, a narrativa transcende o período histórico específico para iconizar os limites da violência e da crueldade na sociedade contemporânea.

Nesse sentido, podemos dizer que tanto no conto “Copacabana”, quanto em “Anos de chumbo”, se acumulam absurdos. Na medida em que o grotesco perpassa por ambos os contos, sua manifestação conduz o leitor a um estranhamento em relação ao conteúdo dos textos. Esse estranhamento, condição básica para a identificação do grotesco, é o princípio fundamental que leva a questionamentos que se desenrolam ao longo das narrativas. Dessa forma, podemos pensar que as configurações do grotesco manifestadas nos contos são um jogo com o absurdo.

Referências

ALUÍSIO PALHANO PEDREIRA FERREIRA. **Memórias da ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/aluisio-palhano-pedreira-ferreira/>. Acesso em 09 maio 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALIEGO, Gabriela. A passagem turbulenta de Ava Gardner no Brasil (1954). **Caixa de sucessos**, 30 jun. 2017. Disponível em: <https://www.caixadesucessos.com.br/2017/06/a-passagem-turbulenta-de-ava-gardner-no.html>. Acesso em: 03 mai. 2023.

BUARQUE, Chico. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUARQUE, Chico. **Anos de chumbo**: e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad.: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2024.

CORREIO BRASILIENSE. Atriz Romy Schneider diz, em documentário, que a mãe fez sexo com Hitler. **Correio Brasiliense**, 2018. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/27/interna_diversao_arte,702192/atriz-romy-schneider-diz-que-sua-mae-fez-sexo-com-hitler.shtml. Acesso em: 30 abr. 2023.

FERNANDES, Tomás; TAMARO, Elena. **Biografia de Luis Echeverría Álvarez**. Barcelona, Espanha: Editorial Biografías y Vidas, 2004. Disponível em: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/echeverria_alvarez.htm. Acesso em: 30 abr. 2023.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Trad.: Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.



KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MARÍN, Aitor. Walt Disney foi congelado: a origem de uma mentira que convenceu meio mundo. **El país**, 15 dez. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/icon/2019-12-15/walt-disney-foi-congelado-a-origem-de-uma-mentira-que-convenceu-meio-mundo.html>. Acesso em: 30 abr. 2023.

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

PODER360. Poeta chileno Pablo Neruda foi envenenado, concluem cientistas. **Poder360**, 2023. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/internacional/poeta-chileno-pablo-neruda-foi-envenenado-concluem-cientistas/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

PRIETO, Celia. **Historia y novela**: poetica de la novela historica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998.

REIS, Susan Mary dos. **A arte de (não) silenciar: o silêncio local “costurado” em músicas de Chico Buarque**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2010. Disponível em: <http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/912/1/2010SusanMarydosReis.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2023.

