

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIA EDUARDA PECLY LOPES

**FICÇÃO, HISTÓRIA E ÉTICA NA AUTOFICÇÃO *O IRMÃO ALEMÃO*,
DE CHICO BUARQUE**

**VITÓRIA
2019**

MARIA EDUARDA PECLY LOPES

**FICÇÃO, HISTÓRIA E ÉTICA NA AUTOFICÇÃO *O IRMÃO ALEMÃO*,
DE CHICO BUARQUE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger

VITÓRIA

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e
elaborada pelo autor

P364f Pecly, Maria Eduarda, 1992-
FICÇÃO, HISTÓRIA E ÉTICA NA AUTOFICÇÃO 'O IRMÃO ALEMÃO', DE CHICO BUARQUE /
Maria Eduarda Pecly. 2019.

68 f. : il.

Orientadora: Fabíola Trefzger.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de
Ciências Humanas e Naturais.

I. Trefzger, Fabíola. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

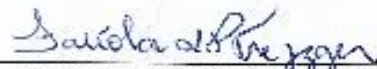
Maria Eduarda Pecly Lopes

**FICÇÃO, HISTÓRIA E ÉTICA NA AUTOFICÇÃO O IRMÃO ALEMÃO,
DE CHICO BUARQUE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 02 de agosto de 2019.

Comissão Examinadora:



Profª Drª Fabiola Simão Padilha Trefzger (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora



Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES)
Examinador Interno



Profª Drª Andréia Penha Delmaschio (UFES)
Examinadora Externa

AGRADECIMENTOS

O processo de escrita de uma dissertação de mestrado envolve a superação de percalços impostos a mim durante esses dois anos de árduo trabalho. No entanto, sem o apoio direto de pessoas e seres que rodeiam a minha vida, esta pesquisa se tornaria impossível. De modo geral, agradeço:

À Fabiola, pela excelente e materna orientação, pela paciência e pela dedicação com a minha pessoa e minhas dúvidas desde a época de Iniciação Científica.

À minha mãe, pelo suporte e pelas melhores condições que me deu para que eu pudesse estudar no melhor conforto possível.

A Bentinho, meu cão, pela fidelidade e parceria de todos os dias.

Aos professores do PPGL, pela formação no mais alto nível.

Aos colegas de trabalho do Maura Abaurre, por terem entendido da melhor forma possível a tarefa difícil de dar conta da pesquisa trabalhando 40 horas semanalmente.

Aos queridos alunos, por se preocuparem comigo e por me cederem momentos leves dentro de sala de aula. Minha formação é dedicada a vocês. Inteiramente a vocês.

Aos amigos que fizeram parte desse período. Todos eles.

Aos amantes.

À CAPES pela bolsa concedida.

Os que morreram estão mortos e não lhes faz diferença serem homenageados. É para nós, os vivos, que isso significa alguma coisa. A memória não tem utilidade nenhuma aos que ela honra, mas serve quem a busca. Com ela me construo, com ela me consolo. Leitor nenhum reterá essa lista de nomes, por que o faria? Para que alguma coisa penetre na memória, primeiro é preciso transformá-la em literatura. É feio, mas é assim.

(Laurent Binet)

RESUMO

Investigam-se os aspectos historiográficos de eventos coletivos traumáticos dentro de uma narrativa autoficcional, *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque. Como cenários históricos durante a busca pelo irmão alemão, encontram-se a Segunda Guerra Mundial na Alemanha e a Ditadura Militar no Brasil. O intuito da pesquisa parte da discussão sobre como a autoficção – chave de leitura defendida por alguns críticos como gênero de autoengendramento do autor, de caráter narcísico – pode ser um dispositivo de construção de si que parte do outro, como forma de o narrador ser porta-voz daqueles que passaram por episódios históricos traumáticos, e não apenas uma tentativa exibicionista com o único objetivo de se performar para o leitor. Assim, além de referências teóricas e críticas sobre autoficção e História, como os pensadores Evando Nascimento, Roland Barthes, Philippe Lejeune, Walter Benjamin e Alun Munslow, utilizamos, também, referências da literatura de testemunho, tais como Wilberth Salgueiro, Jaime Ginzburg e Márcio Seligmann-Silva. Além de se perceber que em *O irmão alemão* a autoficção envolve questões atinentes ao narrador e, num espectro mais amplo, a uma coletividade, discute-se também de que modo o romance se diferencia de autoficcções restritas à celebração de si no que diz respeito ao uso de dados autobiográficos envolvendo o circuito privado, familiar, do autor, Chico Buarque.

Palavras-chave: *O irmão alemão*. Chico Buarque. Ficção. História. Ética. Autoficção.

RÉSUMÉ

On étudie les aspects historiographiques des événements collectifs traumatisants dans un récit autofictionnel, *Le frère allemand* (2014), de Chico Buarque. Comme scénarios historiques pendant la recherche du frère allemand, on trouve la Seconde Guerre mondiale en Allemagne et la Dictature militaire au Brésil. Le but de la recherche part de la discussion sur la façon dont l'autofiction – clé de lecture défendue par certains critiques comme genre d'autoengendrement de l'auteur, de caractère narcissique – peut être un dispositif de construction de soi qui part de l'autre, comme un moyen pour le narrateur d'être le porte-parole de ceux qui ont vécu des épisodes historiques traumatisants, et pas seulement une tentative exhibitionniste dans le seul but de se produire pour le lecteur. Ainsi, en plus de références théoriques et critiques sur l'autofiction et l'histoire, comme les penseurs Evando Nascimento, Roland Barthes, Philippe Lejeune, Walter Benjamin e Alun Munslow, utilizamos, também, referências da literatura de testemunho, tais como Wilberth Salgueiro, Jaime Ginzburg e Márcio Seligmann-Silva. En plus de réaliser que dans *Le frère allemand* l'autofiction implique des questions liées au narrateur et, dans un spectre plus large, à une collectivité, on discute aussi comment le roman se différencie des autofictions restreintes à la célébration de soi en ce qui concerne l'utilisation des données autobiographiques impliquant le circuit privé, familial, de l'auteur, Chico Buarque.

Mots-clés : *Le frère allemand*. Chico Buarque. Fiction. Histoire. Éthique. Autofiction.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Folha de rosto de <i>Grande sertão: veredas</i> , com dedicatória de Guimarães Rosa a Sergio de Hollander	40
Imagem 2 – Bilhete dirigido a Sergio de Hollander	41
Imagem 3 – Documento timbrado da Alemanha	42
Imagem 4 – Documento da Secretaria de Justiça.....	43
Imagem 5 – Propaganda de cigarro	44
Imagem 6 – Fotografia de Sergio Buarque de Hollanda e Anne Ernst.....	45
Imagem 7 – Documento dirigido a Sergio de Hollander	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 REVISÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>	12
2.1 CHICO BUARQUE	24
2.2 TENDÊNCIAS LITERÁRIAS DAS ÚLTIMAS DÉCADAS	26
2.2.1 O “eu” da literatura na História	28
2.2.2 A trilogia da questão autoral em Chico Buarque	29
3 AUTOFICÇÃO EM <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>	34
3.1 A HISTÓRIA EM <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>	47
3.2 A ÉTICA E A AUTOFICÇÃO EM CHICO BUARQUE.....	59
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

São inúmeros os estudos científicos publicados em dossiês e as análises elaboradas e discutidas em ambientes acadêmicos sobre História e Literatura. No que diz respeito a esta última, desde a década de 1990 alguns críticos literários vêm tentando sistematizar o período literário que estamos vivendo e suas respectivas características. Para Karl Erich Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea*, há traços em comum na literatura contemporânea, tal como a heterogeneidade, embora seja pretensioso tentar sistematizar essas novas tendências. Ainda de acordo com Schollhammer, a literatura que surgiu já no final da década de 1980 tem como ponto de partida o hibridismo entre o real e o ficcional. A prosa regionalista de 30, a poesia marginal e a literatura de testemunho durante e após a ditadura militar no Brasil e a literatura pós-redemocratização trazem a “vida real” para o âmbito artístico e literário.

Mas é após os anos 2000 com as inovações tecnológicas e com a cristalização da globalização que essa “vida real” se manifesta de forma mais intensa na literatura. Com os *talking shows*, *reality shows*, *blogs*, redes sociais inevitavelmente o “eu” surge com muita força como componente biográfico da literatura contemporânea. Se em séculos passados o autor era uma figura mística, hoje ele está em programas de televisão, eventos literários e acadêmicos e até mesmo nas redes sociais. Logo, esse novo autor está perto de seu público e este passa a vê-lo como uma pessoa próxima e realmente de carne e osso. Nesse sentido, devido a um grande interesse pela vida alheia, crescem a curiosidade e conseqüentemente as vendas dos livros biográficos e autobiográficos, trazendo o que a crítica e teoria literária chamam de “retorno do autor”.

No auge do estruturalismo literário, Roland Barthes (1969) proclamou a morte do autor. Para o estruturalista, nada mais importava na análise do texto, senão apenas o próprio texto, excluindo-se quaisquer referências extrínsecas à obra, incluindo questões relacionadas ao autor. Conforme Barthes, a explicação do texto não deveria ser buscada do lado de quem o assina, mas sim ser determinada por aquele que efetivamente lê o texto. Assim, Barthes (1968) afirma que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1968, p. 53).

Contrariando as ideias estruturalistas de Barthes, Philippe Lejeune, em 1975, sistematiza o gênero autobiográfico, propondo um quadro de combinações a partir da “relação entre o nome do personagem e o nome do autor, natureza do pacto firmado pelo autor” (p. 28, Lejeune). Dentre as combinações determinadas por Lejeune, duas não alcançaram exemplos na literatura. Dentre elas, a que se baseia na homonímia autor-narrador-personagem num texto romanesco. Dois anos depois, em 1977, Serge Doubrovsky escreve *Fils* e completa um dos espaços que Philippe Lejeune havia deixado em branco: o personagem do romance possui o mesmo nome do autor, além de outras compatibilidades com a identidade autoral. Doubrovsky cria, então, o termo autoficção para nomear o tipo de seu romance, uma vez que esse não preenche nem o espaço da ficção e nem tampouco o da autobiografia.

Voltando à História e continuando na inserção do “eu” autobiográfico na literatura, a partir da década de 1970 no Brasil, houve um *boom* da literatura memorialista resistente aos anos de chumbo, como por exemplo, *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão. Após a redemocratização do país, no final dos anos 1980 e a partir da década de 1990, muitos relatos sobre a ditadura militar ainda eram publicados, sendo que algumas dessas narrativas foram catalogadas como romance.

Levando em consideração a cultura “gossip” ¹(ARFUCH, 2010, p. 37), muitos relatos de si tiveram sucesso nas vendas a ponto de se tornarem *best sellers*, como é o caso das biografias, biografias não-autorizadas e autobiografias de celebridades. De acordo com Leyla Perrone-Moisés (2016), por conta dessa curiosidade em investigar a vida autoral por meio do texto literário, as escritas de si vêm sofrendo críticas em função de sua exploração pelo mercado editorial e em relação ao próprio exibicionismo do autor. Ora, se há uma grande procura dos leitores pela vida pessoal dos autores por meio do texto romanesco com uso de dados empíricos, consequentemente a venda desses textos terá grandes chances de sucesso mercadológico.

No entanto, há autoficções que caminham na via oposta do autoengendramento com vistas à celebração de si, sobretudo quando há uma memória coletiva no “eu”

¹ De acordo com a autora, a cultura *gossip* se caracteriza pela “superexposição do privado pelo público” (ARFUCH, 2010, p. 37).

discursivo dessas narrativas baseadas em genocídios, guerras e barbáries. Nesse sentido, *O irmão alemão*, de Chico Buarque, foi selecionado como *corpus* desta pesquisa para justamente se contrapor às críticas sobre as escritas de si autoengendradas, uma vez que o romance de Chico Buarque parte de um narrador, autor e personagem que atravessa dois períodos históricos de barbárie – ditadura militar no Brasil e a Alemanha nazista – entrelaçando episódios íntimos, familiares e coletivos de forma respeitosa e sutil, posicionando-se eticamente dentro da ficção.

2 REVISÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE *O IRMÃO ALEMÃO*

Após o lançamento de *O irmão alemão*, de Chico Buarque, já começaram a surgir alguns trabalhos acadêmicos sobre o romance. Além disso, por ser uma publicação do final de 2014, a fortuna crítica destinada ao trabalho romanesco mais recente de Chico Buarque ainda é singela em relação aos grandes cânones da literatura brasileira, e até mesmo em relação às próprias obras anteriores do autor. Mesmo assim, fizemos uma revisão da fortuna crítica sobre o romance em periódicos, bancos de teses e dissertações, além de outras plataformas de publicação de artigos, resumos e outros trabalhos, para que o leitor possa se situar sobre *O irmão alemão* dentro da academia. Relacionaremos os trabalhos por ordem cronológica de publicação.

Quando pesquisamos teses e dissertações sobre romances de Chico Buarque, *Budapeste*, sem dúvidas, foi um dos mais pesquisados pelos estudantes de mestrado e doutorado na área de Letras. Vimos poucas publicações sobre *Estorvo*, *Benjamim*, *Leite Derramado* e meu objeto, *O irmão alemão*. Nelson Martinelli Filho² aponta *Budapeste* como o auge da carreira literária de Chico Buarque pela habilidade da escrita levando em consideração o tema do duplo da obra.

O terceiro romance de Chico Buarque, publicado em 2003, obteve recepção distinta dos dois anteriores. Desta vez, para além da considerável quantidade de textos elogiosos, não houve (pelo menos entre a crítica corrente) depreciações com base na superioridade de suas canções, como se a literatura fosse uma “invenção de moda” de Chico Buarque. A obra atingiu altas tiragens e acabou como vencedora do Jabuti. A maior parte da crítica se rendeu à qualidade da escrita – em especial se comparada à de *Estorvo* e de *Benjamim* – e à habilidade com que desenvolveu o tema do duplo, caro à tradição literária. Dos cinco romances publicados até o momento, é o que talvez tenha alcançado a maior unanimidade entre leitores, apaziguando um pouco as dúvidas sobre a capacidade do compositor como escritor – e o que, talvez, tenha solidificado definitivamente o mito do autor Chico Buarque. (FILHO, 2016, p. 129)

Mesmo tendo alcançado posição de destaque na crítica literária brasileira – tendo, inclusive, recebido o Prêmio Camões de 2019 – Chico Buarque ainda é muito pesquisado academicamente por suas composições musicais. Quando pesquisamos

² Disponível em:

<http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_10194_O%20autor%20contempor%20neo%20e%20a%20m%20E1quina%20produtora%20de%20mitos%20-%20Final.pdf> Acesso em: 06 nov. 2018, 20:36

bibliografias sobre o artista em bancos de dissertações e teses, boa parte da produção está reservada aos pesquisadores da área de Música. No que diz respeito a trabalhos realizados sobre o romance *O irmão alemão*, encontramos as publicações que foram analisadas a seguir.

Em 2015, Annalice del Vecchio Lima, da Universidade Federal do Paraná, publicou o artigo “Aspectos da escrita contemporânea em ‘O irmão alemão’, de Chico Buarque”, cuja pesquisa parte das tendências contemporâneas presentes no romance de Chico Buarque. Para fundamentar sua ideia, a autora disserta sobre pelo menos três tendências encontradas na obra de ficção: a relação multimidiática no texto (fotografias e documentos, por exemplo), a própria autoficção e a metaficção – esta muito criticada por Alcir Pécora que acusou o romance de Chico Buarque de “fazer apenas pegadinhas literárias” (LIMA, 2015). A autora conclui que *O irmão alemão* é uma obra liberta da representação e da mimese, que mostra uma nova forma “de pensar a construção do sentido, além da lógica binária tradicional, mais condizente com a própria realidade em que vivemos” (LIMA, 2015). Para construir o artigo, a autora utilizou alguns conceitos de escritas de si e da teoria da literatura, tais como autoficção, autobiografia e metaficção, comparando os dados autobiográficos do autor presentes no romance e identificando os dados autobiográficos do autor ficcionalizados no texto.

O trabalho de Annalice del Vecchio trouxe grandes contribuições aos estudos sobre o romance de Chico Buarque, sobretudo no que diz respeito à autoficção. Contudo, talvez por ter sido um dos primeiros trabalhos a serem publicados após o lançamento de *O irmão alemão*, o artigo falhou em não apontar nenhuma relação dos dispositivos de leituras contemporâneos com dois momentos históricos presentes no texto, como o regime nazifascista na Alemanha e a ditadura militar no Brasil.

Também em 2015, Gabriel da Cunha Pereira, professor de Literatura da Universidade do Estado do Amazonas, publicou o artigo intitulado “*O irmão alemão*: entre a autobiografia e a ficção”. Como o próprio título propõe, Pereira fundamenta sua pesquisa com base na teoria da autoficção e da autobiografia. Primeiramente, há uma breve passagem pelo “pacto autobiográfico”, proposto por Philippe Lejeune, e, em seguida, a quebra desse “pacto autobiográfico” por Serge Doubrovsky, pai do neologismo *autoficção*.

Feita essa rápida contextualização sobre as escritas de si contemporâneas, Pereira resgata a imagem de Chico Buarque como exímio ficcionista a fim de destacar que *O irmão alemão* não pode e nem deve ser lido como uma autobiografia, mostrando, por meio de sua trajetória como compositor, como o autor possui “muita competência no jogo do fingimento poético”.

O primeiro aspecto a se destacar em se tratando de Chico Buarque é a consciência que esse compositor/dramaturgo/escritor tem da atividade ficcional. Como compositor, é reconhecida a habilidade de Chico em criar canções com um eu poético feminino. Chico demonstrou certa facilidade, desde o início de sua carreira como músico, em assumir diferentes personas ou tipos: seja de um eu poético masculino machista, como na canção Injuriado, seja de um eu poético feminino, como em Bastidores, seja de um pivete, como na canção homônima, seja de pais desnaturados, como em Uma canção desnaturada, seja de um velho gagá como em Francisco, de um português despótico como em Fado Tropical, seja pela ótica do patrão como em Vai trabalhar, vagabundo, seja na pele de um animal, como “A galinha”, seja a do malandro saudosista como em Doze anos, seja a de um escravo do período colonial brasileiro, como em Sinhá, para citar apenas canções na primeira pessoa. O fato é que Chico Buarque engaja-se com muita competência no jogo de fingimento poético e usa a literatura para desenvolver múltiplas personalidades. Como se sabe, durante a ditadura militar, quando teve suas obras censuradas, Chico Buarque criou Julinho da Adelaide, personagem que assinou várias canções, deu entrevistas em jornal e foi pensado como uma forma de escapar da censura. (PEREIRA, 2015, p. 75)

Esse resgate da imagem de Chico Buarque como ficcionista foi o que mais nos chamou atenção na pesquisa de Gabriel da Cunha Pereira. Nos trabalhos acadêmicos dedicados à obra de Chico Buarque, em geral, destaca-se muito a figura do escritor e compositor como um grande artesão da linguagem. Porém, de acordo com Pereira, quando se trata de *O irmão alemão*, por exemplo, um romance em que a figura autoral aparece o tempo todo, essa questão ficcional de Chico é resgatada somente nos outros romances anteriores ao publicado em 2014, quando, na verdade, o ficcionista Chico Buarque já havia aparecido em suas canções mais antigas, muito antes da publicação do seu primeiro romance.

No entanto, mais uma vez sentimos falta da contextualização histórica presente em *O irmão alemão* – aspecto muito importante para uma melhor compreensão das relações da obra com os eventos históricos que dela participam e que, de resto, são fundamentais para a estrutura da narrativa. A pesquisa se concentrou apenas na teoria da literatura contemporânea e na desconstrução do conceito de verdade, chegando à conclusão de que *O irmão alemão* “atualiza os conceitos aristotélicos de

mímeses e verossimilhança, levando-os para o debate pós-moderno que põe em xeque os valores de verdade e entende também o real como narrativa ficcional” (PEREIRA, 2015, p. 69).

Em 2016, Martanézia Rodrigues Paganini, da Universidade Federal do Espírito Santo, publicou o artigo “Leitura da representação do eu no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque de Holanda”. A proposta do estudo foi mostrar, por meio do dispositivo da autoficção, a relação entre os dados autobiográficos do autor no romance e os artifícios ficcionais que ele opera a fim de romper com os moldes lineares das narrativas. Para isso, a autora utiliza referências das escritas de si e da teoria da ficção, tais como Evando Nascimento, Diana Klinger e Antonio Candido. É importante ressaltar a importância que Paganini cede às teorias da literatura de testemunho para afirmar que a obra também é ética na medida em que o narrador atravessa dois momentos de catástrofes da história mundial, sem chamar atenção para questões pessoais do autor no romance.

seria mais adequado compreender *O irmão alemão* como um texto com teor testemunhal, tendo em vista que é uma narrativa que apresenta rastros da experiência traumática. A experiência traumática é vista como narrativas sobre a impossibilidade de testemunhar, tendo em vista que aqueles que verdadeiramente testemunharam não estariam aqui para contar, pois não voltaram vivos. Afirmamos, então, que o personagem-narrador de *O irmão alemão* faz a tentativa de falar por ele, pelo irmão que foi renegado e, também, por si mesmo, enquanto sobrevivente dos tempos duros e silenciados pela ditadura. Ciccio é a voz que reclama as ordens instituídas. Cumpre observar que a família burguesa, à qual pertence o narrador-personagem, é problematizada pelo Narrador. Assim como o estado, as leis, o estatuto. Enfim a ordem estabelecida é desconstruída pelo discurso desse narrador. Podemos dizer que Ciccio fala pelos que morreram nos tempos da ditadura, pelos que foram silenciados, pelos exilados, no caso, o próprio autor, e que não puderam se manifestar. É essa atmosfera que aparece no enredo de *O irmão alemão*. Assim, a construção ficcional dessa obra é articulada de forma a se pronunciar contra a manutenção de uma ordem social imposta pela força e marcada pela repressão desses dois acontecimentos lamentáveis na história do Brasil e na história da Alemanha. Ficcionalizar estes acontecimentos é o modo de se contrapor ao choque. Dessa forma, a escrita de si traz em seu bojo a arte como compromisso ético e não a arte pela arte. A literatura tem a intenção de dizer a verdade como forma de fazer falar as vozes silenciadas, de modo a registrar o testemunho de fatos de que não se admite a repetição. (PAGANINI, 2016, p. 12)

Por fim, Paganini afirma que o que prevalece no texto é a “alterficção”, termo criado por Evando Nascimento para reconhecer a “ficção de si como outro” (NASCIMENTO, 2010, p.192).

Também em 2016, em “A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família”, Georg Wink, por meio de um estudo minucioso, trata *O irmão alemão* de Chico Buarque como um “incidente internacional na história da família do autor” (WINK, 2016. p. 49). No início do artigo, o autor realiza um apanhado geral dos dezessete capítulos do romance a fim de resumir a história para o leitor. Além disso, Wink faz uma pequena biografia de Sergio Gunther, irmão de Chico Buarque e primogênito de Sergio Buarque de Holanda. Nesse sentido, o autor aborda a autoficção e a diferença entre esse dispositivo de leitura criado pela teoria da literatura francesa e a autobiografia.

Assim como o trabalho de Martanézia Rodrigues Paganini, citado acima, Georg Wink também não deixou escapar os planos de fundo históricos de *O irmão alemão* – mesmo que ele não tenha utilizado nenhuma referência do campo da História – como também concluiu que Chico Buarque fez um excelente trabalho aproveitando o gancho do “incidente familiar” para lançar um olhar diferente para o Holocausto e a ditadura militar no Brasil. De forma geral, Georg Wink fez um belo estudo sobre *O irmão alemão*, lançando mão de diversos dados autobiográficos da família Buarque de Holanda, problematizando esses dados presentes numa narrativa ficcional e, acima de tudo, relacionando-os com a história do Brasil e da Alemanha do século XX.

Publicada em 2016, a resenha “Em busca do irmão desaparecido: entre a presença e a ausência”, de Márcia Custódio, tem como recorte principal a presença de Sergio (irmão de Ciccio) e a ausência de seu irmão brasileiro, Mimmo. Sob o ponto de vista estético, a autora aponta para as coincidências no plano referencial e no plano ficcional, relacionando nomes e documentos factuais à obra de ficção. Já sob o ponto de vista do recorte proposto pela resenha, a autora afirma a incoerência política existente entre o personagem Ciccio e o escritor Chico Buarque, uma vez que o personagem é completamente indiferente ao momento político brasileiro retratado na narrativa, ao contrário do autor Chico Buarque, que foi ativista político durante a ditadura militar e que ainda se mantém com o mesmo posicionamento. Nesse sentido, Ciccio acaba tornando obsessiva a sua busca pelo irmão alemão e se esquece de seu irmão brasileiro que foi raptado pela ditadura. Para Custódio, *O irmão alemão* é uma obra de comprometimento com a História e que “se sobressai

por condensar com destreza força temática e construção de linguagem” (CUSTÓDIO, 2016, p. 274).

Em sua tese de doutorado, Nelson Martinelli Filho propõe um estudo sobre a concepção do termo “mito”, perpassando o período clássico até a contemporaneidade. O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos, defendida em 2016, Nelson Martinelli Filho caminha para o mito do autor/escritor nos dias atuais e os impactos disso no mercado editorial.

Temos, de um lado, um mercado editorial em franca expansão e sedento por vendas e, de outro, um público ávido por participar desse circo montado, de ver pessoalmente, ao vivo, em carne e osso, seus heróis, tão divinos, tão humanos. No meio dessa gincana, situa-se o autor. Fazer parte do jogo torna-se uma especial chance de ter, em primeiro lugar, seu livro comprado e, posteriormente, quiçá, lido. Meu interesse está, portanto, na transformação do autor nessa peça central do sistema mercadológico editorial e, em especial, como isso revela uma espécie de comportamento mítico no mundo contemporâneo. (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 15)

Abordando a questão do “retorno do autor” como premissa, Martinelli Filho destaca o crescente número de vendas de livros e, sobretudo, de eventos literários gigantescos no Brasil evidenciando a importância que o leitor contemporâneo (não especializado) tem dado à figura autoral. Além disso, o autor confere grande importância às redes sociais, tais como *Facebook* e *Instagram*, estas que tornam o sujeito escritor mais próximo do sujeito leitor.

É importante, também, destacar as implicações do amplo domínio do Facebook na internet – incluindo as atuações constantes fora da rede (até mesmo em contextos geopolíticos distintos) – em um estudo sobre os discursos confessionais e a midiaticização do sujeito. Do mesmo modo, não é novidade a constatação de que a superexposição das vidas particulares tornou-se ainda maior dadas as características de interação do Facebook. Assim, por exemplo, para esta tese, a análise da atuação dos autores nessa rede será considerada, uma vez que ela se tornou nos últimos anos uma importante ferramenta de autopromoção. (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 18)

Com base nesse recorte de pesquisa, Martinelli Filho analisa cinco romances de Chico Buarque – *Estorvo*, *Benjamim*, *Budapeste*, *Leite derramado* e *O irmão alemão* – a fim de debater de que forma o escritor e compositor se transforma em uma “máquina produtora de mitos” e de que forma o sistema mercadológico editorial influencia diretamente na relação de construção do mito do autor por parte do leitor.

Uma vez que nosso foco é revisar exclusivamente a fortuna crítica de *O irmão alemão*, não nos dedicaremos às análises dos outros romances de Chico Buarque feitas por Nelson Martinelli Filho.

Sobre a mais recente obra publicada de Chico Buarque, *O irmão alemão*, o autor da tese de doutorado destaca a relação do dispositivo autoficcional com toda a estrutura gráfica do livro. Na capa de *O irmão alemão*, é possível perceber que o nome do autor aparece em autorrelevo e com uma fonte maior comparada à dos outros romances de Chico Buarque. Além disso, ao invés de trechos da narrativa na capa – como nos romances anteriores – há relatos de pessoas sobre o próprio Chico Buarque, e não necessariamente sobre o romance.

Martinelli Filho comenta a importância do documentário *Chico – artista brasileiro*, cujo intuito também foi o de promover *O irmão alemão*, fazendo com que o leitor tenha alguma expectativa de efetuar uma leitura referencial do romance e, consequentemente, tornando esse romance um grande sucesso mercadológico editorial.

Cabe ressaltar que o autor da tese não concedeu importância aos eventos históricos marcados em *O irmão alemão*, uma vez que seu propósito de pesquisa possui um outro recorte. No entanto, não há de se negar que a tese de doutorado de Nelson Martinelli Filho é um trabalho bem executado sobre o “mito” do autor/escritor e uma importante referência acadêmica no que diz respeito à vida e obra de Chico Buarque – de *Estorvo* a *O irmão alemão*.

Por último, em 2016, Nathalia de Aguiar Ferreira publicou “De Chicos e Sergios: uma leitura de *O irmão alemão*, de Chico Buarque, como ficção de arquivo”. A autora do artigo, diferente de todos os outros trabalhos publicados, analisa *O irmão alemão* pela perspectiva da ficção de arquivo, dispositivo literário contemporâneo. Campos busca

apreender importantes nuances da obra, como a encenação das chamadas figuras de arquivo (no caso a biblioteca, a carta e iconografia), o emprego das técnicas de prova no processo de pesquisa histórica ou jornalística e a modelagem biografemática de restos biográficos do autor e da família Buarque de Holanda, com destaque para o pai, Sergio Buarque de Holanda (CAMPOS, 2016, p. 219)

Tal leitura de *O irmão alemão* como ficção de arquivo foi uma novidade em nossa revisão bibliográfica, uma vez que todos os trabalhos publicados apontam

hegemonicamente para o dispositivo autoficcional. No entanto, Campos discorda deste dispositivo como leitura do romance buarquiano, definindo como “perigo” a rotulação de *O irmão alemão* como autoficção.

É irônico que, em outra hipótese, a autoficção possa encaminhar o leitor, de maneira igualmente equivocada, a uma experiência de perceber a ficção, ainda que alegadamente manobrada pelo autor sobre si mesmo, como “mentira”, negando os elos, ou “pontes metafóricas”⁵ entre a vida e a obra. É dizer: se a narrativa não se presta inteiramente à “verdade” sobre o eu empírico do autor, resta a ela ser embuste. Acontece, assim, uma redução crassa dos sentidos de ficção e de fato, um “se não se está lá, se está cá”, quando é a hesitação, a indecidibilidade, uma das experiências mais ricas na leitura de *O irmão alemão* (como o é em tantas outras obras que recebem o título de autoficções).

A tese da autora não reconhece traços evidentes da vida real do autor na narrativa ficcional, considerando o jogo ficcional da autoficção uma manobra que se reduz somente à ficção. Assim, percebemos que a autora possui uma compreensão equivocada do que seja a autoficção, uma vez que há a inserção de dados empíricos da vida do autor embaralhadas no romance, característica da autoficção. Além disso, ao fazer tal afirmação, a autora classifica a autoficção como um gênero literário. Ora, como *O irmão alemão* pode ser definido como uma autoficção para um leitor que não possui informações acerca da vida pessoal do autor? Nesse mesmo sentido, para esse leitor desprovido de tais informações, como *O irmão alemão* funcionará como uma manobra que se reduz apenas à ficção?

Em 2017, Marilu Grassi e Josiele Kaminski Corso Ozelame publicaram o artigo “Uma leitura de *O irmão alemão*: autoficção em Chico Buarque” cujo propósito é o de analisar a obra por meio do dispositivo autoficcional. Não discorreremos muito sobre este trabalho aqui, uma vez que não há nenhuma novidade nos estudos das autoras. Ozelame e Grassi preencheram boa parte do artigo lançando mão de vários dados autobiográficos do autor, deixando um pouco de lado a análise do texto em si. Digamos que Chico Buarque foi o protagonista do artigo, enquanto *O irmão alemão* ficou para trás.

No que diz respeito às poucas passagens de análise do romance, as autoras concentram-se no hibridismo textual – a mescla entre ficção e autobiografia – embasando-se em Antonio Candido, Diana Klinger e Serge Doubrovsky, por exemplo.

Como conclusão do trabalho, Ozelame e Grassi observaram que a autoficção é um dispositivo capaz de engendrar possibilidades da criação do duplo de si e de remodelação o passado.

O irmão alemão mesclou o real com o imaginável, fez um pacto entre o autobiográfico e o ficcional, trouxe o autor na prosa de ficção e conseguiu do leitor a cumplicidade, de não sê-lo apenas o verificador do que é narrado, mas um participante da experiência do autor, que aceita a verossimilhança do que é narrado. Chico Buarque parece perceber que as relações do homem consigo mesmo já não acontecem mais em uma realidade histórica passiva de ser concebida historicamente. Por meio dessa produção literária contemporânea, Chico nos faz refletir sobre nossa realidade, assombrada pela violência, tomada pelo individualismo e formada por relacionamentos pouco saudáveis. Ele retrata, por meio da subjetividade das personagens, uma época em que os valores estariam em transição e por isso, muitas vezes incoerentes. A autoficção, como expressão literária, parece corresponder com os anseios de Chico Buarque. Graças à possibilidade de criar um duplo de si, ele pode romper com a veracidade, fantasiar a vida com a ficção, preencher lacunas, remodelar o passado, por meio de um contrato com o leitor, marcado pela ambiguidade. (GRASSI; OZELAME, 2017, p. 120).

O trabalho das autoras acima relacionou a boa autoficção construída por Chico Buarque com remodelação de um passado histórico passivo, com a violência, com o individualismo. No entanto, não identificamos a que passado histórico passivo e a que violência as autoras se referem, uma vez que a ditadura militar e a Segunda Guerra presentes no romance não são analisadas no trabalho. Nesse sentido, não detectamos consistência na conclusão do artigo de Grassi e Ozelame, uma vez que não é mostrado onde os “relacionamentos pouco saudáveis”, o “individualismo” e a “violência” se faz presente em *O irmão alemão*, além de não reconhecermos qual é a relação desses pontos citados com a autoficção.

No mesmo ano, Lucia Helena publicou “*K: relato de uma busca* e *O irmão alemão: a tradição realista e naturalista* relida por Bernardo Kucinski e Chico Buarque”, em que a autora traça um paralelo entre as obras de Bernardo Kucinski e de Chico Buarque, identificando nessas obras alguns traços da tradição literária realista e naturalista, sob o ponto de vista teórico do conceito de História como ruína, de Walter Benjamin.

Os dois textos, dentre outras possibilidades originais de leitura, podem ser focalizados como uma reflexão inteligente sobre a conceituação benjaminiana da História como ruína, a que os autores submetem a releitura da tradição realista/naturalista subterrânea com a qual dialogam, uma vez que o naturalismo hoje resta como História nas ruínas de sua textualização primeva. (HELENA, Lucia. 2017, p. 13)

No artigo da autora, não há uma análise aprofundada sobre os gêneros que compõem as escritas de si presentes nas duas obras contemporâneas, no entanto, Lucia Helena discorre, meticulosamente, sobre a rememoração do passado e o papel da literatura como intervenção social na medida em que as obras analisadas pela autora resgatam passados sombrios do Brasil ditatorial e da Europa nazifascista.

Em segundo lugar, algo semelhante ocorre no caso de *O irmão alemão*, produzindo uma obra híbrida que bem se pode denominar de ficção-limite, ao mesmo tempo aquém e além da ficção, produzindo um composto romanesco muito frequente na assim denominada pós-modernidade. Intelectual público, seu autor comenta dois momentos azedos e ditatoriais da história mundial e brasileira: o nazifascismo europeu, de 1937 a 1945, e o período pós-1964 no Brasil, não pela estratégia da denúncia tal qual, mas pelo cruzamento complexo de documentos, memória, fantasia, dados factuais, testemunhos e simulações, num discurso em que convivem o Chico Buarque cancionista e o romancista bem treinado, ambas as vertentes exercidas com muito talento e bem articuladas na obra híbrida. (HELENA, 2017, p. 18-19)

É importante ressaltar que a autora não tem como objetivo comparar *K: relato de uma busca* e *O irmão alemão* às obras realistas e naturalistas, mas apontar semelhanças que as cruzam uma com a outra. Nesse sentido, percebe-se que o artigo zela mais pela temática da História do que pela temática da autoficção somente – recorte bastante saturado no que diz respeito às análises da mais recente obra literária de Chico Buarque.

Na tese de doutorado de Giovana dos Santos Lopes, intitulada *Autoficção e outras modalidades híbridas em romances de Chico Buarque e Michel Laub*, defendida em 2017, a autora propõe um estudo das obras dos autores citados no título levando em consideração a autoficção e outros dispositivos híbridos que mesclam vida e ficção na literatura contemporânea. Lopes faz um estudo aprofundado sobre *O diário da queda* e *O irmão alemão*, partindo da perspectiva da autoficção de Serge Doubrovsky e dos elementos biográficos fundidos com a ficção. Nos deteremos apenas no estudo do objeto de pesquisa que nos interessa aqui: *O irmão alemão*.

Sobre o romance de Chico Buarque, há grande interesse da autora em fornecer dados biográficos do escritor inseridos no texto romanesco. A fim de reforçar o estudo sobre os dados biográficos do autor no texto e como estes se articulam com a ficção, Giovana dos Santos Lopes utilizou o conceito de *paratextos*, de Gérard Genette, para mostrar a função desses elementos na narrativa. Esses elementos

são notas de rodapé, ilustrações, dedicatórias, prefácios, título, subtítulos e todas as partes que compõem o livro.

Nesse sentido, a autora revela que os *paratextos* presentes em *O irmão alemão* colaboram para o hibridismo do texto na medida em que fotos, documentos, orelha, capa e contracapa do livro produzem a autorreferência dentro de um texto de ficção.

Há também um fragmento no capítulo da tese, intitulado “A memória: a urbe e a ditadura”, dedicado à obra, em que Lopes disserta sobre como a História está presente em *O irmão alemão*, no entanto, esse fragmento aparece no final e de forma bem tímida. Mesmo assim, a autora da tese reforça a importância da memória histórica presente no romance de Chico.

Nos dois artigos sobre os quais discorreremos a seguir, não constam as datas de publicação e, por isso, os deixamos por último. No trabalho intitulado “A ficcionalização e a encenação da figura autoral em *O irmão alemão*: uma autoficção de Chico Buarque”, os autores Jhonatan Rodrigues e Ana Cristina dos Santos também lançam mão da teoria literária contemporânea da autoficção. Eles têm como objetivo esclarecer o que é a autoficção e de que modo esse dispositivo estético aparece em *O irmão alemão*.

No trabalho, não há nada de tão novo nos estudos sobre o romance de Chico Buarque levando em consideração os outros trabalhos mencionados aqui, além de um estudo breve apenas sobre a autoficção em *O irmão alemão*, deixando de lado outras perspectivas importantes acerca do texto literário.

O que nos chamou atenção de forma não muito satisfatória diz respeito ao modo como foi analisado o personagem Ciccio, que durante a adolescência furtava carros com seus amigos. Tal fato foi utilizado como autorreferência por Chico Buarque, uma vez que o costume narrado por Ciccio possui relação com um velho costume do próprio autor quando era mais novo. Rodrigues e Santos utilizam essa pista autoral como elemento disparador da pesquisa. Nesse sentido, percebe-se que o recorte escolhido pelos autores evidencia que um ato criminal cometido por Chico Buarque durante sua adolescência se sobrepõe ao seu ativismo político contra a ditadura militar, por exemplo. Por mais que o personagem Ciccio não tenha sido um militante durante os anos de chumbo, o tema é trazido à baila em diversos momentos na

narrativa, mesmo que por meio de meias palavras, mostrando o receio do personagem principal diante do país controlado por militares.

Por outro lado, Maria Isolina de Castro, em “Autoficção e História em *O irmão alemão*”, faz um breve trabalho lançando mão de referências da ficção e da autoficção para analisar os momentos históricos inseridos no romance e a realidade em *O irmão alemão*. O objetivo da autora é explicar como o dispositivo autoficcional de Chico Buarque está a serviço de narração dos eventos históricos na medida em que a literatura, por meio do criar e do recriar a história, pode atuar de forma ética quando resgata a história de catástrofe do Brasil ditatorial.

Assim, por mais que o artigo de Maria Isolina de Castro seja breve, a autora dispõe de um interessante recorte acerca da obra. Digamos que a pretensão de Castro seja semelhante à nossa, uma vez que o estudo dos períodos históricos de catástrofes do século XX foi contemplado na análise de um texto autoficcional.

Enfim, sobre *O irmão alemão* (2014), romance a que nos dedicamos para esta pesquisa, ainda há poucos trabalhos publicados. Dentre desse escasso referencial bibliográfico, boa parte se debruça apenas sobre o tema autoficção, como no caso da tese de doutorado de Giovana dos Santos Lopes³ cujo trabalho é intitulado “Autoficção e outras modalidades híbridas em romances de Chico Buarque e Michel Laub”, no do artigo de Jhonatan Rodrigues e Ana Cristina dos Santos⁴ intitulado “A ficcionalização e a encenação da figura autoral em ‘*O irmão alemão*’: uma autoficção de Chico Buarque” e no do artigo de Gabriel da Cunha Pereira⁵, com o título “*O irmão alemão*: entre a autobiografia e a ficção”. Já Maria Isolina de Castro Soares⁶ publicou um artigo no qual investiga aspectos historiográficos na autoficção de Chico Buarque. Apesar de não haver nenhum estudo publicado sobre *O irmão alemão* ainda, cabe ressaltar a importância das pesquisas sobre a literatura de Chico Buarque realizadas pela professora Andréia Delmaschio em *A máquina de escrita (de) Chico Buarque* (2014), cujas análises a respeito de *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste* elucidaram nossa pesquisa.

³ Defendeu sua tese pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

⁴ Jhonatan Rodrigues é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Ana Cristina dos Santos é professora associada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro

⁵ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

⁶ Discente regular do curso de doutorado em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo.

2.1 CHICO BUARQUE

Chico Buarque de Hollanda é conhecido no Brasil como compositor de centenas de canções das quais boa parte está relacionada diretamente com a ditadura militar no país (1965-1985). Em 1964, o musical *Balanço de Orfeu* procurou Chico para que ele compusesse uma música para o espetáculo. Assim, ele compôs *Tem mais samba*, considerada o marco zero de sua carreira. Além de ser artista musical, Chico também é dramaturgo. Escreveu *Roda viva* (1967), *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975), *Ópera do malandro* (1978) e *O grande circo místico* (1983). E Chico também é romancista. Ele publicou *Fazenda Modelo* (1974), *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014). Com *Estorvo*, *Budapeste* e *Leite Derramado*, Chico Buarque ganhou o Prêmio Jabuti – um dos mais importantes prêmios literários do Brasil – nas categorias de livro de ficção do ano e de melhor romance.

Foi durante o Festival da Música Popular Brasileira, em 1965, que o jovem cantor foi evidenciado. Esse evento foi transmitido por várias emissoras da televisão brasileira (TV Record, Rede Globo, TV Rio) e teve também outros nomes revelados, além de Chico Buarque, tais como Elis Regina, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. Na segunda edição do Festival da Música Popular Brasileira, em 1966, Chico Buarque ficou entre os primeiros lugares com “A banda”, dividindo o prêmio com “Disparada”, de Théo de Barros e Geraldo Vandré.

Apesar de o sociólogo Marcelo Ridenti (2000) afirmar que Chico Buarque “jamais foi ativista político militante, embora considerado próximo do Partido Comunista Brasileiro e de outras tendências de esquerda” (RIDENTI, 2000, p. 229), em 1968, Chico participou da Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro – manifestação que reuniu artistas, intelectuais e estudantes que objetivavam o fim do comando dos militares no governo, além de ter escrito e composto canções e peças teatrais contrárias ao sistema ditatorial. Após a instauração do AI-5, em 1968, Chico, com receio de sua participação na Passeata dos Cem Mil e da atitude repressiva que aconteceu durante a encenação da peça *Roda Viva* (1968), em que atores e produtores da peça foram espancados por um grupo do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), autoexilou-se na Itália. Em 1970, retornou ao Brasil e compôs a

polêmica canção “Apesar de você”, uma crítica ao regime político ainda vigente no Brasil, naquela época.

Em 1974, divulgou sua primeira narrativa intitulada *Fazenda Modelo*. Anos mais tardes, já em 1991, publicou *Estorvo*. O título de romancista lhe rendeu, inicialmente, algumas críticas negativas no Brasil. Essas críticas tinham como fundamento o fato de Chico ter publicado seu primeiro romance décadas depois de fazer o seu nome na música popular brasileira, como se ele não pudesse ser também bem-sucedido como escritor de romance.

Chico Buarque é filho da pintora e pianista Maria Amélia Cesário Alvim e do sociólogo, historiador e jornalista Sérgio Buarque de Hollanda. Cresceu e viveu dentro da maior biblioteca particular de São Paulo, onde adquiriu grande conhecimento literário. Também sempre viveu rodeado de poetas e intelectuais, por influência do pai, o que propiciou o seu desenvolvimento, para além de músico, como escritor de ficção. Em uma entrevista mostrada no filme *Chico: artista brasileiro* (2015), Chico diz:

Me sinto profissionalmente, no sentido de conhecimento, de ofício, mais um escritor que um músico. Ou conheço mais a literatura do que a música. Com música, sou muito mais intuitivo. Com a literatura, não. A literatura eu conheço. Eu tenho uma formação não muito disciplinada, mais sólida do que enquanto compositor (HOLLANDA, 2015).

No mesmo documentário, Chico evidencia o fato de que, em alguns países, ele é mais conhecido como escritor do que como músico.

Meu livro é publicado em países onde eu não sou conhecido como músico, como cantor ou compositor. Nem um pouco. Eu lembro que fui lançar na Noruega e, no meio de uma entrevista: ‘mas é verdade que você também canta no seu país?’. Eu falei: ‘por acaso, eu também canto’. Mas o livro funciona sozinho, sem o prejuízo nem o lucro, o ônus nem o bônus de ser o livro de um artista, de um pop, de um artista de música popular. (HOLLANDA, 2015)

Diante desse reconhecimento enquanto apenas escritor no exterior, percebemos que as críticas recebidas por Chico Buarque nos leva à certeza de que o autor pode ser tão bem sucedido na música quanto na literatura.

2.2 TENDÊNCIAS LITERÁRIAS DAS ÚLTIMAS DÉCADAS DÉCADAS

Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), faz alguns mapeamentos das últimas gerações de escritores da literatura brasileira. Para o professor e pesquisador da PUC-Rio, todas essas últimas gerações estão ligadas ao realismo, sobretudo a partir da década de 1960. O pesquisador lança mão da crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda para dialogar com sua teoria:

Para Heloísa Buarque de Hollanda, a principal tendência da literatura nas últimas décadas do século XX podia ser vista no modo como esta de apropriava do cenário urbano e, especialmente, das grandes cidades. As novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência. (SCHOLLHAMMER, p. 22, 2009)

Após o golpe militar no Brasil, em 1964, os escritores tiveram que lançar mão de outros dispositivos e formas literárias para lutarem contra a ditadura, sem abandonar seus compromissos éticos com a sociedade. Durante o pior momento da ditadura militar, na década de 1970, a literatura ficou marcada pela resistência, pelo posicionamento político e pela narrativa autobiográfica, como é o caso do romance já citado anteriormente, *O que é isso companheiro?* (1977), de Fernando Gabeira e dos poetas da “Geração do Mimeógrafo” – Ana Cristina César, Chacal, Paulo Leminski, Cacaso.

Para Silviano Santiago, surge, assim, uma genealogia entre o texto modernista e o memorialismo, abordando a família e o clã, enquanto os jovens mais politizados encontram no escopo autobiográfico expressão mais propícia a um novo tipo de engajamento. Sem dúvida, identifica-se a vertente autobiográfica e memorialista também na literatura contemporânea, agora não mais enquanto decisão existencial diante de opções de vida sob o regime autoritário, mas na procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus graves problemas sociais. (SCHOLLHAMMER, p. 24, 2009).

Já nos anos 1980, o professor pesquisador da PUC-Rio pontua que o principal traço comum dessa década é o hibridismo entre a alta e a baixa literatura, ou a mistura de gêneros literário. Schollhammer exemplifica esse período literário com a obra de João Gilberto Noll. Além disso, com a redemocratização do país, dá-se início à pós-modernidade na literatura. Esse marco cultural e social está representado sob forma de “uma nova posição do sujeito marcada pela expressão

literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto” (SCHOLLHAMMER, p. 31, 2009). Um dos exemplos citados pelo autor dessa geração é o começo da obra de João Gilberto Noll.

Em 1990, segundo o autor, não há nenhuma característica em comum que uma os escritores e as obras desse tempo. No entanto, ele sugere a “perda de determinação e de rumo das personagens” (SCHOLLHAMMER, p. 33, 2009) como fator importante da literatura produzida no final do século e cita o primeiro e o segundo romances publicado de Chico Buarque, *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995), como exemplos. Sobre este, Marcelo Ridenti dedica um capítulo do livro *Sociedade e cultura no Brasil* (1998) a analisar a sociedade e a política de 1990. Logo no início, Ridenti ressalta que o caráter do romance, segundo o próprio Chico Buarque, não é político⁷. Contudo, é possível ligar aspectos da narrativa e das personagens ao início da redemocratização, ao Estado pautado no neoliberalismo econômico e ao aparecimento da classe média no fim do século.

Mas as novas condições da vida sociopolítica nos anos 90 afloram em cada página: a presença constante de mendigos nas ruas; a banalização da violência no cotidiano; a decadência da estrutura urbana; a decomposição de um edifício de apartamentos de classe média; o transporte em ônibus malcuidados de operários e empregadas domésticas da periferia para o centro da cidade; a trajetória ascendente na política do bandido Alyandro Sgaratti, em campanha antecipadamente vitoriosa nas eleições democráticas ao Congresso Nacional. Os órgãos de repressão, que liquidavam oposicionistas durante a ditadura, foram transformados em grupos de extermínio de supostos bandidos ou de cidadãos comuns, considerados inimigos por quaisquer idiosincrasias dos policiais matadores. (RIDENTI, p. 179, 1998)

Enfim, nos anos 2000, Schollhammer destaca que a procura pela literatura está em consonância com a procura pela “vida real” e pela espetacularização da vida privada pela mídia. De acordo com o autor, “o que mais se vende são biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagem, memórias, revelações de *paparazzi*, autobiografias e, claro, autoajuda” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 56), tais como textos biográficos e autobiográficos sobre o jogador de futebol Neymar, o cantor Justin Bieber e outras celebridades do mundo *pop*, esportivo e artístico.

⁷ É importante destacar que Marcelo Ridenti é sociólogo e que, portanto, suas análises a respeito das obras de Chico Buarque são à luz dos conhecimentos da antropologia e da ciência política. Destacamos também a importância política e cultural em toda a obra literária de Chico Buarque.

2.2.1 O “eu” da literatura na História

A produção literária a partir dos anos 2000, voltada ao autoengendramento do autor, também foi capaz de se tornar um dispositivo político de escritores que, por meio da literatura, se propuseram a voltar à história do Brasil e de países que sofreram com catástrofes genocidas. Nesse período – até os dias atuais – houve uma vasta produção literária marcada pelas escritas de si e pelo teor testemunhal. Pode-se listar: *Você vai voltar pra mim: e outros contos* (2014), *K: relato de uma busca* (2014) e *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski; *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub.

Esse *boom* de literatura sobre as catástrofes genocidas tanto da América Latina quanto da Alemanha Nazista pode ser explicado pela urgência dos escritores de voltar às ruínas do passado, tendo em vista que não houve completamente um acerto de contas com esse passado catastrófico. Ricardo Lísias (2010) compara as literaturas brasileira e argentina e questiona o atraso literário brasileiro em relação ao seu trauma nacional. Segundo o crítico literário e escritor, durante os anos 90, a Argentina já relembra seu passado histórico, sobretudo com Ricardo Piglia e Juan José Saer, enquanto o Brasil, durante o mesmo período, abordava temas sobre a violência urbana. Nesse sentido, Lísias afirma que durante os anos 90, a literatura brasileira contemporânea estava a serviço da classe dominante, uma vez que o tema da violência urbana era apenas uma “assombração para a elite e um problema sério para os pobres” (LÍSIAS, 2010, p. 322). Todavia, é preciso enfatizar que, durante o período referido por Lísias, em que, segundo ele, a produção literária estava a serviço da classe dominante, muitas publicações literárias sobre a ditadura militar surgiram. Apesar de não ser o tema central do romance, *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, é uma narrativa construída por momentos de *flash-back* do personagem principal ainda durante a ditadura militar, quando era jovem e apaixonado por uma moça que fazia resistência contra governo. Também foram publicadas *Primeiro de abril* (1994), de Salim Miguel, *Amores exilados* (1997), de Godofredo de Oliveira Neto e outros.

2.2.2 A trilogia da questão autoral em Chico Buarque

Como já dito anteriormente, o romance mais recente de Chico Buarque, publicado em 2014, *O irmão alemão*, foi catalogado como uma obra de ficção. Trata-se da história da família de Ciccio, um jovem que descobre, por meio de uma carta escondida dentro de um livro na biblioteca particular de seu pai, um meio irmão alemão. Ao descobrir isso por acaso, Ciccio atravessa o romance à procura desse irmão que seu pai teve com uma jovem alemã enquanto viveu na Alemanha no período ditatorial nazista. Ciccio e sua família vivenciam, no Brasil, o momento em que os militares tomam o poder e instauram uma ditadura no país.

Como já sinalizado anteriormente, a inserção de dados empíricos do autor dentro da narrativa ficcional é o que mais envolve leitores e estudiosos da obra. O nome do narrador e de seu pai, sobretudo, são os pontos que mais chamam atenção para o referencial autobiográfico do texto. Francisco de Hollander, o Ciccio, é filho de Sergio de Hollander. Além disso, há passagens da ditadura militar em que o personagem principal faz questão de evidenciar as repressões. Para um meio entendedor sobre a figura de Chico Buarque, bastam esses pequenos dados empíricos para que seja feita a associação de Ciccio personagem com Chico cantor, compositor e autor.

(...)Desta vez eu vinha lendo O Ramo de Ouro, numa edição inglesa de 1922, e ao virar a página 35 dei com uma carta endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Südamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Fasanenstrasse, 22, Berlin(...) (BUARQUE, 2014, p. 8)

(...)Faço uma pausa à espera do seu olhar: Hollander, monsieur Francisco de Hollander. Anne me encara boquiaberta, examina meus olhos cinzentos, meu cocuruto, a queixada inconfundível do meu pai, depois desvia a vista, põe o espinafre para escorrer, começa a picá-lo miudinho e murmura que há muitos anos teve com um amigo com esse nome, Hollander(...) (BUARQUE, 2014, p. 106)

No entanto, a questão autoral dentro de uma narrativa ficcional não foi um assunto inédito de Chico Buarque. Começou em *Budapeste* e continuou em *Leite Derramado*. Em Budapeste, a história é a de um *ghost writer*, chamado José Costa, que começa a ganhar dinheiro escrevendo monografias, cartas, poemas, mas sua autoria é anônima. Quem leva o nome do autor é quem lhe encomenda o trabalho. Em um voo forçado de escala do Rio de Janeiro para Istambul, José Costa para na

Hungria, onde fica fascinado pela língua a ponto de estudá-la incansavelmente até não ser mais confundido com um estrangeiro. Na capital da Hungria, torna-se Zsoze Kósta e mantém o seu trabalho de escritor fantasma, porém assumindo duas vidas e duas identidades opostas. Enquanto experimenta o anonimato de um escritor fantasma no Rio de Janeiro, José Costa prova a fama quando o livro autobiográfico, *Budapest*, escrito pelo personagem não nomeado, indicado apenas como Sr.... é publicado e assinado por Zsoze Kósta em Budapeste. Essa inserção de múltiplos narradores/escritores/obras em *Budapeste* é ponto alto da questão autoral na ficção de Chico Buarque. Como afirma Andréia Delmaschio, uma das mais importantes estudiosas da obra literária de Chico Buarque no Brasil:

O coral de ventríloquos é esse conjunto de *personae* que se superpõem em *Budapeste*, emitindo vozes cuja fonte é impossível recuperar, ou que não se sabe ao certo de ontem vêm. Em vários níveis isso se dá: a iniciar pelo nome “Chico Buarque”, impresso na capa e nomeando aquele que cria personagens, ou seja, empresta a eles a “sua” voz. Dos personagens a que *dá vida* (o clichê revela ainda uma vez o aspecto teológico aderido à função autoral), alguns funcionam eles também como verdadeiros ventríloquos, no universo da narrativa. (DELMASCHIO, 2014, p. 147)

Já em *Leite Derramado*, a questão autoral existe na medida em que aspectos autobiográficos do autor são inseridos dentro do texto ficcional. O texto é narrado por Eulálio, um senhor cujos antecedentes pertenceram à elite imperial e que está no leito da morte. A riqueza de sua família expirou e Eulálio, já ancião, aguarda a morte no leito de um hospital público. A pouca ajuda que ele tem vem de seu neto, também chamado Eulálio, que tem envolvimento com o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. O narrador-personagem, por mais lúcido que esteja em relação às suas condições financeiras, ainda se comporta como se tivesse poder, tal como seu pai e seu avô tiveram durante o período imperial. Os componentes autobiográficos aparecem na escolha do nome Eulálio – que de acordo com Chico Buarque, Eulálio foi o primeiro membro de sua família no Brasil – claro, nas referências sobre a sociedade brasileira durante a história – matéria prima do trabalho de seu pai, o sociólogo Sergio Buarque de Hollanda, famoso pela publicação do livro *Raízes do Brasil*.

Chico Buarque, em entrevista, admite que alguns elementos da narrativa *Leite Derramado* foram inspirações autobiográficas, como podemos observar na longa passagem a seguir:

E: Porque é que deu à personagem o nome de Eulálio? O seu tetravô também se chamava Eulálio.

CB: Como é que você sabe disso?!

E: Está no livro "Tantas Palavras, Todas as Letras & Reportagem biográfica de Humberto Werneck" (Companhia das Letras) que ele se chamava Eulálio da Costa Carvalho.

CB; (risos) É verdade, é verdade. Não, não foi em homenagem ao meu tetravô, não.

E: Em Paraty disse que as lembranças da família tinham sido muito importantes.

CB: Relatos de família, coisas que ouvi, estão no livro. Mas o nome Eulálio não. O nome Eulálio é um nome que existe na minha família e que se repete. Meu tetravô e também um tio que se chamava Eulálio. [Já anoiteceu, o escritor olha através da janela e perde-se: "Ai, que lua. Linda mesmo!"] O curioso é que o nome não foi pensado no início, mas há essas coincidências que são instigantes. Quando começo a encontrar coincidências, tenho a impressão de que estou no caminho correcto. Já com o livro encaminhado fui descobrir o significado da palavra eulalia. A minha preocupação com a narrativa era tornar a fala ou a escrita - que é uma verborragia constante desse velho - fluida. Queria dar uma fluidez a essa narrativa que permite alguns capítulos sejam, na verdade, parágrafos únicos.

E: Falou nas lembranças de família. Há críticos que consideram que há neste livro grande influência da obra do seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, autor de "Raízes do Brasil".

CB: Conscientemente não há influência dos livros de meu pai. Há a presença do meu pai porque ele é um historiador e os estudos e o trabalho dele normalmente vazavam para a conversa do dia-a-dia. Não que se fosse conversar sobre a história do Brasil o tempo todo. Inclusive eu citei lá coisas anedóticas que ele gostava muito. O que ele não podia usar, porque não cabia no tom dos livros dele, os restos dessas histórias, a pequena história, eram assuntos lá em casa. Pequenas coisas sem importância que nas pesquisas ele descobria, que eram engraçadas, mas não faziam parte do repertório dele oficial, do que era escrito. Mas que ele comentava. Eu naturalmente sou interessado em História, em História do Brasil especialmente, mas não sou um grande estudioso nem sequer da obra do meu pai.

E: É como se houvesse uma sombra, como se a obra do seu pai fosse demasiado grande? Deve ser complicado ser filho do seu pai, como deve ser complicado, para as suas filhas, serem suas filhas.

CB: Vou lhe falar a verdade. O meu pai, o nome dele na minha juventude e na minha infância, não pesavam sobre mim. Até pelo contrário, as pessoas perguntavam é se eu era filho do Aurélio. O Aurélio é um dicionarista [risos]. É um primo distante do meu pai. E eu ficava aborrecido de me falarem sempre do Aurélio. E saía no jornal "Chico, filho do Aurélio" ou "Chico, sobrinho do Aurélio", nem sobrinho eu sou! E eu dizia: "Sou filho do Sérgio" [diz com entoação]. Não tive esse problema com o meu pai. Poderia ter uma rejeição pelo peso que ele tem. Mas os livros dele são livros para historiadores. Eu conheço o que o meu pai escreveu, mas não sou profundo conhecedor. Agora o assunto, sim, me interessa. História talvez seja mais até genético do que resultado de aprendizado. Leio um jornal, há referências históricas, eu vou ali. Como se há um mapa das Honduras, vou olhar o mapa. Se há uma referência a uma guerra no Afeganistão, gosto de ir ver de onde é que vem isso, tenho um interesse natural por História. Mas repito: não sou um estudioso. Não tenho a pretensão com o meu livro de estar interpretando a história do Brasil.⁸

Por fim, essa espécie de trilogia autoral desemboca em *O irmão alemão*. Neste último trabalho publicado, os componentes autobiográficos são mais explícitos, levando em consideração que houve um documentário – Chamado por Chico Buarque de *filme* – intitulado *Chico: artista brasileiro* (2015) para, de certa forma, também promover *O irmão alemão*. Entre interpretações de artistas famosos cantando canções de Chico, entrevistas do artista falando sobre sua carreira – sobretudo sua carreira como escritor e sobre o tema de seu último romance, tendo falado, mais uma vez, sobre a história de seu irmão alemão –, Marília Pêra lê os primeiros fragmentos do livro de divulgação.

Em sua tese, Nelson Martinelli Filho faz um mapeamento da capa do livro *O irmão alemão*, comparando-a a capas dos outros romances. Como já mencionado anteriormente acerca da tese, dentre as características que Martinelli Filho destaca na capa e na lombada do livro estão o nome do autor com a fonte maior que em seus outros trabalhos literários e alguns elogios que aparecem na orelha e na quarta capa. Quanto a isso, Martinelli Filho aponta que “os dois elogios, se observados com atenção, põem em destaque a figura de Chico Buarque, não a do romance” (FILHO, 2016, p. 168), levando o leitor a tratar a ficção como uma autobiografia. Esses dois elogios citados por Martinelli Filho que constam na quarta capa de *O irmão alemão* são de Jonathan Franzen e Roberto Schwarz. O primeiro diz que “Chico Buarque é não só um grande escritor, ele é o cara: hilário, inovador, profundo”. O segundo destaca que “A invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco”.

O que podemos pensar, então, sobre tais profundas mudanças no projeto gráfico de *O irmão alemão*, se comparado com os demais romances de Chico Buarque? Parece-me que a maior parte das decisões da editora sobre a produção de *O irmão alemão* foram pautadas na busca de dar destaque e visibilidade a Chico Buarque, como se fosse sua própria autobiografia, e não – se se pode dizer – uma (auto)ficção. Se podemos arriscar, mais que nos outros romances, as estratégias de marketing para a obra centraram seu foco na força do nome do autor, talvez na tentativa de promover no público a impressão de dar algo a mais de Chico Buarque nessa obra. Tais ações de sublimação do autor culminaram, em 2015, com o lançamento do documentário *Chico – artista brasileiro*, do diretor Miguel Faria Jr., em que, entre depoimentos de celebridades e do próprio homenageado e reinterpretações de sua obra musical, salpicam-se citações e menções a *O irmão alemão*, como em promoção do romance. (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 169)

Mais adiante, entenderemos de que modo esses dados autobiográficos se misturam com a ficção e de que modo o sujeito-autor aparece em cena, para o leitor.

3 AUTOFICÇÃO EM *O IRMÃO ALEMÃO*

Ciccio, jovem professor da Faculdade de Letras, ao folhear o livro *O Ramo de Ouro*, guardado na biblioteca de seu pai Sergio de Hollander, acha uma carta enviada por Anne Ernst comunicando a existência de um filho que o jornalista brasileiro havia deixado na Alemanha, entre 1929 e 1930. Após essa descoberta, Ciccio inicia a busca por seu irmão alemão.

A narrativa de *O irmão alemão* é composta por vários dados autobiográficos do autor, desde a semelhança onomástica de alguns personagens até alguns fatos da vida de Chico Buarque, como, por exemplo, sua prisão por furto de carros na adolescência, sua passagem complicada pela ditadura militar no Brasil e seu relacionamento com o pai. Além disso, dentro do texto, há franjas textuais – denominadas *peritextos* e *epitextos* – que revelam a referencialidade do autor no romance, tais como fotografias, documentos da família Buarque de Hollanda anexados e a crítica escrita na orelha do livro.

No entanto, por mais que haja uma série de dados referenciais em *O irmão alemão*, há também a criação de alguns personagens que não existiram na vida real e de acontecimentos criados e inventados pelo autor. Assim, o leitor que possui informações acerca da vida de Chico Buarque pode ficar confuso, diante de tantas semelhanças autobiográficas e de criações autorais – e essa confusão se estende até mesmo a quem não é conhecedor da biografia de Chico Buarque, levando em consideração a coincidência onomástica presente do início ao fim da obra.

A esse tipo de escrita podemos chamar de *autoficção*. Como já discutido anteriormente, este termo foi criado na década de 1970 por Serge Doubrovsky, embora seja um tipo de escrita praticado desde tempos imemoriais. Doubrovsky cria o termo a fim de responder a Philippe Lejeune – Lejeune sistematiza o gênero autobiográfico, propondo um quadro de combinações a partir do pacto estabelecido entre autor e leitor. Dentre as combinações estabelecidas por ele, duas não alcançaram exemplos na literatura: a que se baseia na homonímia autor-narrador-personagem num texto romanesco não se encaixou no quadro de combinações.

[A autoficção] “talvez se aloje na imagem de si no espelho analítico, “a biografia” instaurada pelo processo de cura é a “ficção” que se lerá pouco a pouco, para o sujeito, como a “história de sua vida”. A “verdade”, aqui, não seria como a cópia autenticada obviamente. O sentido de uma vida não existe em parte alguma, ele não existe em si. Não se trata assim de

descobri-lo, mas de inventá-lo, não inteiramente, mas através de seus rastros: ele terá de ser *construído*. Assim é a “construção” analítica: *Fingere*, “dar forma”, ficção, que o sujeito vai incorporar. Sua verdade é testada, como o transplante em cirurgia: aceitação ou rejeição. O implante fictício que a experiência analítica propõe ao sujeito como sua biografia verídica é verdadeiro quando “dá certo”, ou seja, quando permite ao organismo (melhor) viver. (DOUBROVSKY *apud* NASCIMENTO, p. 252)

As palavras de Doubrovsky reforçam a autoficção como reinvenção da vida real do autor, tal como foi o processo de escrita de *O irmão alemão* por Chico Buarque. De acordo com João Klug⁹, historiador que acompanhou Chico durante sua busca por Sergio Gunther, *o irmão alemão* da vida real, Chico Buarque já havia começado a escrever *O irmão alemão* quando interrompeu o processo de escrita alegando incapacidade para continuar sem saber o verdadeiro paradeiro de Sergio Gunther. Desta forma, assimilamos a estética de *O irmão alemão* dentro do que o criador do neologismo autoficção caracterizou, no entanto, destacamos aqui que Doubrovsky postula para que haja autoficção a coincidência onomástica entre narrador, autor e personagem. Sobre essa característica fundamentada pelo teórico francês, *O irmão alemão* não se encaixa em uma autoficção, porque o nome do autor, do narrador e do personagem não são semelhantes. De acordo com Figueiredo (2013),

Philippe Gasparini, para conceituar a autoficção, reúne as características que serviriam para definir o gênero: “Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparatado e de autocomentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência”. Pode-se perceber que ele incorpora alguns elementos presentes na definição inicial de Doubrovsky, mas não incorpora os dois elementos que são hoje considerados fundamentais por seu criador: a homonímia entre autor e personagem e o fato de se tratar de romance (FIGUEIREDO, 2013, p. 62)

Portanto, segundo a definição de Philippe Gasparini citado por Eurídice Figueiredo, mesmo não contendo os elementos fundamentais de uma autoficção que, no caso, é a homonímia entre autor e personagem, *O irmão alemão* agrega outras características que podem ser lidas como autoficção, como por exemplo, o autocomentário, os traços de oralidade, etc.

⁹ João Klug, professor do departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina, esteve na Universidade Federal do Espírito Santo, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, em 25 de março de 2019, onde mostrou parte de sua pesquisa que envolve a busca pelo paradeiro de Sergio Günther. Foi desse evento promovido pelo PPGL – UFES que retirei os dados do historiador nesta pesquisa.

Após viajar até Berlim e saber o que aconteceu com o primogênito de Sergio Buarque de Hollanda, Chico continua sua narrativa que envolvia ficção e realidade.

Logo na primeira parte do texto, há algumas passagens – uma delas já foi mencionada aqui – que nos remetem à figura autoral de Chico Buarque, mais precisamente à figura de Sergio Buarque de Hollanda, como quando Ciccio descobre a carta de Anne Ernst dentro de um livro de seu pai.

Desta vez eu vinha lendo *O Ramo de Ouro*, numa edição inglesa de 1922, e ao virar a página 35 dei com uma carta endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Sudamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlin. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído [...] sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá. Na verdade, acho que já ouvi falar de algo mais sério, acho até que há tempos ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha. Não foi discussão de pai e mãe, que uma criança não esquece, foi como um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal. (BUARQUE, 2014, p. 9-10)

Além da coincidência da descoberta de um irmão alemão e da semelhança onomástica com o nome do pai, a primeira parte do livro também nos oferece outro dado biográfico da vida do autor: o prazer de furtar carros quando jovem.

Vagamos pela rua arborizada do bairro, até que ao cair da tarde topamos com um Skoda estacionado bem a jeito, numa esquina em declive sem muita iluminação. Colo as palmas das mãos feito um par de ventosas na janeira, faço pressão para baixo e o vidro cede uns dez centímetros. O suficiente para o Thelonious enfiar o arame ali dentro, engancha e puxar o pino da porta, no que ele é craque. Peço para tomar o volante, destravo o freio de mão, deixo o Skoda rolar a ladeira e antes mesmo que eu encoste no meio-fio, o Thelonious já está quase deitado aos meus pés com a lanterna acesa entre os dentes e cabeça metida atrás do painel [...] penso que entrar num carro desconhecido, cheirar seu ambiente, pegar pouco a pouco as suas manhas, ajeitar a bunda do assento, alisar o volante, experimentar o jogo da direção, fora isso tudo a melhor parte é mexer no porta-luvas, encontrar entre outras coisas um documento com o nome, a data de nascimento e a foto do proprietário, ou da proprietária. (BUARQUE, 2014, p. 11)

Como já problematizado no capítulo de revisão bibliográfica, quem conhece um pouco mais da biografia de Chico Buarque sabe que o ato de cometer furtos de veículo durante a adolescência, levou Chico a estampar sua imagem em capas de jornais, antes mesmo de ser cantor e compositor reconhecido.

Dos sete filhos de Sérgio e Maria Amélia, quatro se envolveram com música, a começar pela primogênita, Miúcha. Foi ela que teve de correr à

delegacia em dezembro de 1961 para libertar o irmão de 17 anos, preso com um amigo por furtar um carro nas proximidades do estádio do Pacaembu, onde morava a família (a famosa casa da Rua Buri fica em frente à Praça Raízes do Brasil, homenagem a Sérgio Buarque). A travessura viraria a primeira aparição pública de Chico Buarque na imprensa. No jornal Última Hora, ele e o colega aparecem de olhos vendados: “Pivetes furtaram um carro. Presos”. Um deles era o menor F.B.H. Não foi bem uma estréia triunfal¹⁰

Mesmo contendo muitas informações biográficas no texto, a orelha do livro nos encaminha ao pacto romanesco, excluindo a leitura de *O irmão alemão* como uma autobiografia.

[...] O que o leitor tem em mãos, no entanto, não é um relato histórico. Realidade e ficção estão aqui entranhadas numa narrativa que embaralha sem cessar memória biográfica e invenção. O romance se constrói na tensão permanente entre o que foi, o que poderia ter sido e a pura fantasia. Na busca obsessiva do irmão, o professor Francisco de Hollander, ou Ciccio, especula sobre o passado, testa hipóteses, divaga, delira, cria desfechos possíveis que depois se desmancham. O narrador transita entre esses registros, mas o autor dispensa os recursos que poderiam indicar a passagem de um a outro, o que dá ao conjunto um efeito de vertigem, em contraste com a clareza cristalina da prosa [...] (BUARQUE, 2014)

O pacto romanesco se confirma na medida em que o autor cria personagens e momentos que jamais aconteceram na vida real, como a personagem Assunta, mãe de Ciccio, e o personagem Domingos, ou Mimmo, o irmão brasileiro mais velho de Ciccio. Sabe-se, como foi dito, que a mãe de Chico Buarque chamava-se Maria Amélia Cesário Alvim e que ele teve seis irmãos – contando com Sergio Günther – e nenhum deles chamava-se Domingos.

Apesar de Mimmo ser uma criação fictícia, ele abre caminhos para a autorreferência de Chico Buarque com relação ao seu pai. No romance, Mimmo é o filho mais velho e o preferido de Sergio de Hollander, fazendo com que Ciccio, por vezes, se sentisse rejeitado pelo pai. Sergio de Hollander possuía descrições muito parecidas com a figura de Sergio Buarque de Hollanda: ambos conservavam uma enorme biblioteca particular em casa; ambos estiveram na Alemanha entre 1929 e 1930; ambos eram correspondentes jornalistas; ambos eram grandes intelectuais; e, por fim, ambos tinham uma relação distanciada com o filho Chico Buarque/Ciccio.

E no mesmo balcão da sorveteria onde meu irmão tomava seus milk-shakes, eu me fartava de sundaes e bananas split sem medo de ser denunciado em casa. Eu achava natural que mamãe contrabalançasse por baixo dos panos as regalias que meu pai dava ostensivamente ao primogênito (BUARQUE, 2014, p. 95)

¹⁰ Trecho retirado de [http:// http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_bancarios_0704.htm]. Acesso em 28 de abril 2019, às 13h54min.

Embora o texto contenha algumas coincidências entre a vida empírica do autor e a vida do personagem, não se pode estabelecer o pacto autobiográfico, tendo em vista que Chico Buarque ficcionaliza a busca por seu irmão alemão.

Mimmo era um radialista que fazia anúncios e comerciais para as rádios e sua principal característica era ser um galanteador de mulheres. O primogênito de Sergio de Hollander conquistava as meninas virgens da cidade – capacidade que Ciccio invejava do irmão. Por outro lado, Ciccio era um professor universitário da Faculdade de Letras, fluente em língua francesa e amante da literatura. Aliás, foi a literatura que estreitou a relação entre pai e filho, tal como na vida real de Chico Buarque e Sergio Buarque de Hollanda.

Pergunta - Seu pai se relacionava com você de uma maneira vertical, ou horizontal? Era muito presente nele o chamado exercício do pátrio-poder?

Resposta - Não, não existia essa história de pátrio poder. Era uma relação horizontal, na medida em que ele saindo do escritório e conversando com a gente, ficava tudo no mesmo nível, com brincadeiras e tal... Mas não havia, pelo menos da minha parte, não sei se em relação aos meus irmãos, esse temor, essa distância... Ele ficava lá com o trabalho dele, e quando mamãe o chamava para o jantar era uma dificuldade. "Sérgio, Sérgio...", ela o chamava. E ele descia lá pelo décimo "Sérgio". E olha que ele gostava de comer, e o jantar lá esfriando. Com certeza ele estava concluindo algum trabalho e não queria largar. Mas quando descia, ele era outra coisa. Não ficava falando do que estava fazendo lá em cima. Na verdade, quando eu era criança não sabia o que meu pai fazia. Só sei que ele trabalhava de janelas fechadas e porta aberta. Eu não entrava no escritório dele. Não sei bem quem estabeleceu isso. Mas, para mim, lá era o território sagrado dele. Ele ficava lá, mas ligado com o que estava acontecendo no resto da casa.

Pergunta - O professor Sérgio tentou conduzir os filhos para uma profissão específica, para o estudo disso ou daquilo?

Resposta - A partir da adolescência eu comecei a entrar no escritório dele, e a minha entrada foi pela porta da literatura. Ele não impunha nada, isso nunca. Mas a presença dele, daqueles livros todos, de certa forma despertavam curiosidade na gente. A maneira de eu me aproximar mais dele talvez tenha sido através da literatura. Então, já com meus 17 anos, não sei bem quando eu comecei a ler mais... Eu ia lá e perguntava. E ele me indicava isso, aquilo... A gente conversava, mas engraçado, nunca sobre História, que era a especialidade dele. E quando a gente perguntava alguma coisa sobre história era em função de trabalhos de escola. Mas ele era um péssimo professor pra gente, porque a gente precisava saber aquela coisa que se dava na escola. Ele entrava nos detalhes e se empolgava, entrava a fundo na matéria, de uma forma que pra gente não servia. Agora, na literatura, ele também sabia tudo e, comigo, o diálogo foi conquistante a partir desse momento. Eu comecei a me interessar. E me perguntei: eu estava mesmo interessado na literatura, ou interessado, através da

literatura, em me afirmar diante do meu pai. Mas na literatura, você solicitando, ele foi um professor.¹¹ (Banco de Dados da Folha)

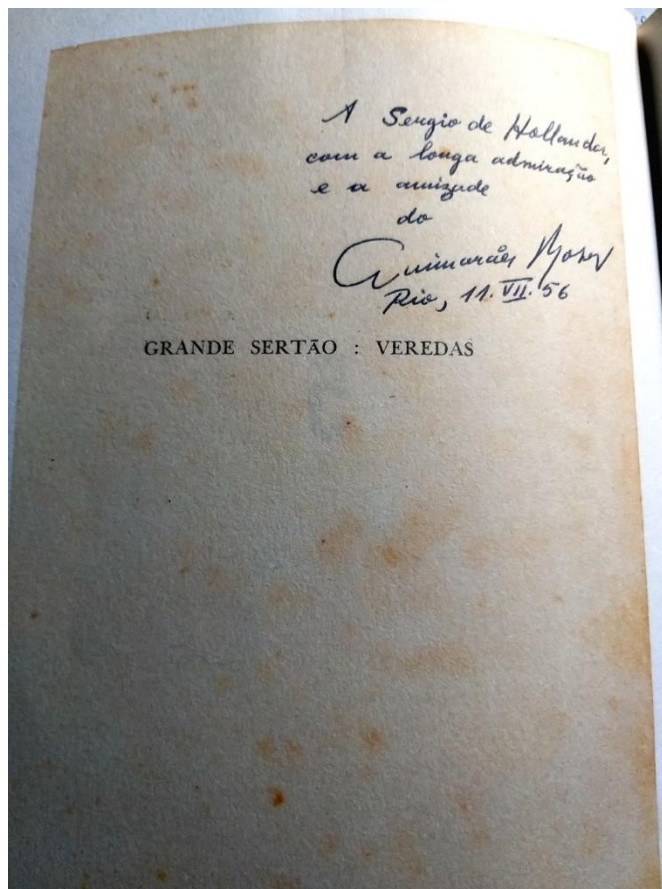
Além de todas essas pistas referenciais do autor dentro da obra de ficção, é importante destacar a profissão que Mimmo exercia, a de radialista. Esta profissão também pertenceu a Sergio Günther, irmão alemão de Chico Buarque. No meio de sua escrita de *O irmão alemão*, Chico Buarque sentiu que não poderia continuar sem saber realmente o que havia acontecido com seu irmão da Alemanha, como já mencionado aqui anteriormente. Assim, ele voou a Berlim junto ao historiador João Klug, a fim de buscar informações sobre Sergio. Ao chegar lá, soube que seu irmão havia falecido vítima de câncer e que, durante a vida, havia sido radialista. Como locutor de rádio, Sergio chamou muita atenção por conta de sua voz e foi por meio dessa característica que ele foi convocado pelo exército nazista a fim de conter o avanço e o sucesso do *rock'n roll* americano

Nesse sentido, percebemos que vários dados da vida pessoal do autor estão postos, criados e reinventados dentro do romance. Além de elementos textuais, também há registros documentais e fotográficos que dão sequência à narrativa.

A primeira imagem inicia o capítulo 5. Trata-se da folha de rosto de *Grande sertão: veredas*, com dedicatória de Guimarães Rosa a Sergio de Hollander. A imagem antecede o momento em que Ciccio narra, com soberba, o fato de poder andar no *campus* da universidade com livros exclusivos cujos autores registraram dedicatórias a seu pai.

¹¹ Disponível em: [http:// http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_chico.htm] Acesso em: 29 de abril de 2017, às 17h25min.

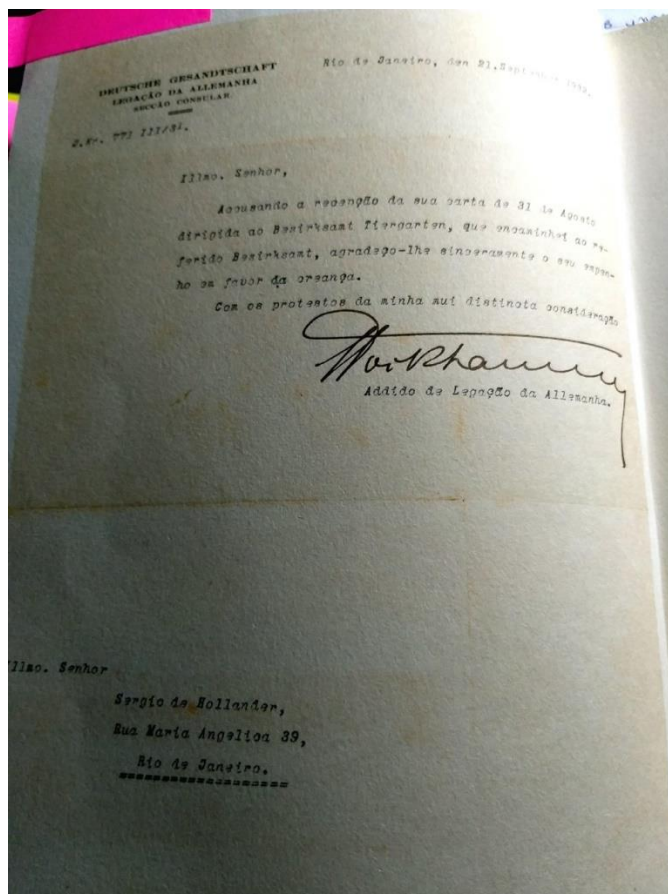
Imagem 1 – Folha de rosto de *Grande sertão: veredas*, com dedicatória de Guimarães Rosa a Sergio de Hollander



Fonte: Buarque (2014).

A segunda imagem é um bilhete da Alemanha endereçado a Sergio de Hollander que Ciccio encontra dentro do livro *Martírio di San Gennaro* com uma foto de Anne Ernst com seu irmão alemão. O documento datilografado da legação alemã destina cento e cinquenta mil-réis a Sergio de Hollander:

Imagem 2 – Bilhete dirigido a Sergio de Hollander

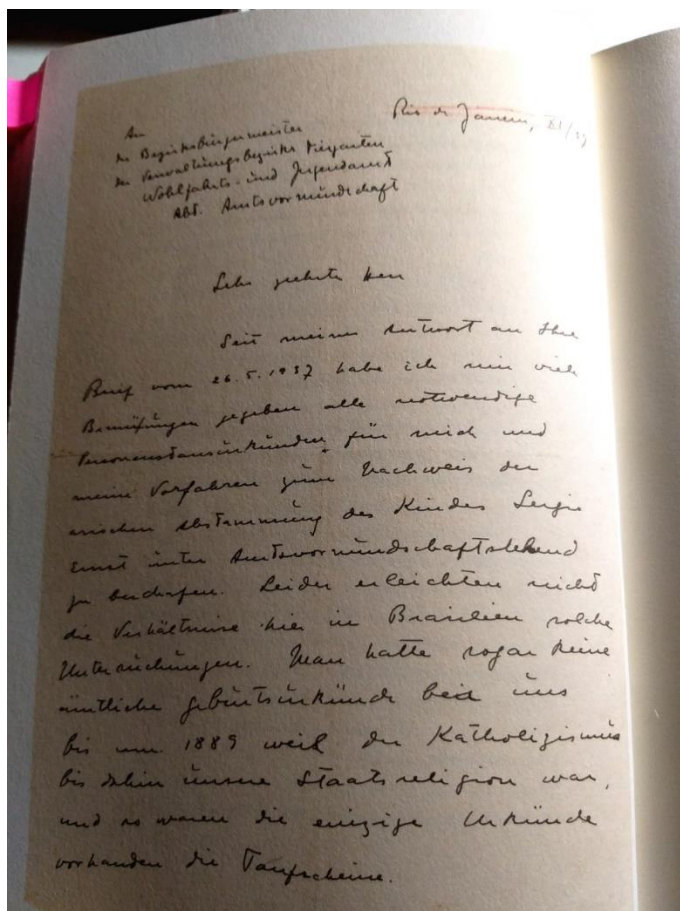


Fonte: Buarque (2014).

A terceira imagem, que finaliza o capítulo 14, é um documento timbrado da Alemanha, que os policiais encontram na gaveta de Mimmo durante uma busca dos militares. Esse episódio acontece logo depois de o irmão mais velho de Ciccio ser capturado pela ditadura militar. Quando os policiais encontram documentos da Alemanha trancados dentro de uma gaveta no quarto de Mimmo, Ciccio sente ainda mais ciúme e inveja por seu pai ter confiado essas grandes pistas de seu irmão alemão a Domingos.

Mas as explicações que ele pode ter pedido a Anne, as respostas que recebeu ou não, as cartas que remeteu às autoridades alemãs, o paradeiro de Sergio Ernst que andei investigando com tamanho afinho, tudo isso ele terá revelado de graça ao meu irmão, que talvez mal soubesse onde fica a Alemanha e dificilmente algum dia aprenderia algum dia a falar Ernst. E o inventário que tinha desses fatos papai lhe recomendou que trancasse numa gaveta, a qual meu irmão como é provável nunca mais abriu, porque perdeu a chave. E esses papéis estavam hoje em poder da polícia, para serem esmiuçados por algum detetive mal e mal versado em alemão e enfim despachados para um arquivo morto (BUARQUE, 2014, p. 157-158).

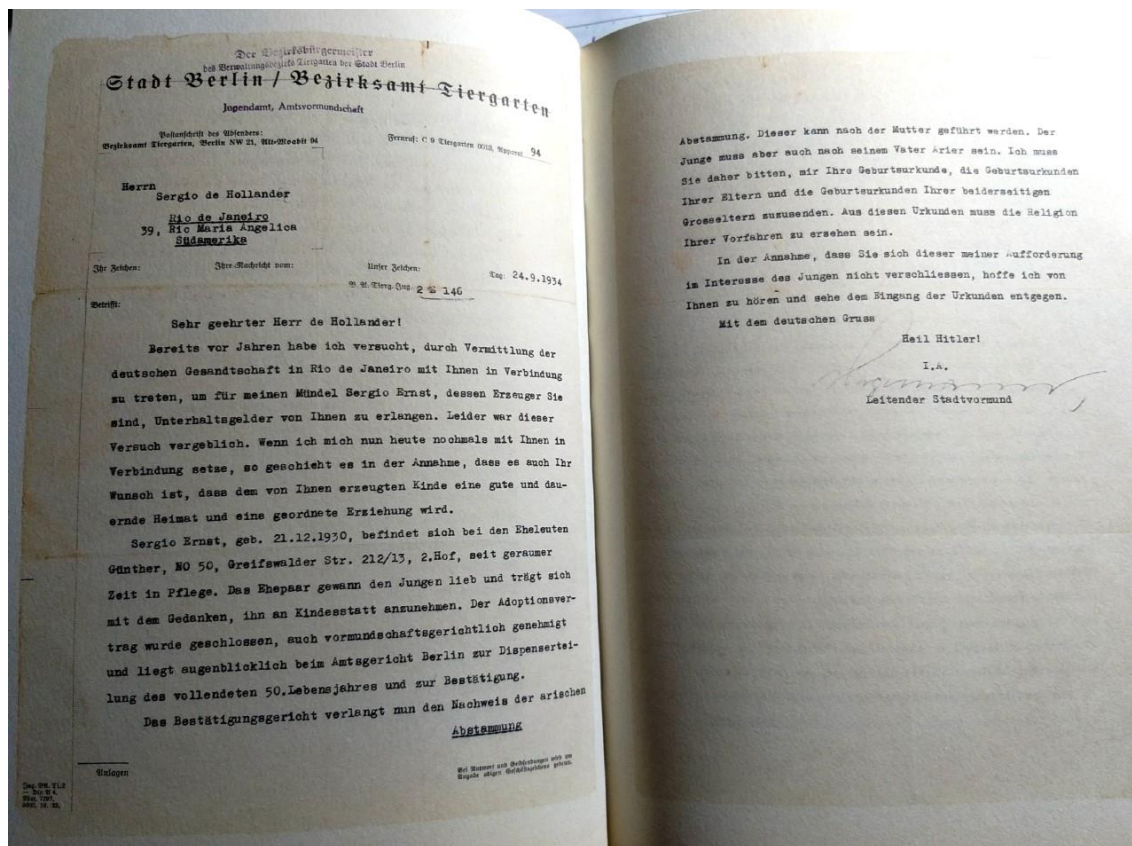
Imagem 3 – Documento timbrado da Alemanha



Fonte: Buarque (2014).

A próxima imagem é um documento que a Secretaria de Justiça devolve à família de Ciccio com desculpas pelo “mal-entendido” que ocorreu no momento em que a polícia invade a casa dos Hollander. Na carta destinada a Sergio de Hollander é comunicado o fato de que seu filho, Sergio Ernst, está em processo de adoção. E para que o menino seja enviado ao Brasil para morar com pai, seria necessária a comprovação de origem ariana da família de Sergio de Hollander:

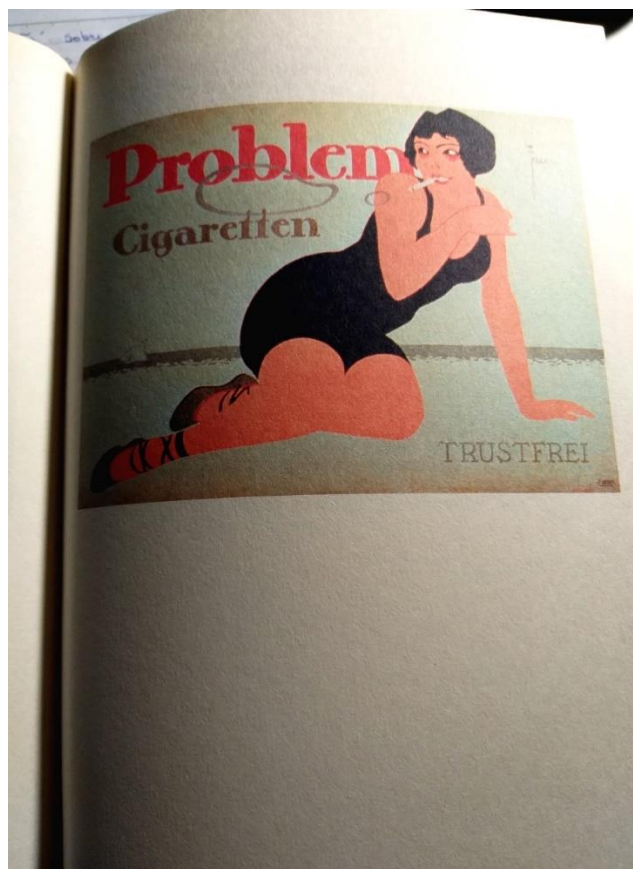
Imagem 4 – Documento da Secretaria de Justiça



Fonte: Buarque (2014).

A imagem seguinte é a propaganda de um cigarro da coleção particular da família Buarque de Hollanda.

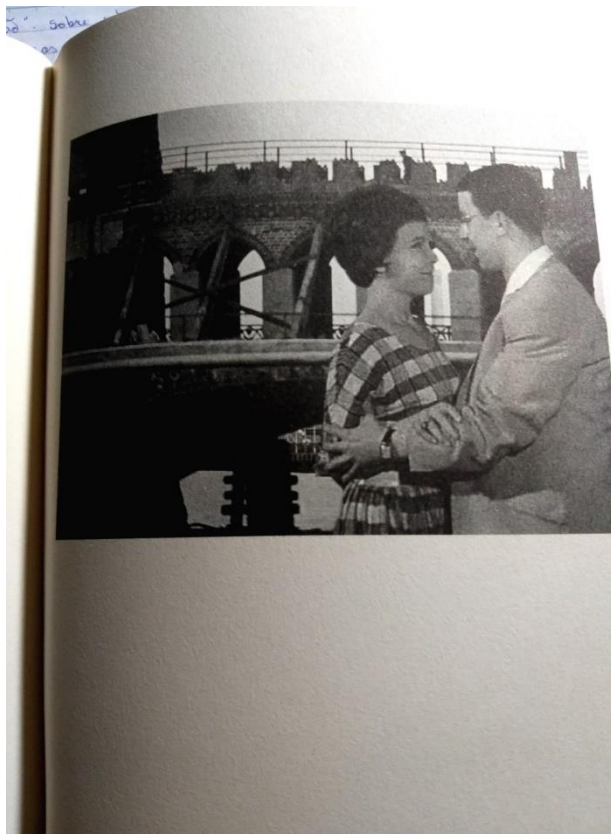
Imagem 5 – Propaganda de cigarro



Fonte: Buarque (2014).

Nesta fotografia (Imagem 6), observamos Sergio Buarque de Hollanda e Anne Ernst.

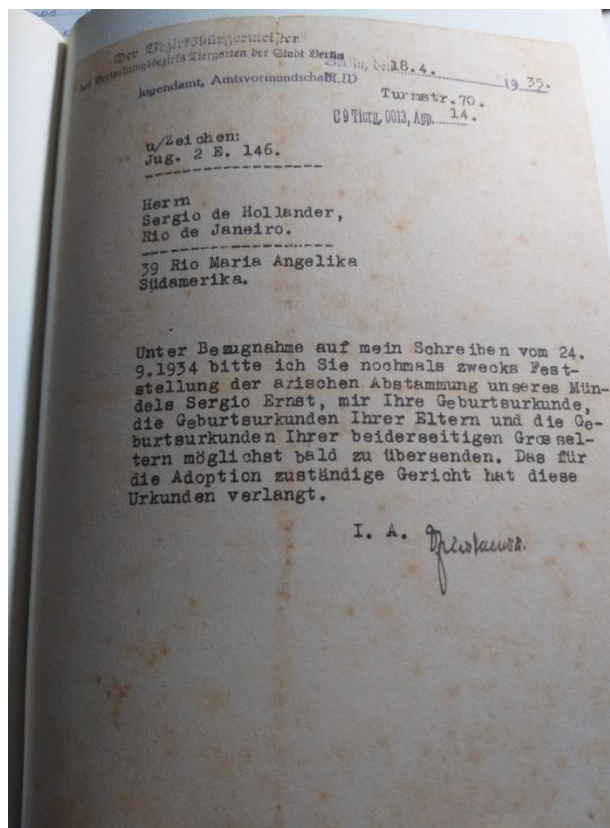
Imagem 6 – Fotografia de Sergio Buarque de Hollanda e Anne Ernst



Fonte: Buarque (2014).

E, por fim, um documento anexado na última página do romance.

Imagem 7 – Documento dirigido a Sergio de Hollander



Fonte: Buarque (2014).

A inserção de todos esses documentos e fotografias, além de dados biográficos do autor dentro narrativa, dilui ainda mais os contornos do real e da ficção, podendo nos levar facilmente à indagação: isso realmente aconteceu? E aconteceu dessa forma?

Nesse sentido, *O irmão alemão* está situado nesse amálgama entre a autobiografia e a ficção, o que Doubrovksy nomeou de autoficção e caracterizou como um romance cujos nomes do personagem e do autor são semelhantes. No entanto, Philippe Vilain citado por Eurídice Figueiredo

Além de teórico, também escreve autoficções sem colocar seu próprio nome, considera que a autoficção pode ser anônima, ou seja, basta que o eu do narrador remeta, implicitamente ao autor do texto [...] Ele considera também que a marca da autoficção seria o indecível, o hibridismo genérico, já que partindo do vivido, o autor, ao narrar, ao escrever, já começa a ficcionalizar. (FIGUEIREDO, 2013, p. 63)

Como já mencionado anteriormente, entendemos que *O irmão alemão* é uma autoficção que não se encaixa no modelo criado por Doubrovksy o qual nome de

personagem e de autor coincidem. No entanto, o narrador Ciccio remete diretamente a Chico Buarque, inserindo-se na autoficção de acordo com o teórico Philippe Vilain.

Adiante, mostraremos de que modo o dispositivo autoficcional de *O irmão alemão* pode ser uma importante ferramenta de construção e reconstrução da memória da história do Brasil durante os anos de chumbo e da Alemanha nazista.

.

3.1 A HISTÓRIA EM O IRMÃO ALEMÃO

Durante o período clássico, Aristóteles, em sua *Poética*, fundamentou e determinou a função da literatura e a função da história, estabelecendo semelhanças e diferenças entre as duas áreas de escrita. De acordo com o filósofo grego, tanto a poesia quanto a história podem narrar o passado, mesmo que esta seja em prosa e aquela em verso. No entanto, para a tradição clássica, a história narraria o que de fato aconteceu, e a literatura o que poderia ter acontecido. Assim, para Aristóteles, o que difere as duas áreas não é necessariamente a forma como é escrita – por meio de prosa ou verso – mas a presença ou não de realidade do que está se narrando.

O pensamento de Aristóteles permaneceu durante milhares de anos, até que historiadores preocupados com suas próprias formas de narrar fatos que aconteceram no passado começaram a autocriticarem suas práticas. Essa autocrítica da história atingiu seu ápice com a *metahistória* desenvolvida pelo historiador desconstrucionista Hayden White. A técnica elaborada pelo historiador argumenta e questiona a *verdade* pretendida pelos textos de história, uma vez que o processo de escrita de fato histórico e o processo de escrita de uma narrativa literária têm a mesma forma: a narrativa. Por esse mesmo motivo, White afirma que “as narrativas não são veículos neutros para a transmissão das realidades passadas, nem muito menos os historiadores podem descobrir a verdade narrativa do passado na evidência das intenções e crenças humanas” (WHITE *apud* MUNSLOW, 2009, p. 187). O compromisso com a verdade da história, pela teoria de Hayden White, torna-se comprometido, levando em consideração seu caráter narrativo e, conseqüentemente, subjetivo – isto é, trazendo para o texto histórico ideologias dos historiadores que a escrevem.

Por essa perspectiva de Hayden White podemos entender de que modo as ideologias de historiadores estão presentes nos livros de História – e quando falamos sobre livros de História aqui, falamos, sobretudo, dos livros didáticos que são usados como metodologia nas escolas. Se pensarmos sobre a Segunda Guerra Mundial e no genocídio do povo judeu nos livros de historiografia tradicional, o nome de Hitler se sobrepõe aos nomes dos judeus mortos, ou até mesmo de sobreviventes. Do mesmo modo, quando alunos aprendem sobre a ditadura militar no Brasil e em outros países da América do Sul, avaliar-se-á o período em que cada ditador permaneceu no poder, o que caracteriza a sobreposição do nome do vencedor em detrimento dos nomes dos vencidos e evidenciando, portanto a ideologia conservadora da história. Em sua tese 7 de *Sobre o conceito de história*, texto publicado em 1940, Walter Benjamin já apontava para uma empatia da História com o lado vencedor.

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: "*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage*". A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe (BENJAMIN)

Na contramão da história conservadora e caminhando ao lado da sétima tese benjaminiana está a narrativa literária *O irmão alemão*, de Chico Buarque. Não se trata de um livro de História, obviamente. No entanto, episódios históricos permeiam toda a narrativa, tais como a ascensão do Partido Nazista na Alemanha – período em que Sergio de Hollander esteve na Alemanha – e a ditadura militar no Brasil – período que Ciccio, ainda jovem, vivencia em busca de seu irmão alemão. Logo no segundo parágrafo do primeiro capítulo, o narrador nos situa a época em que Sergio de Hollander viveu na Alemanha.

Sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá. Na verdade, acho que já ouvi falar de algo mais sério, acho até que há tempos ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha. Não foi discussão de pai e mãe, que uma criança não esquece, foi como um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal (BUARQUE, 2014, p. 9-10).

Em outra passagem do livro, Ciccio vai a um bar alemão com seus amigos Thelonious e Udo e, ao avistar um casal sentado à mesa cujas aparências lhe remetem ao povo alemão, o narrador imagina a moça mais nova e logo lhe vem à mente a namorada alemã de seu pai. Com isso, Ciccio divaga sobre possíveis momentos e relacionamentos que Anne Ernst teria com seu filho durante o período nazista.

Só em sonhos via o pai, antes da guerra, um homem sem rosto com os cabelos em chamas dentro da fogueira de livros da Staatsbibliothek. Noutro sonho via o mesmo homem distraído no último andar da biblioteca, a ler sem olhos o Fausto enquanto o telhado se esboroava sobre a sua cabeça no bombardeio final. Mas nunca conseguia figurar seu pai de uniforme militar, marchando na neve, empunhando um fuzil, como tampouco via motivo para a mãe se envergonhar de um marido morto no campo de batalha. Então trocou a biblioteca pela sinagoga, enfiou na cabeça que tinha sangue judeu. Revirou todos os arquivos do seu país dividido, foi de trem à Varsóvia, a Budapeste, a Praga, voltou para casa com sabe D-us quantas cópias de fichas, milhares de nomes e até mesmo fotos borradas de vítimas do Holocausto: é este?, é este?, é este? A tal ponto que Anne se viu compelida a lhe garantir: teu pai embarcou são e salvo em 1930 rumo à Südamerika natal. (BUARQUE, 2014, p. 28-29)

No mesmo momento, ainda no bar alemão, Ciccio revela aos amigos que descobriu um irmão alemão.

Na falta de outro assunto e no embalo dos meus pensamentos, me pego a dizer que tenho um irmão alemão, isso mesmo, um irmão alemão. O Udo não acredita: é piada? Agora só me resta avançar: meu irmão alemão pertenceu à Juventude Hitlerista, foi preso no fim da guerra aos quinze ou dezesseis anos. E tem mais, guardo até hoje as cartas da mãe e uma foto dele fazendo a saudação nazista, com a suástica na braçadeira e tudo. (BUARQUE, 2014, p. 29-30)

No capítulo 6, Ciccio descobre que Heinz Borgart e Anne Ernst buscam refúgio da guerra da Alemanha nazista na América do Sul por meio de uma carta que acha entre os livros de seu pai. Além disso, Ciccio tem acesso à biografia – que ele mesmo traduz do alemão para o português – de Heinz Bogart. Nessa biografia, ele

descobre que a mãe e a irmã do marido de Anne Ernst morreram no campo de concentração de Auschwitz, em 1943.

Borgart, Heinz-Frederik (Berlin, 28. November 1902), pianista e compositor [...] filho do Dr. Oscar Borgart e de sua esposa Gertrude, nascida Gorenstein [...] o pai renomado editor, de próspera família [...] a mãe judia [...] Borgart demonstra precoce talento na [...] quando estuda piano e composição com os professores Artur Schnabel e Kurt Will [...] granjeia a admiração de um seletos [...] e uma exitosa carreira nos anos 1920 com [...] em 1929 realiza uma série de recitais com a obra completa para piano de Franz Schubert na Universidade de Heidelberg [...] em 1932 leciona no prestigioso Conservatório de Colônia [...] a chegada ao poder dos nazistas foi [...] ainda em 1933 é demitido do Conservatório [...] logra contudo mudar-se para Paris em 1934 [...] Sua mãe e irmã, que permanecem na Alemanha, viriam a perecer no campo de concentração de Auschwitz em 1943 [...] (BUARQUE, 2014, p. 62-63)

Os reflexos do nazismo alemão são espalhados no Brasil também quando Ciccio e Christian, em um restaurante francês, equiparam a repressão militar no Brasil com a repressão nazista

Segurando meu braço o Christian me adverte que boa parte dos garçons, porteiros, choferes de táxi da cidade são informantes da polícia para quem o mero conhecimento da língua russa pode ser comprometedor. E quando em cochicho ele equipara o nosso Estado policial ao da Alemanha nazista, penso que já exagera um pouco. Mas aproveito a deixa para trazer à baila o nome de Heinz Borgart, que no Brasil pelo menos não precisa temer algum processo de higiene racial. O Christian franze a testa como se não me compreendesse e passando do português para o francês, declara que seu pai foi perseguido pela Gestapo em função de suas ligações com grupos anarquistas. Claro, digo eu, e foi numa célula anarquista de Charlottenburg que ele conheceu Anne Ernst (BUARQUE, 2014, p. 133)

Ciccio também fala, brevemente, sobre a história de sua mãe, que é italiana.

Foi por essa idade que papai se mudou para São Paulo, aonde à mesma época chegava a minha mãe a reboque de uns parentes fugidos de Mussolini. É curioso que a guerra tenha trazido de tão longe para a mesma cidade as duas mulheres do meu pai, embora com perspectivas bem distintas. Os parentes comunistas da minha mãe tinham laços familiares com um certo conde Matarazzo, cujos herdeiros não lhes negariam emprego nas suas indústrias. (BUARQUE, 2014, p. 89)

Tais fragmentos de *O irmão alemão* nos revelam uma preocupação de Chico Buarque em retomar a história de um trágico episódio na humanidade. Além de a Segunda Guerra Mundial e suas consequências, outro episódio muito vivido pelo narrador-personagem no romance, como já destacado aqui em outros momentos, é o da ditadura militar no Brasil.

Festas entravam pela madrugada até as vésperas de 31 de março de 1964, quando os militares tomaram o poder. Mas os acontecimentos eram bastante previsíveis, mesmo para quem como eu não tinha o costume de ler o noticiário. Pouco antes daquela data, numa esquina a cem metros da minha escola vi grupos descendo dos bairros elegantes rumo ao centro da cidade. Resolvi acompanhá-los por desenfado, já que, depois de uma palestra no centro acadêmico sobre o embargo a Cuba, tinha assistido a duas horas de aula de alemão, e a literatura francesa eu podia dispensar, por adiantado na disciplina. À medida que caminhávamos, vi afluir de outras ruas grupos sempre maiores, vi velas e mais velas acesas nos parapeitos, vi anciãos que nos saudavam das janelas, e na praça da República choviam dos prédios papéis picados sobre a multidão. Sinos bimbalhavam na praça da Sé, mulheres com véu na cabeça desfiavam terços, e achei melhor me retirar antes que algum maledicente me visse ali entretido com hinos religiosos, brados patrióticos e discursos apocalípticos em frente à catedral. Peguei de volta a rua Direita na contracorrente do povo que me olhava enviesado, como se fosse meu intento desafiar aquela espécie de procissão. E no viaduto do Chá uns rapazes com brilhantina nos cabelos pegaram a e hostilizar: provocador!., safado!, comunista! Fecharam meu caminho, me acuraram contra a balastrada do viaduto, e só então atinei com o livro na minha mão, o segundo volume do Das Kapital, que imediatamente larguei no chão e me pus a espezinhar. Foi quando julguei ouvir uma fuzilaria, mas eram rojões lá para os lados da Sé, e no negrume do céu os fogos verde-amarelos me arrepiaram. (BUARQUE, 2014, p. 47-48)

Adiante, Ciccio comenta sobre a perseguição às instituições acadêmicas.

Com o cerceamento do centro acadêmico, os alunos de filosofia, ciências e letras costumávamos nos encontrar nos bares das redondezas, onde o boca a boca nos deixava ao corrente das manifestações contra a ditadura que se realizavam vez o outra pela cidade, obviamente sem a publicidade e repercussão das marchas católicas do passado. E eu que não era de carregar faixas, ou de fazer coro a palavras de ordem, eu que na verdade nunca fui muito de andar em grupo, acabei tomando gosto por esses eventos. (BUARQUE, 2014, p. 49)

Nesse momento da narrativa, citado acima, notamos diferenças entre o narrador Ciccio e o autor Chico Buarque. Enquanto Ciccio não “era de carregar faixas, ou de fazer coro a palavras de ordem” (BUARQUE, 2014, p. 49), Chico Buarque cresceu num ambiente cercado por ideias de esquerda, sobretudo por influência de seu pai, Sergio Buarque de Hollanda. Este, por acaso, se assemelha a Sergio de Hollander, quando Ciccio revela que seu pai “tendia a ideias socialistas” (BUARQUE, 2014, p. 48). Nesse sentido, Chico Buarque escritor e compositor fez sucesso a partir de suas canções contra o sistema vigente.

Numa outra passagem da narrativa, Ciccio reencontra seu amigo Thelonious num momento de confronto entre manifestantes contra a ditadura e a polícia. Ao indagar

Thelonious – agora chamado de Ariosto – sobre seu amigo Udo, aquele fica em silêncio e, aparentemente, surge um mal-estar.

Na tentativa de puxar algum fio do nosso passado, pergunto-lhe pelo seu amigo Udo e fico sem resposta. Sua reserva parece confirmar o que ouvi em conversas de bar, que o pai do Udo sacou o filho da cadeia mediante acerto com o delegado, causando mal-estar na arraia-miúda policial. E que o Thelonious, ali abandonado entre bandidos e ladrões de galinha, pagou a conta em dobro: duas sessões de pau de arara, duas séries de afogamento com capuz e fala-se até que dois carcereiros o enrabaram, mas isso já vai por conta da maldade do povo. Não sei se as barbaridades da prisão podem tirar uma pessoa do prumo, ou se é simplesmente a nossa longa desconveniência que me provoca agora esta estranheza ao lado do Thelonious, aliás Ariosto. (BUARQUE, 2014, p. 55-56)

Após o endurecimento do regime, em 1968, Ciccio tem de lidar com o silêncio, com o risco de perder sua própria vida para a ditadura. Esse silêncio, Chico Buarque conseguiu transmitir por meio da linguagem, uma vez que o assunto da repressão militar se tornou proibido de se comentar. Assim, Ciccio fala pouco sobre esse contexto trágico, por intermédio de meias palavras, como se estivesse sob a mira de uma fuzilaria. Além disso, quando esse tema vem à tona, logo depois o narrador muda de assunto.

Posso dizer que minha vida acadêmica está bem encaminhada, embora por enquanto eu me limite a dar aulas de português no cursinho pré-vestibular em troca de uma mixaria. Talvez eu até consiga antes do previsto uma posição no corpo docente da faculdade, pois alguns professores foram afastados, outros se demitiram em solidariedade, fora os que sumiram, fugiram do país. Muitos alunos também largaram o curso, e persiste um clima de apreensão no meio universitário desde os acontecimentos de 1968, quando o regime endureceu de vez. Acabaram-se as passeatas, bandeiras vermelhas dão cadeia, e nos bares onde ocasionalmente apareço não se toca em política. Aos domingos, por exemplo, janto numa cantina italiana da rua Augusta onde meu irmão imperou um tempo. Ali se bebe mais do que se come noite adentro, e não é difícil arranjar uma parceira para a madrugada. (BUARQUE, 2014, p. 73)

Ainda sobre a citação acima, observamos o teor testemunhal¹² da obra de Chico Buarque, tendo em vista a narração de um momento sombrio da história do Brasil pela perspectiva de Ciccio, um personagem que faz parte da resistência contra a ditadura. Márcio Seligmann-Silva, em *Literatura e trauma* (2002), esclarece que o teor testemunhal “está ‘inscrito’ na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo

¹² De acordo com Márcio Seligmann-Silva, o termo “teor testemunhal” dá vida a qualquer documento cultural, uma vez que inexistia um gênero chamado de “literatura de testemunho” [http://http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3534&secao=344] Acesso em 12 de maio de 2019, às 17h24min.

como através de uma intrincada tecedura, ela amarra o “real”, a imaginação, os conceitos e o simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 148). As passagens do romance que se referem à repressão militar no Brasil são breves e curtas – até porque *O irmão alemão* não se trata de um livro sobre esse período histórico – como se o narrador quisesse se esquivar do tema e do trauma a qualquer custo, ou como se Ciccio estivesse sob a mira de armas, sendo obrigado a manter-se calado. É por meio dessa linguagem de “meias-palavras” que identificamos o teor testemunhal em *O irmão alemão*.

Ao percorrer anos da ditadura militar em busca de seu irmão alemão, Ciccio atua como uma testemunha solidária sobre o que se passa no país.

Testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a reinventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

O fato de *O irmão alemão* conter teor testemunhal tanto quanto aborda a Alemanha nazista quando se refere a ditadura militar no Brasil não significa que a obra de Chico Buarque seja definida como literatura de testemunho. Há ressalvas sobre esse modo de escrita que faremos a seguir.

A literatura de testemunho, tal como conhecemos hoje, surgiu durante a Segunda Guerra Mundial com a prosa de Primo Levi e os poemas de Paul Celan. Após as tendências multiculturalistas, esse tipo de literatura abrangeu outros massacres e genocídios que envolvem tensões políticas, ditaduras, extermínios da população negra, indígena, LGBTQI+, dentre outros grupos.

Wilberth Salgueiro, em “O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap)”, tece algumas considerações que nos ajudam a identificar traços da literatura de testemunho. Dentre elas, estão “o abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético” (SALGUEIRO, 2012, p. 292) dentro de um evento coletivo, e não mais subjetivo; a “presença do trauma” (SALGUEIRO, 2012, p. 293) e, dessa forma, quando esse trauma não é trabalhado, pode-se agravar em “rancor e ressentimento” (*ibidem*).

É constante o sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas, como atestam as memórias de Primo Levi ou de Graciliano Ramos. Tal sentimento de vergonha tantas vezes se transforma num sentimento de culpa por ter sobrevivido, enquanto a imensa maioria submergiu, como afirma, entre tantos, Robert Antelme em *A espécie humana*. Muitos sobreviventes preferiram se calar, por saberem que linguagem alguma seria capaz de re-apresentar o intenso sofrimento por que passaram. Esta impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido é tema contínuo dos testemunhos. (*ibidem*)

Além dos aspectos mencionados por Wilberth Salgueiro, destaca-se, de forma primordial, a verdade, a sinceridade do testemunho. Assim, uma vez que *O irmão alemão* é catalogado como ficção e não como literatura de testemunho, cabe-nos aqui apenas considerar o seu teor testemunhal, sendo Ciccio/Chico Buarque testemunha solidária de dois traumas ocorridos durante o século XX no ocidente.

Outro momento em que podemos vislumbrar a manifestação da História em *O irmão alemão* é quando Ciccio e Minhoca – sua namorada, que foi seu álibi para chegar até a casa dos Beauregard –, passam por um tenso momento enquanto andam na rua. Trata-se de um episódio clássico de um Estado que cerceava a liberdade: militares fortemente armados revistavam quem passava pela rua.

A transversal está bloqueada por dois camburões e uma penca de policiais com armas pesadas, que interpelam os passantes e obrigam os motoristas a dar marcha a ré. Tento puxá-la pelo braço, mas a Minhoca se desvencilha e teima em seguir justamente por aquela rua. Ela parece mesmo se empenhar em ser detida na barreira, onde um sargento inspeciona sua flauta, depois a apalpa nos sovacos, nos seios e nos flancos, me deixando sem respiro enquanto se demora nas suas partes íntimas. Ao ser liberada, a Minha desaparece tocando flauta além dos camburões, e se eu quiser alcança-la terei de contornar mais do que depressa o quarteirão, mesmo porque os policiais vêm subindo a rua do pensionato igualmente deserta e tenho a impressão de que a patrulha já dobra a esquina atrás de mim, muito embora não me conste que Fernando Pessoa seja um autor perigoso. Mas um novo pelotão começa a montar guarda na esquina seguinte, e só me falta surgirem cães farejadores de última geração, viciados em substâncias lisérgicas. O jeito seria buscar asilo no pensionato, mas ante as minhas orações a noviça não somente me nega entrada como ameaça telefonar para uma delegacia de ordem pública. Encolhido na sombra da portaria, feito um mendigo adormecido na soleira, por enquanto não sou incomodado, e depois de um tempo convenho que não haveriam de mobilizar o Exército nacional para prender um merda como eu, com migalhas de entorpecente dentro de um livro de poesia. Mas por via das dúvidas guardo meu posto, tão cedo não me arriscaria naquela rua tão silenciosa, pacata demais. Escuto até os passarinhos do colégio ali perto, quando guincham pneus na esquina e vejo entrar na rua um camburão que breca de repente. E arranca um zás-trás, deixando um homem acororado no meio da rua, um rapaz de cabelos pretos mais ou menos da minha idade. Com o corpo teso e as duas mãos no chão, como um corredor na linha de partida, o rapaz olha para um lado e para o outro, olha para o céu sem arco-íris. E ao primeiro tiro larga a mil em direção à rua de onde veio, talvez no

intuito de voltar para a casa dos amigos, da namorada, da mãe. Antes de esquina estaca, rodopia, corre de volta para cá, e é quando a fuzilaria se intensifica. Eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos. Quando os reabro vejo o rapaz que ainda foge, mas sem a cabeça, é um corpo sem cabeça que corre uns dez metros, botando sangue pelo pescoço, pela barriga e pelo cu, quanto tomba não muito longe do pensionato. Logo depois vem o segundo camburão, que pelo menos tem a misericórdia de não esmagar o corpo, antes de o recolher pela porta traseira e partir. (BUARQUE, 2014, p. 98-99)

Ao descrever uma cena de violência do aparelho estatal na ditadura militar, Chico revive o trauma e fala por milhares de vítimas que não conseguem falar ou que morreram com militarismo após 1964. Narrar a repressão ocorrida durante os anos de chumbo e transformar em literatura, permite a preservação da memória e, consequentemente, poucas chances de o passado retornar. É, também, por essa perspectiva que entendemos *O irmão alemão* como uma autoficção ética. Além de performar para o leitor, o narrador também cumpre uma função política e social de se colocar no lugar das vítimas da ditadura, contando a História pela via oposta da historiografia tradicional cujos protagonistas são os violões e cuja leitura apaga as vítimas desse período histórico.

No romance, Ciccio tem um irmão que mora com ele e com sua família, cujas diferenças entre os dois são ressaltadas desde o início da leitura. As desavenças são tantas que o narrador esquece totalmente do irmão com quem divide a casa, para encontrar e conhecer seu outro irmão (o irmão alemão) com quem nunca teve contato. Mas durante as ocupações militares no Brasil, seu irmão brasileiro é preso, e isso faz com que Ciccio repense o momento político vivido e sua relação com seu irmão brasileiro.

Ao mesmo tempo me revoltava ao imaginar a cara do desonrado Ariosto se algum dia reaparecesse na minha frente, o que ao Christian parecia fora de cogitação. A seu ver, com o devido respeito ao meu amigo de infância, a luta armada na América do Sul era uma bravata suicida. Sem querer ser pessimista, o Christian disse que tampouco gostaria de estar na pele do meu irmão, caso o tivessem interceptado com a montonera e sua mochila recheada de correspondência clandestina. E eu que nunca morri de amores por aquele irmão, eu que o teria trocado por um irmão alemão sem pestanejar, passei a me inquietar com a ameaça de ficar sem irmão nenhum. Naqueles dias de incerteza eu partilhava sobressaltos com a minha mãe cada vez que tocavam a campainha de casa. Enquanto eu tremia por notícias funestas, ela ansiava por uma carta, um cartão-postal, um telegrama da Argentina. Mas após algum tempo sem novidades era natural que a campainha me fosse quase indiferente, como deve ficar surdo aos sinos quem mora atrás da catedral. (BUARQUE, 2014, p.160).

Embora Ciccio apresente uma certa obsessão em conhecer seu irmão alemão, é com o sumiço de Mimmo, vítima da ditadura, que o narrador-personagem se aproxima do irmão brasileiro. Assim, por mais paradoxal que seja, é a intervenção militar que passa a unir os irmãos Ciccio e Mimmo.

Apesar de *O irmão alemão* não ser um romance sobre a história do Brasil e da Alemanha, entendemos que a história é peça fundamental da autoficção buarquiana. Aliás, lidar com temas políticos em suas mais diversas obras – composições, peças, romances – não é novidade para Chico Buarque. A singularidade de *O irmão alemão* está no seu posicionamento ético em relação aos eventos traumáticos do século XX, não tornando-os protagonistas da narrativa, mas fazendo questão de evidenciá-los a todo momento durante a procura de Ciccio por seu irmão alemão. Além disso, Chico Buarque desenrola a grande questão do livro – que é a busca desenfreada pelo primogênito de seu pai – com cautela, sem tornar esse episódio íntimo e familiar um escândalo, e sem ultrapassar, pois, os valores éticos de sua família. À época, o fato de Sergio Buarque de Hollanda ter um filho na Alemanha talvez fosse um escândalo no Brasil, quiçá no mundo, diante da importância do historiador e sociólogo e de toda a família Buarque de Hollanda. Mais uma vez, Chico Buarque conseguiu lidar com fatos pessoais de seu pai sem ferir sua reputação, sem condená-lo, escolhendo muito bem as palavras e o modo como ele trata desse assunto. Completamente diferente, por exemplo, do autor Ricardo Lísias, que escreveu *Divórcio* (2012). Trata-se de um livro autoficcional cuja trama se desenrola a partir do momento em que o narrador, após quatro meses de casado, encontra, por acaso, o diário de sua esposa, em que ela relata suas frustrações com seu casamento e ataca seu marido. A partir dessa infeliz descoberta, o personagem Ricardo Lísias sai em busca do divórcio e passa a descarregar sua decepção amorosa e a sua raiva na literatura e nos treinos intensificados de corrida. Por se tratar de um romance com muita inspiração na vida real do autor e de sua ex esposa, esta detectou-se como personagem de *Divórcio* e moveu um processo contra Ricardo Lísias, o autor.

Por outro lado, levando em consideração escritas de si cujas propostas partem apenas do autoengendramento do autor para o leitor, *O irmão alemão* se singulariza na medida em que Chico Buarque trata de questões familiares de forma cautelosa, sem ferir eticamente e moralmente seus parentes envolvidos no romance.

Relembrado o que já foi citado aqui, o romance de Chico Buarque não é um livro de história ou um romance sobre a ditadura militar e/ou o Holocausto, no entanto, esses dois momentos históricos estão presentes a todo momento. Ao trazer esses períodos históricos para a literatura, Chico demonstra o seu compromisso político em tentar narrar, ou *rememorar o passado*, sobretudo o da ditadura militar, tendo em vista sua participação como militante contra o regime.

Sobre essa possibilidade narrar o passado e o trauma, Walter Benjamin, em “Experiência e pobreza” (1933), constata que combatentes da Primeira Guerra voltavam mais pobres de experiência, incomunicáveis. Participaram da guerra de trincheiras e sentiram, de perto, a sensação de quase morrerem. Nesse sentido, Benjamin associa a pobreza da experiência com a linguagem – ou a falta dela – do trauma, do indizível. As pessoas que viveram de perto eventos-limite, de acordo com Benjamin, tornam-se pobres de experiência, uma vez que falar sobre o trauma vivido é tarefa quase impossível, levando em consideração a articulação que deve ser feita com a linguagem e com a memória dos momentos de sobrevivência.

É nessa perspectiva que Benjamin, em 1936, no célebre ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* propõe ao narrador a tarefa ética de narrar, de rememorar o passado, para que este não caia no esquecimento. Para o filósofo,

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). (BENJAMIN, 1986, p. 221).

Benjamin propõe ao narrador o árduo exercício de narrar e rememorar o passado de suas experiências e, sobretudo, das experiências alheias, das experiências daqueles que não conseguem falar. Portanto, o narrador torna-se um sábio e um mestre para o filósofo alemão. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2006), esse narrador benjaminiano teria uma função semelhante à de um sucateiro.

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler*) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não

sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobre do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças ao seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não tem nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (GAGNEBIN, 2006, p. 54)

É nessa perspectiva do narrador sucateiro de Benjamin que o narrador de *O irmão alemão* se posiciona eticamente diante de experiências-limite da Segunda Guerra Mundial e da ditadura militar no Brasil, atuando como sujeito que *narra a história a contrapelo*, recolhendo ressignificações deixadas para trás, com pouca importância para a história oficial, tal como um sucateiro. Sob o viés do conceito do narrador sucateiro na literatura, entenderemos, adiante, o modo o *eu* de *O irmão alemão* se posiciona eticamente tanto pelo lado pessoal, familiar e íntimo, quanto pelo lado de se colocar como testemunha das barbáries que o ocidente foi acometido durante o século XX.

3.2 A ÉTICA E A AUTOFICÇÃO EM CHICO BUARQUE

Como já mencionado no início deste trabalho, o ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes, datado de 1968, rompe com os paradigmas positivistas da voz do autor, propondo a análise de uma obra por meio de dados intrínsecos ao texto e, conseqüentemente, afastando o autor como única voz capaz de produzir o único sentido do enunciado. É importante ressaltar, no entanto, que anos depois, em 1980, Roland Barthes, em uma de suas aulas sobre *A preparação do romance* (2005), reconhece que o autor não está completamente fora de cena, como havia dito antes:

A volta do autor que desejo falar é algo que pode ser observado mesmo hoje em dia; digo, *observar*, porque não tenho certeza disso: é talvez uma imaginação minha projetada no real. O movimento seria este: na medida em que certa modernidade (dos anos 60) retomou Mallarmé, sua relação com a literatura, houve uma tendência a apagar o autor em proveito do *Texto*, seja como puro processo de enunciação, remetendo ao corpo de quem escreve, e não mais ao sujeito metafísico ou psicológico (texto do gênero Autard), seja, no plano teórico, como *estrutura* transcendente ao autor: período muito ativo do estruturalismo literário, da semiologia; eu mesmo, como sinal do que estou dizendo, escrevi naquele momento, um artigo cujo título resume essa tendência: “A morte do autor” (BARTHES, 2005, p. 167).

Após a proclamação da morte do autor, Barthes revê seus postulados e admite as marcas autobiográficas no texto, às quais ele denomina “biografemas”.

Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria de que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: alguns “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido a mesma dispersão (BARTHES, p. 17 2005).

Todavia, antes do reconhecimento de Barthes sobre os *biografemas* e as marcas autorais dentro do texto, Michel Foucault, numa conferência de 1969 intitulada “O que é um autor?”, também elimina o sujeito autor de quaisquer respostas a respeito da obra, colocando-o apenas como uma função. Esta função exerce o papel de manter “o funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 274). Michel Foucault resume que a função autor

Está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela

pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 279-280).

As teses de Foucault e de Barthes, no final dos anos 1960, portanto, definem o sujeito leitor como o protagonista da criação de sentidos do texto, não buscando esses sentidos por meio do sujeito autor. Embora os estudos de Michel Foucault e de Roland Barthes tenham efetuado um importante e interessante corte epistemológico no que diz respeito à recepção do texto e à importância do leitor, a crítica pós-moderna rompe com essa tradição, levando em consideração o mundo globalizado, as plataformas tecnológicas e a espetacularização do sujeito.

Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), Leonor Arfuch assinala que os gêneros biográficos, tais como diários, memórias, confissões e correspondências, “dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessões por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência” (ARFUCH, 2010, p. 15). Contudo, os estudos da professora argentina propõem uma reflexão acerca do “ator social” dentro da cultura contemporânea influenciada por outras formas de inscrições biográficas, como “entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do *show – talk show, reality show...*” (ARFUCH, 2010, p. 15).

Atualmente, com o advento das redes sociais *online – Facebook, Instagram, Twitter* – os rastros biográficos surgem ainda mais rápidos, transformando indivíduos anônimos em celebridades ou *digital influencers* por meio de publicações instantâneas de fatos do cotidiano, de fotografias e vídeos.

Nessa perspectiva contemporânea de autocelebração do *eu* e da procura por informações alheias íntimas e privadas também caminham alguns gêneros literários, ligados à escrita de si, como, por exemplo, a autoficção, um dispositivo capaz de jogar com a vida inventada e a vida real do autor. A autoficção, portanto, dialoga com essa midiatização do sujeito na medida em que dá visibilidade a sujeitos comuns por meio da performance autoral dentro da ficção.

Como já citado neste trabalho, um exemplo de autoficção que conserva essa imagem percorrida acima é *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. A narrativa se

concentra no episódio de um divórcio entre o narrador e sua esposa, fato que ocorreu na vida real do autor. O romance, então, expõe detalhes do casal, sobretudo da esposa do autor/narrador, na tentativa antitética de Lísias de se tornar celebridade ou de simplesmente explanar dados íntimos de sua ex cônjuge por motivos de vingança.

Antes de contrapor a autoficção de celebração narcísica de Lísias com *O irmão alemão*, é necessário reconhecermos que o autor escolhido para esta pesquisa também escreveu e publicou romances com traços autoficcionais meramente performáticos, como é o caso de *Budapeste* e de *Leite derramado*. A crítica de *Budapeste* é direcionada ao mercado editorial que estimula cada vez mais a vaidade dos autores. Já em *Leite derramado*, o autoengendramento do autor consiste em disponibilizar referências ao sociólogo Sergio Buarque de Hollanda, lançando mão de dados sociológicos e antropológicos do Brasil, além da escolha do nome do personagem principal, Eulálio, que, de acordo com Chico em entrevista citada nesta pesquisa, corresponde a um dos primeiros membros da família Hollanda.

Já em *O irmão alemão*, por mais que o discurso autoficcional seja mais incisivo e direto, lidando com muitos fatos da vida pessoal do autor, o leitor não pode e nem deve ler o romance buscando informações acerca da vida pessoal de Chico. Chico Buarque escapa da celebração narcísica lidando com questões pessoais e familiares na via oposta do onanismo autoral. A história de um filho alemão de Sergio Buarque de Hollanda é contada de forma serena e respeitosa, não fazendo desse fato um ponto de partida sensacionalista e expositivo da família. Portanto, não se espera que o leitor abra o livro para saber de fofocas a respeito dos Sergios e de Chico. É importante ressaltar que Chico Buarque não faz o movimento dialético da autoficção – tal movimento busca a superexposição do eu por meio da autoficção para que, em cima disso, ganhe sucesso mercadológico e fama –, uma vez que ele já era celebridade antes de publicar seu primeiro livro e que ele possui uma imagem pública muito serena, não se importando muito com a fama, uma vez que Chico Buarque já se encontra canonizado pela cultura popular brasileira sem precisar se expor para conseguir o sucesso com sua vida artística.

Outro fator que é capaz de mostrar ética e fuga do caráter meramente narcísico dentro da autoficção buarquiana é a construção de uma narrativa que tem os cenários dos piores momentos do século XXI: a Segunda Guerra e a ditadura no

Brasil. Lidando com episódios traumáticos, Chico atua como o *narrador* de Walter Benjamin, recolhendo ruínas e sucatas do passado para que não seja esquecido e, conseqüentemente, para que momentos como a repressão ditatorial e nazista não retornem à sociedade. Chico Buarque, portanto, opera como testemunha e, nesse sentido, fala por quem não pode ou não pôde falar. No fragmento “O arquivo e o testemunho” presente em *O que resta de Auschwitz?* (2008), Giorgio Agamben define o que é testemunho.

Se, na relação entre o dito e o seu ter lugar, o sujeito do enunciado podia, realmente, ser colocado entre parênteses, porque o ato de tomar a palavra já havia ocorrido, a relação entre a língua e sua existência, entre a *langue* e o arquivo, exige, por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como testemunha, pode falar por quem não pode falar. O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incommunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho. (AGAMBEN, 2008, p. 147)

De acordo com o pensador italiano, mediante a impossibilidade de falar, o testemunho adquire potência, fazendo com que o indizível seja compulsoriamente posto ao real. É dessa forma que Chico Buarque, em *O irmão alemão*, atua de forma ética ao tratar do impossível e do indizível num dispositivo comumente desfrutado para a celebração de si.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já discutido neste trabalho, a autoficção é um dispositivo fruto da contemporaneidade marcada pela latria do eu, seja nas plataformas digitais, nos programas de tevê ou na literatura. Detectamos de que modo os traços autoficcionais aparecem na obra de Chico Buarque, *O irmão alemão*. Apontamos a os fatos históricos que envolvem a narrativa e, portanto, como essa autoficção se diferencia das outras duas citadas. Também destacamos a figura de Chico Buarque como resistente de um período repressivo durante a ditadura militar até os dias atuais em que voltamos à mira da extrema-direita no Brasil.

Em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), a pesquisadora e professora Leyla Perrone-Moisés compara as boas e as más literaturas produzidas a partir da chave de leitura da autoficção. Para ela,

As autoficções literárias se dividem em duas categorias: aquelas que são apenas escritas do eu, sem se abrir para o leitor; e aquelas que são trabalhos de linguagem, *imaginativo* e *não imaginário*. O eu é sempre o herói das autoficções, mas elas podem ser apenas o cultivo narcisista do eu, obras de autoexibição, de autojustificação, de ressentimento ou de vingança, sem nenhuma sublimação artística, isto é, nenhuma imaginação, nenhuma invenção e nenhuma autocrítica. Nesse caso, elas só interessam ao próprio autor e são tediosas para os outros. Elas são apenas *auto* e não *ficções*. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 218-219)

Levando em consideração a linguagem sutil e respeitosa de Chico Buarque para narrar seus casos familiares e o compromisso social em manter viva a memória dos passados traumáticos da Alemanha e do Brasil, consideramos *O irmão alemão* um exemplo de boa autoficção, uma vez que a leitura do romance não nos encaminha para um ressentimento de Chico Buarque com seu pai nem para uma autoexibição do autor; o autor que performa para o leitor, nesse caso, cumpre o papel ético de fazer com que a literatura ainda seja uma grande resistência e uma forma capaz de garantir a manutenção da memória coletiva de uma sociedade. Ao trazer à baila momentos catastróficos da história, Chico se torna uma testemunha capaz de falar por quem sentiu na pele a tortura e a violência de um Estado e para aqueles que, portanto, diante do trauma, a linguagem e o testemunho tornam-se impossíveis.

Ainda que a obra de Chico Buarque apresente dados pessoais que podemos relacionar à vida do autor Chico Buarque e que faça essas conexões, não nos cabe pensar e questionar se os outros dados são verdade ou não. O primor de *O irmão alemão* está justamente nessa junção de ficção e vida real. É com essa mistura que Chico nos convida a um debate reflexivo sobre a história do nosso país e do mundo e de como é importante dar voz àqueles que foram oprimidos numa sociedade em que os protagonistas são os vilões e os únicos que têm nome. O possível papel da literatura é, também, o de dar e ver o outro lado da história oficial.

Assim, reconhecendo a boa autoficção de Chico Buarque, questionamos: em uma contemporaneidade marcada pelas redes sociais, como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, e pelos poucos e efêmeros minutos de fama de um sujeito anônimo com suas postagens em busca de visualizações sobre sua própria vida, ainda é possível escrever literatura que não seja tediosa e voltada para o próprio umbigo, de acordo com Leyla Perrone-Moisés? É possível estabelecer uma relação entre o apagamento da memória coletiva em prol de um eu narcisista com a volta da extrema-direita no ocidente? A literatura seria a chave de resistência contra a autocelebração e a favor da preservação da memória?

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O arquivo e o testemunho. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 139-169.
- ALVES, Pedro Justino. Sobre *Leite derramado*, originalmente publicado em Diário Digital (Lisboa), em 25 jun. 2009. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=leite_critica.htm. Acesso em: 13 jul. 2109.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 123-128. (Obras escolhidas, v. I).
- BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240. (Obras escolhidas, v. I).
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252. (Obras escolhidas, v. I).
- BUARQUE, Chico. "Mas Chico é nome de escritor ruim". [Entrevista cedida a] Isabel Coutinho. **Ípsilon**, Portugal, 17 jul. 2009. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_ipsilon_isabel.htm. Acesso em: 10 nov. 2018.
- BUARQUE, Chico. **Benjamim**: romance. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. Chico Buarque fala sobre seu pai. [Entrevista cedida a] Rádio USP-FM (93,7 MHz). **Folha da Manhã**, São Paulo, 5 jul. 1992. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_chico.htm. Acesso em: 29 abr. 2017.
- BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAMPOS, Nathalia de Aguiar Ferreira. De Chicos e Sergios: uma leitura de *O irmão alemão*, de Chico Buarque, como ficção de arquivo. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 219-231, set./out. 2016.

CHICO, artista brasileiro. Direção de Miguel Faria Jr. Brasil: 1001 Filmes, 2015. 1 DVD (82 min).

DELMASCHIO, Andréia. **A máquina de escrita (de) Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Coleção Ditos e Escritos, v. III).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *In*: SALGUEIRO, Wilberth (org.). **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

GRASSI, Marilu; OZELAME, Josiele Kaminski Corso. Uma leitura de *O irmão alemão*: autoficção em Chico Buarque. **Entreletras**, Araguaína, v. 8, n 1, p. 112-121, jan./jul. 2017.

HELENA, Lucia. *K: relato de uma busca* e *O irmão alemão*: a tradição realista e naturalista relida por Bernardo Kucinski e Chico Buarque. **e-escrita – Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v.8, n 1, p. 11-25, jan./abr. 2017.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Annalice del Vecchio de. Aspectos da escrita contemporânea em *O irmão alemão*, de Chico Buarque. **Inventário**, Salvador, n 17, p. 2-12, dez. 2015.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOPES, Giovana dos Santos. **Autoficção e outras modalidades híbridas em romances de Chico Buarque e Michel Laub**. 2017. 171 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

MARTINELLI FILHO, Nelson. **Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves**. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. *In*: NASCIF; Rose Mary Abrão; LAGE. Verônica Lucy Coutinho (org.). **Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010, p. 189-207.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. Leitura da representação do eu no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque de Holanda. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA, 7., 2016, Cuiabá. **Anais** [...]. Cuiabá: UFMT. p. 1-14.

PEREIRA, Gabriel da Cunha. *O irmão alemão: entre a autobiografia e a ficção*. **Verbo de Minhas**, Juiz de Fora, v. 16, n. 28, p. 69-82, ago./dez. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Jhonatan; SANTOS, Ana Cristina dos. A ficcionalização e a encenação da figura autoral em *O irmão alemão: uma autoficção* de Chico Buarque. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. p. 1319-1328.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 284-303, jul./dez. 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica** [online], v. 20, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.

SIBILIA, Paula. Eu autor e o culto à personalidade. *In*: SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 149-193.

SOARES, Maria Isolina de Castro. Autoficção e história em *O irmão alemão*. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. p. 5873-5881.

WINK, Georg. A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família. **Estud. Lit. Bras. Contemp** [online], n. 50, p.47-66, jan./abr. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018504>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100047&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 12 jul. 2019.