

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

GUSTAVO ALEXANDRE DE PAIVA

O IRMÃO ALEMÃO, COMO SE FOSSE UM ROMANCE

BRASÍLIA

2021

GUSTAVO ALEXANDRE DE PAIVA

O IRMÃO ALEMÃO, COMO SE FOSSE UM ROMANCE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto

Orientadora: Profa. Dra. Fabricia Wallace Rodrigues

Brasília

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PP149i Paiva, Gustavo Alexandre de
O irmão alemão, como se fosse um romance / Gustavo
Alexandre de Paiva; orientador Fabricia Wallace Rodrigues. -
Brasília, 2021.
109 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Memória. 2. Escrita literária. 3. Autoria. 4.
Literatura brasileira. 5. Chico Buarque. I. Rodrigues,
Fabricia Wallace, orient. II. Título.

Nome: Gustavo Alexandre de Paiva

Título: *O irmão alemão*, como se fosse um romance

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Mestre em literatura.

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a Fabricia Wallace Rodrigues
Pós-Lit / Universidade de Brasília
Presidente

Prof^a. Dr^a Patrícia Trindade Nakagome
Pós-Lit / Universidade de Brasília

Prof^a. Dr^a Luciana Krissak Pinheiro Salum
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Ao meu pai, Toninho Belizário de Paiva, in
memoriam.*

AGRADECIMENTOS

No decurso de minha trajetória acadêmica, tive o deleite de poder compartilhar minhas ideias, reflexões, angústias, prazeres e distrações com pessoas muito caras a mim. Muito embora a pandemia tenha exigido que algumas delas se afastassem momentaneamente de maneira física, elas permaneceram presentes em cada mensagem, videochamada, acenos da janela ou, simplesmente, no meu pensamento.

À Fabricia Wallace, pela orientação tão valiosa, mas sobretudo por me ouvir com carinho, atenção e entusiasmo, percebidos mesmo que remotamente nos nossos inúmeros encontros virtuais.

À minha mãe, Sandra Maria, a mulher mais forte e mais amável que conheço e que me ensina diariamente a viver.

Ao meu pai, Toninho Belizário, pois sua memória povoou cada uma das palavras escritas ao longo deste trabalho.

Aos meus irmãos, Miguel e João, pelas pequenas alegrias do cotidiano.

Ao meu padrasto, João Romildo, por todo o suporte providenciado ao longo dos anos de jornada acadêmica.

À Isabel Cristina, minha tia, que despertou em mim o interesse pelas Letras.

À Tainá Paiva, minha prima, minha irmã, que se dispôs a ler as primeiras linhas deste trabalho.

À Sônia Regina, minha tia, pela acolhida generosa em sua casa.

À Bruna Candido, por ser também minha irmã de escolha, acompanhando-me nas mais diversas aventuras da vida.

À Luiza Amadeu, pela amizade sincera e “simbiótica”, além do acolhimento de minhas angústias.

À Maria Madalena, que também me acolheu em sua casa durante a escrita.

Ao Joaquim Guilherme, pela surpresa de nosso encontro, pelo afago, pelos abraços, pelos beijos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

*Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela*

*Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso
Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso*

*Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatá-lhe a garganta
O velho cantor, subindo ao palco
Apenas abre a voz, e o tempo canta*

*Dança o tempo sem cessar
Montando o dorso do exausto bailarino
Trêmulo, o ator recita um drama
Que ainda está por ser escrito*

*No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista, o infinito*

Chico Buarque – Tempo e Artista

RESUMO

Esta dissertação tem como propósito empreender uma análise crítica de *O irmão alemão*, de Chico Buarque (2014), buscando problematizar as temáticas da memória, da escrita e da autoria nessa obra. O primeiro capítulo discorre sobre como esse romance coloca em evidência os aspectos ficcionais da memória, à luz de estudos que investigam sua imbricação com a imaginação. O segundo capítulo aborda as relações da memória com a escrita literária, para demonstrar como o narrador-personagem do romance vê no mistério de seu irmão desconhecido uma oportunidade de se tornar escritor, recriando ficcionalmente sua memória e também buscando com isso estreitar os laços com o pai. O terceiro capítulo trata da questão autoral, a fim de discutir as estratégias de Chico Buarque para a construção de um romance que questiona incessantemente os limites entre realidade e ficção, tendo como foco a discussão sobre autobiografia e autoficção. Sendo assim, busca-se mostrar como autor e narrador de *O irmão alemão* parecem compartilhar do mesmo papel, valendo-se do mote do irmão desconhecido para explorarem a imagem de romancista e desnudar seus processos criativos para o leitor.

Palavras-chave: Memória. Escrita. Autoria. Literatura brasileira. Chico Buarque.

ABSTRACT

This research analyzes *O irmão alemão*, novel by Chico Buarque (2014), articulating fields of study such as memory, writing and authorship. The first chapter discusses how this novel highlights the fictional aspects of memory, in the light of studies that investigate its imbrication with imagination. The second chapter discusses the relation between memory and literary writing, demonstrating how the narrator of the novel sees in the mystery of his unknown brother an opportunity to become a writer, recreating his memory through fiction and seeking to strengthen ties with his father. The third chapter approaches the issue of authorship to discuss Chico Buarque's strategies for the construction of a novel that constantly questions the limits between reality and fiction, focusing on the discussion of autobiography and autofiction. Therefore, our purpose is to show how the author and the narrator of the novel seem to share their roles, using the unknown brother's motto to explore the image of the novelist and revealing their creative processes to the reader.

Keywords: Memory. Writing. Authorship. Brazilian literature. Chico Buarque.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fac-símile de <i>O irmão alemão</i> , de Chico Buarque (2014).	23
Figura 2 – Capa do álbum <i>Paratodos</i> , de Chico Buarque (1993).	76
Figura 3 – <i>La clairvoyance</i> , René Magritte (1936).	84
Figura 4 – Fac-símile de <i>Grande Sertão: Veredas</i> em <i>O irmão alemão</i> (2014).	90
Figura 5 – Fotografia de Sergio Günther em <i>O irmão alemão</i> (2014).	91
Figura 6 – Captura de tela de <i>Chico: Artista Brasileiro</i> , de Miguel Faria Jr. (2015).	91
Figura 7 – Captura de tela de <i>Chico: Artista Brasileiro</i> , de Miguel Faria Jr. (2015).	93
Figura 8 – Fac-símile da capa de <i>O irmão alemão</i> (2014).	94
Figura 9 – Captura de tela de <i>O testamento de Orfeu</i> , de Jean Cocteau (1960).	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: Os livros, a carta: objetos do assombro.....	19
1.1. O Ramo de Ouro e o Hades de Ciccio.....	32
CAPÍTULO 2: <i>O irmão alemão</i> , como se fosse um romance.....	45
CAPÍTULO 3: Quando Ciccio se torna Chico.....	66
3.1. Os bastidores (dentro) da escrita.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
BIBLIOGRAFIA.....	104

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com *O irmão alemão*, de Chico Buarque (2014), se deu ainda na graduação em Letras, na disciplina “Tópicos Especiais em Literatura” ministrada pela professora Fabricia Wallace Rodrigues, cujo tema era “Poéticas da Memória”. Não foi, no entanto, meu primeiro contato com a obra desse artista. Lembro-me, por exemplo, de ter devorado em poucos dias, ainda na adolescência, as páginas de *Budapeste* (2003), encantado com o absurdo daquela história sobre um autor que não assina suas obras. E um pouco depois disso, ainda adolescente, tenho a recordação de ficar um tanto quanto assustado com *Gota D’água* (1975), peça teatral escrita em parceria com Paulo Pontes, pois tratava-se de uma leitura necessária no grupo de teatro do qual participava na minha cidade natal, no qual andávamos pesquisando a *Medeia* de Eurípidés e suas reverberações contemporâneas. Nesse mesmo grupo de teatro, inclusive, meses mais tarde, estaríamos criando pequenas cenas à luz de algumas canções de Chico, como *Construção*, *Roda Viva* e *Pedro Pedreiro*, para as apresentações de final de ano. E, claro, desde então, Chico Buarque se tornou uma referência *cult* para um adolescente metido a intelectual, que moldava sua personalidade ou imaginava ser capaz de fazê-lo, a fim de que fosse visto, sabe-se lá por quem, como alguém “inteligente”.

Os contatos com a obra desse compositor, cantor, dramaturgo, escritor e militante, no entanto, não fizeram de mim um “fã de carteirinha” de Chico Buarque, daqueles que se associam a fã clubes e coletam reportagens, entrevistas, colecionam vinis e CD’s, em uma espécie de idolatria à sua *pessoa*. Na verdade, se restringiam à sua obra, e algumas poucas informações sobre sua pessoa vinham até mim, como o fato de que, assim como eu, Chico nasceu sob o signo de gêmeos (uma informação que considerava – considero – importante!). E, obviamente, tinha um conhecimento mínimo de sua relevância para um período obscuro da história brasileira, a Ditadura Militar, com suas canções que denunciavam os horrores desse período, algumas delas driblando de maneira muito sagaz a censura que marcou essa época que relegou muitos artistas brasileiros ao exílio, inclusive o próprio artista em questão. Logo, minha relação com ele e sua obra era menos de idolatria do que de admiração.

Assim, quando *O irmão alemão* surgiu na bibliografia da referida disciplina de graduação, soube que seria o objeto de estudo do meu trabalho final. E, de quebra, tratando-se de uma disciplina cujo tema era a *Memória*, intuí que a biografia de Chico Buarque estaria em jogo, ou *em cena*, nesse romance. A começar pela sinopse, que informava que, em 1967,

Chico viria a descobrir a existência de um irmão alemão desconhecido. A descoberta teria se dado por intermédio de Manuel Bandeira, em um encontro fortuito com Chico, quando teria deixado escapar algo sobre “aquele filho alemão do seu pai”, informação que se tornaria “matéria de literatura” anos mais tarde, segundo a orelha do livro, mesmo que retrabalhada ficcionalmente, recriada pela engenhosidade de Chico.

O fato é que as primeiras páginas foram difíceis de digerir. Pois, embora eu tenha sido alertado pela sinopse do livro de que o romance não se tratava de um relato histórico, caí na ingenuidade de querer desvendar o que era fato e o que era ficção ali dentro. Assim, parágrafo após parágrafo, via-me diante do *Google* para saber, por exemplo, se Chico, assim como o narrador-personagem Francisco de Hollander, apelidado de Ciccio no romance, já havia roubado carros pelas noites paulistanas (para minha surpresa, fato; inclusive, foi preso por isso), o que me parecia um completo absurdo. Da mesma forma, pesquisei se sua formação era a mesma do narrador, isto é, Letras (mentira! Quero dizer... ficção!), o que me parecia extremamente verossímil, tendo em vista sua habilidade para manejar as palavras da língua portuguesa.

Esse primeiro contato com *O irmão alemão* me marcou por estas dificuldades em discernir totalmente o que era ficção e o que era realidade, tornando-se uma tarefa difícil distinguir o autor de seu narrador. Mas, evidentemente, como tratava-se de um trabalho de graduação, portanto, menos rígido e um pouco mais livre, fiz alguns breves comentários sobre como a memória era tematizada no romance, e como esta parecia se imbricar com a ficção, muito mais do que com os fatos e com a biografia de seu autor. O semestre acabou, fui aprovado!

Anos depois, *O irmão alemão* tornar-se-ia o objeto de estudo do meu projeto de mestrado. Uma vez aprovado no processo seletivo, comecei a traçar estratégias para abordá-lo, agora com mais *seriedade*, o que até então, para mim, significava tratá-lo com mais *teoria*. Mas as releituras do romance continuaram a esbarrar no desconforto de não saber ao certo como lidar com esse texto que parecia querer me confundir, me ludibriar. Nos primeiros rascunhos, quando me referia ao narrador Ciccio, por exemplo, por vezes colocava entre parênteses que aquilo poderia se referir também ao *autor empírico*, em outras, afirmava as discordâncias óbvias entre esses dois e, outras vezes ainda, era pura afirmação da dúvida: *não podemos precisar se... talvez isso se refira também ao autor empírico... suponho que Ciccio,*

assim como Chico... e assim o texto ficava nebuloso, com Chicos e Ciccios para todo lado, dando voltas, como se, sempre que falasse de um, também fosse preciso apontar para as ambivalências que se colavam ao outro.

Era preciso, então, tomar uma decisão, traçar uma estratégia de leitura e de escrita. Optei por entrar no jogo que a narrativa estabelecia comigo, e essa narrativa era a *narrativa de Ciccio*. Ora, sendo ele um personagem fictício, vi-me na missão de lançar-me *de volta à ficção*, isto é, ceder aos caprichos de um narrador que quer ser acreditado – e creditado – como único dono de sua fala em primeira pessoa. Dessa forma, me autorizei a jogar com esse narrador-personagem que tanto jogava comigo e estabeleci um trato com ele, uma espécie de *pacto*, portanto: a partir daquele momento, Chico Buarque não mais existiria. Pelo menos não durante meu embate com Ciccio e seu relato, ao longo das inúmeras entrevistas mentais que precisaria fazer com esse narrador, como se conversasse com o autor de uma autobiografia recém-lançada no mercado editorial. O que não deixava de ser um paradoxo: lançar-me *de volta à ficção* para lidar com uma *autobiografia...* de um *personagem fictício*. Esse apelo à ficção, então, significava tomá-la como a única verdade. Curiosamente a estratégia funcionou, pois Ciccio não pareceu se importar com a contradição. Mas tão cedo as entrevistas acabassem, tão logo o relato de Ciccio cessasse, *off the record*, eu perguntaria a ele sobre o nome da capa, que não poderia ser mero equívoco da editora. Tratava-se de um pseudônimo? Um heterônimo, talvez?

Sendo assim, esta dissertação propõe um percurso de análise crítica empreendido a partir de experiências de leitura vacilantes, de forma que a estratégia de abordar Ciccio e Chico separadamente se dará no sentido de tentar driblar os desconfortos iniciais de leitura, porém, com a consciência de que eles fazem parte não somente da *minha* experiência, mas também são constituintes da obra em questão. Afinal, o que parece estar no cerne de sua composição é um suposto confronto incessante entre o factual e a pura invenção, ou seja, uma transgressão de fronteiras entre ficção e realidade, o que autorizou inúmeras vezes sua classificação no domínio das *autoficções*, conceito cunhado por Serge Doubrovsky (1977), que abrange o entrelaçamento da vida biográfica com a ficção.

Todavia, ao longo da pesquisa, percebi que essa categorização parecia deixar de olhar para as forças contraditórias que estão em jogo no interior de *O irmão alemão*. Sendo engendrada por um artista que, enquanto figura pública, amplamente popular e multifacetada, há muito habita o imaginário brasileiro, é compreensível que se torne praticamente impossível não esbarrar no conhecimento prévio acerca de sua biografia, não o farejar em todas as suas obras e evocar seu rosto, além de sua mais que conhecida voz em uma leitura mental.

Entretanto, ao fitar esse rosto que se deixa desenhar na narrativa, o perceberemos algo *deformado*, como se estivéssemos diante de um autorretrato, ou seja, uma *imagem* que se vincula a um *artista*, mas que nem sempre se propõe realista, e muitas vezes se desfigura, se distorce, se retorce em inúmeras camadas de tinta.

Assim, mais do que categorizar esse quadro que se delinea na leitura, proponho que esmiucemos essa imagem, decompondo-a em duas partes menores, de modo que dois olhares distintos serão lançados sobre estes *dois Franciscos* que se justapõem um ao outro, separados aqui por questões metodológicas: um direcionado a Francisco de Hollander, o Ciccio, e outro para Francisco Buarque de Hollanda, ou simplesmente Chico Buarque. O primeiro olhar, que será explorado nos dois primeiros capítulos desta dissertação, terá como foco a *narrativa de Ciccio*, isto é, sua fala e seu texto, como se ele fosse não apenas o narrador-personagem da história contada, mas também o *autor* do romance, afinal, como veremos, é isso o que ele mais deseja ser. Intitulado “Os livros, a carta: objetos do assombro”, o primeiro capítulo terá como foco a temática da memória e o modo como ela é articulada em *O irmão alemão* a partir desses dois objetos, ou seja, os livros que compõem a casa de Ciccio, cujas “paredes eram feitas de livros” (BUARQUE, 2014, p. 16), e a carta encontrada por ele justamente dentro de um dos livros de seu pai, revelando-lhe a existência de um irmão desconhecido.

Sobre o primeiro objeto, a metáfora da *memória como um livro* será evocada, não somente no seu sentido de registro de memórias, mas sobretudo no que se refere à parcela de imaginação e invenção que as revestem. Trata-se, portanto, de um caminho para compreendermos como a investigação de Ciccio sobre um passado familiar que lhe fora interdito é atravessada por fantasias e invenções, como se ele estivesse ciente de que a memória, em sua constituição, tem seus fundamentos também na imaginação, valendo-se dessa última para tentar recuperar a primeira. Como fundamentação teórica para a discussão serão utilizados os tratados clássicos *De anima* e *De memoria et reminiscencia*, do filósofo grego Aristóteles, bem como as reverberações de suas reflexões na contemporaneidade, com a leitura que faz Seligmann-Silva (2006) desses dois tratados, além dos trabalhos de Douwe Draaisma, em *Metaphors of Memory* (2000), e Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2007). A discussão também se valerá de obras literárias, como *Vida Nova*, de Dante Alighieri (1990), *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (2006) e o poema “Burnt Norton”, de T.S. Eliot (2018), como aparato teórico, pois elas parecem problematizar os aspectos imaginativos e de ruptura cronológica no que se refere aos mecanismos da memória.

No encaço da discussão sobre os livros, passaremos, ainda no primeiro capítulo, à carta escrita por Anne Ernst e endereçada a Sergio de Hollander, pai do narrador-personagem.

Sergio é possuidor de uma vasta biblioteca particular, e é precisamente dentro de um de seus exemplares, *O ramo de ouro*, de James G. Frazer (1982), cujo título faz referência à *Eneida* de Virgílio (2016), que Ciccio encontrará a carta que lhe revelará a existência de um meio-irmão estrangeiro. Esse segundo objeto, então, será o responsável por desencadear a busca do narrador pelos labirintos da memória familiar, numa investigação simultaneamente detetivesca e imaginativa. Aqui, então, uma segunda metáfora é evocada: a carta de Anne como o próprio *ramo de ouro* de Ciccio, exercendo a mesma função daquele que permitiu ao jovem Eneias adentrar o Hades e reencontrar seu pai Anquises. Sendo o Hades o mundo das almas, mundo dos mortos, ao adentrar seu próprio Hades particular, Ciccio se verá face a face com a *Morte*, esse campo semântico que, no romance, é explorado de diversas formas e em diversos tempos. No que se refere ao passado, os rastros deixados pelos horrores do nazismo invadirão o pensamento de Ciccio, ao imaginar que seu irmão alemão poderá ter sucumbido à Shoah. Enquanto isso, o tempo presente da narrativa vê a chegada dos horrores da Ditadura Militar no Brasil envolver conhecidos, amigos, familiares e o próprio narrador em uma atmosfera de desaparecimentos e perdas, despertando-o para a consciência da finitude da vida. Quanto ao futuro, restará a expectativa de superar essas vivências através da atividade literária, fazendo viver, na literatura, a memória dos entes queridos.

Dessa forma, a discussão será empreendida por meio de uma leitura paralela entre a *Eneida* e *O irmão alemão*, tendo como ponto de encontro a *catábese* tanto de Eneias quanto de Ciccio rumo ao Hades, esse território mágico que nas literaturas desempenha o papel de esclarecer algo que na vida terrena encontra-se obscuro, fora do entendimento dos mortais. Fomentam a discussão os trabalhos de Kunz e Carlesso, em “O irmão Alemão, de Chico Buarque: autobiografia, metaficção historiográfica, intertextualidade” (2019), além de Rosângela Amato, em “Eneida: o tempo eternamente presente” (2009), e Rosado Fernandes, em “Catábese ou descida aos infernos: alguns exemplos literários” (1993). Outro trabalho de extrema importância aqui evocado será *A preparação do romance*, de Roland Barthes (2005/2015)¹, a fim de abordar o entrelaçamento entre a escrita e a morte, sob a ótica de um *evento de ruptura* que despertaria o que Barthes chama de *Vouloir-Écrire*, ou “Querer-Escrever”. A analogia, então, será a de uma viagem que coloca os dois heróis em contato não apenas com a morte e com o pai, mas que também os impulsiona rumo ao futuro, de Eneias, a fundação de Roma, de Ciccio, a escrita de seu romance. O conjunto do capítulo, portanto,

¹ A edição brasileira, publicada pela Martins Fontes em 2005, traz traduzidas as anotações de Roland Barthes. No entanto, uma nova edição com a degravação das aulas foi publicada na França, em 2015, pela Éditions du Seuil. Os trechos citados nesse trabalho são retirados da nova edição francesa, de 2015, e traduzidos por mim.

abrangerá esse enlace entre memória, imaginação, morte e escrita, temas que surgem em *O irmão alemão* de maneira imbricada.

Dessa viagem rumo ao Hades, emergiremos, ainda com os olhos voltados para Ciccio, no segundo capítulo da dissertação, a fim de discutir justamente a escrita de Ciccio. Intitulado “*O irmão alemão, como se fosse um romance*”, o capítulo busca mostrar como o narrador-personagem deixa transparecer na narrativa seu desejo de escrever, passando de mero leitor a aspirante a escritor e permitindo-nos acompanhar seu percurso de formação. Também será discutida a problemática relação que o narrador tem com seu pai, sempre distante afetivamente e relegando Ciccio a um lugar de preterimento em relação ao seu irmão brasileiro, Domingos de Hollander, o Mimmo. A atividade literária, portanto, mais do que pura realização pessoal, será também uma tentativa de se fazer ser visto pela figura paterna. Imaginando que poderia *vir a romancear* a história de Anne Ernst e Sergio de Hollander, e tentando prever a reação deste último ao receber da editora o seu romance, Ciccio afirma seu desejo, instalando-se no “*como se*” da escrita proposto por Roland Barthes (2015), *como se* preparasse mentalmente seu romance, fantasiando-o, desejando-o.

Portanto, nesse capítulo, a discussão será essencialmente guiada pelas reflexões de Roland Barthes em *A preparação do romance* (2015), bem como a tese de doutoramento de Fabricia Wallace Rodrigues, intitulada *Memórias engendradas, ficções do eu* (2013), a fim de compreendermos como o narrador-personagem de *O irmão alemão* fantasia escrever um romance através do forjamento de sua memória, ou seja, por meio de uma memória *feita de literatura*. Serão analisados trechos da obra em questão para evidenciar a tomada de consciência de Ciccio de que a literatura pode ser o caminho para solucionar o mistério acerca de seu irmão estrangeiro, além de possivelmente estreitar os laços afetivos com seu pai.

Somente no terceiro capítulo, então, meu olhar se voltará para o *outro Francisco*, cujo nome surge na capa de *O irmão alemão*. Parafraseando Maurice Blanchot em “O canto das sereias”, capítulo de *O livro por vir* (2005), “Quando Ciccio se torna Chico” é o capítulo que discorrerá sobre esse suposto *autor empírico*, cujos traços parecem ser definidos justamente a partir de suas mais diversas obras, como se fosse possível definir através das criaturas o criador. Em outras palavras, não seria Chico quem *se faria personagem* em suas obras, que usaria de sua *biografia* como matéria de ficção. Trata-se justamente do oposto, de se deixar forjar pela própria obra, vivê-la como um mortal que, sendo feito à imagem e semelhança do criador, sente-se tal qual o Deus que o criou. E, no caso de *O irmão alemão*, a velha questão do *autor versus narrador*, tão cara aos estudos de literatura, é problematizada,

desestabilizando os estatutos da ficção e da crítica ao situar Chico Buarque em uma posição limiar, em um mesmo tempo criatura e criador, autor e narrador-personagem de seu texto.

Nesse sentido, a discussão ultrapassará os supostos limites da ficção, que a priori seria delimitada pelos capítulos de *O irmão alemão*, para abranger também o papel dos arquivos pessoais inseridos entre eles e depois deles, bem como o conjunto dos paratextos editoriais (GENETTE, 2009) e o que estes têm a dizer sobre a composição do livro como um todo. Todavia, o olhar direcionado a esses elementos não visa a uma investigação com a finalidade de evidenciar o que é fato e o que é invenção. Pelo contrário, trata-se de compreendê-los como extensões de uma ficção que insiste em se prolongar para além dos limites físicos do livro, o que incluirá a análise de algumas entrevistas e outras mídias que compõem a publicidade do romance. Como fundamentação teórica, a abordagem passará por dois temas essenciais, a saber, a discussão sobre autoria colocada em xeque nos textos clássicos “A morte do autor”, de Roland Barthes (2004), e “O que é um autor?”, de Michel Foucault (2009), e o debate sobre as autobiografias empreendido por Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014) e Paul de Man, em “Autobiografia como des-figuração (2012), a fim de chegarmos ao cerne da questão, isto é, a categorização de *O irmão alemão* como uma *autoficção*. Sobre esse conceito, cunhado por Serge Doubrovsky (1977) como uma resposta à teoria do *pacto autobiográfico* de Lejeune, interessará a reformulação feita por Diana Klinger, na obra *Escritas de Si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006).

Finalmente, como resultado desse percurso proposto no conjunto dos capítulos, a investigação dos campos de estudo sobre a memória, a escrita e a autoria poderá nos dar um vislumbre do que *O irmão alemão* tem a nos dizer sobre o projeto criativo de seu autor, que não cessa de se confundir com o projeto do próprio narrador. Afinal, como afirma José Saramago em “O autor como narrador” (1997):

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar (SARAMAGO, 1997, p. 41).

Em *O irmão alemão*, no entanto, Chico Buarque ousa contar sua história com uma mudança bastante singela de seu nome próprio. E essa linha muito tênue que supostamente separaria Ciccio de Hollander de Chico Buarque (de Hollanda) é bastante tensa, precisamente esticada no grau máximo permitido antes que possa se arrebentar.

Por fim, gostaria de trazer algumas informações a respeito do objeto de estudo desta dissertação, para enfim adentrarmos a análise. *O irmão alemão*, de Chico Buarque, foi publicado em 2014 pela Companhia das Letras. A obra é composta por dezessete capítulos, uma breve biografia de Sergio Günther (o irmão alemão), uma nota final (assinada por Chico Buarque e tratando das informações sobre a pesquisa histórica empreendida em parceria com a editora) e sete imagens, sendo cinco delas do arquivo da família Buarque de Holanda, uma fotografia atribuída ao Arquivo Alemão de Radiodifusão e uma litografia de peça publicitária dos cigarros “Problem Cigaretten”, de coleção particular. Quatro dessas imagens estão alocadas entre os capítulos do romance, enquanto três delas aparecem após a nota final assinada por Chico Buarque.

Na trama, o narrador-personagem encontra uma carta endereçada a seu pai, Sergio de Hollander, comunicando a existência de um filho alemão, também chamado Sergio, fruto do encontro amoroso daquele com uma jovem alemã. A partir disso, acompanhamos Ciccio na sua jornada de busca pelo paradeiro do irmão desconhecido, num processo de investigação permeado por suas divagações e fantasias acerca do irmão e a possibilidade de encontrá-lo. À medida que narra, em primeira pessoa, sua investigação, o espaço e os acontecimentos que rodeiam Ciccio vão se delineando: surgem as memórias de infância, a relação distante e problemática com o pai, a instauração da ditadura militar no Brasil, o desaparecimento de seu irmão brasileiro e de amigos que fazem oposição à ditadura – tudo isso atravessa a narrativa, ambientando Ciccio em um cenário marcado por incertezas quanto ao passado de Sergio de Hollander, buscas por pistas do irmão alemão desconhecido, tentativas de aproximação com o pai, bem como desaparecimentos e perdas em decorrência da repressão do regime militar.

Finalmente, convém ainda informar sobre a grafia de alguns nomes ao longo da dissertação, que podem se repetir sonoramente, embora se refiram a pessoas diferentes, reais e fictícias. Os primeiros nomes tanto do pai de Ciccio quanto de seu irmão alemão seguirão a grafia utilizada no romance: “Sergio”, sem acento agudo. Sobre o irmão, é preciso ter em mente que, conforme descobrimos mais informações sobre ele ao longo do romance, seu nome sofre mudanças confirmadas pela pequena biografia traçada ao fim do livro. Primeiramente batizado como “Sergio Ernst”, o menino é entregue para adoção, de onde os novos pais trocam seu primeiro nome para “Horst” e dão-lhe o sobrenome “Günther”. Quando Horst Günther conhece a identidade de seus pais naturais, opta por retomar o prenome paterno, sendo então conhecido como “Sergio Günther”. Nos dois primeiros capítulos da dissertação, nos quais começamos a acompanhar a jornada de busca do narrador-personagem, optei por me referir ao irmão alemão como Sergio Ernst, que é o nome mais replicado na

obra. Já no terceiro capítulo, no qual há um certo desvio da diegese para tratar da imbricação entre personagens reais e fictícias na construção do romance, optei por utilizar “Sergio Günther”, pois, nos trechos da obra ali citados, Ciccio já tomou conhecimento das alterações do nome do irmão.

Por fim, há também os nomes de Chico Buarque e de Sérgio Buarque de Holanda. O primeiro também é conhecido pelo sobrenome “Hollanda” (com dois “L”), que aparece sobretudo em seus primeiros discos. Já o nome artístico utilizado nas obras literárias é composto apenas pelo sobrenome “Buarque”, que será amplamente utilizado para se referir ao autor. Quanto a Sérgio Buarque, além do acento agudo no primeiro nome, há uma divergência em relação ao último sobrenome de Chico, sendo grafado apenas com um “L” em suas obras, portanto, Sérgio Buarque de “Holanda”. Vale ainda lembrar que o sobrenome “Holland~~er~~”, quando proferido na pronúncia alemã, muito se assemelha ao de “Hol(l)anda” pronunciado em português. O sufixo “-er” em alemão tem um som bastante parecido com “-a”. Logo, a última sílaba dos dois sobrenomes se igualam. Todas essas observações são relevantes, pois acentuam a dificuldade aqui relatada de se separar os personagens fictícios de seus supostos referentes, o que, certamente, foi levado em consideração para tensionar a imbricação entre realidade e ficção. Dito isso, podemos adentrar *O irmão alemão*, a fim de compreender como a memória, a escrita e a autoria são exploradas em seu interior.

CAPÍTULO 1

Os livros, a carta: objetos do assombro

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvida, é o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões de sua vista; o telefone é extensão da voz; depois temos o arado e a espada, extensões de seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Jorge Luis Borges – *Borges Oral & Sete Noites*

Logo na abertura de *O irmão alemão*, o narrador-personagem Francisco de Hollander, apelidado de Ciccio, encontra uma carta guardada em um dos incontáveis livros de seu pai, Sergio de Hollander. Redigida em alemão, língua ainda ininteligível para Ciccio, nela só se identificam a data, a cidade e dois nomes: Berlim, dezembro de 1931, Sergio e a assinatura de uma mulher chamada Anne.

[...] 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. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído:

Berlin, den 21. Dezember 1931

Lieber Sergio

Durch Dein Schweigen errate ich..... (BUARQUE, 2014, p. 8).

Exibindo certa indiferença diante da descoberta, Ciccio pode apenas supor que a carta denuncie indiretamente um antigo caso amoroso de seu pai com uma alemã chamada Anne, durante o período em que esteve a trabalho na Alemanha, entre 1929 e 1930. De forma mesmo despretensiosa, o narrador chega a reportar “um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras” (BUARQUE, 2014, p. 10), ao imaginar já ter entreouvido mencionarem a existência de um filho alemão de seu pai, associando a carta a esse episódio. Ele admite, no entanto, que as palavras podem ter sido mal interpretadas por ele, enfim caindo no esquecimento, “**como hei de esquecer esta carta dentro do livro**, que preciso guardar na

fileira do fundo da estante dupla do corredor” (BUARQUE, 2014, p. 10, **grifos** meus). Contudo, o gesto de retornar a carta para seu abrigo, que aqui é *um livro*, parece sugerir não o esquecimento que Ciccio insinua que possivelmente ocorrerá. Pelo contrário, esse objeto que armazena a carta parece estar muito mais associado à preservação da memória do que ao esquecimento.

A aproximação feita entre os livros e a preservação da memória, de fato, é bastante antiga. Pensemos nas primeiras linhas de *Vida Nova*, por exemplo, obra de Dante Alighieri escrita por volta de 1292, na qual o poeta florentino se refere ao que está prestes a escrever como algo preservado no *livro da memória*.

Naquela parte do *livro da minha memória* na qual pouco se poderia ler, acha-se uma rubrica que diz: ‘Aqui começa a vida nova’. Sob ela vejo escritas aquelas palavras que pretendo reunir neste livrinho; se não todas, ao menos o seu conteúdo (ALIGHIERI, 1990, p. 13, *grifos* meus).

A memória, então, segundo o poeta, seria este *livro* do qual ele resgatará as suas lembranças, que serão a matéria de seu “livrinho”, derivado do livro maior da memória. Com efeito, na Idade Média de Dante, parte do prestígio do livro se relacionava com a sua capacidade de poder fazer a memória perdurar pelos tempos. Em *Metaphors of Memory: a history of ideas about the mind* (2000), o psicólogo Douwe Draaisma faz uma leitura da relevância desse objeto em tempos medievais.

Numa era em que a vida pessoal era precária e incerta, e era exceção viver para presenciar o Nascimento dos netos, o livro continha a experiência de dezenas de gerações. O que se confiara ao pergaminho, tudo o que for a transferido da memória de um indivíduo para o domínio da palavra escrita, escapava da transitoriedade. Tudo o que se expunha em livro podia ser consultado por outrem, tornava-se público, podia ser passado adiante, transportado, traduzido, trocado, copiado, disseminado; de certa forma, o texto se tomara segura. (DRAAISMA, 2005, p. 61-62).

A importância dos livros, naquela época, portanto, estava associada à sua capacidade de preservar e assegurar a disseminação de informações valiosas através das gerações. Draaisma ainda ressalta que os textos sagrados, por exemplo, eram agrupados em livros confeccionados com todo o cuidado possível, não apenas para durarem enquanto *objeto*, mas também para veicular a concepção de que neles encontravam-se memórias escritas dignas de serem preservadas *por toda a eternidade* (DRAAISMA, 2005, p. 62). Assim sendo, pode-se dizer que os livros, desde então, são revestidos dessa aura de “porto-seguro” para a memória e sua duração nos tempos, reforçando a metáfora da memória como um livro, assim como as

bibliotecas, por conseguinte, poderiam ser vistas como um “lugar de memória”, conceito cunhado pelo historiador francês Pierre Nora.

Em *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (NORA, 1993), estudo que se debruça sobre “os lugares onde a memória se cristaliza e se refugia” (NORA, 1993, p.7), o autor postula que um “lugar de memória” seria esse local que compreende não apenas os aspectos materiais e funcionais de armazenamento e preservação da memória, mas que se recobre também de uma “aura simbólica atribuída” pela imaginação (NORA, 1993, p. 21). Seguindo tal raciocínio, pensemos, por exemplo, na Biblioteca de Alexandria, que data do século III a.C. e foi muito mais que um vasto arquivo físico perdido no incêndio que a destruiu em 48 a.C. Como nos lembra o escritor argentino Jorge Luis Borges, em uma conferência na Universidade de Belgrano, à qual a epígrafe deste capítulo faz referência, “quando se fala na biblioteca de Alexandria diz-se que ela é a *memória da humanidade*” (BORGES, 2011, p. 11, *grifos* meus). Ela, portanto, tratar-se-ia de um dos lugares de memória postulados por Pierre Nora, à medida que seria investida dessa aura simbólica capaz de abarcar a memória da humanidade, assim como sua destruição seria, então, o apagamento dessa grande memória humana, uma grande perda não apenas material de arquivos.

Tendo em vista o caráter metafórico e simbólico que reveste tanto os livros quanto as bibliotecas, retomemos, então, a narrativa de Ciccio. Percebo que, ao retornar a carta para dentro d’*O ramo de ouro*, que por sua vez se encontra devidamente armazenado em uma vasta biblioteca particular, não poderia estar mais evidente que ele não pretende se esquecer da carta, como despreziosamente parece sugerir, tão logo identifiquemos o caráter simbólico desse lugar para Ciccio, compartilhado com o leitor momentos após a descoberta da carta.

Na transição do primeiro para o segundo capítulo do romance, nos deparamos com uma cena ambígua, que se permite ser lida tanto como relato de uma lembrança de infância quanto como um sonho, ou, ainda, como uma mistura desses dois – um *sonho-lembrança*, se quisermos. O primeiro capítulo é encerrado pelo sono de Ciccio, que, imerso na recordação dos acontecimentos do dia, antes mesmo de dormir já parecia sonhar, vacilando entre o sono e a vigília, tal qual o jovem Marcel, nas primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido*² (PROUST, 2006). O segundo capítulo começa, então, com o narrador no centro de uma sala cercada por paredes brancas e, como ele relata que mal consegue se equilibrar em pé, entendemos que ele ainda é um bebê. Ciccio sente-se incomodado, reportando uma *sensação*

² Para o leitor familiarizado com a obra monumental de Marcel Proust, esse limiar que se situa entre o sono e a vigília pode remeter às páginas iniciais da *Recherche*, nas quais o narrador-personagem descreve seus processos mentais agindo nesse entre-lugar, onde, “se estou dormindo ou sonhando ou se estou acordado, continuo, nos dois casos, sonhando ou desperto, a pensar” (GAGNEBIN *apud* PROUST, 2006, p. 548).

de vazio emanando daquelas paredes que o rodeiam. Então, quando Assunta, sua mãe, aparece e se aproxima de uma parede, Ciccio grita tomado pelo pavor de que ela pudesse cair em um abismo. Consolado por ela, só volta a se sentir seguro quando retorna para a sua casa.

Não sei que casa era aquela, se algum hospital, só me lembro de um vazio incompreensível. E me vejo, ainda mal me equilibrando em pé, paralisado no centro de uma sala de paredes brancas. Eu nunca tinha visto coisa parecida, e soltei um grito ao ver minha mãe se aproximar da parede, achei que ela ia cair num outro vazio ainda mais vazio. Depois não vi mais nada, afundei a cara no seu colo assim que ela me levantou e só voltei a abrir os olhos em casa (BUARQUE, 2014, p. 16).

A transição entre os capítulos instaura essa indecisão entre a atividade onírica e a rememoração do passado, ao fazer um corte que transporta Ciccio de seu sono à sua infância, sonhada e/ou relembrada, mas que continuará a ser descrita quando ele *abre os olhos* em sua casa – no colo de sua mãe ou na sua cama. Ciccio então passa a descrever seu lar, cujas paredes, ao contrário daquelas vazias e brancas, sempre foram sustentadas pelos livros de seu pai, como se configurassem a *estrutura física* do lar e uma espécie de *proteção*, justificando para o leitor a sua inquietação diante de paredes vazias.

Até então, para mim, paredes eram feitas de livros, sem o seu suporte desabariam casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão. E era nos livros que eu me escorava, desde muito pequeno, nos momentos de perigo real ou imaginário, como ainda hoje nas alturas grudo as costas na parede ao sentir vertigem (BUARQUE, 2014, p. 16).

Eis, então, o caráter simbólico que a biblioteca dos Hollander, enquanto *alicerce e estrutura* do lar, representou e continua representando para o narrador, que mesmo adulto tem nela seu refúgio. Entendo, portanto, que o movimento da narrativa em direção à infância de Ciccio pode ser lido como a consequência do achado da carta de Anne e o medo de perdê-la, pois se trata da única pista sobre seu suposto irmão alemão. Assim sendo, a sequência de eventos que leva da descoberta da carta ilegível até o relato do desconforto de Ciccio diante de uma casa sem livros parece aludir à metáfora da *memória como um livro* e da biblioteca como um *lugar de memória*, mas pelo seu avesso, pois joga com o medo do narrador de ser impedido de buscar no livro da memória ou de recuperar na vasta biblioteca uma lembrança tão significativa como um laço sanguíneo que fora interrompido, pois nunca compartilhado, disseminado, tornado público no convívio familiar dos Hollander. Esse obstáculo para a recuperação é inclusive representado graficamente no romance, quando Ciccio não consegue ler a carta que supostamente confirma a existência de um irmão até então desconhecido.

Assim sendo, apesar da suposta indiferença inicial de Ciccio diante da descoberta da carta, Ciccio não se esquecerá dela, e muito rapidamente passará a ser atormentado pelo retorno incessante desse objeto à sua mente. Quando está em uma cervejaria *alemã* com seus amigos, por exemplo, Ciccio observa as pessoas ao redor, que aparentemente têm traços alemães, remetendo-o à Alemanha, a Anne, ao pai, enfim, à carta preservada na memória. A narrativa evidencia isso com expressões como “com isso **me vem à mente** a carta que encontrei por acaso outro dia [...] **pego a fantasiar** o romance secreto do meu pai em Berlim [...] o que **me leva de volta** à namorada berlinense do meu pai [...]” (BUARQUE, 2014, p. 25-26, **grifos** meus), de modo que Ciccio começa a intercalar os acontecimentos do tempo presente com suas especulações sobre o passado de seu pai, jamais a ele contado.

É notável também como ele parece se situar em meio a inúmeras “coincidências” que o forçam a reimaginar o caso de seu pai, pois a carta que *vem à sua mente* o encontra em um local muito propício para sua evocação: a cervejaria alemã com seus clientes de traços europeus; o cardápio redigido em alemão; a banda que toca a Liechtensteiner Polka quando ele e seu amigo Thelonious entram no recinto; a figura de Udo, um conhecido de Thelonious que é justamente natural de Liechtenstein, pequeno principado europeu de língua alemã (BUARQUE, 2014, p. 24-25). Nessa cena, portanto, é como se Ciccio descrevesse os mecanismos da memória, uma vez que o ambiente que o circunda lhe fornece múltiplas associações praticamente involuntárias. *Praticamente*, pois há que se suspeitar disso, afinal, não podemos nos esquecer de que estamos vendo tudo sob a perspectiva exclusiva de Ciccio. Repleta de acasos e coincidências, a cena pode muito bem ter sido forjada – tanto quanto seu sonho, ou seu passado, como poderíamos saber? –, criando gatilhos com a finalidade de estimular um esforço anamnésico que será cada vez mais intensificado ao longo do romance, tornando-se uma verdadeira obsessão para o narrador como uma missão imposta pelo “acaso”, retirando-o de seu estado de indiferença inicial quanto à descoberta e forçando-o a buscar esclarecer esse dado vetado do convívio familiar. E, no entanto, como será possível essa empreitada de busca pela memória de um acontecimento jamais vivido por ele e repleto de obstáculos para seu acesso, mas que ainda assim passa a assombrá-lo, a persegui-lo em qualquer lugar, a qualquer momento, inclusive no seu sono?

É aí que a narração de Ciccio parece justamente querer problematizar a imbricação entre *memória* e *imaginação*. A cena na cervejaria alemã traz em suas entrelinhas os conceitos de evocação e busca de uma lembrança, com a participação fundamental da imaginação nesses processos. Lembremo-nos da famosa distinção entre *mneme* e *anamnesis* feita por Aristóteles e do papel da imaginação para o desenvolvimento desses conceitos. Sobre isso,

dois textos do filósofo poderão nos nortear, a saber, *De anima* e *De memoria et reminiscencia*, assim como a leitura que faz deles o pesquisador Seligmann-Silva (2006).

Primeiramente, na teoria do conhecimento exposta em *De anima*, o discípulo de Platão estipula dois sistemas de sentidos, um externo, outro interno. O primeiro diz respeito aos nossos cinco sentidos, designados a captar as sensações externas e transportá-las para a faculdade de imaginação, que as transforma em *imagens*. Já o segundo sistema representa as três faculdades da alma, a saber, a memória, a imaginação e a razão, dispostas cada uma em três partes específicas do cérebro. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32) Aqui, é notável o que Aristóteles diz da imaginação: se, por um lado, ela transforma em imagens os sentidos captados externamente, por outro, ela também é capaz de gerar imagens independentemente, tal qual a produção dos sonhos (*De anima*, III, 6, 428a5).³

Entretanto, é em *De memoria et reminiscencia* que Aristóteles estabelece uma relação mais direta entre memória e imaginação. Nesse pequeno tratado, o filósofo situa estas duas, antes separadas, na mesma região cerebral, uma vez que a memória também seria um arquivo de imagens mentais impressas na alma, mas com um caráter distintivo temporal, por se tratar de imagens *do passado*. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32) Aristóteles ainda compara essa impressão de imagens à pintura, algo como um retrato armazenado na memória. Conforme assinala Seligmann-Silva, a metáfora da pintura não se distingue totalmente daquela elaborada por Platão em *Teeteto*, em que Sócrates se vale da imagem da cera cravada pelo sinete dos anéis a fim de simular um possível mecanismo de fixação das lembranças na memória (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32).

O ponto central do tratado de Aristóteles, no entanto, é a distinção feita entre os conceitos de *mneme* e *anamnesis*. Ao passo que o primeiro conceito, *mneme*, seria a presença simples de uma lembrança que acomete o sujeito de maneira passiva e inesperada, *anamnesis* apontaria para uma intenção de recuperação das imagens por meio de princípios como associação e ordem, ou seja, uma busca ativa nos arquivos impressos na alma. O salto de Aristóteles em relação ao seu mestre Platão está na inserção do *tempo* na discussão sobre a memória, estabelecendo um processo de recuperação que a situa no domínio do passado.

Memory is, therefore, neither Perception nor Conception, but a state or affection of one of these, conditioned by lapse of time. As already observed, there is no such thing as memory of the present while present, for the present is object only of perception, and the future, of expectation, but the object of memory is the past. All

³ ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

memory, therefore, implies a time elapsed [...] ⁴ (*De memoria et reminiscencia*, I, 449b25-30).

Muitos séculos mais tarde, a afirmação de Aristóteles de que “a memória é do passado” será o norte da discussão de Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), e a imbricação entre memória e imaginação será a grande problemática para o filósofo francês, no primeiro capítulo de seu trabalho. Propondo uma fenomenologia da memória, um dos interesses de Ricoeur está em investigar os motivos pelos quais nos lembramos de algo por meio de imagens, conforme apontam os trabalhos de Aristóteles citados acima, e que imagens seria essas. O desafio que então se coloca é uma distinção mais clara entre a memória e a imaginação, pois as duas têm como traço comum a presentificação de alguma coisa ausente por meio de imagens, trazendo à tona o conceito grego de *eikon*, que participa dos escritos de Platão e de Aristóteles.

Abordando a fenomenologia husserliana com a finalidade de tentar solucionar o problema, Ricoeur soma à discussão os conceitos de *apresentação* e *presentificação*. Ele mostra que a apresentação diz respeito à pura percepção de um objeto que se mostra à consciência, ao passo que a presentificação se desdobraria sob formas de representação, que tem por finalidade a presentificação do ausente, semelhante à *eikon* grega. Relacionando e analisando esses conceitos, Ricoeur consegue apontar para duas distinções entre a memória e a imaginação: enquanto esta última *representa* algo ausente, a primeira, na verdade, *re(a)presenta* algo que já foi dado no tempo passado. O que nos leva à segunda distinção: a memória se relaciona a um *real anterior*, a um acontecimento que teve lugar no passado, ao passo que a imaginação seria totalmente voltada para o irreal, para o domínio do fantástico. Nas palavras de Ricoeur:

Ora, se a lembrança é uma imagem nesse sentido, ela comporta uma dimensão posicional que a aproxima, desse ponto de vista, da percepção. Em outra linguagem, que eu adoto, falaremos do tendo-sido do passado lembrado, último referente da lembrança em ato. Passará, então, para o primeiro plano, do ponto de vista fenomenológico, a divisão entre o irreal e o real (seja ele presente, passado ou futuro). Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação (RICOEUR, 2007, p. 64).

⁴ [Memória é, portanto, nem Percepção nem Conceção, mas um estado ou afecção entre uma destas, condicionado pela passagem do tempo. Como já observado, não existe memória do presente enquanto presente, pois o presente é objeto apenas da percepção, e o futuro, da expectativa, mas o objeto da memória é o passado. Toda memória, portanto, implica um tempo decorrido.]

Portanto, Ricoeur defende que, embora memória e imaginação tenham como traço comum a presença do ausente, a imaginação *produz* imagens, implicando inevitavelmente uma suspensão de toda posição de realidade, ao passo que a memória, na verdade, *se apoia* em imagens, isto é, as usa apenas como um suporte para remeter a uma realidade que se relaciona a um aspecto temporal, precisamente, o passado.

Com isso em mente, voltemos mais uma vez para *O irmão alemão*. De fato, diante da dificuldade de recuperar esse passado silenciado do convívio familiar, Ciccio parece ser lançado às lembranças que já se encontram “impressas em sua alma”, se quisermos seguir a máxima de Aristóteles, quando afirma que a memória está no domínio do tempo passado. Tanto a evocação da carta na cervejaria quanto o corte para a infância do narrador por meio de seu *sonho-lembrança* são amostras desse fenômeno que acomete o sujeito, a evocação de uma lembrança que se manifesta no presente involuntariamente, sem que ela seja efetivamente buscada⁵. E são justamente essas evocações que parecem desencadear em Ciccio, antes mostrando-se apático à descoberta, a vontade de efetivamente investigar o passado de seu pai, buscar esse irmão desconhecido preso em um passado longínquo e estrangeiro. Entretanto, mais adiante na narrativa, mesmo com os fatos coletados ao longo de sua busca efetiva pelo irmão, Ciccio não cessa de reelaborar o passado de seu pai e de seu irmão na sua imaginação, como se quisesse buscar *em si* o passado *de um outro*: há um exercício anamnésico constante que parece ir no sentido contrário, projetando existências e acontecimentos para seu pai e seu irmão no campo do que *poderia ter sido*, com diversas possibilidades em seus devaneios, como se teorizasse e praticasse uma memória capaz de se manifestar justamente através de sua faceta imaginativa, produtora de imagens, rompendo com a linearidade temporal e lançando-se na conjectura, na expectativa, isto é, no futuro, contrariando o que diz tanto Aristóteles quanto Ricoeur. Ora, não seriam essas rupturas e essas projeções a morada da ficção?

Com efeito, uma memória que não se prende ao domínio do passado encontra terreno fértil para ser teorizada na própria ficção, na literatura. Um exemplo que ilustra isso com precisão está em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (2006), quando o personagem Marco Polo percebe que ao chegar em uma nova cidade passa a compreender melhor as cidades visitadas anteriormente, como se seu passado se reconfigurasse à medida que avançasse em direção ao futuro.

⁵ Lembremo-nos de um exemplo literário da memória involuntária, evocada pelo sabor da madeleine mergulhada na xícara de chá, na *Recherche proustiana*.

Marco entra numa cidade; vê alguém numa praça que vive uma vida ou um instante que poderiam ser seus; ele podia estar no lugar daquele homem se tivesse parado no tempo tanto tempo atrás, ou então se tanto tempo atrás numa encruzilhada tivesse tomado uma estrada em vez de outra e depois de uma longa viagem se encontrasse no lugar daquele homem e naquela praça. Agora, desse passado real ou hipotético, ele está excluído; não pode parar; deve prosseguir até uma outra cidade em que outro passado aguarda por ele, ou algo que talvez fosse um possível futuro e que agora é o presente de outra pessoa. Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos.

— Você viaja para reviver o seu passado? — era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: — Você viaja para reencontrar o seu futuro?

E a resposta de Marco:

— Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá (CALVINO, 2006, p. 28-29).

A metáfora do espelho em negativo nesse trecho é bastante precisa no que se refere à transformação do passado em futuro e vice-versa. Se ao olharmos para o espelho somos capazes de ver aquilo que se encontra imediatamente atrás de nós e nos rodeia, o espelho em negativo, tal qual um filme fotográfico, seria capaz de converter esse “imediatamente atrás” em um “imediatamente à frente”. O futuro invertido como o outro de um passado – que, nas palavras de Marco Polo, pode ser *real ou hipotético* –, isto é, como a outra face de uma mesma moeda, é também memória, mas uma memória que avança e “reencontra o seu futuro”, logo, que não está subordinada a um aspecto temporal.

Outro exemplo relevante pode ser encontrado nas interferências mútuas entre os tempos passado, presente e futuro descritas nos primeiros versos de *Burnt Norton*, o primeiro dos *Quatros quartetos* de T.S. Eliot (2018):

Os tempos presente e passado
Estão talvez presentes no tempo futuro,
E o futuro, contido no tempo passado.
Se todo o tempo é presente eternamente
O tempo é todo irredimível.
O que poderia ter sido é abstração
Permanece perpétua a possibilidade
Somente num mundo de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Apontam a um só fim, que é sempre presente.
Passos ecoam na memória
No corredor que não percorremos
Rumo à porta que jamais abrimos
Para o jardim de rosas. Minhas palavras ecoam
Assim, na tua mente [...] (ELIOT, 2018, p. 225).

No poema, passado e futuro são vistos também como possibilidades criadas e apenas apreendidas no presente pelo sujeito. Aqui, é pertinente a aproximação que Gabriela Azeredo Santos, no artigo “O Imaginário Poético do Fragmento: uma leitura de *Burnt Norton*, de T. S.

Eliot” (2011), faz dos versos de Eliot com a física quântica, no que se refere ao rompimento de uma linearidade temporal.

Nesse universo de possibilidades, de ‘tendências’, adentra-se no campo da física quântica. Para esta, a realidade física é resultado de uma percepção pessoal. Aquela é criada em conformidade com os padrões de associação preexistentes. O concreto, o mundo material, é apenas movimento da consciência humana. Na visão quântica, cria-se a realidade por meio das escolhas individuais, ou seja, o que acontece no interior de cada um vai criar o que acontece em seu exterior (SANTOS, 2011, p. 511).

A fim de exemplificar o raciocínio que se volta à física quântica, a autora aproxima os versos de Eliot às *Confissões* de Santo Agostinho e suas reflexões sobre o tempo, quando este postula a inexistência dos tempos passado, presente e futuro, referindo-se, na verdade, a *três presentes*, respectivamente, o presente das coisas passadas, o presente do presente e o presente do futuro, de modo que o tempo não seria passível de ser “resgatado”.

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos — passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera. Se me é permitido falar assim, direi que vejo e admito três tempos, e três tempos existem (AGOSTINHO, 1997, p. 197).

Portanto, esses três tempos encontrar-se-iam apenas na mente, na abstração. Santos nota que, assim como Santo Agostinho, Eliot é incisivo ao afirmar, em seus versos, que o tempo, então, só pode ser apreendido em um *mundo especulativo*. Dessa forma, o rompimento com a cronologia temporal tanto nos versos de Eliot quanto na prosa de Calvino corrobora a coexistência de tempos ao mesmo tempo duplicados e irredimíveis, apenas passíveis de serem recuperados em um mundo hipotético, até mesmo fictício. Seguindo tal lógica, a memória, talvez, só possa ser efetivamente *recuperada* com o amparo da ficção, algo que Marcel Proust, inclusive, compartilha com seu leitor logo no primeiro volume da *Recherche*, quando o narrador se reconhece não somente como explorador de seu passado, mas também como seu criador.

Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar (PROUST, 2006, p. 72).

A memória, portanto, se confunde com a imaginação e com a criação, portanto, com a própria ficção. Rememorar o *não vivido* e criar o *que poderia ter sido* parecem ser o grande esforço de Ciccio com sua *anamnese* algo rebelde, que *avança* para preencher as lacunas de memória deixadas pela carta encontrada.

Evidentemente, o mote de *O irmão alemão* é a busca de Ciccio pelo irmão desconhecido, como sugere o título do romance. No entanto, o que aparentemente seria uma busca detetivesca apresenta-se por duas vias: no seu percurso, Ciccio vai se aproximando da solução concreta do mistério, sim, mas também vivencia suas descobertas projetadas, puramente imaginadas. A todo momento criando narrativas sobre o passado desconhecido desse irmão, uma contradizendo a outra, ele se lança na conjectura, de tal forma que esse irmão se torna cada vez mais fantasmático. Nesse percurso, é Ciccio e seu poder de criação que se dão a ver ao leitor. Notamos, ao longo da leitura, como esse narrador-personagem se torna cada vez mais consciente da faceta imaginativa da memória, situando-se em uma zona limiar, onde as fronteiras entre a realidade e a ficção parecem nunca ter existido. A cena no Zillertal ilustra isso muito bem.

Com isso me vem à mente a carta que encontrei por acaso outro dia, e sem querer pego a fantasiar o romance secreto do meu pai em Berlim, já brinco de procurar um irmão alemão no salão. Será um homem de seus trinta anos, provavelmente de óculos, loiro, queixo proeminente, rosto muito comprido, cocuruto alto. Por enquanto o único a preencher parte desses requisitos é o trombonista da orquestra, um branquelo ruivo e bochechudo como seria meu pai antes de envelhecer [...] De qualquer maneira me parece natural que a certa altura da vida ele se mostrasse inquieto, indagasse da mãe a procedência do seu nome, invocasse o direito de conhecer a identidade do pai. E reunindo algumas economias, mesmo sem a bênção dela **aportaria** cedo ou tarde no Rio de Janeiro com o endereço da casa paterna no Jardim Botânico. Facilmente **averiguaria** que Sergio de Hollander, mal feito das perdas consecutivas de Arnau de Hollander e Clementina Moreira de Hollander, fora contratado como supervisor geral do Cambesp, Conselho Administrativo de Museus e Bibliotecas do Estado de São Paulo. Na lista telefônica da capital paulista constava um Hollander Sergio de, mas antes de discar 518776 ele **relutaria bastante**, pois o diálogo se anunciava duro. O telefone de casa **tocaria** enfim, e daquela língua estranha mamãe só **poderia entender** o nome repetido do outro lado da linha: Sergio de Hollander! Sergio de Hollander! (BUARQUE, 2014, p. 25-26, **grifos meus**).

Assim que começa a brincadeira de procurar seu irmão na cervejaria, sua busca se transforma em um fluxo de consciência cheio de verbos no *futuro do pretérito*, algo que se repetirá até a exaustão ao longo de todo o romance. Ele passa então a imaginar os questionamentos de seu irmão acerca de um pai ausente, se o procuraria no Brasil, pensa em um possível contato entre pai e filho, como se fizesse um primeiro esboço do exercício de sua fantasia que, como veremos seguindo a leitura do romance, terá incontáveis versões, com diversas possibilidades de enredo para o suposto passado. Reconfigurando os possíveis

passados de seu irmão, ele busca projetar também vários futuros para este: teria ele se filiado à juventude Hitlerista, por exemplo? Sucumbiu durante a Segunda Guerra? Desse modo, o leitor começa a perceber que não se trata de apenas encontrar esse irmão: mais do que buscá-lo objetivamente, torna-se imperativo *inventá-lo*. Como afirma Fabricia Wallace Rodrigues em *Memórias engendradas: ficções do eu* (2013), trabalho que discorre sobre a construção da memória no espaço ficcional:

Como já ensina Dante, a memória deve ser selecionada, trabalhada, para não se confinar com uma tentativa ingênua de recuperar o passado, na pequenez do excesso, na deselegância do transbordamento. Além disso, para além de todo processo de elaboração estética, a memória [...] está longe de ser um processo simples de reprodução do passado. Nela se unem percepção e invenção, o que ultrapassa qualquer intenção de recuperação de algo perdido (RODRIGUES, 2013, p. 122).

Dessa forma, a memória, segundo a autora, não é simplesmente a manutenção do passado com a finalidade de ser recuperado, mas também sua manipulação e sua invenção. Com efeito, é possível perceber que quanto mais ele se aproxima de uma verdade sobre o irmão, mais se intensifica seu desejo de fazer prevalecerem os fatos inventados, a ponto de fazê-lo negar a realidade, fazendo com que o clímax da narrativa, isto é, o encontro efetivo com o irmão, seja adiando, estando sempre *por vir*. Isso fica evidente quando afirma com todas as letras sua preferência pelo irmão *inventado* por ele.

Paralisado defronte da porta por onde entrará meu irmão alemão, repasso na memória as ideias mais fantasiosas que fiz dele, desde que soube da sua existência. Recordo quantas vezes sonhei com ele, a cada sonho com uma cara diferente, caras que se transfiguravam no aquário do sonho, seres que desvaneciam com a luz da manhã, durante os anos em que ansiei por este encontro. E agora já não quero que a porta se abra, por mim aquela maçaneta poderia girar perpetuamente em falso. Prefiro continuar a ver meu irmão em sonhos, com sua cara ainda sem acabamento. Penso que vê-lo assim à queima-roupa, com excessiva nitidez, será como ver escancarada na tela de cinema a personagem de um romance que eu vinha adivinhando fio a fio, no tempo da leitura. Será como um jato de farol na personagem de um romance que eu lia à luz de vela, porque suas feições se aperfeiçoavam ao passo que se indefiniam. Se pudesse, eu pediria ao meu irmão que me esperasse lá fora, para ser de novo o vulto noturno que entrevi em trânsito. Mas a porta range, a maçaneta desfaz seu giro, e o que tenho diante de mim não pode ser meu irmão alemão (BUARQUE, 2014, p. 108-109).

O devaneio de Ciccio diante da suposta aparição de seu irmão, portanto, parece entregar uma das possíveis chaves de leitura desse romance, uma vez que aborda, em poucas linhas, a memória, a fantasia, os sonhos, a literatura, a passagem do tempo, reforçando, enfim, a predileção do narrador pelo mistério, pelos “vultos noturnos”, em detrimento da realidade manifesta de seu irmão. Ciccio repassa na memória suas fantasias e as compara à leitura de

um *romance*, falando-nos dos anos esperando pelo encontro com seu irmão alemão. No entanto, ele deseja *prolongar a espera*, como quem hesita na última linha de um livro que lhe fez companhia meses. Ele também nos fala dos múltiplos rostos atribuídos a esse irmão, como um leitor que constrói mentalmente a fisionomia das personagens de um livro de ficção. De certo modo, Ciccio parece estar se referindo a *O irmão alemão*, fazendo de seu irmão imaginado o mote de um romance que ele leria com prazer. E que certamente *escreveria* com prazer. Um romance cujos personagens seriam apresentados com feições misteriosas, como vultos noturnos tremulando à luz da vela de um cômodo fechado, cuja porta não deveria se abrir tão facilmente para a realidade. Um romance que se valeria de uma busca quase detetivesca apenas como subterfúgio para evidenciar a verdadeira busca travada em seu interior: a busca pela escrita capaz de transformar a realidade.

O que gostaria de evidenciar com tudo isso? Que *O irmão alemão*, através de seu narrador, deixaria entrever seu projeto de criação enquanto texto, sua tessitura de literatura, seu percurso de elaboração. No entanto, a fim de destrinchar essa possível leitura, será preciso adentrar mais profundamente neste cosmos literário engendrado por Ciccio, que tem como pilares dois personagens muito específicos: a própria Literatura e seu pai, Sergio de Hollander. Vamos a eles.

1.1. O Ramo de Ouro e o Hades de Ciccio

No célebre “Por que ler os clássicos?” (CALVINO, 1993), que integrou parte de uma coletânea homônima composta de artigos ensaísticos sobre diversos clássicos da literatura, Italo Calvino os define como “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15).

E, sim, os rumores muito longínquos dos clássicos ecoam e até mesmo se misturam ao mundo contemporâneo de Francisco de Hollander. As referências a inúmeras obras do cânone literário surgem em diversos momentos de *O irmão alemão*. O narrador lê, por exemplo, *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, *Justine ou Os Infortúnios da Virtude*, de Marquês de Sade, recomenda *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, à personagem Maria Helena, recita Fernando Pessoa e Vladimir Maiakovski, exibe o *Grade Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, autografado para os colegas da faculdade, além de citar clássicos não literários, como *O capital*, de Karl Marx e até mesmo do cinema, como *O anjo azul* (1930), de Josef von Sternberg e *O anjo exterminador* (1962), de Luis Buñuel. Em um artigo recente intitulado “*O irmão alemão*, de Chico Buarque: autobiografia, metaficção historiográfica, intertextualidade”

(2019), Marinês Andrea Kunz e Rachel Carlesso afirmam que Ciccio “vai contando e desvendando sua história através da menção a diversos textos literários, os quais carregam indícios da própria narrativa” (KUNZ; CARLESSO, 2019, p. 197), apontando para o papel que a intertextualidade desempenha no romance. As autoras são certeiras ao afirmarem que as leituras do narrador parecem se imbricar com sua própria narrativa. Portanto, com isso em vista, gostaria de abordar uma referência bastante específica que se manifesta nas camadas mais profundas da narrativa de Ciccio, a partir da carta encontrada pelo narrador na já mencionada abertura do romance.

[...] 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. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído [...] (BUARQUE, 2014, p. 8).

A primeira cena do romance é já é uma cena de leitura. “Desta vez” indica que Ciccio já vinha lendo outros livros da biblioteca particular de seu pai, e não sabemos ainda o que motiva a curadoria dos títulos. No entanto, o livro referido é uma escolha notável: a obra do antropólogo escocês James G. Frazer, que trata da lenda do ramo de ouro, imortalizada por Virgílio na *Eneida*. Frazer, nesse estudo também tido como um clássico da antropologia, se vale da lenda do ramo de ouro para desenvolver sua pesquisa comparativa de mitos, lendas e relatos de várias sociedades, evidenciando que estas passaram do estágio mágico para o religioso e, posteriormente, para um nível científico. Assim como eu, Kunz e Carlesso (2019) ficaram intrigadas com essa referência logo nas primeiras linhas de *O irmão alemão*, afinal, haveria algum motivo para a carta ter sido guardada – ou escondida – justamente dentro dessa obra? As autoras questionam, então, se o irmão que o narrador começará a procurar “não passaria de um ser folclórico, fantasiado pelo imaginário de Ciccio” (KUNZ; CARLESSO, 2019, p. 197).

O que me chama ainda mais atenção, no entanto, é como a carta depositada na obra de Frazer abre um portal de leituras que leva de uma obra a outra, nesse caso, da referência explícita a Frazer até a citação implícita a Virgílio em seu título, criando um efeito de *mise en abyme* que vai se manifestar em todo o romance, costurando a narrativa de Ciccio às mais diversas obras lidas por ele – e por nós, seus leitores –, referenciadas explicitamente ou não. Com isso em mente, peço permissão para fazer agora uma breve digressão, a fim de mostrar como a referência ao livro de Frazer traz consigo uma chave de interpretação para a cena da descoberta da carta, mas de maneira indireta, pois é na *Eneida* e no rastro que ela deixa na narrativa de Ciccio que gostaria de focar.

É do livro VI da *Eneida* que James Frazer toma a passagem emblemática do ramo de ouro. Ao chegar a Cumas, Eneias se dirige ao templo de Apolo e, orientado pela sacerdotisa Sibila, é incumbido de uma missão a fim de conseguir adentrar os Infernos para encontrar seu pai, Anquises. O herói deve encontrar o ramo de ouro, sepultar com os devidos ritos um de seus companheiros, que acabara de morrer, e oferecer um sacrifício aos deuses infernais para, assim, ser conduzido ao mundo inferior.

Mas, se revelas tão grande cobiça, tão forte desejo
de duas vezes o Estige cruzar, contemplar duas vezes
o escuro Tártaro, e o negro trabalho enfrentar decidido,
ouve o que tens de fazer em primeiro lugar: sob a copa
densa de uma árvore oculta -se um ramo de talo flexível,
de folhas áureas, a Juno infernal dedicado. A floresta
no seu negrume o acoberta, nas sombras dos vales profundos.
Mas não é dado a ninguém penetrar até ao centro da terra
sem que primeiro dessa árvore arranque o áureo ramo com folhas.
Esse, o preceito que a bela Prosérpina impôs ao seu culto:
quando o primeiro é tirado, logo outro floresce na vara,
de ouro também recoberta, rebento precioso, em verdade.
Busca-o, então, com a vista e, uma vez encontrado de acordo
com os sacros ritos o colhe, pois, sendo-te Febo bondoso,
por próprio impulso te cede. [...] (VIRGÍLIO, 2016, p. 383).

Com o auxílio de sua mãe, a deusa Vênus, Eneias encontra o ramo de ouro. Executados os ritos prescritos por Sibila, ele finalmente adentra o mundo inferior. Virgílio situa esse momento exatamente no meio da epopeia – a *Eneida* é composta por doze livros – e, realmente, a descida aos Infernos empreendida por Eneias é um momento decisivo, um verdadeiro divisor de águas entre o passado e o futuro do herói. Ao encontrar seu pai no mundo inferior, ele se confronta com o seu passado e, aconselhado por Anquises, pode finalmente voltar suas ações para o futuro. Ao analisar esse momento crucial da *Eneida*, Rosângela Amato (2009), em artigo intitulado “Eneida: o tempo eternamente presente”, aponta a descida de Eneias ao Hades como uma jornada que se divide em dois momentos, respectivamente, *catábase* e *anábase*.

O Hades de Virgílio serve a um propósito e é este o motivo de ter sido imaginado tal como foi. A jornada de Eneias ali será dividida em duas partes: a *catábase*, a caminhada através do mundo das sombras, quando será confrontado com seu passado, seguida do encontro com Anquises (que poderíamos, por oposição, chamar de *anábase*, mesmo não sendo um termo preciso geográfica ou mitologicamente), que revelará uma teologia de esperança no futuro (AMATO, 2009, p. 114).

A *catábase* designa qualquer ação de descida, entendida nas literaturas antigas – mas não exclusivamente nestas – como a descida ao mundo dos mortos. Inúmeros personagens da literatura tiveram sua passagem pelo mundo inferior, como Ulisses, Aquiles, Orfeu, o próprio

Dante, assim como Eneias. Conforme assinala R. M. Rosado Fernandes (1993) no artigo “Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários”, a descida em *catábase* feita por semimortais ou imortais na literatura tem um caráter averiguador daquilo que na vida terrena não se apresenta claramente ou, ainda, a finalidade de uma missão em favor de alguém ou de uma comunidade humana. Nas palavras da autora:

O mundo subterrâneo, com todo o sortilégio que lhe confere o misterioso desconhecido, com a força ctônica que lhe é peculiar, apresenta-se aos antigos com o um reino onde a verdade pode ser encontrada ou, pelo menos, ouvida, porque as almas dos que desapareceram da terra a podem contar mais livremente, testemunhas que foram das muitas peripécias já lendárias por que passaram no mundo dos vivos (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 347).

De fato, o episódio de Eneias no Hades é entendido como uma jornada rumo à verdade em seu sentido platônico, uma vez que o herói ali é apresentado a entidades tomadas como figuras ideais, que lhe oferecem o conhecimento não mais por imagens ou imitação, mas pela própria essência e verdade das coisas. Em um primeiro momento, Eneias se põe em caminhada através do mundo das sombras confrontando sua história e seu passado e encontrando alguns dos personagens que passaram por ele desde o livro I até, finalmente, encontrar seu pai, que se encontra no Elísio. É esse encontro com Anquises que delimita a fronteira entre o passado e o futuro de Eneias, quando o pai lhe revela o seu futuro sob o tema da *reencarnação*, apresentando-lhe os futuros heróis de Roma, que se banham no Letes, o rio do esquecimento, a fim de apagar totalmente *a vida anterior* e lançar-se em direção *ao futuro*.

Do quadro estranho espantado e ignorando o porquê de tudo isso, pergunta Eneias o nome do rio e a razão de tão grande conglomerado de gentes povoar suas plácidas margens. Disse-lhe Anquises: “As almas fadadas a uma outra existência as claras águas do Letes procuram beber para obterem o esquecimento total do que em vida anterior alcançaram. Há muito tempo queria falar-te sobre isso e mostrar-te, alma por alma, esta longa cadeia dos meus descendentes, para comigo te regozijares da Itália encontrada” (VIRGÍLIO, 2016, p. 425).

Assim, conforme assinala Amato (2009), o futuro de Eneias lhe parecerá tangível, concretizando, então, a certeza do reconhecimento de si enquanto herói, de modo que se tornará possível o seu alçamento em *anábase*, isto é, movimento de subida, que culminará na fundação de Roma.

A *Eneida* é a descoberta de um mundo. É um intricado de referências, reminiscências, correlações. Se Virgílio tinha como modelo seu antecessor Homero, certamente conseguiu compor uma obra que reelabora e eleva a níveis não

anteriormente atingidos um gênero poético. Da mesma forma que em seu texto o passado, o presente e o futuro se imbricam e se intercomunicam, o monumento que essa obra representa lança suas raízes no passado, não só homérico, mas elegíaco, trágico, filosófico, lírico, por vezes cômico e, ao mesmo tempo, estende-se para o futuro, inaugurando e (re)fundando a literatura ocidental (AMATO, 2009, p. 124).

Dito isso sobre a *Eneida*, retornemos agora para *O irmão alemão*. Como disse na primeira seção deste capítulo, a descoberta da carta no livro de Frazer transporta o narrador para seu passado e sua infância num misto de sonho e de memória, além de marcar o início de sua busca pelo irmão desconhecido, busca também definida por certa oscilação entre a lucidez e a pura fantasia. A carta – amarelada e puída – seria então uma metáfora para o ramo de ouro, como assinala brevemente Georg Otte, no trabalho intitulado “A sombra do pai – sobre *O irmão alemão*, de Chico Buarque” (2016), ou seja, a carta de Anne pode ser entendida como um passaporte para o Hades familiar, um mergulho em um mundo de memórias perdidas ou silenciadas. Nas palavras de Otte:

Para Ciccio, o *Ramo de ouro* abre o acesso não exatamente ao mundo inferior do pai, mas a um mundo escondido – ou pelo menos silenciado – na vida dele. Entre asas de inseto, bulas de diversos remédios e as cinzas de cigarro, entre os “restos” do pai, ele encontra a carta que não apenas permite a Ciccio reconstituir, “benjaminianamente”, parte da vida do pai, mas ainda fantasiar um irmão distante que, pela distância, lhe permite todo tipo de devaneio [...] (OTTE, 2016, p. 199).

A carta, portanto, permite o acesso de Ciccio a um Hades metafórico, uma viagem a um mundo até então desconhecido, que diz respeito a uma parcela silenciada do passado e a um lance de sangue. Se aproveitarmos a análise de Amato (2009) sobre a *Eneida*, podemos depreender que a jornada de Ciccio em seu Hades particular também se divide em dois temas complementares: o confronto com seu passado e com suas memórias e a expectativa de vir a encontrar seu irmão, Sergio Ernst. No entanto, esses dois movimentos não são tão bem delimitados como na *Eneida*, em que o livro VI é a fronteira exata entre o passado e o futuro de Eneias. Primeiramente, por não se tratar de uma narrativa linear e tradicional, passado e presente se misturam frequentemente, se deslocam e se fragmentam, assim como as memórias do narrador se confundem com suas fantasias e parecem se desprender do domínio do passado e do vivido, como procurei demonstrar anteriormente. Além disso, na jornada por esse mundo desconhecido, o pai que Ciccio encontrará não é Anquises e o conforto oferecido por este, como faz a Eneias, mas um Sergio de Hollander frio e distante, difícil de acessar. Por fim, a promessa de esclarecimento que o mundo inferior parece oferecer em inúmeras literaturas, aqui parece só trazer mais perguntas: se na *Eneida* a verdade encontrada no Hades é aquela ontológica, de ideias e almas que habitam aquele mundo mágico e detêm o conhecimento

sobre o futuro, em *O irmão alemão* as respostas encontradas por Ciccio são vagas, restando-lhe apenas suas divagações e sua imaginação, tanto no que se refere ao passado de seu pai quanto ao futuro e sua esperança de encontrar seu irmão. Dessa forma, pergunto-me: o que Ciccio levará consigo dessa viagem e como se dará sua ascensão do mundo inferior familiar?

Arrisco dizer, mesmo contrariando essa pergunta, que a *catábese* de Ciccio já é sua *anábase*, no sentido de que o próprio relato que faz de sua jornada é, por si só, seu meio de ascensão de uma vida anterior para uma “Vida Nova”, em analogia às almas que se banham no Letes de Virgílio. Aqui, no entanto, a nova vida de Ciccio será reencarnada não em um rio ontológico de almas, mas *na e pela linguagem*. O que quero dizer é que a busca de Ciccio opera uma transformação profunda em seu ser, fazendo-o perceber sua capacidade de mudar o curso de sua vida simplesmente pelo ato de *narrá-la*. E narrar, aqui, não significa apenas relatar o vivido, mas sobretudo tomar as rédeas dos acontecimentos que o cercam e usá-los, modificá-los a seu favor. Mas o que quer dizer isto: reencarnar-se por meio da linguagem? Antes de apresentar como esse processo se apresenta no romance, gostaria de evocar Roland Barthes – para quem a linguagem sempre foi tão cara – e seu último curso ministrado no Collège de France, entre 1978 e 1980, intitulado *A preparação do romance* (2015), no qual o autor francês nos traz um vislumbre do poder que a linguagem tem de inaugurar a “Vida Nova”.

Nesse curso, o autor francês se vale dos primeiros versos da *Divina Comédia* dantesca para introduzir o conteúdo do curso, que busca desvendar, a partir de uma perspectiva bastante pessoal, inclusive, as circunstâncias que envolvem a preparação de um romance por um escritor, desde as condições iniciais, os mecanismos e as técnicas envolvidas no processo de escrita, mas também os seus fantasmas, o assombro que recobre aquele que se dispõe a escrever um “romance verdadeiro”, como os escritos, segundo Barthes, por Marcel Proust e Liev Tolstói.

É surpreendente, contudo, como Barthes recorre a um grande poema do século XIV, e não um romance, como ponto de partida das aulas. Com o primeiro verso da *Divina Comédia*, “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, Roland Barthes inicia o que será uma extensa reflexão sobre esse *meio do caminho da vida* de um escritor, um momento crucial de amadurecimento e até mesmo renascimento. Barthes nos lembra que Dante Alighieri tinha 35 anos quando iniciou a escrita da *Divina Comédia*, ou seja, ele estaria na chamada *meia-idade*. Seria esse o meio do caminho da vida de Dante, se considerarmos uma expectativa de vida média de 70 anos, em sua época? Embora considere a relevância da idade para aquele que escreve, e o que esta tem a dizer sobre o tempo que lhe resta – pensemos em Proust, por

exemplo, e a *Recherche*, que envolveu certa pressa no que se refere à conclusão de sua obra e o medo de morrer antes de que o conseguisse –, Barthes salienta que o meio do caminho não é necessariamente matemático, mas poderia se tratar, na verdade, de um evento, um incidente por vezes traumático, capaz de gerar uma mudança profunda no indivíduo. Sobre o verso de Dante, Barthes diz:

Il se réfère je pense à un événement, à un moment, à un changement vécu comme significatif et solennel : une sorte de prise de conscience totale, celle précisément qui peut déterminer et consacrer un voyage, une pérégrination dans un continent nouveau, ce que Dante appelle aussi au début la *selva oscura*, la forêt obscure, ou si vous voulez une initiation. Quand quelque chose s'est produit qui fait partie d'un trajet d'initiation, on peut dire que c'est en soi un milieu de chemin de la vie⁶ (BARTHES, 2015, p. 15).

Uma viagem, uma peregrinação a um novo continente, diz Barthes sobre esse evento de ruptura: uma iniciação. Portanto, o meio do caminho de nossa vida pode ser catalisado por um acontecimento traumático como a morte, “car le milieu de ma vie, quel que soit l'accident, n'est rien d'autre que ce moment où on découvre la mort comme réelle et non pas comme un thème à poésie ou à colloque”⁷ (BARTHES, 2015, p. 19). E na vida de um escritor, esse evento parece romper com a velha escrita e inaugurar, ainda citando Dante, uma *Vida Nova* de escrita, uma *nova escritura*. O autor recorre à obra de Proust, pensando o meio do caminho da vida do autor da *Recherche* no momento da morte de sua mãe, em 1905, que o levaria de *Jean Santeuil* ao *Em busca do tempo perdido*. Barthes também se coloca em sua própria teoria, ao relatar brevemente o luto pela morte de sua mãe e relacioná-lo à sua atividade de escrita e seu desejo de mudá-la, de recriá-la.

O meio do caminho de nossa vida, dessa forma, seria esse momento de virada que culmina no que Roland Barthes chamará de *Vouloir-Écrire*, ou “Querer-Escrever”⁸, um fenômeno que se encontra plenamente no célebre romance proustiano, essa obra que, aos olhos de Barthes, só tem a dizer sobre o desejo de escrever de Marcel, relatando justamente *o gesto e a gesta* desse desejo, capaz de fazer a Morte – da mãe, da avó – *servir a alguma coisa* e, com isso, vencê-la. Ora, essa *coisa* é justamente a escrita.

⁶ [Refere-se, penso eu, a um acontecimento, a um momento, a uma mudança vivida como significativa e solene: uma espécie de consciência total, precisamente aquela que pode determinar e consagrar uma viagem, uma peregrinação a um novo continente, que Dante a princípio também chama de *selva oscura*, a floresta escura, ou se se quiser uma iniciação. Quando algo que faz parte de uma jornada de iniciação acontece, podemos dizer que se trata de um meio do caminho da vida.]

⁷ [porque o meio da minha vida, seja qual for o acidente, nada mais é do que este momento em que descobrimos a morte como real e não como tema de poesia ou de um congresso.]

⁸ Segundo Roland Barthes (2015), o Querer-Escrever acomete tanto sujeitos que nunca escreveram antes, como também os que *já escrevem* (BARTHES, 2015, p. 27-28). A ruptura, portanto, pode efetivar uma *virada* na escrita, provocando o desejo de uma *nova escrita*, ditada por esse evento.

La seule chose que raconte la *Recherche du temps perdu*, c'est le Vouloir-Écrire. [...] pour Proust, écrire veut dire aussi que la mort sert à quelque chose, écrire le Vouloir-Écrire dit cela, que la mort sert à quelque chose, et que le Vouloir-Écrire et l'écrire servent à sauver, à vaincre la Mort ; non pas la sienne, encore qu'il ait lutté avec elle, mais celle de ceux qu'il a aimés, pour lesquels il a porté témoignage en écrivant, en les perpétuant, en les érigeant hors de la non-Mémoire⁹ (BARTHES, 2015, p. 29-30).

Narrar a vontade de escrever, portanto, é narrar também o desejo de vencer a Morte, de erigir os entes queridos desse lugar que Barthes chama de *não Memória*, o território do esquecimento para o qual a Morte encaminha os mortos. Aqui, vale lembrar que, concomitantemente ao curso proferido no Collège de France, ele está escrevendo seu *Diário de Luto* (BARTHES, 2011), no qual reflete sobre o processo de luto desencadeado pela morte de sua mãe. Na entrada do dia 29 de março de 1979, Barthes escreve o seguinte:

Vivo sem nenhum desejo de ser lido mais tarde, a perfeita aceitação de desaparecer completamente, nenhum desejo de “monumento” – mas não posso suportar que isso aconteça com mam. (talvez porque ela não escreveu e porque sua lembrança depende inteiramente de mim) (BARTHES, 2011, p. 230).

Portanto, embora afirme o desejo de desaparecimento despertado pela apatia provocada pelo luto, culminando na despreocupação com o seu legado, Barthes entende que o gesto de escrever é mesmo uma *gesta*, uma missão heroica, *memorável*, que depende unicamente de quem se põe a escrever, a fim de resgatar a memória dos que não escreveram, logo, dos que seriam relegados ao esquecimento.

Dito isso, por meio dessa rede de leituras que nos leva do *Ramo de Ouro* ao Hades, de Ciccio a Proust, parece-me possível dizer que a narrativa de Ciccio é herdeira direta da *Recherche* – que decerto encontra-se disponível na biblioteca de Sergio de Hollander, muito embora o autor jamais seja citado como uma possível leitura do narrador. As semelhanças, evidentemente, encontram-se visíveis no que tange a temática da memória e a recuperação de um passado “perdido”, sim, mas também no que diz respeito a essa missão de vencer a Morte. Ora, o episódio do achado da carta, essa sorte de ramo de ouro que abre o caminho de Ciccio para o Hades familiar, não somente inaugura a missão de recuperar uma memória que lhe escapa, mas também provoca nele a tomada de consciência da finitude da vida, a partir do contato com o passado obscuro de seu pai e as incertezas quanto ao destino de seu irmão

⁹ [A única coisa que *Em busca do tempo perdido* conta é o Querer-Escrever [...] para Proust, escrever também significa que a morte serve para algo, escrever o Querer-Escrever diz que a morte serve a alguma coisa, e que o Querer-Escrever e o escrever servem para salvar, para vencer a Morte; não a sua, embora lutasse com ela, mas a daqueles que amava, de quem deu testemunho escrevendo, perpetuando-os, erigindo-os da não Memória.]

alemão. E mais: tudo isso potencializado pelas mazelas provocadas por um regime fascista como a ditadura militar no Brasil, vivenciada e relatada por Ciccio, que, por sua vez, imagina o irmão desconhecido crescendo em meio aos horrores da Alemanha nazista. A narrativa nos mostra isso de diversas formas, abrangendo eventos de ordem pessoal, coletiva, social, histórica e política. Vejamos alguns breves exemplos.

Quando o jovem Ciccio ingressa na universidade e se vê em meio ao fervor dos eventos universitários, desde assembleias a festas estudantis, já se dava o prenúncio do golpe militar no Brasil, que ocorreria em 31 de março de 1964. Ao longo do romance, acompanhamos o endurecimento do regime e testemunhamos com Ciccio a violência que marcou o período mais rígido da ditadura, os chamados “anos de chumbo”. Em determinado momento, vemos o narrador pelas ruas de São Paulo presenciar um assassinato a sangue frio cometido pelas autoridades militares.

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 num 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 da 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, quando 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. Apesar do calor, visto o pulôver e ainda assim me estremeço inteiro, olhando o vermelhão do sangue apenas diluído nas poças d'água. [...] (BUARQUE, 2014, p. 99-100).

Portanto, em meio à busca de Ciccio pelo irmão, acompanhamos também os horrores da ditadura vistos por seus olhos à luz do dia, afligindo não apenas desconhecidos como o da cena mostrada, mas também pessoas próximas, como seu amigo de infância, até chegar nos Hollander, com o desaparecimento de seu irmão brasileiro, o Mimmo.

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).

Com Mimmo tornando-se uma das vítimas, seu desaparecimento abala também o empenho da busca de Ciccio por Sergio Ernst, ao perceber que corre o risco de restar sem irmão nenhum. Além disso, é notável como essa aura mortífera ao redor de Ciccio desestrutura não só a busca objetiva pelo irmão desconhecido, mas também contamina seus devaneios, pois o narrador transfere suas preocupações também ao jovem Sergio Ernst do passado, traçando um paralelo entre a ditadura militar no Brasil e o nazismo na Alemanha, imaginando que seu irmão alemão poderá ter sucumbido aos horrores do holocausto. Conforme Ciccio investiga o passado de Sergio Ernst, paira no ar “uma hipótese que só me havia ocorrido nos piores sonhos, a de que Anne Ernst tivesse lá sua cota de sangue judeu” (BUARQUE, 2014, p. 149). Inclusive, intercalados aos capítulos, vemos uma série de documentos trocados entre as autoridades alemãs e Sergio de Hollander, que tentava provar a ascendência ariana, a fim de proteger, mesmo que a distância, o filho alemão.

Um trabalho relevante para a discussão da experiência traumática da ditadura militar no Brasil relatada no romance, bem como seu entrelaçamento com o nazismo, é o artigo de Marinês Andrea Kunz e Luis Felipe Loro (2017). Segundo os autores, as lacunas abertas deixadas pelo trauma são preenchidas muitas vezes pela arte e pela literatura.

Nas sociedades em que ocorrem, eventos históricos como as ditaduras geram traumas que vão além das perdas individuais e das torturas sofridas nos porões militares. Paralelamente, na construção da memória, a literatura e a arte desempenham um papel que transcende a historiografia, na medida em que dão voz à subjetividade dos atores que foram marcados — em maior ou menor escala — pela repressão e pela violência (KUNZ; LORO, 2017, p. 345-346).

Essa citação é importante por abordar como a construção da memória necessita da participação do trabalho artístico, com a finalidade de dar voz aos indivíduos marcados por uma vivência traumática. Esse trecho vai ao encontro da fala de Barthes, quando o autor afirma que um evento de ordem traumática pode estar no cerne do “Querer-Escrever”, afinal, de certa forma, ressignificar a morte por meio da linguagem, da literatura, da arte, é vencê-la, à medida que faz os agentes da história, tanto individual quanto coletiva, serem ouvidos, serem homenageados.

Pensemos, por exemplo, no discurso proferido por um integrante da Academia Brasileira de Letras na ocasião do enterro de Sergio de Hollander, que após o desaparecimento de Mimmo, adoece com Assunta e morre pouco antes dela. Citando Victor Hugo, em *O homem que ri*, o orador diz o que se segue.

A vida não passa de uma longa perda de tudo o que amamos, disse Victor Hugo. E com as palavras do imortal francês, pranteio, em nome da Academia Brasileira de Letras, o grande intelectual que ora nos deixa, professor Sergio de Hollander. Um assistente do orador puxa aplausos que não vingam, porque os presentes não podem abrir mão dos guarda-chuvas que mal os protegem do temporal. Calculo pelo menos uma centena de cabeças sob um mar de guarda-chuvas pretos, como num extenso porão de teto gótico, não muito abaixo do teto de nuvens cor de grafite. Em meio àquela multidão de sombras tenho a impressão de reconhecer o Stefan Zweig, o Hemingway, o Scott Fitzgerald sem a Zelda, até um Oscar Wilde com paletó de veludo entrevejo mais ao fundo. Mas na realidade nem os escritores amigos do meu pai compareceram, os poucos ainda vivos moram no Rio e aviões não decolarão com um tempo desses (BUARQUE, 2014, p. 178).

O tom da cena é pessimista, e Ciccio a vê como um fiasco, restando-lhe apenas evocar a memória de outros grandes escritores, ao imaginá-los prestando homenagem a Sergio de Hollander em seu enterro, tornando-o grandioso, como se desejasse que a memória de seu pai restasse imortal como a de seus ídolos escritores. É curioso que Ciccio imagina apenas romancistas, e não outros intelectuais como seu pai. A presença deles, então, poderia engrandecer a cerimônia, da mesma forma como seus escritos foram capazes de engrandecer a vida terrena, apesar dos fracassos que a cercam. É nesse sentido que, diante de uma vida marcada pelas perdas daqueles que amamos, o romance, segundo Barthes, seria “un acte d’amour qui transcende, qui sublime, aime le monde parce qu’il le brasse et l’embrasse¹⁰ (BARTHES, 2015, p. 42). A vivência e a memória dos traumas são abraçadas pela literatura, que as ressignifica em proveito de fazê-las ecoarem no mundo, de forma que os traumas e os sujeitos atravessados por eles jamais sejam esquecidos. Trata-se, precisamente, da tarefa de Proust, tão citado por Roland Barthes: fazer de sua obra um edifício – imenso – de recordação, apesar da morte e da destruição das coisas reais.

Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação (PROUST, 2006, p. 72).

A concepção da memória como um *edifício* em Proust pressupõe, então, a noção de *construção*. Ora, construir uma memória, forjá-la artificialmente, desprendê-la dos domínios do Tempo são tarefas que se encontram também na narrativa de Ciccio, conforme explicitado ao longo deste capítulo. É nesse sentido que compreendo que Ciccio fará seu mergulho na linguagem, tomando para si a missão de escrever um romance que, na sua mente, terá como

¹⁰ [um ato de amor que transcende, que sublima, ama o mundo porque o move e o beija.]

personagens principais seu pai e seu irmão desconhecido – é o que veremos no segundo capítulo deste trabalho.

A vivência dos desaparecimentos, o contato com a morte possível de pessoas amadas, enfim, a consciência da perda, estarão no centro de sua tentativa de ressignificar esse campo semântico fúnebre por meio da linguagem. Devido a isso que, algumas páginas atrás, afirmei que a *catábase* de Ciccio é já sua *anábase*: é no próprio *relato* de sua descida, isto é, através da *narrativa* de suas buscas e de suas perdas, que Ciccio fará sua ascensão desse cenário assombroso. O achado da carta, portanto, é esse evento complexo que lhe proporciona não apenas o mergulho em seu passado e o acesso ao Hades, mas também lhe oferece a experiência mágica da narrativa. Afinal, além das experiências vividas a partir de seu achado, ao *narrar* essas experiências, ele também as ressignifica com suas fantasias, fabulações e invenções, manipulando sua vivência através de seu relato, através da linguagem, tomando-a como um instrumento em todas as suas possibilidades criadoras, a fim não somente de resolver o mistério da *selva oscura* de seu passado silenciado, mas também homenagear as pessoas envolvidas nessa trama por meio da narrativa que nasce dessa aventura, fazendo-as perdurar na Memória e no Tempo, mesmo que estes sejam puramente inventados.

Sendo assim, o achado da carta, a meu ver, é aproveitado pelo narrador como o estopim para toda a narrativa que será desvelada por ele. Entretanto, algumas perguntas restarão sem respostas. Qual o evento exato de ruptura que manifesta em Ciccio o Querer-Escriver barthesiano? O desaparecimento do irmão brasileiro? As mortes de seu pai e de sua mãe aceleradas pelo sumiço de Mimmo? Quando Ciccio viu um homem ser alvejado na sua frente? Não podemos precisar. O fato é que a jornada de Ciccio é povoada por esse campo semântico de finitude, de tomada de consciência da morte real daqueles que lhe são caros – e daquele que passa a lhe ser caro, mesmo sem nunca o ter visto, Sergio Ernst, o irmão alemão. E esse embate com a morte é que o põe a escrever, como um meio de driblar as ausências e perdas que o cercam. Sobre essa relação que se estabelece entre morte e escrita, interessa aqui a leitura que Rodrigues (2013) faz de Derrida e suas *Mémoires: pour Paul de Man* (1988).

[...] a memória está, como vimos, estreitamente ligada à morte. A morte do outro – do eu pensado como outro ou do outro que muito faz parte de mim – é de certa forma o que desencadeia a necessidade de escrita. Pensada em outros termos, a vontade de escrever surge da consciência da finitude da vida. Se, por um lado, a memória se liga à morte, àquilo que se esvai e se apaga, é também o que permanece, o que se demora, o que se dá em contraposição ao esquecimento (RODRIGUES, 2013, p. 46).

A vivência do Hades, portanto, impulsiona a vontade de escrever, pois a escrita – assim como os livros – mesmo que atrelada à morte, traz consigo a esperança de que a memória dos entes queridos permanecerá segura e ecoando na vida. Com isso, então, encerro meu comentário sobre essa rede de leituras que trouxe com ela Frazer, Virgílio, Dante, Barthes e, agora, Ciccio. Pois, uma vez que foi dito que sua busca se dará por meio da linguagem, no seu fazer literário, convido o leitor a acompanhar a história para além do mote da busca pelo irmão desconhecido, isto é, vamos acompanhar a outra busca de Ciccio, narrada, como veremos, em detalhes, que é a procura pela escrita, pela autoria, e vamos ceder aos seus caprichos, lendo-a como uma história que afirma, em cada letra, seu desejo de ser literatura, lendo cada divagação de Ciccio como se fosse a preparação de seu romance.

CAPÍTULO 2

O irmão alemão, como se fosse um romance

Estou à procura de um livro para ler. É um livro todo especial. Eu o imagino como a um rosto sem traços. Não lhe sei o nome nem o autor. Quem sabe às vezes penso que estou à procura de um livro que eu mesma escreveria. Não sei. Mas faço tantas fantasias a respeito desse livro desconhecido e já tão profundamente amado. Uma das fantasias é assim: eu o estaria lendo e de súbito, a uma frase lida, com lágrimas nos olhos diria em êxtase de dor e de enfim libertação: “Mas é que eu não sabia que se podia tudo, meu Deus!”

Clarice Lispector – *A descoberta do mundo*

Se, desde muito tempo, a memória foi associada ao livro, de modo que seria possível *ler o livro da memória*, ao modo de Dante, ou, antes disso, conforme sugeriram Platão e Aristóteles, seria possível *inscrever* nossas lembranças em um bloco de cera ou na alma, como quem escreve em uma página, logo, as noções de leitura e de escrita também estão intrinsecamente relacionadas a ela. Como Seligmann-Silva (2006) aponta, já há em *De memoria et reminiscencia*, de Aristóteles, tanto o caráter de escrita atribuído às inscrições no nosso aparelho mnemônico, como um “princípio de leitura” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 34), uma vez que, na reminiscência, o caminho percorrido de recuperação da lembrança se assemelharia a uma leitura dos arquivos preservados na memória. Há ainda, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a parcela imaginativa da memória, que se vale da imaginação para se manifestar. Dessa forma, os trabalhos citados até este momento da dissertação buscaram validar a metáfora da memória como um livro, sim, mas também um *livro de ficção*, no qual há o entrelaçamento do vivido e da conjectura, do passado e do futuro, daquilo que foi com o que poderia ter sido, o que autoriza dizer que estamos também diante da metáfora da memória *como se fosse literatura*. Dito isso, proponho agora um deslocamento do domínio objetal do livro para a Literatura em si, sempre tendo como norte o elemento ficcional que constitui a memória.

Para começar a discussão, recorro mais uma vez a Rodrigues (2013). Em sua tese de doutorado, Rodrigues propõe uma reflexão sobre as relações entre a memória e a literatura, executando uma troca de preposições entre esses dois termos capaz de elucidar as diversas possibilidades de entendimento no que se refere à construção da memória no espaço ficcional. A autora elenca três alternativas que, em maior ou menor grau, também podem ser observadas em *O irmão alemão*, inclusive porque, de certa forma, elas se complementam. São elas: memória *da* literatura; memória *na* literatura; memória *de* literatura (RODRIGUES, 2013).

Primeiramente, baseando-se em uma fala de Antoine Compagnon, em um curso ministrado no Collège de France¹¹, Rodrigues aponta para a ambiguidade existente no primeiro sintagma, “memória *da* literatura”. Se em uma interpretação desse termo o enfoque está no que se experiencia e o que se guarda dos textos literários que consumimos e com os quais convivemos, o que possibilita delinear a memória que temos das obras literárias que lemos, em outra interpretação, a palavra literatura poderia ser entendida também como *sujeito* ou *agente* possuidor de uma memória própria (RODRIGUES, 2013, p. 76). Compagnon, então, agregando ao trabalho já citado de Pierre Nora (1997) sobre os “lugares de memória” – museus, bibliotecas, arquivos, entre outros simbolizantes de uma memória nacional –, considera a *Recherche* de Proust, por exemplo, como um lugar de memória da França, apontando para a capacidade que as obras literárias têm de preservar tanto acontecimentos históricos relevantes quanto eventos menores do cotidiano. (COMPAGNON *apud* RODRIGUES, 2013, p. 76) Com efeito, *O irmão alemão*, além de relatar o convívio de Ciccio com os livros lidos por ele, possibilitando traçar uma memória das leituras desse narrador, também traz um recorte bastante específico do Brasil, a saber, o golpe de 1964, a instauração da ditadura militar e a vivência traumática da violência das perseguições políticas nos chamados “anos de chumbo”, como tratado no capítulo anterior.

Continuando a análise, ao trocar o genitivo *da* pelo locativo *na* – “memória *na* literatura” –, o sentido se volta para “a memória enquanto tema, mote ou assunto do texto literário” (RODRIGUES, 2013, p. 85). Rodrigues destaca, dentre muitas obras com esta característica, a de Borges, “sempre permeada pela reflexão do papel da memória para o homem, [...] indicando o que parece ser a tentativa de vencer a sucessão temporal e, mais especificamente, a finitude da vida” (RODRIGUES, 2013, p. 88). Evidentemente, a memória como tema é um dos cerne de *O irmão alemão*, conforme analisado na primeira parte deste trabalho, afinal, é justamente a lacuna de memória provocada pela descoberta de Ciccio que o acompanha até as últimas páginas do romance, movimentando-o em sua busca, mesmo que

¹¹ O curso intitulado *Proust, mémoire de la littérature* ocorreu entre dezembro de 2006 e março de 2007, sendo gravado e encontrando-se disponível no site do Collège de France.

esta pareça tomar lugar justamente no exercício da literatura, pois Ciccio mostra seu desejo em adiar ao máximo um possível encontro com esse irmão, preferindo inventá-lo e conhecê-lo através da sua invenção. Isso promove um enlace condizente com o ponto de maior relevância do trabalho de Rodrigues para minha pesquisa, o conceito de “memória *de* literatura”. Esse termo veicula a ideia de uma memória que *é feita de literatura*, isto é, *engendrada* pelo e no texto literário. Nas palavras de Rodrigues:

Memórias engendradas: leia-se *memória de literatura*. Memória feita de escrita, pela escrita, na escrita. Uma memória que se compõe de ficção, feita no e do engendramento estético do texto. Enquanto memória, caminha na região fronteira entre o real e o fictício, entre o vivido e o que se imagina ter vivido, no desejo, na libidinal escuta das sereias (RODRIGUES, 2013, p. 107, *grifos* da autora).

Aqui, portanto, não se trata simplesmente do relato da experiência vivida, no qual supõe-se certa fidelidade para com a realidade. Trata-se da construção, do artifício, do trabalho artístico *sobre* a memória e *geradora* de memória. No limiar entre a suposta realidade e a pura invenção, pode-se afirmar que a memória ficcional crê em si mesma, afinal, é forjada para ser (re)vivida. E parece-me ser possível olhar para *O irmão alemão* com isso em vista, enxergando Ciccio através de *seu texto* e o que este nos diz das paredes sem livros de seu *sonho-memória*, enfim, do seu embate com a página em branco, como se seu texto narrasse o desejo de ser texto, de ser uma “memória *de* literatura” capaz de preencher a lacuna gerada pela descoberta do irmão estrangeiro.

Para compreender melhor esse desejo, sugiro que continuemos daqui novamente com Roland Barthes em *A preparação do romance* (2015). Devido ao que o título de seu curso sugere, o autor francês adianta uma pergunta que poderia ser formulada pela audiência como motivo de especulação.

Est-ce qu’il va *réellement* faire un Roman ? Ou est-ce que c’est une espèce d’astuce ? Je réponds ceci, et ceci seulement : je vais faire *comme si* j’allais faire un roman. Je vais m’installer dans ce *comme si*. Je vais m’y installer complètement et loyalement. Au reste, ce cours aurait pu s’appeler « Comme si » (mais ce n’était pas très en accord avec les usages encore un peu académiques du Collège)¹² (BARTHES, 2015, p. 52, *grifos* da edição).

Após a introdução sobre o *meio do caminho de nossa vida* sugerido por Dante, já discutido no capítulo anterior, Barthes passa a refletir sobre o percurso que compreende desde

¹² [Ele irá realmente fazer um Romance? Ou é uma espécie de astúcia? Eu respondo isto e somente isto: farei como se eu fosse fazer um romance. Vou me instalar neste “como se”. Vou me instalar completamente e lealmente. Além disso, este curso poderia ter sido chamado de “Como se” (mas isso não estava de acordo como os costumes ainda um tanto acadêmicos do Colégio).]

o prazer de leitura até o que chama de *Desejo de Escrever*¹³, desvelando as circunstâncias que levam esse desejo a ser efetivado ou não¹⁴, adquirindo a forma desejada, que aqui seria a forma mais ou menos longa do romance. Suas reflexões partem, então, desse “como se” que jaz no processo de escrita, à medida que preparar um romance é já instalar-se nele, é habitá-lo de tal forma que, talvez, o gesto de prepará-lo signifique já tê-lo realizado. Em “Durante muito tempo fui dormir cedo”, capítulo de *O rumor da língua* (BARTHES, 1988), o autor já havia abordado o paradoxo que é colocar-se na *preparação* de um romance *já escrito*, jogando com as instâncias do autor e do narrador na *Busca* de Proust:

O que Proust conta, o que coloca em narrativa (insistimos), não é sua vida, é seu *desejo de escrever*: o Tempo pesa sobre esse desejo, mantém-no numa cronologia; ele [...] enfrenta provocações, desânimos [...], para finalmente triunfar, quando o Narrador, chegando à recepção de Guermantes, descobre *o que deve escrever*: o Tempo reencontrado, e da mesma feita assegura-se de que vai poder escrever: a *Busca* (entretanto, já escrita)” (BARTHES, 1988, p. 288, *grifos* do autor).

Portanto, perfazendo esse caminho de preparação em todas as sessões de seu curso, justamente *como se* fosse escrever um romance, Roland Barthes pode nos dar pistas de uma possível chave de leitura para compreender o desejo de escrever manifestado por Ciccio no decorrer da narrativa em *O irmão alemão*.

Por meio de duas palavras, *Volupia* e *Pothos*, Barthes estabelece três modos de Prazer que envolvem a leitura e que podem levar à escrita. *Volupia* tem origem no latim e denomina uma das deusas do desejo plenamente satisfeito, e o autor recorre a ela para tratar do prazer de leitura absoluto¹⁵, completo, assim como o experimenta o jovem Marcel na *Busca* proustiana, sem ainda ter sido acometido pela vontade de escrever também. Por outro lado, *Pothos* é uma palavra grega que nomeia o deus do desejo amoroso, portanto, um desejo que é *atravessado pela falta*. Nesse estágio, segundo Barthes, o leitor já não se satisfaz plenamente apenas com a leitura e passa a ser, de certo modo, *atormentado* pela vontade de “fazer igual” aos autores

¹³ Em *A preparação do romance* (2015), Barthes usa duas denominações distintas para refletir sobre a vontade de escrever: *Vouloir-Écrire*, ou “Querer-Escrever” e *Désir d'écrire*, ou “Desejo de escrever”. Embora semelhantes, o autor se refere ao Querer-Escrever como algo que surge por meio do evento de ruptura, mostrado no primeiro capítulo deste trabalho, que também pode acometer sujeitos que *já escrevem*. Já com Desejo de escrever, aqui situado na discussão sobre *Volupia* e *Pothos*, o autor está se referindo ao percurso que leva um mero leitor a desejar escrever, a *tornar-se* escritor.

¹⁴ Barthes adverte para o fato de que, provavelmente, o romance seja consumido e esgotado pelo gesto do “como se”, restando apenas sua preparação. Trata-se, justamente, do que ocorreu com seu próprio romance, intitulado *Vita Nova* e infelizmente interrompido por sua morte, em 25 de fevereiro de 1980. Em *Roland Barthes: a aventura do romance*, a pesquisadora Claudia Consuelo Amigo Pino (2015) propõe uma entrada no processo criativo do teórico francês, ao fazer uma análise crítica dos manuscritos e fichas que restaram do romance inacabado.

¹⁵ Em *O Prazer do texto*, Roland Barthes (1987) também desenvolve toda uma reflexão acerca da atividade da leitura como *fruição* (*jouissance*), como *gozo*, que muito se assemelha à *Volupia* enquanto um prazer completo de leitura.

que lê: nasce, então, o *Desejo de Escrever*. Já o terceiro modo de Prazer se situaria entre *Volupia* e *Pothos*, embora Barthes o localize mais próximo à *Volupia*. Trata-se, portanto, do prazer de escrever propriamente dito, mas que não deixaria de envolver certa preocupação: não a preocupação de *ser* um escritor, uma vez que o sujeito já o é, mas a de *fazer* o texto, o que sempre acarreta dificuldades. Nesse sentido, não pode ser completamente *Volupia*, mas se aproxima desse estágio de satisfação plena (BARTHES, 2015, p. 245-247).

Dito isso, partirei do pressuposto de que *O irmão alemão* encenaria esse “como se” da escrita, como se seu narrador buscasse ilustrar sua transformação de mero leitor a autor de seu texto. Mais ainda: como se justificasse seu apelo ao exercício literário e convidasse o leitor a conhecer os motivos pelos quais sua escrita deve ser esta que estamos vendo nascer, *O irmão alemão*, e não outra qualquer. Devemos, então, olhar atentamente para a narração que Ciccio faz de seu vínculo com os livros e com a própria literatura, vínculo concebido antes mesmo de que tivesse aprendido a ler ou escrever, e que não se dissocia de uma figura central do romance: seu pai, Sergio de Hollander.

Primeiramente, o narrador relata que, ainda na infância, havia um prazer corporal com os livros da casa, um prazer *sensual* que podemos relacionar com o começo de uma *Volupia* barthesiana.

E era nos livros que eu me escorava, desde muito pequeno, nos momentos de perigo real ou imaginário, como ainda hoje nas alturas grudo as costas na parede ao sentir vertigem. E quando não havia ninguém por perto, eu passava horas a andar de lá do rente às estantes, sentia certo prazer em roçar a espinha de livro em livro. Também gostava de esfregar as bochechas nas lombadas de couro de uma coleção que, mais tarde, quando já me batiam no peito, identifiquei como os Sermões do Padre Antônio Vieira. E, numa prateleira acima dos Sermões, li aos quatro anos de idade minha primeira palavra: GOGOL. Até os nove, dez anos, onze anos, até o nível da quarta ou quinta prateleira, durante toda a minha infância mantive essa ligação sensual com os livros. (BUARQUE, 2014, p. 16).

Sobre esse estágio de pré-leitor, Ciccio afirma que, além de serem sua proteção para certos perigos, os livros eram também sua medida, como se simulassem os riscos na parede feitos pelos pais que registram cada centímetro do crescimento do filho. Em seguida, declara de modo intrigante uma ligação de ordem sexual com esse objeto. O trecho citado, muito provavelmente, despertará no leitor o sentimento de que está diante de um relato de ordem psicanalítica, se entendermos que esse objeto que o protege, que acompanha seu crescimento e que desperta seu desejo pode ser tomado, por meio de um deslocamento metonímico, como um substituto da figura paterna. Isso fica evidente logo no primeiro parágrafo do romance, quando o narrador descobre a carta no exemplar de *O ramo de ouro*, de James G. Frazer, na

biblioteca particular de Sergio de Hollander. Na cena de abertura, vemos através dos olhos de Ciccio, como em uma câmera subjetiva, uma enumeração de objetos associados a seu pai.

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo da farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro. 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. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído [...] (BUARQUE, 2014, p. 8).

Os elementos listados, além de constituírem vestígios das cenas de leitura de Sergio (a asa de inseto e as cinzas do cigarro que caem nas páginas do livro de Frazer durante a leitura; as anotações e os marcadores de página), também são traços de sua personalidade insone e hipocondríaca, chegando, enfim, nas cinzas, que simbolizariam sua morte. Em suma: “há de tudo [que representa seu pai] ali dentro” (BUARQUE, 2014, p. 8). Tanto que é por meio desse objeto do pai que Ciccio confirma as conversas entreouvidas que denunciaram anteriormente a existência de seu meio-irmão. Dito de outra forma, é um livro que porta o maior segredo de seu pai. Há que se ter em mente, ainda, a distância afetiva praticamente intransponível entre Ciccio e Sergio, e a predileção deste último por Mimmo, que tem livre acesso ao escritório sagrado de Sergio de Hollander. A associação entre a figura paterna e os livros fica ainda mais clara em uma cena de ciúmes provocada justamente por Mimmo.

O suprasumo da biblioteca eram onze volumes hospedados num nicho da sala de visitas, como que um altar cavado no centro da estante com espessas molduras de jacarandá que os segregavam dos livros por assim dizer plebeus. Essas raridades já foram doze, mas uma primeira edição de Hans Staden do século XVI fiz o favor de inutilizar. Foi num dia em que meu irmão me disse que, quando nasci, meu pai me tomou por um mongoloide. Eu nem sabia o que era mongoloide, foi a gargalhada do meu irmão que me acertou. Arrastei uma cadeira, alcancei o nicho e catei o livro que me pareceu mais sagrado, por causa das letras de ouro na capa dura. Espicacei página por página, depois ainda mijei em cima. A capa não consegui rasgar, e já tocava fogo nela quando mamãe chegou e me deu um tapa na cara que nem doeu. Mas quando meu pai desceu as escadas com o chinelo na mão, me caguei todo e mijei o que não tinha para mijar (BUARQUE, 2014, p. 18).

Dada a impossibilidade de recorrer ao afeto e à atenção do pai, Ciccio direciona suas ações aos objetos que o representam. Essa lembrança de infância também está atrelada a outra, que justifica um certo sentimento de culpa por sabotar o pai no mundo das letras. Sergio de Hollander escrevia artigos para *A Gazeta*, e o narrador relata que os originais eram confiados a seu irmão mais velho, a fim de serem entregues à redação. A tarefa, algumas

vezes, era terceirizada a Ciccio pelo irmão, que lhe dava alguns trocados para fazer a entrega. Um dia, entretanto, ele arruína um dos originais no caminho da redação, ao fazer uma pausa para jogar futebol com outros moleques, deixando seus pertences em um canto, quando subitamente começa a chover e o garoto se esquece de recolher os papéis.

Mas de repente calhou de eu me lembrar do envelope do meu pai, que eu deixara debaixo de um pulôver e agora estava ali no meio do aguaceiro. Corri para salvá-lo e por pouco não fui atropelado, pois naquele segundo passou um Chevrolet que agarrou o envelope com o pneu e só o soltou duas quadras adiante. Fui colher seus restos, e não havia remédio, o artigo do meu pai era uma estranha massa cinzenta, uma maçaroca de papel molhado. Mortificado, perdi a vontade de voltar para casa (BUARQUE, 2014, p. 21-22).

Esse episódio parece ter tido consequências na forma como Ciccio vê sua relação com o pai. Afinal, diante do ocorrido, não surpreende que, já crescido, Ciccio sintasse responsável por um suposto fracasso do pai, que aparentemente não conseguia escrever seu próprio livro.

Por via das dúvidas, quando ao sair do quarto eu ouvia o toque-toque da máquina de escrever, tirava os sapatos e prendia a respiração para passar ao largo do seu escritório. E me encolhia todo se por azar naquele instante ele arrancasse num ímpeto o papel do rolo, achava que em parte era de mim a raiva com que ele esmagava, embolava a folha e a arremessava longe (BUARQUE, 2014, p. 19-20).

A distância afetiva do pai e o sentimento de ser o filho preterido são narrados com certo ciúme pelo fato de o irmão mais velho ter acesso livre ao escritório de Sergio, com quem passa boa parte falando de mulheres. O irmão é retratado como um galanteador mau caráter e estúpido, logo, um avesso de Ciccio, que se mostra um aspirante a intelectual e ingressa na faculdade de Letras, onde ostenta as leituras de edições raríssimas da biblioteca privada de Sergio e flerta com todas as garotas que já passaram pelas garras do irmão garanhão, convencendo-as com o charme de sua voz grave, único atributo em comum com Mimmo, mas que, diferentemente deste, recita poemas, e não cantadas baratas. Ciccio vive, portanto, como a sombra de seu irmão e, mesmo aparentando seguir o caminho do pai intelectual, permanece de escanteio no convívio familiar, sentindo-se rejeitado, restando-lhe apenas o amparo dos livros de Sergio. No entanto, esse prazer de leitura não se direciona a qualquer literatura. Conhecendo muito bem os livros tocados pelo pai, ele prefere se aventurar naqueles que identifica como aprovados por Sergio, o que justifica, inclusive, o achado da carta, pois certamente *O ramo de ouro* fora um livro no qual Sergio despendeu muitas horas de leitura.

Hoje tenho experiência para saber quantas vezes meu pai leu um mesmo livro, posso quase medir quantos minutos ele se deteve em cada página. E não costumo perder tempo com livros que ele nem sequer abriu, entre os quais uns poucos eleitos que mamãe teve o capricho de empilhar numa ponta de prateleira, confiando numa futura redenção (BUARQUE, 2014, p. 60-61).

É importante ressaltar que Ciccio permanece por muito tempo como um leitor sorrateiro que não pode deixar vestígios nas preciosidades do pai, sendo capaz mesmo de negar que tocou em alguns deles, o que significa também que não poderia dizer a Sergio que encontrou a carta de Anne, pois isso denunciaria seus investimentos na biblioteca intocável. Até que Ciccio recorda um dia em que, angustiado por não ter com quem falar sobre sua descoberta, resolve confrontar o pai indiretamente na mesa de jantar, insinuando que não se envergonharia de ter um filho alemão, desencadeando na narrativa uma série de eventos relevantes de serem analisados.

E uma noite em casa, no meio do jantar, sem mais nem menos lancei esta: eu não me envergonharia de ter um filho alemão. Meu pai ficou com o garfo suspenso diante da boca aberta, enquanto meu irmão continuava a folhear a Playboy à esquerda do prato. Só mamãe, depois de um momento atônita, se manifestou: ma quem tem vergonha de um filho tedesco, Ciccio? Sei lá, disse eu, só sei que o Thomas Mann tinha vergonha da mãe brasileira. Era uma afirmação controversa, pelo que havia lido a respeito, mas feita com o propósito de suscitar uma reação do meu pai. Ele poderia retrucar que o próprio Mann reconhecia traços da ascendência latina em seu estilo, ou que a mãe lhe inspirara belas personagens para seus romances, poderia dizer em suma que eu estava falando asneira. Mas pronto, estaria estabelecida uma ponte entre nós, talvez daí em diante meu pai me ouvisse de vez em quando, me corrigisse, de algum modo me filiasse. Quem sabe até me admitisse na sala de visitas como um aluno ouvinte, nas noitadas em que recebia seus amigos escritores para beber um Old Parr e trocar novidades, anedotas, fofocas literárias. Toda coruja, mamãe reforçaria também meu uísque a cada vinte minutos, e a altas horas, quando os convivas se retirassem, papai num pilequinho sentimental poderia me deixar escapar reminiscências de Berlim. No entanto, visto que agora ele voltara a comer seus nhoques como se eu nada houvesse dito, insisti: devia ser porque d. Julia da Silva Bruhns Mann, com seu sangue de índio e português, falava alto, ria demais e flertava com meio mundo nos salões de Munique. Então meu pai finalmente pousou o garfo no prato e levou os óculos à testa, no que o imitei com a expectativa de que pela primeira vez na vida nos olharíamos nos olhos. Mas não, não foi para mim que ele se voltou, foi para o meu irmão, que lhe mostrava por baixo da mesa uma foto da Playboy: olha só que lombo! Formidável, disse meu pai, um lombo extraordinário! E mamãe catava farelos de pão na toalha, como sempre fazia quando se fazia desentendida nas refeições (BUARQUE, 2014, p. 52-54).

É interessante como Ciccio, a fim de chamar a atenção do pai, não somente insinua saber de seu irmão alemão, mas investe numa aproximação do tema por meio da literatura, também informando Sergio sobre seu interesse pelas belas letras. Na fantasia de Ciccio, a ponte estabelecida entre pai e filho seria efetivada pelo assunto literário e, a partir disso, ele passa a divagar sobre a possibilidade de finalmente ser filiado, com direito a tudo o que o verbo filiar aqui parece significar para ele: ouvir, ensinar, corrigir, compartilhar. Mais uma

vez, portanto, o narrador encena um relato de ordem psicanalítica, aludindo a um devaneio que pode ser observado através do conceito freudiano de romance familiar.¹⁶

Com esse conceito, Freud mostra que o exercício fantasioso, da natureza da neurose, busca modificar o laço com os pais quando a criança imagina, por exemplo, que na verdade seria adotada. Freud afirma que, com essa suposição, “a imaginação da criança se dedica à tarefa de livrar-se dos pais menosprezados e *substituí-los por outros*” (FREUD, 2015, p. 422, *grifos meus*), e esse jogo de substituição se relacionaria, muitas vezes, a acontecimentos de insatisfação provenientes da infância, como o sentimento de preterimento em relação a um irmão, impulsionando a crítica aos pais e o devaneio de reconfiguração da estrutura familiar (FREUD, 2015, p. 420). Embora a cena à mesa de jantar não retrate um episódio da infância, ela evidencia o movimento fantasioso de Ciccio, no sentido de que sua interpelação ao pai o leva a imaginar que, sendo visto como um filho que se interessa pelos assuntos paternos, o distanciamento entre os dois seria rompido, e Sergio de Hollander se tornaria, então, um *outro pai*, ou o *pai ideal*, mais próximo e afetivo. O que é notável, aqui, é justamente seu irmão mais velho arruinar as expectativas de sua divagação, pois Sergio coloca os óculos para ver Mimmo, não Ciccio. Em seguida, a narrativa muda o foco, porém, no fim do mesmo capítulo, ocorre o que seria um possível efeito da intervenção de Ciccio à mesa de jantar, mesmo que não seja possível precisar o tempo corrido entre uma cena e outra, afinal, a narrativa é estruturada por meio de encaixes, com diversas associações livres feitas pelo narrador conforme seu pensamento parece se apresentar. De todo modo, o capítulo se encerra parecendo criar uma relação de causa e efeito entre o jantar e uma reação tardia do pai.

Um rangido de tábua no assoalho chama a atenção do meu pai: quem está aí? Deve ter pensado que era meu irmão, porque silencia assim que dou meu nome. Mas quando passo pela sua porta, me manda entrar. Não vou mentir que nunca entrei naquele escritório, na sua ausência eu entrava mesmo. Era uma sensação semelhante à de invadir o carro alheio, mas desta vez é como se eu o fizesse com o dono sentado à minha espera. Penetro pé ante pé na fumaceira e encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar seus dedos. Agora ele ajusta os óculos para me enxergar e tosse duas vezes, sempre duas vezes, depois pergunta se andei mexendo nos seus Kafkas. Nunca, respondo de bate-pronto, aliviado porque pelo menos desse crime sou inocente. Aí ele me desconcerta: e o

¹⁶ No artigo “A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família”, publicado em 2017, Georg Wink se vale do conceito freudiano de romance familiar para discorrer sobre aspectos de referência biográfica no romance de Chico. Nas palavras de Wink, “*O irmão alemão* poderia ser lido por meio do conceito do ‘romance familiar’, cunhado por Freud (1909/1972), no qual um sujeito intenta, pelas fantasias (aqui narrativas), trabalhar ou modificar o vínculo com os pais e irmãos. No documentário *Chico: artista brasileiro*, dirigido por Miguel Faria Jr., que estreou em novembro de 2015, Chico Buarque menciona que foi pela literatura que rompeu o muro que o distanciava do pai. Temos então, nessa ficcionalização, pelo menos uma pista para uma referencialidade autobiográfica” (WINK, 2017, p. 62). Aqui, no entanto, utilizo o conceito para a análise diegética, focada nos devaneios de Ciccio, sem fazer menção ao autor empírico, de quem falei apenas na terceira parte deste trabalho.

que é que está esperando? Eu? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão? Leva os óculos de volta à testa e retoma a leitura de um livro chamado *Strahlungen*, que salvo engano significa irradiações, resplendores ou coisa que o valha. Vou para a cama ainda atordoado com aquele curto colóquio, pois na minha cabeça papainem sabia que eu estava na universidade (BUARQUE, 2014, p. 57).

A atmosfera criada nessa cena é quase ritualística. Ciccio recebe a permissão do pai para adentrar seu santuário, *na sua presença*, e se depara com o que ficará gravado na sua mente como “a imagem do pai”: Sergio na espreguiçadeira de leituras, os cigarros, a tosse repetida e os óculos, que dessa vez são colocados para *ver Ciccio*, para encará-lo pela primeira vez na narrativa. E, também pela primeira vez e com expressa autorização, Ciccio é convidado a usufruir dos livros de Sergio. Entretanto, é intrigante como a primeira indicação de leitura de Sergio não poderia ser mais precisa: Kafka. A relação de Franz Kafka e seu pai, Hermann Kafka, é sabida como bastante problemática, conforme a obra mais autobiográfica do autor tcheco, *Carta ao pai*, que, antes de ser veiculada como obra literária, era para ser realmente uma carta endereçada a Hermann. Uma das declarações mais pujantes dessa obra é, evidentemente, a impressão que o autor tinha de um pai onipotente: “Da tua poltrona, tu regias o mundo” (KAFKA, 2020, p. 28). A referência, portanto, é encenada literalmente no trecho do escritório, quando, diante do pai, Ciccio vê essa figura de poder na espreguiçadeira, que o amedronta e que o faz imbuir-se de culpa, mas que, enfim, parece querer filia-lo, mesmo que indiretamente, por meio de uma simples recomendação de leitura.

Assim, a *Volupia* de Ciccio é finalmente sancionada por seu pai, possibilitando que o narrador deixe de ser um leitor sorrateiro, ganhando passe livre para manusear os tesouros paternos. Contudo, como podemos perceber com os trechos analisados, o prazer “plenamente satisfeito” de Ciccio nunca se desvincula de Sergio de Hollander e das preferências deste, ou seja, seu gosto pela literatura é também o desejo de se aproximar minimamente do pai. Nesse sentido, Barthes é certo ao afirmar que a *Volupia* seria, de algum modo, utopicamente psicanalítica, acarretando certa dependência a qualquer coisa, o que não a torna de todo plena, afinal, conforme as teorias da psicanálise, não haveria algo como um desejo satisfeito por completo (BARTHES, 2015, p. 246).

Continuando a análise, a cena do escritório é tão significativa que provoca mesmo uma virada na narrativa. Ainda meio zozinho com o ocorrido, Ciccio se recolhe e, mais uma vez, narra seu mergulho em um sonho curiosamente feliz.

Depois afago meu rosto, para ver se o sono vem, e é um consolo sentir minha pele livre das espinhas, que só deixaram pequenos bulbos e mossa ali. Ao cabo de tantos dissabores, acho até que estou ficando mais bonito, como sucede a quem sofre

um processo sem saber por quê, como diz o Kafka, como diz meu professor de alemão. Tenho também a sensação de haver crescido tardiamente uns bons centímetros, o que me encoraja a procurar a Maria Helena, que ao que parece foi morar com o pai no Rio de Janeiro. É a primeira vez que entro num avião, na verdade um teco-teco que voa muito baixo, tirando cascas dos mausoléus do Cemitério da Consolação, o que me leva a reclamar do piloto, que é o Thelonious, ou melhor, o Ariosto, que fica nervoso e resolve fazer um pouso forçado bem na minha rua, em frente a um bunker que para mim é novidade, num subsolo da garagem lá de casa, onde ele entorna cerveja no chão e me ensina a preparar coquetéis molotov (BUARQUE, 2014, p. 58).

Novamente narrando um momento que se situa na fronteira entre sono e vigília, o trecho é bastante interessante pelo jogo invertido que Ciccio faz com as obras de Kafka. Ciccio mistura *A metamorfose* com *O processo*, mas as ressignifica como intervenções positivas: em vez de monstro, ele se torna mais bonito, livre de espinhas; já o processo sem motivo, aqui, não é opressor, mas encorajador. Portanto, sendo visto pelo pai, Ciccio sente-se poderoso e, de fato, no capítulo seguinte, passa a agir de maneira mais efetiva na busca pelo irmão alemão. Com a permissão de Sergio, agora pode seguir sem medo os rastros deixados pelo pai nos livros da casa, e em um deles, chamado *Surrender on demand*, de autoria de Varian Fry, Ciccio encontra uma pista que o leva até o pianista Heinz Borgart. O narrador se surpreende ao ver o nome de Heinz sublinhado por Sergio nessa biografia-reportagem que conta a missão de seu autor de resgatar “*alguns dos mais relevantes políticos, artistas, escritores, cientistas e músicos da França ocupada pelas tropas nazistas*” (BUARQUE, 2014, p. 61, *grifos* do autor). Ciccio, então, descobre que o promissor pianista alemão, fugindo da perseguição nazista na Alemanha, teria se mudado para a França, porém, durante a ocupação nazista naquele país, refugiou-se no Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo, cidade de Ciccio. Ele começa então uma procura desenfreada por Heinz, finalmente chegando até um pianista chamado Henri Beauregard, e, por meio de muitas associações, descobre se tratar do mesmo Heinz Borgart, já que Henri é o nome francês para Heinz, enquanto Beauregard seria como uma corruptela de Borgart. Conforme sua lógica fantasiosa, a esposa de Henri, certamente, seria Anne Ernst, ao passo que o filho do casal seria seu irmão alemão.

Suas hipóteses serão frustradas, como veremos mais adiante no romance. Contudo, o que nos interessa aqui é a relação que começa a se estabelecer entre Ciccio e o filho do casal, que descobriremos não ser Sergio Ernst, seu irmão alemão, mas Christian, filho legítimo do pianista. Embora Henri e a esposa se mostrem desconfiados, Ciccio consegue se aproximar de Christian, notando que o jovem, assim como ele, tem grande interesse pela literatura, tornando-se assim uma presa fácil. Em uma das tentativas de chamar a atenção de Christian, Ciccio mente que teve seus originais aprovados por uma editora, mas acaba surpreendido com a resposta de Christian.

Busco assuntos, agradeço-lhe por ter intercedido por mim junto à Collete, mas ele anda apressado na minha frente. Então resolvo lhe contar que desisti de lecionar na Aliança, agora que a editora aprovou meus originais, me fez uma oferta com adiantamento e tudo. Um romance, pois é, um *roman à clef*, é incrível que eu nunca lhe tenha falado do meu romance. A editora? Privilégio, Editora Privilégio, uma empresa pequena, não muito conhecida, mas aberta a novos talentos. Já se escuta o piano de Heinz Borgart quando o Christian estaca na calçada, me fila um cigarro, e noto um tremelique na sua pálpebra direita. Está na cara, eu sabia das suas veleidades literárias, ele tem um livro pronto na gaveta: mas é poesia, e nem Rimbaud viveu de poesia. Diz que ficaria até meio sem graça de tomar o tempo de um editor com uns versos que nem à namorada teve coragem de mostrar. Mas, enfim, são poemas na linha de Ievtuchénko e de outros russos contemporâneos que finjo conhecer: *Os livros que lemos também nos leem/ Os livros veem em nossos olhos gritos e sussurros ocultos/ Os livros ouvem tudo o que temos...* No meu fraco entender é Tchaikóvski a melodia sentimental que da casa do Christian acompanha sua recita: *O silencioso retorno dos livros emprestados/ Por aqueles que se amam uns aos outros/ Não se parece com um recíproco favor...* Com seus cabelos ralos a esvoaçar, ele é a própria imagem que faço de um poeta russo declamando ao vento. Tenho então pelo Christian um ímpeto de admiração, de orgulho mesmo, que logo se desmancha, pois não suporto a ideia de que ele, e não eu, venha a publicar um livro. Se eu amanhã tivesse acesso a uma editora, não vejo por que o indicaria, se posso eu mesmo me aventurar na literatura (BUARQUE, 2014, p. 147-148, *grifos* do autor).

A investida de Ciccio para Christian volta-se para si próprio, pois, na tentativa de conquistar sua admiração, ele se surpreende com o fato de que seu amigo já é um escritor, de modo que sua estratégia tem um efeito reverso: é Ciccio quem admira e inveja Christian pelo seu feito. Ouvir os versos de Christian é outra coisa que compartilhar leituras com o novo amigo, pois não se trata mais de uma troca, pelo menos não uma troca justa, uma vez que Ciccio nem sequer possui um rascunho. Eis que começa, então, a se manifestar a falta de que nos fala Barthes com o termo *Pothos*, um prazer que passa a ser atormentado pelo desejo de “fazer igual” (BARTHES, 2015, p. 246), acenando para o *Desejo de Escrever*. Os versos de Christian, inclusive, são bastante significativos, pois aludem ao poder que os livros têm de enxergar nossos segredos e temores, e diante desse versos Ciccio é realmente *lido* pelo seu desejo, que parecia secreto até mesmo para si próprio, passando a temer não ser capaz de realizá-lo. É nesse momento que o poder imaginativo de Ciccio, manifesto ao longo da narrativa com as inúmeras tramas criadas mentalmente para o caso amoroso de seu pai e as variadas biografias idealizadas para o irmão descoberto, cede lugar à ideia de materializá-lo através da escrita, isto é, de escrever o seu romance, que já se lhe apresenta mesmo em uma “forma fantasiada” (BARTHES, 2015, p. 327), um objeto claro de desejo: Ciccio fantasia escrever um *roman à clef*, isto é, um romance que trata de pessoas reais por meio de personagens fictícios.

E assim como o Christian se dá o direito de emular poetas russos, serei capaz de escrever um romance inspirado na Alemanha dos anos 30, tão presente nas minhas leituras e fantasias. Posso romancear por exemplo a história de Anne Ernst, cuja foto com meu irmão no colo guardo no bolso da camisa e várias vezes por dia tenho a compulsão de olhar. E vivo tomando sustos porque ela nunca está onde a deixei, está no bolso direito do jeans, depois não sei como vai parar num bolso traseiro, e evapora, e me escorrega da manga feito carta de mágico, e súbito me parece uma Virgem de Copas com o Menino, e me pergunto se a srta. Ernst terá virado um espírito zombeteiro. Agora mesmo a foto se meteu dentro da cueca, pegada aos meus pentelhos, e cada vez que a reencontro tenho vontade de beijá-la a agradecer. É difícil acreditar que esta Anne a olhar o filho com devoção seja mulher de o abandonar num orfanato. Mas o que hoje me escapa à inteligência talvez se esclareça ao término do livro, quando eu revisar o que escreveu a minha mão inconsciente (BUARQUE, 2014, p. 148).

A foto de Anne, que constantemente muda de lugar, desaparece e reaparece feito mágica, ilustra bem as pequenas tramas inventadas para o destino do irmão, tramas que deslizam como cartas de baralho nas mangas de um ilusionista. E é justamente nesse truque que Ciccio pretende situar seu método: ele quer que suas divagações sejam o caminho mesmo de sua busca e de sua escrita, acreditando poder capturar aquilo que lhe “escapa à inteligência” através *da* e *na* própria ficção, confiando as respostas ao domínio da linguagem. O curioso é que, por mais livre que pareça essa estratégia de deixar que o esclarecimento aconteça de modo inconsciente, também há nela a consciência da forma a ser tomada para isso, pois Ciccio quer *romancear*. Logo, a verdade que escapa ao seu conhecimento só poderá ser desvelada na construção consciente e artificial do texto, do romance ficcional, a partir do forjar de sua memória. Ciccio mostra-se ciente, então, da parcela de mentira que há em toda verdade ou, ainda, se quisermos nos valer novamente do amparo da psicanálise, de que a verdade tem estrutura de ficção (LACAN, 1957/1995, p. 259).

Efetuada uma releitura de Freud, Jacques Lacan afirma que “o inconsciente está estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1964/1973, p. 25), refutando a suposição de que a linguagem estaria apenas a serviço da comunicação, uma vez que seríamos *atravessados* e *submetidos* a ela, entendendo-a como esse “lugar onde o sujeito (do desejo) inconsciente se deixa ouvir e pronunciar uma verdade inédita” (SCHAFFA, 2015).¹⁷ Ouvir e falar uma *verdade*, no entanto, implica uma dificuldade e até mesmo um paradoxo na psicanálise lacaniana. Afinal, segundo Lacan, a linguagem seria marcada também por uma certa impotência de se abarcar totalmente o que pertence ao domínio do real, de forma que uma verdade jamais poderia ser dita por completo, mas apenas através de um “semi-dizer”, em que “para além de sua metade, não há nada a dizer. Tudo o que se pode dizer é isto. Aqui, por

¹⁷ Trecho retirado do artigo “Por que ler Lacan”, da psicanalista Sandra Lorenzon Schaffa, publicado em 2015 no *Blog de Psicanálise* da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP), da qual a autora é membro. Disponível em: <https://www.sbpsp.org.br/blog/332-2/>

consequente, o discurso se abole” (LACAN *apud* PALOMBINI; MENDES ROSA, 2017, p. 22).

Entretanto, Lacan postula que essa parcela da verdade que escapa às capacidades da linguagem seria apreendida por ela como *estrutura*, precisamente, uma *estrutura de ficção*, instaurando um jogo entre as concepções de verdade e mentira, entre o real e o fictício. Fazendo uma leitura dessas noções em Lacan, o artigo “Nada mais que a verdade: um estudo psicanalítico sobre a concepção de mentira”, de Patrícia Palombini e Carlos Mendes Rosa (2017), aborda esse paradoxo tão bem incorporado à escrita de “bons romancistas”.

Assim, o que da linguagem escapa, por ela é abarcado como estrutura. A verdade se inscreve, então, em uma estrutura de ficção, como nos mostram a escrita de bons romancistas como Guimarães Rosa ou os sintomas de Emma [Bovary]. Isso escapa, mas não cessa de não se inscrever, e este impossível é evidenciado pelo próprio significante. A estrutura de ficção evidencia o paradoxo de que a verdade sempre escapa à linguagem, apesar de ser “inseparável dos efeitos de linguagem tomados como tais” (LACAN, 1999b, p. 64), o que Lacan nomeia de “mentira”. Nesse “cúmulo de compatibilidade” (LACAN, 2003b, p. 533) entre a linguagem e o real é que a verdade só pode ser elaborada “entre semblante e metáfora, entre alusão e relato” (BRODSKY, 2009, p. 2) (PALOMBINI; MENDES ROSA, 2017, p. 22).

Desse modo, se estamos sempre tentando remeter ao real por meio da linguagem, esta, por sua vez, só é capaz de remeter àquele por meio da mentira. O intrigante, no entanto, é que a mentira não seria um *recurso* da linguagem, mas sua própria condição de ser. O paradoxo, então, está no fato de sempre se dizer a verdade *porque se mente* (PALOMBINI; MENDES ROSA, 2017, p. 25), de modo que é na estrutura *ficcional* da fala do analisando que se veicularia a *verdade* de seu desejo.

O que quero dizer com isso é que Ciccio parece confiar sua busca pela verdade ao domínio da mentira, da ficção, entendendo-se como ser submetido à linguagem e à sua falibilidade, abraçando o paradoxo desse semi-dizer que só atinge sua completude por meio da elaboração de verdades que só se vislumbram através de sua invenção. Portanto, embora subserviente à linguagem e suas falhas, Ciccio trata de conscientemente utilizá-la e manipulá-la livremente a seu favor no campo artístico, onde, dada a dificuldade de falar em meio à confusão do desconhecido, recorre-se a uma linguagem mais precisa que, conforme Maurice Blanchot, “pode vencer onde o conhecimento fracassa” (BLANCHOT, 2011, p. 27).

Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil, orientando-se para os momentos em que a confusão exclui qualquer linguagem e conseqüentemente torna necessário o recurso de uma linguagem mais precisa, mais consciente, mais distanciada do vago e da confusão, a linguagem literária. Nesse caso, o escritor pode crer que ele cria ‘sua possibilidade espiritual de viver’; ele sente sua criação ligada palavra por palavra à sua vida, ele se autorrecria e se reconstitui. É então que a literatura se torna um ‘assalto nas fronteiras’, uma

caçada que, pelas forças opostas da solidão e da linguagem, nos leva ao extremo limite desse mundo, ‘aos limites do que é geralmente humano’ (BLANCHOT, 2011, p. 25-26).

Essa citação é conveniente pois, além de discorrer sobre o poder de recriação do mundo por meio da linguagem literária, diz respeito também a Kafka, ou melhor, à literatura por meio da qual Kafka pôde existir. Blanchot começa seu pequeno ensaio com uma citação do *Diário* do autor tcheco: “sou literatura e não posso nem quero ser outra coisa” (KAFKA *apud* BLANCHOT, 2011, p. 20). Eis, portanto, o desejo de Ciccio: escrever e, através de seu texto, recriar não somente a memória de seu irmão ou o passado de seu pai, mas também a si mesmo e sua história. No entanto, como venho defendendo que o desejo de Ciccio não se dissocia da figura paterna, transformando-se em texto, este também tem em vista um destinatário bastante específico.

Esse mistério papai poderia me desvendar, se me desse liberdade para uma conversa a dois. O que não seria de todo inviável, caso ele viesse a saber que me tornei um homem de letras. Não seria por mim que ele tomaria conhecimento do meu romance, muito menos com a trama que tenho em mente, ainda que as personagens reais figurem com nomes trocados ou referidos pelas iniciais. Só não posso impedir que ele um dia o receba como cortesia da editora, e o abra incrédulo, e o comece a ler de mau humor, e contra a vontade se deixe arrebatado pela narrativa que o remete a episódios perdidos na memória, quem sabe de um livro vagamente alemão que Assunta não terá meios de encontrar nas estantes. E que ele se aflija sobremodo, porque sua memória literária sempre foi mais brilhante que a da própria existência, e talvez não tenha mais tempo de vida para reler sua biblioteca inteira (BUARQUE, 2014, p. 150).

Assim como uma *Carta ao pai*, Ciccio imagina que seu texto será recebido por seu destinatário ideal, Sergio de Hollander, provocando neste uma reação. Há mesmo algo de “hamletiano” nesse trecho, no sentido de que a memória de Sergio, encenada diante dele por meio do texto ficcional, poderá ser também um caminho para solucionar um mistério. Na célebre peça de Shakespeare, Hamlet contrata atores para encenarem diante de seu tio Cláudio uma história, escrita por ele, similar ao assassinato de seu pai, conforme o fantasma deste havia lhe narrado. Hamlet pretendia descobrir com a reação de seu tio se poderia confiar na fala do pai morto informando que Cláudio o havia assassinado. Portanto, Hamlet não somente sugere, por meio da encenação, que está ciente do suposto crime de seu tio, como também a usa para chegar à verdade sobre o ocorrido. Mais uma vez, então, estamos diante da busca pela verdade que só se manifestará por meio da mentira. Da mesma forma que Hamlet, Ciccio vislumbra a surpresa com que Sergio de Hollander receberá seu texto, imaginando ganhar espaço para um diálogo que lance luz às pontas que restassem soltas em seu romance. É notável, porém, que, logo em seguida, Ciccio reafirma a verdade ficcional sobre a realidade

empírica, imaginando que o pai será tomado de sobressalto com sua “memória literária”, percebida como muito mais notável do que aquela de sua existência. Isso corrobora a afirmação de Rodrigues sobre o descomprometimento da memória feita de literatura em relação à verdade, não havendo pacto nenhum entre elas, sendo o único comprometimento aquele com o próprio texto e com a verdade engendrada ficcionalmente por meio dele (RODRIGUES, 2013, p. 107). A prevalência da ficção sobre a realidade, portanto, insiste na imaginação de Ciccio mesmo diante da possibilidade de amarrar as pontas soltas com um diálogo franco com o pai.

E que então me chame ao escritório e tussa duas vezes e me indague em tom de voz ameaçador, entrecortado por falsetes suplicantes, o título do livro do qual copiei o meu. E que eu ria alto, aponte minha cabeça e diga: da minha Mangokopf, com base em fatos verídicos levantados à custa de anos e anos de pesquisa. E que minha resposta lhe soe logicamente irretorquível, porque me saiu da boca em límpido alemão. E que a partir daí só nos comuniquemos em alemão, para desgosto do meu irmão e suspicácia da minha mãe, que sem entender pala vra verá o marido deixar de lado o prato para comentar o quão fascinante lhe pareceu a jovem A.E., com risco de se tornar quase inverossímil S.H. largá-la em Berlim. E que me confesse ter concluído a leitura algo frustrado, por falta de informação sobre o destino do garoto. E que por fim eu o desafie a revelar que destino daria a S.E., fosse ele o romancista. Mas aí talvez ele desconversasse, e parasse de falar em alemão, e me desse as costas e perguntasse ao meu irmão que tal as argentinas, e elogiasse os spaghetti alla puttanesca da minha mãe (BUARQUE, 2014, p. 150).

Não deixa de ser intrigante o fato de que, no romance imaginado, o destino do irmão reste incerto. Da mesma forma, *O irmão alemão* nos fornece pouco no que diz respeito às descobertas efetivas de seu narrador. No último capítulo do romance, quando Ciccio, depois de anos da descoberta, vai a Berlim em busca do irmão, a cena do “encontro” entre os dois também é adiada ao máximo, restando ao leitor apenas os pensamentos de Ciccio minutos antes de ver a imagem do irmão desconhecido na TV do Arquivo Alemão de Radiodifusão. É notável como, até nesse momento, Ciccio parece *planejar o seu texto*, projetando narrativas do que está prestes a acontecer.

[...] depois de me fazer esperar uma eternidade, Robinson viria sorridente me buscar no galpão, com aqueles suspensórios que de relance me lembrariam a cinta-liga de Marlene Dietrich. E minha mão apresentaria ligeiro tremor ao receber um cordão com o crachá de visitante, a ser pendurado no pescoço. Já no percurso de um labirinto, Robinson me confessaria seu receio de que os funcionários do arquivo não localizassem Sergio Günther. Porém logo estaríamos sentados numa pequena cabine de projeção, diante de uma minitela de cinema onde tremeluziria o símbolo da TV DRA. E meus olhos talvez se embaçassem ao vislumbrarem a imagem em preto e branco, na outra margem do rio, do meu irmão Sergio. É o Mimmo, eu pensaria alto, e ao meu lado Robinson faria: hein? Passaria mesmo pela minha cabeça que Sergio Günther fosse o próprio Mimmo, aos trinta anos de idade, exilado em Berlim Oriental com passado nebuloso e nome falso. Mas à medida que a câmera fecha sse em Sergio, mais eu veria nele o rosto oblongo, o nariz de batata e até os óculos do

meu pai. Seria do pai sua maneira de pitar o cigarro retraindo os lábios e de atirar longe a bituca com um peteleco. E muito me engano ou seria meu o seu bico, quando ele pegasse a assobiar uma triste melodia, num silvo potente e preciso de que poucos são capazes como eu. Depois me daria vontade de rir do seu jeito de andar, feito eu e meu pai, não muito diferente de um pinguim, ao som dos acordes russos de uma orquestra invisível [...] (BUARQUE, 2014, p. 225-226).

A poucos passos da presença de seu irmão, Ciccio ainda insiste no *futuro do pretérito*. Se antes, muito distante do irmão, ele já projetava o que poderia ter acontecido, imaginando diálogos, situações, reações da família e demais personagens, agora, mesmo colado ao acontecimento tanto almejado, que estaria ali, talvez na próxima página, ainda assim Ciccio se *pega a fantasiar*, e é a única coisa a que temos acesso. E, diante do irmão, seria ainda o pai que ele veria, com seus atributos físicos e trejeitos, compartilhados entre todos os irmãos, até mesmo com aquele que jamais pôde estar próximo de Sergio de Hollander.

É nesse sentido, portanto, que trouxe as reflexões de Rodrigues (2013) e Barthes (2015) para evidenciar, a partir dos trechos analisados, que o irmão desconhecido, na verdade, apresenta-se como um subterfúgio para que Ciccio possa empreender sua missão de escrever, no entanto, colocando seu desejo em evidência de maneira bastante persuasiva, justificando sua necessidade de escrever *esta* história específica, como se seu objetivo fosse tão simples quanto ser notado pelo pai.

É preciso, contudo, atentar para o fato de que seu pai está morto. Logo no segundo capítulo do romance, o narrador diz que “quando papai morreu, apareceu um editor disposto a publicar uma coletânea dos artigos assinados por ele ao longo da vida” (BUARQUE, 2014, p. 20). Evidentemente, não é possível determinar exatamente quando Ciccio começa a escrever, pensando em uma cronologia dos fatos, se antes ou depois da morte de Sergio de Hollander. Mas, na realidade, isso pouco importa, afinal, tanto a aproximação visada com o pai quanto a busca pelo irmão estão sendo criadas, forjadas e realizadas no domínio da ficção: na descrição da biblioteca da casa, nas suas primeiras leituras, na descoberta da carta em meio às cinzas dos Gauloises, na provocação à mesa de jantar, na sugestão da leitura de Kafka, finalmente, no próprio *O irmão alemão*. Kafka afirma, em determinado momento da *Carta ao pai*, o seguinte:

Minha atividade de escritor tratava de ti, nela eu apenas me queixava daquilo que não podia me queixar junto ao teu peito. Era uma despedida de ti, intencionalmente prolongada, com a peculiaridade de que ela, apesar de imposta por ti, corria na direção que eu determinava [...] (KAFKA, 2020, p. 69).

Talvez seja essa mesma imposição paterna, subvertida e redirecionada pela mão que escreve, o que estaria em jogo na escrita de Ciccio: não os fatos de sua vida, mas os fatos da

própria escrita que aqui *ele determina*, por mais que tenha seu fundamento na figura do pai, ausente desde antes de sua morte, devido ao afastamento afetivo entre os dois. Ainda nas palavras de Roland Barthes: “Dire qu’on veut écrire, voilà en fait la matière même de l’écriture”¹⁸ (BARTHES, 2015, p. 29). E Ciccio está dizendo que quer escrever *como* seu pai, *sobre* seu pai e *para* seu pai. E de fato, o faz o tempo todo, colocando seu desejo de escrever em cena, justificando-o à medida que o realiza.

Um outro aspecto que corrobora a afirmação de que Ciccio já está exercitando o fazer literário está em um trecho essencial da narrativa. Quando finalmente consegue um *tête-à-tête* com Henri Beaugregard/Heinz Borgart e o questiona sobre sua aproximação com Anne Ernst e o bebê Sergio Ernst, há uma estratégia de manipulação do discurso do pianista, de forma que Ciccio consegue obter as informações de que precisa para desatar os nós da narrativa, no que se refere ao triângulo que envolve seu pai, Anne e o pianista.

Então declaro acompanhar sua trajetória musical há anos, desde que li alusões ao seu talento em antiga carta enviada a meu pai por Anne Ernst. O senhor há de se lembrar de Anne Ernst, é esta Fräulein aqui com a criança no colo em 1931. Passo a foto a Heinz Borgart, que por um triz não esmaga a gata ao sentar no tamborete: criança feia..., mulher robusta..., 1931..., mas oh! sim, a mãe celibatária e o filho chorão, se não me engano tirei eu mesmo este retrato. Pois bem, digo eu, o menino é meu irmão por parte de pai. Quer dizer que seu pai é o famoso cantor, aquele? Segundo Heinz Borgart foi a sra. Schmidt, ou Schneider, enfim, foi a zeladora do seu edifício quem lhe contou que a vizinha fora engravidada e abandonada por um cantor de tangos. Ou seria o compositor de cinema, aquele judeu que fugiu para Hollywood?¹⁹ **Talvez a memória também se perca na tradução, porque depois que lhe solicito a gentileza de me falar em sua língua, seu relato flui abundantemente:** observei à zeladora Frau Schumacher que, apesar de eu sentir muito pela tal vizinha, a lei do silêncio deveria valer para todos os moradores (BUARQUE, 2014, p. 174, **grifos meus**).

Ao conceder que o pianista fale em sua língua²⁰ para que a memória não seja comprometida pela tradução, o longo relato de Henri ganha detalhes praticamente impossíveis de terem sido vivenciados por ele.

Gabava-se Fräulein de que com menos de um ano em Berlim o namorado dominava nosso vocabulário à perfeição, leitor voraz que era. Em consequência de tão intensas leituras, mesmo seu alemão coloquial era literário. **Antes de articular suas belas frases ele as transcrevia e passava a limpo em pensamento, assim como conferia**

¹⁸ [Dizer que se quer escrever, isso é, de fato, a matéria mesma da escrita.]

¹⁹ Heinz Borgart confunde Sergio de Hollander com Friedrich Hollaender, também conhecido como Frederick Hollander, compositor da trilha sonora de *O anjo azul* (1930), de Josef von Sternberg, filme citado como um dos favoritos do pai do narrador. Friedrich deixaria a Alemanha em 1933, devido à sua ascendência judia, mudando-se para Paris. Já o cantor de tangos referido provavelmente é Kurt Mühlhardt, que canta os refrões de “Eine kleine Sehnsucht”, um tango também composto por Friedrich Hollaender, em 1930.

²⁰ Aqui convém lembrar que se trata do francês, e não do alemão, como era de se esperar, uma vez que descobrimos que Heinz torna-se cidadão francês e “tem desprezo por aquele país” (BUARQUE, 2014, p. 119), a Alemanha.

numa tela mental as palavras que ela lhe dirigia. E quando ela lhe comunicou que esperava um filho seu, **ele se deteve longo tempo a mirá-la com seus olhos míopes.** [...] Do último inverno guardara apenas as ceroulas, seus agasalhos de lã tinha vendido para acertar as contas numa livraria. E, em fins de outubro, hesitava entre um mantô de segunda mão e uma primeira edição do Zaratustra, quando o jornal que o enviara à Alemanha o convocou de volta ao seu país, então agitado por mais uma revolução. [...] Em suma, **notícias das personagens desta foto,** se é o que o senhor procura, não tenho muito mais a lhe oferecer (BUARQUE, 2014, p. 176-177, **grifos** meus).

Embora o pianista pareça simplesmente reportar o que Anne havia lhe contado, sua fala soa como literatura, ao trazer detalhes da subjetividade das *personagens* da foto que Ciccio lhe mostrara, tal qual um narrador onisciente e intruso: como ele poderia saber que Sergio de Hollander “transcrevia e passava a limpo em pensamento” as frases que pretendia proferir e “conferia numa tela mental” o que ouvia no alemão de Anne? Ainda, o detalhe dos olhos míopes se detendo a Anne por um longo tempo tem um requinte poético. Enfim, Henri seria capaz de preservar na memória detalhes tão ricos da história de Anne e Sergio, replicados ao longo de quase três páginas, ou teria ele manipulado seu discurso? É aí que percebemos mais uma vez o poder criativo de Ciccio: ele permite que Henri fale em sua língua materna, sim, mas nós só temos acesso à sua “tradução”, que camufla a fala do pianista dando toques da prosódia francesa ao texto em português, mas também o manipula, distorce, recria. E assim, resolvendo o mistério, pelo menos no que se refere ao núcleo dos Beauregard, depois de tantos capítulos tentando desatar os nós da própria narrativa, pode seguir sua busca em outro campo.

Acredito ter sido possível mostrar como se delineia em *O irmão alemão* algo como um percurso de escrita, proposto por Roland Barthes (2015), que vai da *Volúpia* prazerosa da leitura até o tormento da falta que denomina o *Pothos*, culminando no *Desejo de Escrever*. No entanto, a fim de encerrar o capítulo, gostaria de trazer uma derradeira análise a respeito do cosmos literário engendrado por Ciccio. No décimo quarto capítulo do romance, há um detalhe que pode passar despercebido, dado o modo como é referido pelo narrador. Contudo, depois de termos caminhado com Barthes, tal detalhe ganha verdadeiro destaque, revelando a engenhosidade da narração de Ciccio.

Em meio à ditadura militar, a casa de Ciccio é invadida por autoridades policiais, em uma busca pela militante argentina apelidada de Tricita, que teria se envolvido com Mimmo e desaparecido com ele. É apenas nesse momento que descobrimos o verdadeiro nome dela: Beatriz Alessandri. O pai de Ciccio, ao ouvir tal nome, se lembra de um conto de Borges e pede a Assunta que o procure na prateleira dos autores hispano-americanos, porém, um dos

oficiais se mostra confuso com a situação, pois ele se chama, justamente, Jorge Borges, e decide procurar por evidências na biblioteca de Sergio.

E quando alguém menciona o nome Beatriz Alessandri, sugere à minha mãe que procure a estante dos hispano-americanos, pois tem lembrança de tal personagem num conto do Borges. Um tipo mais atarracado quer saber de que Borges o velho lá em cima está falando, dado que ele mesmo se chama Borges, conforme me exhibe na carteira: *Jorge Borges — Inspetor de Polícia*. Tento fazer graça com a coincidência, aponto o alto da estante fora do meu alcance e lhe prometo um exemplar do seu xará caso haja uma duplicata. Mas o inspetor não está para brincadeira, dá um sinal para que os três grandalhões evacuem a prateleira dos ficcionistas argentinos, e uma primeira edição do *El Aleph* com a lombada reforçada por esparadrapos vem parar nas suas mãos. Com seu grosso polegar de unha encardida, folheia de trás para a frente o livro a modo de baralho, e entre a capa e a página de rosto acha um cartão que faço questão de lhe traduzir. São umas poucas linhas do editor Gonzalo Losada, recomendando vivamente os contos de Borges ao meu pai. Faço-lhe ver que o bilhete argentino data de 1949, mas ele não quer saber de histórias, ordena a seus asseclas que recolham o livro numa saca de lona, alheio à indignação da minha mãe. Também é descoberta uma folha avulsa dentro de um Cortázar com esta anotação: *Los pocos lectores que en el mundo había [ilegível] se pondrán también de escribir*. O Borges chega a debochar da garatuja do papai, que mais lhe parece uma criptografia, e por via das dúvidas confisca igualmente o Cortázar (BUARQUE, 2014, p. 154-155).

Esse trecho mostra como a literatura constitui o mundo de Ciccio, borrando qualquer sinal de fronteiras, se é que elas existem, entre a realidade e a ficção. Num emaranhado de coincidências, personagens reais e fictícias são confundidas umas com as outras, pois Tricita, além de ser argentina, tem seu nome verdadeiro composto pelos nomes de dois personagens do conto *O Aleph*, a saber, Beatriz Viterbo e Roberto Alessandri, ao passo que o inspetor de polícia tem nome e sobrenome idênticos ao autor desse conto, também argentino: Jorge Borges. Curiosamente, os dois autores em evidência aqui são Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Além da menção a *O Aleph* de Borges, a cena traz uma anotação dentro de um livro de Cortázar que cita o conto do mesmo autor, chamado *O fim do mundo do fim*, do livro *Histórias de cronópios e de famas*. Nesse microconto, Cortázar narra que “os poucos leitores que no mundo havia vão mudar de profissão e adotar também a de escriba” (CORTÁZAR, 2013, p. 72), o que gera uma produção descontrolada de livros, de forma que o mundo passa a ser engolido por páginas e mais páginas escritas por um número de escritores que cresce infinitamente. Isso atinge tal proporção que o globo sofre, literalmente, transformações geográficas, sendo reconstituído de papel e tinta:

[...] no fundo do mar começam a amontoar-se os impressos, primeiro em forma de pasta aglutinante, depois em forma de pasta consolidante e, finalmente, como um chão resistente embora viscoso, que sobe diariamente alguns metros e acabará por chegar à superfície. Então, muitas águas invadem muitas terras, produz-se uma nova distribuição de continentes e oceanos, e presidentes de diversas repúblicas são

substituídos por lagos e penínsulas, presidentes de outras repúblicas veem abrir-se imensos territórios a suas ambições etc [...] (CORTÁZAR, 2013, p. 73).

Ora, um mundo engolido por livros se assemelha à casa de Ciccio, e mais do que isso: parece ser justamente o que se passa na cena da invasão policial, que em um mesmo tempo faz referência à realidade da opressão da ditadura e a subverte com a ironia de uma ficção absurda: os personagens da literatura fundem-se às pessoas ditas reais, sendo engolidas pelo *Aleph*, esse infinito literário apresentado por Borges e replicado literalmente por Cortázar em *O fim do mundo do fim*. Sobre o infinito de Borges e o infinito da literatura, Blanchot (2005) assinala:

Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado a errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe (BLANCHOT, 2005, p. 137).

Desse modo, no que há de legível da anotação feita pelos garranchos de Sergio de Hollander e confiscada pelo policial Jorge Borges em meio à atmosfera caótica dessa cena, Ciccio parece dar indiretamente o seu recado: ele, o leitor, tal qual aqueles do *Fim do mundo do fim* de Julio Cortázar, se tornará escritor. E seu mundo desmedido, infinito como o *Aleph* de Jorge Luis Borges, maior do que a extensão de sua própria vida, está sendo escrito diante de nossos olhos.

CAPÍTULO 3

Quando Ciccio se torna Chico

Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será a secreta esperança de descobrir no interior do livro a pessoa invisível, mas omnipresente do seu autor.

José Saramago – *O autor como narrador*

O homem desértico e labiríntico de quem nos falou Maurice Blanchot (2005) ao fim do segundo capítulo desta dissertação, esse ser destinado a fazer do seu espaço de escrita o infinito literário no qual habitará, lança luz a um assunto que constitui parte essencial da minha experiência de leitura de *O irmão alemão*: a autoria da obra, assinada por Chico Buarque.

Até o presente momento desta dissertação, meu olhar se deteve apenas a Ciccio e sua narração, a fim de mostrar que sua busca pelo irmão alemão era também – e muito mais – uma busca pela escrita. Vimos que o narrador-personagem enxerga na literatura um meio de tentar preencher as lacunas abertas de um passado familiar que lhe fora interdito, além de uma possibilidade de sair do lugar de preterimento aos olhos de seu pai, imaginando ser capaz de modificar o vínculo afetivo entre eles, caso Sergio de Hollander viesse a ler sua própria história romanceada pelo filho.

No entanto, há ainda uma outra camada dessa experiência intrigante que é ler o quinto romance de Chico Buarque, que não cessa de nos remeter ao que poderíamos chamar de “mundo real”. Falo das inquietações que certamente alguns leitores compartilham comigo, ao perceberem as semelhanças entre o narrador-personagem Ciccio e o “autor empírico” Chico. Não é difícil imaginar que alguns, inclusive, tenham entrado nesse texto como se ele fosse, de fato, um relato *autobiográfico*. No meu caso específico, apesar de adentrá-lo com a informação previamente dada na orelha do livro em mente, isto é, de que se tratava de uma obra ficcional, tive vários momentos de embate com o texto, conforme relatado na introdução deste trabalho. Sendo assim, percebo que minha pesquisa só estará completa quando olhar também para essa presença autoral que parece acenar inúmeras vezes de dentro do texto,

desviando nossa atenção de Ciccio para Chico e inevitavelmente fazendo com que comparemos as semelhanças e as diferenças entre eles.

A abordagem da questão se mostra difícil – e até mesmo polêmica –, como costuma ser o território dos estudos sobre autoria: de quem falamos, quando falamos “autor”? Ora, no capítulo anterior afirmei que Ciccio *escreve o seu texto diante de nossos olhos*, mesmo que o texto ao qual temos acesso pareça apenas *simular* a preparação de um outro texto fantasiado pelo narrador-personagem. Isso equivaleria a dizer que Ciccio é *autor* de *O irmão alemão*? Se a resposta for positiva, que papel atribuiremos ao nome que ocupa a capa do romance? Seguramente, o leitor poderá afirmar que esse nome pertence ao homem anterior e exterior ao texto, que, além de escritor, é também um artista consolidado no cenário da música popular brasileira. E, antes mesmo disso, trata-se do nome de um dos filhos de Sérgio Buarque de Holanda, renomado intelectual brasileiro, e Maria Amélia Buarque de Hollanda, uma das fundadoras do Partido dos Trabalhadores. Logo, estamos falando de Francisco Buarque de Hollanda, que não deve ser confundido com Francisco de Hollander, muito embora a pronúncia desse sobrenome, em alemão, se assemelhe à pronúncia em português, conforme foi apontado na introdução desta dissertação. Entretanto, os dois, em mundos aparentemente “separados”, compartilham o mesmo objeto de busca, isto é, o paradeiro de um irmão desconhecido. E, claro, tratando-se de um nome como Chico Buarque, é natural crer que alguma parcela desse romance poderá nos proporcionar um vislumbre, por mais ínfimo que seja, da história de uma das famílias mais conhecidas do Brasil. Desse modo, é tarefa difícil não desconfiar também desse autor, devido ao apelo autobiográfico na construção do romance, reforçado incessantemente pela publicidade em torno do livro, da qual falarei mais adiante.

Sendo assim, é chegada a hora de me desprender do pacto de confiança feito com Ciccio. Sua história, até certo ponto, já foi ouvida. Resta agora falarmos da procedência do nome da capa e suas implicações para a leitura do romance. Para começar, gostaria de evocar, mais uma vez, o trabalho de Maurice Blanchot, mas agora em “O canto das Sereias” (2005), que surge aqui como uma provocação para a abordagem de uma aporia. Chamando suas indagações de “loucura ingênua”, o autor se pergunta se seria possível Ulisses e Homero, da *Odisseia*, serem uma só pessoa.

O que aconteceria se Ulisses e Homero, em vez de serem pessoas distintas partilhando comodamente os papéis, fossem uma única e mesma pessoa? Se a narrativa de Homero não fosse mais do que o movimento realizado por Ulisses, no seio do espaço que lhe abre o Canto das Sereias? Se Homero só tivesse poder de contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves

embora fixado, fosse em direção daquele lugar que parece prometer-lhe o poder de falar e de narrar, com a condição de ali desaparecer? (BLANCHOT, 2005, p. 9).

Tomando a liberdade de atualizar essas indagações, pergunto-me: o que aconteceria se Ciccio e Chico fossem a mesma pessoa? Caso o sejam, a condição para a existência de uma fala e de uma narrativa nesses termos duplos seria também o desaparecimento de Chico Buarque? Logo ele, que *aparece tanto* em seu texto? Quais são as implicações de seus acenos tão claramente percebidos para a tessitura da obra? Tendo esses questionamentos em vista, este capítulo tentará discorrer sobre o nome da capa de *O irmão alemão* e suas implicações para a narrativa que, até o momento, atribuí apenas a Ciccio.

Para tratar desse assunto, porém, será inevitável revisitar alguns dos principais estudos sobre as instâncias autorais, desde as primeiras problematizações postuladas por Michel Foucault (2009) e Roland Barthes (2004), no auge do pensamento pós-estruturalista, que privilegiaram o texto em detrimento da figura autoral. Esse caminho se fará necessário para podermos pensar em um *retorno do autor*, refletido inclusive pelo próprio Barthes, anos mais tarde. Ressalto, entretanto, que, por se tratar de um campo teórico amplamente discutido, disseminado e revisitado em diversos trabalhos acadêmicos de literatura, a passagem por esses trabalhos será breve, a fim de chegarmos ao cerne da questão: a discussão sobre as interferências biográficas em *O irmão alemão* e sua categorização no domínio das *autoficções*.

Sabe-se que desde a Antiguidade até meados da Idade Medieval, a questão da autoria e da assinatura das obras não era uma preocupação. Esse cenário apenas será modificado a partir do Renascimento, marcado pelo individualismo e pelos primeiros indícios da propriedade privada – momento em que os artistas passarão a assinar suas obras –, assim como pelo racionalismo cartesiano inaugurado pelo pensamento de René Descartes. Minha abordagem sobre a questão da autoria, entretanto, se dará, pode-se dizer, *in media res*, já após a crítica do sujeito cartesiano de Descartes iniciada com Nietzsche, no século XIX, e suas reverberações no século seguinte, que continuará a desconstrução do sujeito com o efervescer dos pensamentos estruturalista e pós-estruturalista. O que interessará aqui, então, é o método de análise estrutural das narrativas literárias, que tem como base o legado do formalismo russo e os estudos de linguística inaugurados por Ferdinand Saussure, os quais influenciaram teóricos de diversos campos de conhecimento.

No que se refere ao âmbito dos estudos literários, esse período inaugura uma forma radical de se lidar com os textos de literatura, pois, desde o século XIX, a crítica de uma obra literária era pautada não somente pela investigação da *intenção do autor*, mas sobretudo pela

busca do *próprio autor* e sua vida na obra, como meio de tentar explicá-la, isto é, *decifrá-la*. A virada se dá na segunda metade do século XX, quando dois trabalhos célebres têm como alvo essa figura soberana e autoritária que deteria o único sentido da criação literária. Trata-se da conferência “O que é um autor?”, proferida por Michel Foucault, em 1969, e o texto polêmico “A morte do autor”, de Roland Barthes, publicado em 1968. Com ares de manifesto, o texto deste último se endereçava à velha crítica de cunho biográfico, posicionando-se contra toda forma de autoridade de um “Autor-Deus”.

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004, p. 63).

Portanto, “A morte do autor” exige a liberação das significações múltiplas da obra literária, em detrimento do significado único – *o segredo* – que só poderia ser desvelado pelo seu criador, o Autor-Deus, à medida que o encontrássemos no texto. Entretanto, apesar de claramente endereçado à crítica literária praticada naquele momento, esse manifesto também refletia um posicionamento contra toda forma de autoridade em meio à França de 1968, marcada por mobilizações de greves gerais e ocupações estudantis. Na leitura que faz Antoine Compagnon (1999) desse texto, seu conteúdo era dogmático, sim, porém, diante do contexto em que se situa, era sobretudo político.

Estamos em 1968: a queda do autor, que assinala a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor, acompanha a rebelião antiautoritária da primavera. Com a finalidade de, e antes de executar o autor, foi necessário, no entanto, identificá-lo ao indivíduo burguês, à pessoa psicológica, e assim reduzir a questão do autor à da explicação do texto pela vida e pela biografia, restrição que a história literária sugeria, sem dúvida, mas que não recobre certamente todo o problema da intenção, e não o resolve em absoluto (COMPAGNON, 1999, p.51).

Se, por um lado, Barthes (2004) se mostrava mais radical ao defender a *morte* do autor, Foucault (2009) reconhecia a dificuldade de se desconsiderar totalmente essa categoria, uma vez que a própria delimitação do conceito de “obra” dependeria dela, isto é, se “obra” se tratava de apenas um escrito de determinado autor ou o conjunto de todos os seus escritos, desde um romance até diários e bilhetes. Portanto, segundo o filósofo francês, o autor existiria como uma *função*, ou seja, seu nome exerceria um papel de classificador de discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura, de modo que seria uma construção tanto histórica quanto ideológica. A partir disso, Foucault, assim como Barthes, critica a prática dos estudos que se voltam a essa construção ideológica que governaria o texto, com a finalidade de ali encontrá-la, tal qual o exercício da exegese cristã, que busca “provar o valor de um texto pela santidade do autor” (FOUCAULT, 2009, p. 277), em vez de se debruçar sobre a escrita propriamente dita, sobre o gesto de escrever, que “não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

No entanto, Antoine Compagnon também aponta para uma certa cilada que se colocava diante tanto de Barthes quanto de Foucault. Se, por um lado, o apagamento da figura autoral valida a polissemia do texto e sanciona o trabalho do leitor – e do crítico – no *deslindamento* de suas significações em vez de um deciframento da verdade, por outro, ao rechaçar a ideia da intenção autoral, esquece-se de refletir sobre as relações de intenção e interpretação propriamente ditas: não a intenção *do autor*, aquela *biográfica*, mas a intenção do sujeito como um pressuposto incontornável para se interpretar qualquer obra. Afinal, como questiona Compagnon, diante da execução do autor, resta ainda *alguém*: “não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard” (COMPAGNON, 1999, p. 52).

Com efeito, anos mais tarde, em *A preparação do romance*, o próprio Roland Barthes pensaria sobre uma retomada do autor morto por suas próprias palavras anos atrás. E mais do que isso: pensaria um retorno à biografia sob a forma de uma *curiosidade*. Essa mudança, que o levou da morte do autor à sua “liberação”, teria se dado em *O prazer do texto*, quando, segundo Barthes, teria ocorrido um “abalo do superego teórico” e o “retorno aos textos queridos”, afirmando um paradoxo quanto às suas preferências de leitura.

Paradoxe : j'en suis venu parfois à préférer lire la vie de certains écrivains plutôt que leurs oeuvres ; par exemple, je connais mieux le Journal de Kafka que son oeuvre, mieux les Carnets de Tolstoï que le reste de Tolstoï²¹ (BARTHES, 2015, p. 381).

²¹ [Paradoxo: às vezes, passei a preferir ler a vida de certos escritores mais do que suas obras; por exemplo, conheço melhor o Diário de Kafka do que sua obra, melhor as Notas de Tolstoï que o resto de Toltoï.]

Contudo, o autor que retorna e desperta a curiosidade de Barthes não seria o autor *externo* e sua biografia *exterior* (BARTHES, 2015, p. 380), mas aquele que adentra o território literário como um “sujeito de escrita”, assim como o fez Marcel Proust em seu célebre romance. Barthes aponta para o fato de que, embora a *Recherche* proustiana não se enquadre no gênero biográfico, ela é “entièrement tissée de lui, de ses lieux, de ses amis, de sa famille ; à la lettre, il n’y a que cela dans son roman”²² (BARTHES, 2015, p. 383).

A fala de Barthes sobre o retorno do autor como uma forma de *curiosidade* que despertaria seu interesse pela matéria biográfica tem muito a dizer sobre o meu primeiro contato com *O irmão alemão*, relatado na introdução desta dissertação. Como um admirador de Chico Buarque, sabia que, de algum modo, sua vida estaria *ali*, entranhada ainda mais nesse texto do que em qualquer outro de sua autoria, pois teria nascido de uma descoberta e investigação reais. De fato, a *vida entranhada no texto* foi identificada não apenas por mim, mas por grande parte da recepção crítica da obra. Entretanto, a curiosidade inicial refletida pelos primeiros trabalhos sobre o romance vinha sob a tentativa de classificá-lo no domínio das *autoficções*. Retomemos brevemente a história desse termo criado por Serge Doubrovsky.

Pode-se dizer que a criação do neologismo autoficção é uma resposta de Doubrovsky aos estudos empreendidos por Philippe Lejeune, na década de 1970, sobre as autobiografias. Como dito mais acima, a década anterior fora marcada pelo esforço de fazer a figura autoral, enquanto autoridade, desaparecer. Com o desprestígio do autor naquele período, também perderam prestígio os gêneros biográfico e autobiográfico, tão populares na cultura francesa. Se o autor estava morto e quem deveria reinar absoluto era o texto enquanto rede de significações múltiplas, não controladas pelo Autor-Deus, de que valeriam as autobiografias, responsáveis por veicular, justamente, a *vida daquele que as escreve*? É nesse cenário que Lejeune se debruça sobre a questão autobiográfica, buscando “ressuscitar” o autor em um ambiente inóspito e tentando recuperar seu prestígio, com a pretensão de elevar as autobiografias também ao status de “arte” (LEJEUNE, 2013). Em *O pacto autobiográfico*, publicado em 1975, Lejeune se pergunta se o herói de um romance poderia portar o mesmo nome que o autor (LEJEUNE, 2014). Ele então procura diferenciar os gêneros ficcionais do gênero autobiográfico a partir da noção de *pacto de referencialidade* estabelecido nas autobiografias, uma espécie de contrato de leitura capaz de validar o discurso como verdadeiro, através da correspondência entre os nomes do autor, narrador e personagem-protagonista. Essa equivalência, portanto, deveria ser capaz de assegurar a veracidade das

²² [inteiramente tecida a partir dele, de seus lugares, de seus amigos, de sua família; literalmente, só há isso em seu romance.]

informações ali contidas, afinal, caso fossem falsas, poderiam trazer complicações legais para o autor.

Apesar da relevância do trabalho de Lejeune, o argumento da correspondência entre nomes e as consequências legais em torno de informações mentirosas, embora possa funcionar para alguns autores, por outro lado, viabilizou o aprofundamento no jogo literário de autores que queriam torná-lo mais complexo, desafiando as potencialidades criativas e evidenciando uma certa falibilidade nas premissas do idealizador do pacto autobiográfico. É diante desse cenário que Serge Doubrovsky cria o neologismo *autoficção*, exemplificando-o na prática com o romance *Fils*, publicado em 1977 por ele, no qual autor, narrador e personagem-protagonista possuem o mesmo nome, em uma trama ficcional. Na própria sinopse de *Fils*, Doubrovsky faz uma provocação:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo (DOUBROVSKY, 1977, capa).

A resposta de Doubrovsky a Lejeune provocaria um intenso debate entre os dois teóricos, que revisitariam ao longo dos anos seus próprios conceitos. Lejeune chega a reconhecer um “pecado de juventude” (LEJEUNE, 2013, p. 531) quanto às suas primeiras formulações sobre o gênero autobiográfico, ao passo que o termo de Doubrovsky seria marcado ao longo dos anos por certa inconstância no que diz respeito à sua definição, inclusive por seu próprio criador. Em “Autoficção: um percurso teórico”, a pesquisadora Anna Faedrich (2016) identifica ao menos três definições de autoficção dadas por Doubrovsky ao longo dos anos e que se contradizem. Na primeira delas, que surge com o lançamento de *Fils*, entende-se autoficção como uma obra que se valeria inteiramente da matéria autobiográfica aplicada sob a forma romanesca. Nesse sentido, não haveria invenção de conteúdos, que deveriam ser factuais, mas apenas um modo de colocá-los em um formato ficcional (FAEDRICH, 2016, p. 36). Em um segundo momento, o conceito inicial seria modificado para “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, **nunca aconteceu na ‘realidade’**, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola” (DOUBROVSKY *apud* FAEDRICH, 2016, p. 36, **grifos** da autora). Finalmente, a terceira definição do autor apontada por Faedrich é aquela em que Doubrovsky, quarenta anos após a criação do termo, refuta a possibilidade de haver distinção entre autobiografia e romance, no sentido de que toda e qualquer autobiografia teria sua parcela de ficção. Anna Faedrich diz que: “enquanto o conceito inicial marcava nitidamente a diferença entre a

autobiografia e a autoficção, inclusive diferenças estéticas, agora o teórico acaba equalizando-as, já que toda autobiografia seria ficção, uma autoficção, portanto” (FAEDRICH, 2016, p. 37).

Essa última afirmação do teórico parece finalmente encontrar, mesmo muitos anos depois, a teoria de Paul de Man, que, em 1979, apenas quatro anos após *O pacto autobiográfico* de Lejeune ser lançado, publicaria um artigo intitulado “Autobiografia como des-figuração”²³, no qual afirma que “a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível” (DE MAN, 2012, p. 3). O autor é categórico ao afirmar uma indiferenciação entre as autobiografias e os textos de ficção, uma vez que o pacto autobiográfico de que nos fala Lejeune seria totalmente ilusório, pois, por mais que um indivíduo realmente tivesse a intenção de reportar suas vivências no texto, simplesmente não haveria a possibilidade de verificar se o relato da experiência coincidiria com a experiência vivida. Portanto, ao apontar a indecisão que se coloca entre as duas categorias, De Man conclui que as autobiografias não seriam um gênero, mas uma “figura de leitura” (DE MAN, 2012, p. 4) e de compreensão que se manifestaria sob a forma de um *momento autobiográfico*, que apareceria, em menor ou maior grau, em todo texto, inclusive nos ficcionais.

De todo modo, apesar desse último alinhamento de Doubrovsky com a teoria de Paul de Man, as indefinições e as contradições que marcaram o conceito de autoficção continuariam a instigar diversos teóricos anos a fio, na tentativa de melhor delimitá-lo, ao mesmo tempo que não impediriam que fosse amplamente difundido e aplicado, popularizando-se a tal ponto que Faedrich, em “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea” (2015), alerta para seu uso de certa forma indiscriminado nos tempos atuais, provocando uma confusão conceitual capaz de implodir seu valor heurístico (FAEDRICH, 2015, p. 45). Entretanto, apesar das inúmeras revisões do termo, pode-se dizer que prevalecerá como sua característica mais difundida a tensão explorada entre a matéria biográfica e a invenção sobre ela. Dito de outra forma, as autoficções teriam como principal atributo um jogo que se propõe a diluir as fronteiras invisíveis entre realidade e ficção, jogo este empreendido por um autor que conscientemente ficcionaliza a si mesmo valendo-se de dados e episódios biográficos.

É justamente essa transgressão de fronteiras que foi observada pela crítica de *O irmão alemão* desde a ocasião de seu lançamento, em 2014. Um dos primeiros artigos a respeito do quinto romance de Chico Buarque é o de Márcia Fernandes e Elga Pérez-Laborde, publicado

²³ Este texto de Paul de Man encontra-se na obra *The Rhetoric of Romanticism* (DE MAN, 1984). Os trechos utilizados aqui são retirados da tradução da *Revista Sopro*. Cf. DE MAN, Paul. A autobiografia como des-figuração. Trad. Jorge Wolff. Sopro, n. 71, p. 2-11, Florianópolis, 2012.

em 2014 sob o título de “Duas faces da mesma moeda: na fronteira da ficção pós-moderna em *O irmão alemão*, de Chico Buarque”, situando a obra na intersecção entre a ficção e a autobiografia.

O irmão alemão (2014) pode ser considerado uma autobiografia que segue os parâmetros de estudos de Man, Dosse e Lejeune: o quinto romance de Chico Buarque mistura fatos da vida de Chico com dados puramente ficcionais e anda no meio, no equilíbrio entre a ficção e a documentação de fatos. Pode-se interpretar também que o romance vai além disso. É possível identificá-lo como uma autoficção, segundo o ideal de Doubrovsky. *O irmão alemão* mostra a história da vida de um rapaz paulista que fantasia a busca por um irmão desconhecido, na scido na Alemanha (FERNANDES e PÉREZ-LABORDE, 2014, p. 166).

As autoras mostram que o apelido do narrador-personagem, Ciccio, é sonoramente parecido com o do autor empírico, Chico, além de os dois compartilharem outras características, como nascerem e crescerem em São Paulo, serem filhos de um intelectual chamado Sérgio, gostarem tanto de literatura quanto de futebol, além, evidentemente, de terem um irmão alemão desconhecido. Portanto, em certa medida, há pontos de encontro entre a história biográfica de Chico e a história fictícia que se desenrola na narrativa de Ciccio, o que permitiria uma categorização fronteira nos âmbitos tanto da autobiografia quanto da autoficção.

Um ano após o lançamento de *O irmão alemão*, Annalice del Vecchio de Lima publica o artigo “Aspectos da escrita contemporânea em *O irmão alemão*, de Chico Buarque”, no qual afirma que os “dados de realidade extraídos por Chico Buarque de sua própria biografia, e de sua história familiar, ao receberem tratamento ficcional, inserem-se no que se convencionou chamar de autoficção” (DEL VECCHIO DE LIMA, 2015, p. 7). A autora salienta os impasses pelos quais o conceito de Doubrovsky passou ao longo dos anos em inúmeras críticas e revisões do termo, mas também aponta para seus pontos estáveis, que ressaltam a característica fluida e intermediária entre a realidade e a ficção, entre a autobiografia e a invenção. Ela conclui que Chico Buarque repensa a construção do sentido para além da lógica binária tradicional entre fato e ficção, desprendendo-se da representação, da mimese e valendo-se de linguagens multiformes, mais condizentes com a realidade pós-moderna (DEL VECCHIO DE LIMA, 2015, p. 10).

Há também o artigo de Georg Wink (2017), já mencionado nesta dissertação, que, por sua vez, opera apenas com o conceito de autoficção de Serge Doubrovsky, desconsiderando uma aproximação com a autobiografia, uma vez que o pacto autobiográfico postulado por Philippe Lejeune seria negado logo na orelha do livro.

[...] várias informações biográficas sobre o irmão alemão, além de outros dados da história familiar, foram incluídas no texto ficcional. Seria, conseqüentemente, uma biografia da família? Ou, ainda, uma biografia do próprio autor, isto é, uma autobiografia? Sem querer entrar nos detalhes da teoria sobre a escrita autobiográfica, podemos constatar que, numa definição mais ampla e considerando o debate científico, *O irmão alemão* não é uma autobiografia. Meu argumento não é que a categoria deveria implicar a representação fiel dos acontecimentos. Sabemos, desde os anos 1970, por exemplo, com Gérard Genette (1969), Philippe Lejeune (1975), Paul de Man (1979), Paul Ricoeur (1990) e outros tantos, que tal representação verdadeira não existe. Em meu entendimento, *O irmão alemão* não é autobiográfico porque nega o pacto autobiográfico já na orelha, esclarecendo que não deve a verdade ao leitor. Entretanto, podemos operar bem com a categoria autoficção, conceito desenvolvido na teoria literária francesa também nos anos 1970 (WINK, 2017, p. 53).

O autor, no entanto, não rejeita que o livro “conte verdades, dentro dos limites da escrita” (WINK, 2017, p. 53), mas mostra que o pacto firmado com o leitor é “parcial”, aproximando as autoficções do que Lecarme e Lecarme-Tabone (1997) chamam de *autobiographie déchaînée*, algo como “autobiografia desencadeada”, em que, com a finalidade de proteger o autor, o pacto ficcional prevalece, a fim de ocultar a verdade factual.

Há ainda outros trabalhos posteriores aos citados acima, como os de Elesbão (2018), Lopes (2019), Silva (2019) e Toso e Trefzger (2020), que reforçam a ideia de uma *autoficção buarqueana*. De todo modo, os exemplos supracitados são capazes de evidenciar um certo consenso crítico quanto à categorização desse romance dentro das autoficções, focando sempre o embate entre fatos biográficos com a ficção engendrada a partir deles. Contudo, vale lembrar que não se trata da observação de uma completa inovação no fazer literário de Chico Buarque. Desde o lançamento de *Estorvo*, primeiro romance publicado pelo artista, em 1991, já se especulava sobre a dificuldade de separar o autor empírico de seus personagens, sobretudo devido ao seu status de celebridade e sua imensa popularidade em nosso país. Em entrevista concedida a Jô Soares, na ocasião do lançamento de *Estorvo*, Chico fala de certa expectativa do público em encontrar elementos biográficos na sua obra.

Jô Soares: Você sendo uma pessoa super conhecida, quer dizer, o Chico, Chico Buarque ... todo mundo que fala Chico Buarque imagina a tua cara. Até que ponto isso dificulta o começo da leitura?

Chico Buarque: É um dos motivos que me inibiu um pouquinho nessa coisa do lançamento do livro, porque as pessoas já partem de um pressuposto... tem muito isso, acham que é uma autobiografia... não sei por que, acham que um artista só escreve a seu respeito. Então, me preocupava um pouquinho... de aparecer [no lançamento] com a minha cara, que não é uma cara de escritor, todo mundo achando que tem a ver com as músicas... Então, eu procurei evitar até essa exposição minha, física, pra tentar fazer com que o livro andasse sozinho... que ele fosse lido, se possível, separando o livro do autor.

Jô Soares: Eu tive que reler as primeiras páginas para abstrair a sua imagem. [...] ²⁴
(BUARQUE, 1991)

No entanto, apesar do alegado receio do artista, são perceptíveis as marcas autobiográficas deliberadamente deixadas em muitas de suas criações, não somente literárias. Um exemplo disso é o disco *Paratodos*, de 1993, que traz na capa sua ficha policial de quando foi preso em 1961, com apenas 17 anos, pelo furto de um automóvel com um amigo na madrugada paulistana (Cf. DUARTE, 2007). A canção “A Foto da Capa”, que encerra o disco, faz referência à foto da ficha policial de Chico como “o retrato do artista quando moço” e, ao mesmo tempo, “uma foto que não era para capa / era a mera contracapa, a face obscura”.



Figura 2 – Capa do álbum *Paratodos*, de Chico Buarque (1993)

A prática de furtar automóveis, inclusive, surge em *O irmão alemão*, quando o narrador-personagem descreve seus passeios noturnos com seu amigo pela cidade de São Paulo.

Quando chego à casa do Thelonious ele já me espera no portão com uma lanterna e um arame de ponta retorcida. Vagamos pelas ruas arborizadas do bairro, até que a o 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 janela, faço pressão para baixo e o vidro cede uns dez centímetros. O suficiente para o Thelonious enfiar o arame ali dentro, enganchar 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 a cabeça metida atrás do painel. Remove umas peças que não vejo direito, junta uns fios, e depois de uns estalos e umas faíscas o motor pega. Arranco, engato a segunda, estico a marcha, faço uma curva fechada, costeio o cemitério cantando pneus, e na descida para o centro o Thelonious elogia minhas manobras com um grunhido e um sinal de

²⁴ BUARQUE, Chico. [Entrevista concedida a] Jô Soares. Programa Onze e Meia, 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wk-0b8yLyEQ>> Acesso em: 22 jul. 2021.

polegar, mais ocupado em fuçar o porta-luvas com a lanterna abocanhada (BUARQUE, 2014, p. 10-11).

Se a dificuldade de Jô Soares em “abstrair” a imagem do autor em *Estorvo* já era tamanha, imagino como tenha sido sua leitura de trechos como o supracitado. A intensificação da marca autobiográfica em *O irmão alemão*, sem dúvidas, justifica o trabalho da crítica em identificá-lo como autoficção. No entanto, confesso que, ao me deparar com a fala espontânea de Jô Soares, na entrevista de 1991, passei a olhar com desconfiança para essa categorização que sempre explora a mistura de dois elementos aparentemente polarizados: o personagem inventado e seu referente empírico, biográfico. Jô Soares afirma que *falar* Chico Buarque já é o suficiente para evocar a sua *cara*. Foi então que, na tentativa de ligar o rosto evocado pela minha leitura a esse nome de peso que assina a obra, passei a me perguntar se ela, essa cara, não seria sempre a sua *contracara* de artista, tal qual a mencionada na canção “A foto da capa”, ou seja, uma imagem que interdita ou dificulta qualquer vislumbre de um suposto “Chico empírico”.

Ora, a imagem de Chico Buarque, me parece, é sempre a de um personagem, e seu nome é muitas vezes invocado com um adjetivo que o qualifique, que o categorize. Penso, por exemplo, na coletânea “Chico 50 anos”, lançada pela Polygram Philips em 1994. Mais do que uma compilação temática das canções de Chico, os discos foram nomeados cada um com uma faceta de seu compositor: *o político, o trovador, o amante, o cronista, o malandro*. O interessante dessas denominações é o fato de que o teor das composições do artista, devidamente compiladas, faz surgirem essas “imagens de Chico”, todas passíveis de serem catalogadas a partir de traços comuns de suas canções. Se essas categorias são dadas a partir de sua obra ou se elas também consideram o “ser no mundo” de Chico e sua personalidade, pouco importa. O fato é que elas habitam o imaginário brasileiro, como mostram tanto a fala de Jô Soares quanto a reação de Chico e seus receios apontados naquela entrevista.

Quando penso no Chico “Político”, posso pensar, por exemplo, na canção “Cálice” ou “Construção”, e algumas canções censuradas durante a ditadura militar. Da mesma forma, um Chico Amante é definido por suas canções de amor cujos eus-líricos são, em sua maioria, mulheres, o que parece ser suficiente para enquadrá-lo como um “expert da psique feminina”. É preciso, ainda, levar em conta seu status de celebridade. Em tese intitulada *O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos* (MARTINELLE FILHO, 2016), que se propõe a abordar a mitificação da figura autoral em meio ao sistema mercadológico editorial,

o pesquisador Nelson Martinelli Filho (2016)²⁵ fala das múltiplas personalidades atribuídas a Chico ao longo de sua carreira.

A imagem de Chico Buarque, ao longo de sua carreira, em sua relação com a mídia e com o público, adquiriu múltiplas nuances, que foram se associando paulatinamente à sua mitificação – da qual não mais se dissocia. Em entrevistas, depoimentos, textos variados, *shows*, participação em programas de televisão e de rádio, as personalidades de Chico foram produzidas e assimiladas pelos espectadores/ouvintes/leitores (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 99).

Diante do exposto, pergunto-me se seria possível ainda falar em autoficção, quando a própria biografia de Chico Buarque mostra-se desde sempre colada à sua obra, *já ficcionalizada*, portanto, difícil de ser isolada de sua atuação como artista. Se nos propusermos, de fato, a extrair cada referência puramente biográfica encontrada em *O irmão alemão*, por exemplo, seremos surpreendidos com elementos restritos: alguns nomes que coincidem; a profissão de Sérgio Buarque; a infância paulistana de Chico Buarque; sua paixão por futebol e por literatura; o roubo de automóveis; algumas poucas datas e os documentos anexados. Enfim, esses dados “concretos” são restritos, até mesmo irrisórios, diante do mundo que é engendrado pelas mãos de Chico. Até porque as discrepâncias também são evidentes: o narrador Ciccio não é uma celebridade, muito pelo contrário, vive no anonimato até mesmo em sua própria casa; estuda Letras, e não Arquitetura; permanece vivendo em São Paulo ao longo de todo o romance; sua mãe é uma italiana chamada Assunta; tem apenas dois irmãos, Mimmo e Sergio Günther. E ainda assim é ele, Chico Buarque, quem vemos, do início ao fim do romance, que acena, que ironiza, que joga com as ambivalências da palavra e da sintaxe no conjunto de sua obras, desde muito antes de sua *Construção* mirabolante. Sendo assim, me parece que encontramos Chico mais na genialidade de sua prosa e nas características *de sua obra* do que nos fatos de sua vida ali por vezes pulverizados.

É aqui que a tese de Nilson Pereira de Carvalho, intitulada *O percurso literário da Literatura de Chico Buarque* (2008), surge como um recurso para tentar uma abordagem distinta da figura desse artista. Carvalho afirma que, para o tratamento de sua pesquisa, Chico Buarque é “um escritor que não é empírico *strictu sensu*”. (CARVALHO, 2008, p. 28) Tal declaração, porém, também não busca rejeitar o autor empírico em nome de um tratamento imanentista de sua obra. Pelo contrário, Carvalho opta pela incorporação do *homem autor* em sua obra artística, de modo que estudar o percurso literário *da Literatura* de Chico Buarque não exclui desta, a Literatura, o Humano que também a constitui. Aqui, portanto, falar em um

²⁵ A tese de Martinelli Filho será retomada mais adiante nesta dissertação, quando será abordada a análise que faz do projeto gráfico dos romances de Chico Buarque, a fim de reforçar a mitificação de sua imagem.

percurso da literatura buarqueana equivale a falar do *percurso do homem* que a cria e a habita.

Assim, pode-se defender que a Literatura é uma instituição humana, portanto, ao incorporar a humanidade; e incorpora com ela todos os seus atributos, permitindo o uso de quaisquer fundamentos que sirvam para tratar do humano. Tudo isso servirá para estudar Literatura e será genuíno. Isso é mesmo evidente, pois se a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicanálise, a Filosofia, para citar apenas as mais em voga, têm como objeto mais distinto, ainda que cada qual por facetas específicas, o homem, é claro que os resultados de estudos de Literatura assim fundamentados não serão divergentes do objeto que todas têm em comum: o homem mesmo (CARVALHO, 2008, p. 13).

Partindo desse pressuposto, Carvalho analisa o conjunto da obra literária de Chico Buarque, tanto teatral quanto romanesca, compreendendo desde *Roda Viva* (1968), primeira peça teatral de Chico, até seu último romance publicado até a data de defesa de sua tese, *Budapeste* (2003). Ele então reflete sobre “o amadurecimento alcançado por Chico Buarque em sua perseguição ao apuro da palavra” (CARVALHO, 2008, p. 41) por meio de uma análise da evolução dos protagonistas das obras buarqueanas, desde o mais subserviente deles, Benedito Silva, da peça *Roda Viva*, até o mais autônomo, José Costa, o *ghost-writer* no romance *Budapeste*. No capítulo que tem grande relevância para esta dissertação, “O percurso do homem na literatura”, o caminho de análise nos leva do Herói ao Autor, ou seja, dos protagonistas das obras do autor até uma discussão sobre autoria, que se manifesta não somente na figura do próprio Chico Buarque, mas surge também como assunto de sua obra. Aqui, interessa o tratamento dado ao papel do autor na análise de Carvalho.

Em meu trabalho, pretendo retomar a figura do autor como essa personagem imaginária nas mãos dos deuses da Literatura, isto é, dos desígnios autônomos da arte por ela mesma, num enredo para além do texto circunscrito no volume editado, isto é, o autor de um conjunto de livros também é tornado ficção (CARVALHO, 2008, p. 23).

Segundo Carvalho, o discurso moderno sobre a autoria no âmbito dos estudos literários, que buscou apartar eu-lírico/narrador do eu-empírico, possibilitou o surgimento de um terceiro “eu”, este de ordem semi-ficcional. Usando Fernando Pessoa a fim de ilustrar seu raciocínio, Carvalho destaca que os estudos que se debruçam tão somente sobre a criação literária dos heterônimos do poeta português, apesar de questionarem o ser que os engendra e os controla, não são capazes de afirmarem que se trata do eu-empírico Fernando Pessoa, uma vez que este seria “um poeta que engendra outros poetas mais, portanto ele mesmo se insere em um ambiente de ficcionalidade, não compatível com outras existências no mundo físico” (CARVALHO, 2008, p. 24). Dessa forma, Carvalho parte do pressuposto de que Chico

Buarque também deverá ser tratado como um *personagem-autor* que englobaria todos os outros personagens analisados no corpus de sua pesquisa, na medida em que o percurso destes últimos reflete o caminho percorrido pelo primeiro como escritor.

[...] o homem não se esconde nas obras, mas se revela. Os papéis que lhe cabem constelam na Literatura e ele os assume conforme sua infantilidade ou maturidade. Novamente, como no enigma desvendado por Édipo, às vezes ele engatinha como o herói, outras, mantém-se como o que caminha íngreme como uma vara no papel de narrador, e em outras, enfim, apoia-se nessa bengala que é o narrador [...] e repousa de seu envelhecimento arredo por trás dos livros, assinando-os. Essa referência deixa claro que o autor não deixa de ser o mesmo herói com seus próprios rituais; sempre se é algum personagem de algum autor, o qual, por conseguinte, cederá o direito trágico da autoria aos seus respectivos heróis. Como se vê, a mim parece que se assassinarem o herói ou o autor, ele ressuscitará noutro plano (CARVALHO, 2008, p. 98).

Evidentemente, a minha investigação se restringe a *O irmão alemão*, e não ao conjunto da obra de Chico Buarque. Contudo, a tese de Carvalho não só autoriza uma abordagem que trate o próprio autor empírico como uma instância semi-ficcional, como também lança luz a uma preocupação evidente de Chico para com a problematização da figura autoral, e que ainda persiste anos após o lançamento de *Budapeste*. Afinal, de um narrador como José Costa, que não assina e até mesmo nega a autoria de um romance que lhe foi atribuído, passamos a Francisco de Hollander, um personagem aspirante a escritor que, diferentemente daquele *ghost-writer*, não só pode, como almeja assinar a sua criação, como procurei demonstrar no segundo capítulo desta dissertação. E, sobretudo no caso de *O irmão alemão*, o caminho que leva minha análise do “herói” ao “autor” se mostra ainda mais intrigante e cheio de armadilhas, com poucas letras e sons distinguindo o apelido “Ciccio” do hipocorístico “Chico”. Portanto, se quisermos insistir na denominação de autoficção para essa obra, precisaremos repensar o que exatamente constitui o elemento autorreferencial que se agarra à narrativa e ao narrador ficcionais por meio dessa instância que Carvalho identifica como semi-ficcional, uma vez que autor e narrador, aqui, parecem compartilhar dos mesmos papéis.

Este é justamente um dos focos de Diana Klinger, na obra intitulada *Escritas de Si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006): repensar o conceito de autoficção à luz das rupturas epistemológicas que se estabeleceram desde o século XIX e continuaram a reverberar no século XX. A autora, então, se vale da crítica à representação empreendida por Jacques Derrida, especificamente a partir de sua fala no XVIII Congresso da Sociedade Francesa de Filosofia, publicada como “Envoi”,

ou “Envio”, em português, na obra *Psyché: inventions de l'autre* (1998), quando o filósofo questiona qual seria o *eidos* da representação.

A epistemologia moderna, marcada pelo empirismo e pelo racionalismo, funda suas teorias a partir da noção de que o conhecimento é definido pela representação adequada daquilo que se encontra fora da mente. Sendo assim, o mundo passa a ser o *objeto* de conhecimento do humano, que, por sua vez, entende-se como o *sujeito* do conhecimento. Derrida, então, lendo sobretudo Nietzsche, Heidegger e Lacan, desconstrói a noção de representação apontando que o sujeito não seria nem o lugar nem a localização de suas representações, mas um *representante*, na medida em que se encontra também apreendido pela estrutura da representação, o que significa dizer que este *sujeito* seria também *objeto*.

L’homme déterminé d’abord et surtout comme sujet, comme étant-sujet, se trouve lui-même de part en part interprété selon la structure de la représentation. Et à cet égard il n’est pas seulement sujet représenté par exemple au sens où l’on peut encore aujourd’hui, sur un mode ou sur un autre, dire du sujet qu’il est représenté, par exemple par un signifiant pour un autre signifiant - « Le sujet, dit Lacan, c’est ce que le signifiant représente (...) pour un autre signifiant. » (« Positions de l’inconscient », *Écrits*, p. 835.) Toute la logique lacanienne du signifiant travaille aussi avec cette structuration du sujet par et comme la représentation: sujet « entièrement calculable », dit Lacan, dès lors qu’il est « réduit à la formule d’une matrice de combinaisons signifiantes » (« La science et la vérité », *Écrits*, p. 860). Ce qui accorde ainsi le règne de la représentation au règne du calculable, c’est précisément le thème de Heidegger qui insiste sur le fait que seule la calculabilité (*Berechenbarkeit*) garantit la certitude anticipée de ce qui est à représenter (*des Vorzustellenden*); et c’est vers l’incalculable que peuvent être débordées les limites de la représentation. Structuré par la représentation, le sujet représenté est aussi sujet représentant. Un représentant de l’étant et donc aussi un objet, *Gegenstand*.²⁶ (DERRIDA, 1998, p. 125-126)

Assim sendo, o sujeito nunca será a origem, o ponto de partida que representa o objeto exterior à sua mente. Ele mesmo, como um representante apreendido na estrutura da representação, representa alguma outra coisa, se *re-apresenta* (KLINGER, 2006, p. 53). Portanto, com a crítica da representação feita por Derrida, que insere o sujeito como objeto já interpretado pela estrutura da representação, da qual não escapa, Klinger busca reformular o

²⁶ [O homem, determinado em primeiro lugar e sobretudo como sujeito, como ente-sujeito, encontra-se por sua vez interpretado de parte a parte conforme a estrutura da representação. E a este respeito, ele não é apenas sujeito representado, por exemplo, no sentido do que se pode dizer do sujeito, ainda hoje, de uma forma ou de outra, que ele é representado, por exemplo, de um signifiante para outro signifiante: “o sujeito”, diz Lacan, “é aquilo que um signifiante representa (...) para um outro signifiante”. Toda a lógica lacaniana do signifiante trabalha também com esta estruturação do sujeito pela e como representação: sujeito “inteiramente calculável”, diz Lacan, à medida que ele “é reduzido à fórmula de uma matriz de combinações signifiantes”. O que de certa forma atribui o reino da representação ao reino do calculável é, justamente, o tema de Heidegger, que insiste no fato de que apenas a calculabilidade garante a certeza antecipada daquilo que está sendo representado, e é na direção do incalculável que os limites da representação podem ser transcendidos. Estruturado pela representação, o sujeito representado é também sujeito representante. Um representante do ente e, conseqüentemente, também um objeto.]

conceito de autoficção, partindo da ideia de que o autor que retorna nas escritas em primeira pessoa seria incapaz de sustentar uma autobiografia, isto é, de remeter a *verdades sobre si*. Isso, porém, não significa dizer que o autor é uma ficção, mas que esta permite explorar uma noção de sujeito excedente ao conteúdo biográfico. Logo, nas palavras de Klinger, “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (KLINGER, 2006, p. 54).

O mito ao qual se refere a autora apoia-se nos estudos de Roland Barthes em *Mitologias* (BARTHES, 2001), em que o autor se vale da estrutura ternária do signo saussuriano (significante, significado e signo), bem como da estrutura tridimensional do inconsciente freudiano (conteúdo manifesto, sentido latente e a correlação entre esses dois), para descrever o mecanismo de criação do mito. Para Barthes, o mito possui a mesma estrutura ternária da língua, conforme a imaginou Ferdinand Saussure, mas ele derivaria de uma cadeia semiológica preexistente. O signo, termo final no sistema da língua, torna-se significante no sistema do mito, transformando-se em *matéria-prima* para esse mesmo sistema.

No entanto, o significante do sistema mitológico não é arbitrário como no sistema da língua, no qual não oferece resistência nenhuma ao significado. É nesse sentido que Barthes recorre ao inconsciente tridimensional freudiano, pois, neste, o sentido latente não é passivo, mas *deforma* o sentido manifesto. Seguindo tal lógica, os elementos que constituem o mito não se escondem um sob o outro, mas estão todos manifestos, de modo que “*o mito não esconde nada*: tem como função deformar, não fazer desaparecer” (BARTHES, 2001, p. 143, *grifos* do autor). Assim sendo, a conclusão de Barthes é que há dois sistemas semiológicos no mito: o linguístico, do qual o mito se serve para a construção de seu sistema; e o mitológico propriamente dito, que Barthes chama de *metalinguagem*, pois se trata de uma “segunda língua, *na qual se fala da primeira*” (BARTHES, 2001, p. 137, *grifos* do autor).

Eis o caminho percorrido por Klinger para uma reformulação do conceito de autoficção: na medida em que as críticas da subjetividade e da representação minam a possibilidade de se remeter a uma origem, o único elemento realmente autorreferencial disponível em uma autoficção seria o mito do escritor, e não sua biografia.²⁷ Assim como no

²⁷ Entretanto, vale lembrar que tanto o aproveitamento da matéria biográfica quanto o desvelamento do processo criativo em textos literários não são uma exclusividade de nossos tempos. Basta pensarmos em *Vida Nova*, de Dante, obra em que o escritor narra o processo de criação de seus poemas, partindo das experiências vividas e até mesmo muito antes disso, em estudos sobre a “fabulação de si”, presente desde Luciano de Samósata, em I d.C. Sobre esse aspecto, recomenda-se a leitura de Vincent Collona, em *L'autofiction: (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature* [Autoficção: ensaio sobre a ficcionalização de si na Literatura] (1989/2014). Entretanto, vale ressaltar que a abordagem de Klinger procura evidenciar um crescimento significativo dessa prática na literatura contemporânea.

mito uma *língua* segunda fala de uma *língua* primeira, nas autoficções, o que sucederia é a escrita de um autor *na qual* a única autorreferência possível é o remetimento à própria atividade da escrita.

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?) Reconhecer que a matéria da ficção não é a biografia mesma, e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão” (KLINGER, 2006, p. 55).

Sendo assim, as autoficções não se relacionam a um elemento, como pressupõem as autobiografias, tido como extratextual, mas com o mito que se produz em seu interior, o mito do escritor, que só pode ser apreendido no limiar entre a mentira e a confissão. A autoficção, então, pode-se dizer, só desvelaria a biografia *da própria escrita*. Desse modo, ao perguntar-se o que é escrever e o que é ser escritor, ela acaba por problematizar a própria questão da autoria.

Isso torna muito mais elucidativo o que Roland Barthes falará anos mais tarde, em *A preparação do romance* (2015), sobre sua curiosidade biográfica acerca de Proust e Kafka, por exemplo. Trata-se de uma curiosidade que não se preocupa com a *biografia exterior* do autor, mas com aquela simbólica, que se desenrola no interior da obra e que é capaz de performar uma *vida de escrita*, ou uma *Vida Nova*, se quisermos, na qual quanto mais a vida se fragmenta e se pulveriza na obra, mais cada fragmento se torna homogêneo (BARTHES, 2015, p. 384), constituindo o enlace perfeito entre vida e obra. A fusão entre vida e obra, portanto, dialoga com a noção de *performance*, da qual Diana Klinger também fala em sua tese. A autora nos lembra que o conceito de performance ganha importância no campo das humanidades, sobretudo nas artes, por ser capaz de superar a dicotomia “arte e vida”. Desse modo, Klinger vincula as autoficções à performance, à medida que “o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (autor) e *personagem*” (KLINGER, 2016, p. 58, *grifos* da autora). Portanto, não se trata de mera correspondência ou coincidência entre o autor empírico e o personagem fictício, mas sim de uma “*construção* simultânea de ambos, autor e narrador” (KLINGER, 2016, p. 58, *grifos* da autora).

Sendo assim, partindo dessas conclusões, acredito que será possível direcionarmos nosso olhar para o autor Chico Buarque como esse *fragmento homogêneo* que habita e constitui o objeto de pesquisa desta dissertação. No segundo capítulo, procurei demonstrar

como Ciccio também está compartilhando com o leitor o seu desejo de se tornar escritor, de se tornar o autor de sua memória inventada e o seu processo para fazê-lo. Agora, proponho que olhemos para Chico Buarque e as estratégias pelas quais, unido a esse narrador e a essa obra, ele também desvela seu processo criativo, apontando para a própria atividade de escrita. Vamos investigar como, através de *O irmão alemão*, Chico lança mão de seu mito para jogar, no jogo da escrita, (com) a imagem que cria de si mesmo *na* e *pela* narrativa, contaminando inclusive o que, supostamente, estaria *além* dela.

3.1. Os bastidores (dentro) da escrita

Em “La clairvoyance”, uma pintura de René Magritte que data de 1936, o artista retrata a si mesmo pintando um pássaro, tendo um ovo como modelo. Trata-se, portanto, de um de seus autorretratos. E mais do que isso, um autorretrato de seu *ofício*.



Figura 3 – *La clairvoyance*, René Magritte (1936)

No Dicionário Houaiss, encontramos a definição de pintor como “aquele que exerce o ofício da pintura” e, ainda, “aquele que, ao escrever, narra ou escreve com grande precisão” (HOUAISS, 2009).²⁸ Aqui, Magritte pinta com bastante precisão o ofício não apenas do pintor, ou do escritor, mas sobretudo do artista, o que fica ainda mais evidente com o nome da

²⁸ HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

obra, *a clarividência*. Pois nos permite ver a forma como o artista vê a realidade em todas as suas potencialidades, transformando-a, recriando-a, aproveitando seus ciclos. Ele vê no ovo o pássaro potencial que surgirá de dentro dele. E ele se vê – e se mostra – pintando o futuro do ovo.

De certa forma, é da mesma maneira que olho para o que Chico Buarque faz com seu quinto romance. Chico se pinta exercendo o ofício da escrita, da *sua escrita*, um ofício entre tantos outros que exerce com maestria. Ele oferece ao leitor uma forma de se olhar para a realidade e revisitá-la no passado, no presente e no futuro, ao mesmo tempo. Gostaria, então, que olhássemos para os bastidores da escrita de Chico, curiosamente exibidos na própria narrativa, que, a meu ver, inicia-se antes mesmo de sequer de adentrarmos a narrativa e continua, mesmo depois de o fecharmos.

Ao abrir a orelha de *O irmão alemão*, as primeiras informações com as quais o leitor se depara são as seguintes:

Sergio Ernst nasceu em Berlim, em 1930. Chico Buarque viria a saber da existência de seu irmão apenas em 1967, aos 22 anos. Estava com Vinicius de Moraes e Tom Jobim, na casa de Manuel Bandeira, quando este mencionou, de maneira fortuita, “aquele filho alemão do seu pai” (BUARQUE, 2014, capa).

O contexto por si só se assemelha a uma verdadeira “cena”. Afinal, um jovem Chico Buarque ter um segredo de família revelado pelo imortal Manuel Bandeira, na casa deste, em meio a gigantes como Vinicius de Moraes e Tom Jobim, já é capaz de mexer com nossa imaginação. É evidente que alguns aspectos da vida de Chico já são minimamente conhecidos pelos seus fãs e leitores: aqueles não eram os únicos gigantes de seu convívio – a começar pelo próprio pai, Sérgio Buarque de Holanda –, e sabemos que ele mesmo viria a se tornar um gigante da música popular brasileira. Ainda assim, a revelação feita por Bandeira não deixa de ser uma cena inusitada e até mesmo burlesca, algo como uma fofoca que escapasse da boca de um dos deuses do Olimpo diante de todos os outros, durante um banquete divino.

No parágrafo seguinte, há novas contextualizações. Somos informados de que Sérgio residiu em Berlim entre 1929 e 1930, onde viveu um affair com uma jovem alemã chamada Anne Ernst, voltando para o Brasil sem conhecer o filho que resultou dessa aventura amorosa. O texto explica que o assunto não constituía exatamente um tabu para os Buarque de Hollanda, porém, raramente participava da conversa familiar. Então, informa que, anos depois da revelação, Chico resolveria tomar o assunto como tema para seu novo romance.

Transcorridas muitas décadas, Chico Buarque decidiu tomar o assunto – e o silêncio que o cercava – como matéria literária. Havia começado a escrever seu romance em

tomo de **um irmão de quem nada sabia** quando encontrou nos guardados da mãe, **por acaso**, uma correspondência entre autoridades do governo alemão e seu pai, ali chamado de Sergio de Hollander. Já no poder, os nazistas queriam se certificar de que a criança, então sob a guarda do Estado, não tinha antepassados judeus, a fim de liberá-la para adoção. **A descoberta desencadeou uma pesquisa exaustiva sobre a vida e o paradeiro do garoto** (BUARQUE, 2014, capa, **grifos meus**).

A primeira coisa que me chama a atenção nessa apresentação é o fato de ela partir de uma contextualização histórica, a fim de abordar os bastidores da escrita de Chico Buarque, que fora surpreendido, anos depois de tomar conhecimento da existência de seu irmão alemão, com o achado dos documentos que sugeriam que seu irmão estava na mira dos horrores da Shoah. Com efeito, uma nota final assinada por Chico Buarque ao fim do romance informa que, graças aos documentos preservados por Maria Amelia Buarque de Holanda e anexados ao livro, o historiador João Klug e o museólogo Dieter Lange, acionados pela editora, puderam traçar o destino de seu irmão alemão (BUARQUE, 2014, p. 229).

Destaquei alguns trechos em negrito, pois seu conteúdo já foi abordado pelo autor em algumas entrevistas, sobre as quais gostaria de tecer alguns comentários. Em uma delas, concedida ao El País, em maio de 2015, o autor reafirma que havia pouca informação sobre o paradeiro do irmão desconhecido quando começou a escrever o livro, e que a narrativa ia por um outro caminho até a descoberta dos documentos guardados pela mãe.

Chico Buarque: A verdade é que, quando comecei a escrever o livro, tinha muito pouca informação. Mas nem precisa va. Nem sequer pretendia encontrá-lo. A história não ia por aí. Mas aconteceu que, enquanto escrevia, um dos meus irmãos, que vive no apartamento da minha mãe, que morreu há cinco anos, encontrou em uma gaveta alguns documentos que tinham dados para puxar o fio. Eu tinha 50 páginas do livro, que deixei como estavam. Mas a realidade se intrometeu na redação para sempre (BUARQUE, 2015).²⁹

É interessante como a fala do autor aponta para uma virada na escrita, a partir do achado fortuito dos documentos da mãe. Ele diz que os documentos *se intrometeram* na escrita, *exigindo uma mudança* em seu curso. De fato, esse momento abordado como factual tanto na sinopse do romance quanto na entrevista do autor é aproveitado na narrativa de Ciccio, ganhando outros ares, evidentemente, como se Assunta quisesse que Ciccio encontrasse os documentos.

Esta manhã, portanto, mamãe me chamou ao seu quarto com o pretexto de lhe alcançar na última prateleira as Confissões de Santo Agostinho. Pedi-me que tirasse os sapatos, a fim de subir em sua mesinha de cabeceira, e foi quando pela primeira vez vi semiaberta a gaveta dos seus segredos. Ela ainda me comunicou que

²⁹ BUARQUE, Chico. [Entrevista concedida a] Antonio Jiménez Barca. El País, 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/22/cultura/1432308262_225624.html> Acesso em: 22 jul. 2021

iria à igreja, como se eu desconhecesse sua rotina dominical, e foi-se embora esquecendo o Santo Agostinho na cama (BUARQUE, 2014, p. 118).

No entanto, ao olharmos para uma outra entrevista de Chico Buarque concedida à Folha de São Paulo muitos anos antes, em 1994, percebemos que o autor sabia muito mais do que *nada* sobre seu irmão, alemão, inclusive, sabia sobre os documentos guardados pela mãe.

Chico: Meu pai viveu na Alemanha no começo dos anos 30, morou dois anos e veio embora. Tinha uma namorada que ficou grávida. Eu não sei bem a história desse namoro. Mas ele chegou aqui e, passado um tempo, casou-se com a minha mãe. Eu só sei que mais tarde, durante a Guerra, a mãe desse menino mandou uma carta a meu pai pedindo para ele enviar documentos provando que não tinha sangue judeu. Minha mãe, que sempre se ocupava das coisas práticas, foi quem descolou os papéis provando que meus avós e bisavós não tinham sangue judeu. Os papéis foram entregues ao Consulado Alemão aqui no Brasil. Foi a última notícia que se teve dela e do filho. Volta e meia eu e meus irmãos tentamos descobrir o paradeiro desse irmão, que hoje teria uns 60 e poucos anos (BUARQUE, 1994).³⁰

Sim, Chico pode realmente ter descoberto *por acaso*, e 20 anos depois, outros documentos além da carta de Anne. Inclusive, no romance, a carta não surge anexada como os outros documentos, mas aparece já traduzida com a ajuda de um conhecido de Ciccio, e não fala da questão da ascendência de Sergio, ganhando, pelo contrário, ares de ressentimento amoroso. Possivelmente, seu conteúdo foi modificado para amplificar o mistério da busca de Ciccio, que se iniciaria a partir dali. O curioso, no entanto, é que a entrevista “denuncia” que o autor, ao contrário do que informa a orelha do livro, sabia muito mais do que *nada* sobre seu irmão alemão, inclusive sobre as movimentações feitas pelos pais para tentarem provar que Sérgio Buarque não era judeu. Logo, se os documentos encontrados podem realmente ter sido uma ferramenta importante para a investigação dos pesquisadores acionados pela editora, seu conteúdo não foi uma grande revelação para Chico.

O que interessa aqui, porém, não é provar se sua fala é “mentirosa” ou não, mas abordar a atmosfera que a própria sinopse do livro cria para adentrarmos o texto. Ao oferecer alguns dados circunstanciais da escrita de Chico, marcada por sobressaltos, reviravoltas e investigações, temos a sensação de que esses dados estão sendo compartilhados quase que em tempo real conosco, como se os nós da investigação estivessem sendo desfeitos diante de nossos olhos. O curioso, no entanto, é que logo depois de possibilitar essa espiada na vida dos Buarque de Hollanda e nos bastidores da escrita de Chico, a sinopse faz um alerta bastante categórico: “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

³⁰ BUARQUE, Chico. [Entrevista concedida a] Augusto Massi. Folha de São Paulo, 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/3.htm>> Acesso em: 22 jul. 2021.

ficção” (BUARQUE, 2014, capa). Por que esse aviso? Poderia dizer que essa advertência previu o efeito que a leitura causaria em mim ou foi ela mesma a causa desse efeito? O fato é que inúmeras vezes me peguei tentando, ingenuamente, encontrar nos labirintos da narrativa as pistas para discernir do mundo ficcional os pequenos detalhes históricos e biográficos ali entranhados. O movimento de leitura, muitas vezes, acaba sendo o de verificação de fatos: *Chico não é formado em Letras... isso é invenção. Mas o pai dele era realmente um intelectual chamado Sérgio... Será que eles tinham uma relação tão difícil como a relatada aqui?*

Diante disso, convém olharmos para a definição de paratexto editorial, dada por Gérard Genette (2009). Segundo o autor, os elementos paratextuais, como a orelha de um livro, têm o poder de controlar nossa entrada e saída do texto.

[...] o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou — expressão de Borges ao falar de um prefácio — de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda leitura” (GENETTE, 2009, p. 9-10).

Ora, como essa zona limiar que controla nossa entrada ou saída do texto, a orelha de *O irmão alemão* quer realmente que o leiamos como se fosse um romance, e não como um relato histórico? Ou se trata de uma armadilha? A mim, me parece que essa advertência funciona mais como um desafio ao leitor. Ela está nos dizendo que, ultrapassando essa porta de entrada, esse limiar, desembocaremos em uma outra zona mais indecisa ainda, na qual nós mesmos teremos que tecer nosso fio de Ariadne, se quisermos explorar os segredos da construção desse labirinto, cujo centro é a morada de uma figura tão híbrida quanto o próprio Minotauro. No entanto, esse fio já começa a ser tecido ali mesmo, no “vestíbulo” do livro, que, como podemos perceber, já ficcionaliza as próprias circunstâncias da escrita do autor. Ali mesmo já adentramos o território da ficção.

É intrigante também que, ao virarmos a folha de rosto de *O irmão alemão*, nos deparamos com uma dedicatória que joga com esse caráter ambivalente, de “zona indecisa”: ela diz “*Para Sergios*” (BUARQUE, 2014, p. 5). Trata-se do plural do nome mais replicado no romance: Sergio de Hollander; Sergio Ernst; Sergio Günther, esses dois últimos que também se replicam em instâncias tanto reais quanto fictícias, pois temos o irmão ficcional no romance e aquele apresentado na orelha do livro, bem como na biografia traçada após o último capítulo do livro. Há ainda o primeiro nome de Sérgio Buarque de Holanda, pai de

Chico Buarque, que só se difere de seu “alter ego” ficcional pelo acento agudo na primeira sílaba. Diante disso, é inevitável perguntarmos: quem é o dedicador do romance? Ainda segundo Genette (2009):

Num livro, quem assume a dedicatória? [...] A resposta parece decerto evidente: o dedicador é sempre o autor. Resposta errada [...] A noção de "autor" nem sempre é clara e unívoca. Para nós, o autor de *Viagens de Gulliver* é evidentemente Swift, mas veremos que, em certos elementos de paratexto, esse termo designa o herói. Herói-narrador, bem entendido, e é aqui que se pode insinuar uma salutar incerteza. No início de uma narrativa de ficção na primeira pessoa, o que impediria o herói-narrador de endossar uma dedicatória? (GENETTE, 2009, p. 119).

Com efeito, já é sabido que nada impede o narrador de ser o responsável pela dedicatória, até mesmo nas circunstâncias mais irreais. Pensemos, por exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, cujo narrador defunto dedica sua obra ao primeiro verme que roeu sua carne. Entretanto, a dedicatória de *O irmão alemão* instaura uma incerteza entre narrador e autor, uma vez que o nome no plural joga com a possibilidade de se referir a todos os “Sergios”, sejam eles reais ou fictícios. Uma vez que atravessamos a orelha do livro e nos deparamos com a dedicatória, podemos imaginar que Chico Buarque seja o dedicador, cujos dedicatários são seu pai Sérgio Buarque e seu irmão alemão, Sergio Ernst/Günther, em uma homenagem póstuma, algo “neutralizados” com a supressão do acento agudo.

No entanto, lido o romance e munidos da informação de que Ciccio pretende também escrever um livro, cujo mote seria, justamente, a busca por Sergio Ernst/Günther, ao mesmo tempo que imagina Sergio de Hollander recebendo da editora o livro recém-escrito por ele, podemos postular que se trata da dedicatória de Ciccio, também como uma homenagem póstuma desse narrador aos personagens centrais de sua história. Portanto, esbarramos na impossibilidade de estabelecer com exatidão “quem fala” nesse momento, de modo que, desde já, as figuras do autor e narrador parecem se confundir.

Nem mesmo os documentos reproduzidos no romance escapam desse caráter impreciso que se insinua desde a capa do romance, ainda se assumirmos que eles não foram manipulados. O primeiro deles, anexado na abertura do quinto capítulo, é um fac-símile da folha de rosto de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, com uma dedicatória do autor.

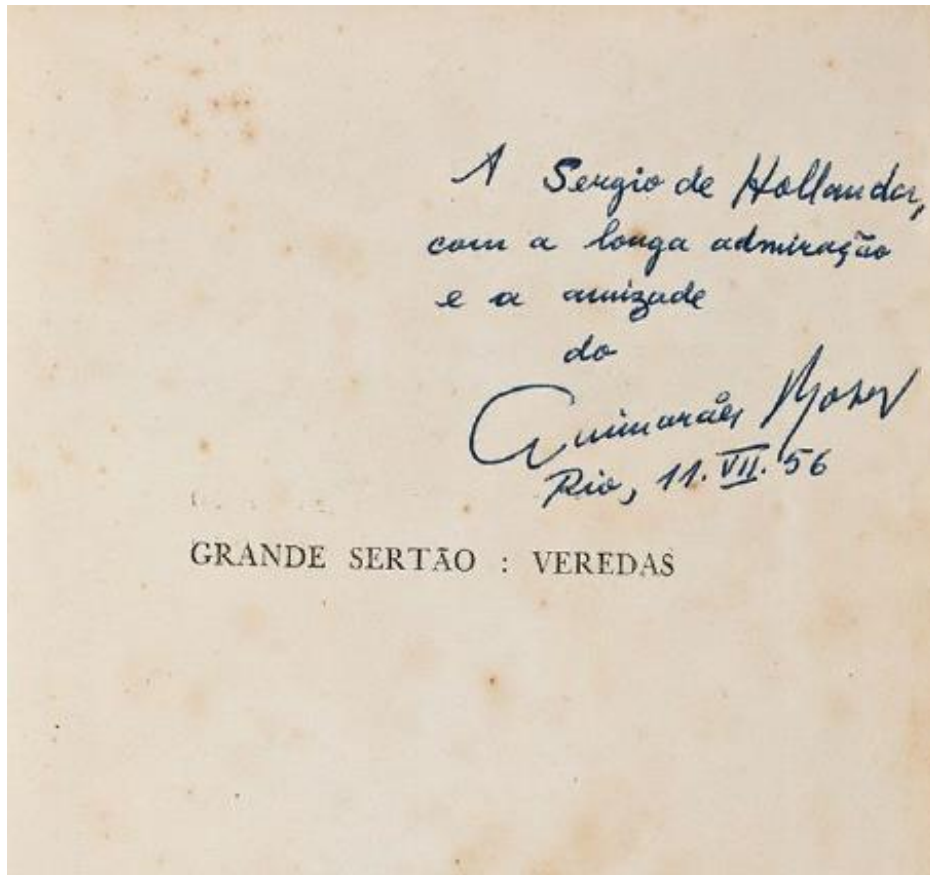


Figura 4 – Fac-símile de *Grande Sertão: Veredas* inserido em *O irmão alemão* (2014)

Aqui, o nome é grafado também sem o acento agudo, ao passo que o sobrenome de Sergio provoca uma inquietação. Além dos dois “L”, somos surpreendidos, em um primeiro momento, com a última sílaba, que parece grafar Hollander, e não Hollanda. A página com os créditos das imagens inseridas no romance informa que o documento é real, pertencente ao arquivo da família Buarque de Holanda (BUARQUE, 2014, p. 237). Olhando com mais atenção, no entanto, podemos nos indagar se não se trata apenas de um “a” deixado aberto na letra cursiva. Dessa forma, não só o documento, mas até mesmo a figura de Sérgio Buarque é ficcionalizada quase que “ao acaso” pelo próprio Guimarães Rosa, décadas antes de *O irmão alemão* ser escrito.

Uma outra imagem creditada como autêntica, supostamente retirada do Deutsches Rundfunkarchiv, o Arquivo de Radiodifusão Alemão, é a de Sergio Günther abraçando uma jovem, tendo ao fundo a ponte Oberbaum sobre o rio Spree, em Berlim. (BUARQUE, 2014, p. 231).



Figura 5 – Fotografia de Sergio Günther em *O irmão alemão* (2014).

Entretanto, o já citado trabalho de Georg Wink (2017) nota que algo na perspectiva dessa foto incomoda, como se o casal estivesse pairando sobre as águas. Ele então mostra que se trata, de fato, de uma imagem manipulada.

[...] trata-se de uma montagem, pois a foto original do Arquivo Alemão de Radiodifusão, que consta numa das bonecas do livro, disponível na rede, mostra a mesma cena numa pífia escada de um prédio. Isso nos lembra de que nem a reprodução de um documento escapa do processo de ficcionalização – que aqui tem a função de ressoar melhor com a última frase do livro: “Por fim reconheceria não sei de onde os versos que ele cantaria para ela à beira do rio Spree: *Dizem/Que em algum lugar/Parece que no Brasil/Existe um homem feliz*” (WINK, 2017, p. 55-56).



Figura 6 – Captura de tela de *Chico: Artista Brasileiro*, de Miguel Faria Jr. (2015)

Não deixa de ser intrigante o fato de que a montagem apareça quando a narrativa supostamente “já acabou”, logo após a nota final assinada por Chico Buarque, que fala da

pesquisa histórica, dos documentos preservados pela mãe e da viagem que fez a Berlim para entrevistar os parentes alemães.

NOTA

Tomei conhecimento do destino do meu irmão Sergio Günther graças ao empenho do historiador João Klug e do museólogo Dieter Lange. Seus trabalhos de pesquisa em Berlim basearam-se nos documentos constantes neste livro, preservados por minha mãe, Maria Amelia Buarque de Holanda. O contato com Klug e Lange se deu por intermédio do editor Luiz Schwarcz e do historiador Sidney Chaloub.

Em maio de 2013 estive em Berlim com minha filha Silvia Buarque, cuja contribuição foi fundamental para as entrevistas com a filha de Sergio, Kerstin Prügel, a neta, Josepha Prügel, a ex-mulher, Monika Knebel, e os amigos Werner Reinhardt e Manfred Schmitz.

CHICO BUARQUE (BUARQUE, 2014, p. 229)

A impressão que temos, portanto, é de que o narrador Ciccio desaparece com essa nota, como se sua narrativa tivesse *acabado*, e Chico aparece para dar o seu depoimento externo a ela, que inclusive reafirma a veracidade dos documentos contidos no livro. No entanto, ao que parece, a ficção *continua* manipulando até o que é creditado como autêntico. Mais notável ainda é a imagem original aparecer também no documentário *Chico: Artista Brasileiro*, dirigido por Miguel Faria Jr. e lançado em 2015. A imagem é de um videoclipe de Sergio Günther – pois ele, surpreendentemente, *também era um cantor!* Assim, indiretamente (e muito provavelmente de maneira deliberada), Chico aponta, um ano depois do lançamento do livro, para a manipulação da imagem de seu irmão, revelando, ele próprio, que aquilo que é creditado como factual, na verdade, também deve ser observado com desconfiança.

Aqui convém falar desse documentário, que se propõe a traçar uma biografia desse “artista brasileiro”, abordando suas memórias de shows, seu processo criativo e seus métodos de trabalho, que reveza a produção de discos com a atividade literária. Curiosamente, o filme é inteiramente construído a partir de trechos de *O irmão alemão*, narrados pela atriz Marília Pêra. O que temos aqui, então, é uma biografia narrada pela ficção. Ao fim do documentário, testemunhamos a primeira vez que Chico Buarque viu seu irmão nas imagens da TV do Arquivo de Radiodifusão Alemão.

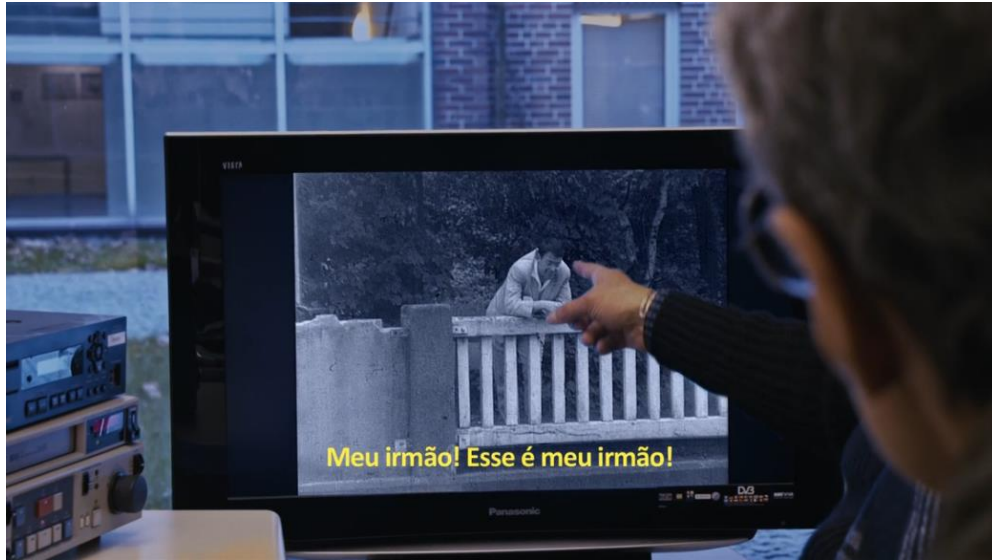


Figura 7 – Captura de tela de *Chico: Artista Brasileiro*, de Miguel Faria Jr. (2015)

O trecho narrado por Marília Pêra é o desfecho do romance, quando Ciccio está prestes a “encontrar” seu irmão alemão, justamente, na cabine de projeção do Arquivo de Radiodifusão Alemão. As semelhanças entre as imagens exibidas de Sergio no documentário e o texto narrado pela atriz são surpreendentes, como se quisessem nos mostrar que Chico relatou seu encontro com Sérgio Günther tal qual ele se deu na realidade. O trecho em questão já foi citado no capítulo anterior desta dissertação. No entanto, gostaria de, novamente, trazê-lo.

[...] Porém logo estaríamos sentados numa pequena cabine de projeção, diante de uma minitela de cinema onde tremeluziria o símbolo da TV DRA. E meus olhos talvez se embaçassem ao vislumbrarem a imagem em preto e branco, na outra margem do rio, do meu irmão Sergio. É o Mimmo, eu pensaria alto, e ao meu lado Robinson faria: hein? Passaria mesmo pela minha cabeça que Sergio Günther fosse o próprio Mimmo, aos trinta anos de idade, exilado em Berlim Oriental com passado nebuloso e nome falso. Mas à medida que a câmera fechasse em Sergio, mais eu veria nele o rosto oblongo, o nariz de batata e até os óculos do meu pai. Seria do pai sua maneira de pitar o cigarro retraindo os lábios e de atirar longe a bituca com um peteleco. E muito me engano ou seria meu o seu bico, quando ele pegasse a assobiar uma triste melodia, num silvo potente e preciso de que poucos são capazes como o eu [...] (BUARQUE, 2014, p. 225-226).

Aqui, o futuro do pretérito tão explorado por Ciccio ganha ainda mais força para quem pôde ler o romance antes de assistir ao documentário, pois o texto, que precede o lançamento do filme, acaba projetando as reações que o próprio Chico exibiria no futuro, compartilhadas com o público um ano depois de o livro ser lançado. O que fica, portanto, é uma espécie de confirmação de que o autor foi extremamente *fiel* no relato depositado no último capítulo do romance, compartilhando exatamente das mesmas sensações do narrador. Com efeito, essa

fidelidade no relato da experiência do encontro com o irmão parece ser precisamente o que o projeto gráfico de *O irmão alemão* quer transmitir, contradizendo o alerta ao leitor feito na sinopse do romance, isto é, de que o livro não deveria ser lido como um relato histórico. No já citado trabalho de Martinelli Filho (2016), o pesquisador faz uma análise minuciosa das capas de todos os romances publicados por Chico Buarque até a data de defesa da tese, desde *Estorvo*, publicado em 1991, até *O irmão alemão*, lançado em 2014. Interessa de suas análises a diferença que marca o projeto gráfico da capa deste último, sobretudo no que se refere ao nome do autor e sua fotografia alocada na orelha direita do livro.

Martinelli Filho nota que o design da capa de *O irmão alemão* destoa consideravelmente dos outros romances, pois o nome do autor surge *aumentado*, ganhando tamanho semelhante aos reservados aos títulos dos romances anteriores. Chico Buarque também ganha destaque na lombada, de forma que autor e título ganham a mesma visibilidade (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 167).

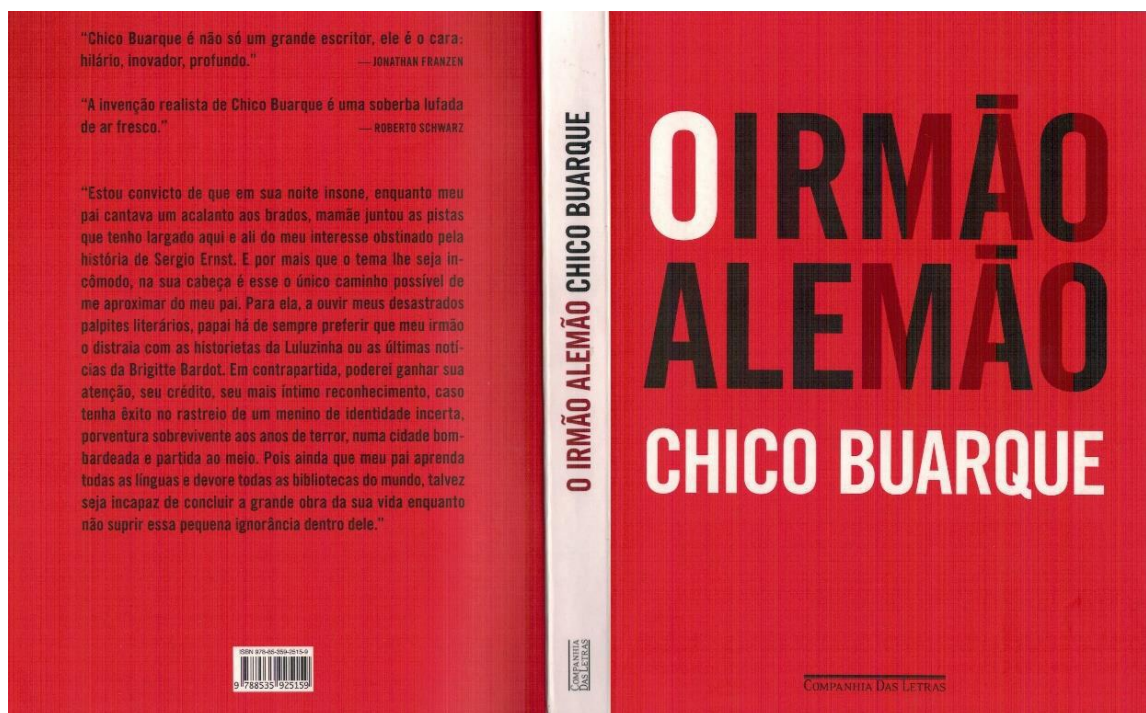


Figura 8 – Fac-símile da capa de *O irmão alemão* (2014)

O pesquisador também observa que, com exceção da primeira edição de *Estorvo*, a editora não utilizava mais a foto de Chico Buarque na orelha direita do livro até o lançamento de *O irmão alemão*, quando a fotografia retorna, ocupando uma parte significativa daquele espaço (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 168). Há ainda diferenças significativas na contracapa, onde constam, além de um pequeno trecho da obra, dois elogios ao autor tecidos

pelo romancista e ensaísta americano da *New Yorker*, Jonathan Franzen, e o editor Roberto Schwarz, os quais transcrevo a seguir.

“Chico Buarque é não só um grande escritor, ele é o cara: hilário, inovador, profundo.” – JONATHAN FRANZEN

“A invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco.” – ROBERTO SCHWARZ (BUARQUE, 2014, capa).

Martinelli Filho atenta para o fato de que os elogios colocam em destaque a figura do autor, e não a do romance em questão. Ainda, aponta para a tipografia escolhida para a contracapa, isto é, sem serifas, destoando da opção comumente utilizada em obras literárias. Com um aspecto mais moderno e despojado, a escolha se aproxima da tipografia utilizada em textos publicitários, remetendo a uma característica frequentemente observada nos projetos gráficos de *best-sellers*. Diante disso, o pesquisador conclui que essas decisões estão longe de ser arbitrárias.

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 (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 169, *grifos* do autor).

Assim, ao ganhar tratamento de *best-seller*, privilegiando os recursos de marketing sobre Chico Buarque como um autor-celebridade, o projeto gráfico de *O irmão alemão* joga com sua característica mais evidente, isto é, o fato de que se propõe a misturar a biografia do autor à ficção. Dessa forma, segundo Martinelli Filho, esse projeto “reforça o *mito da autobiografia*, tornando o autor ainda mais evidente, na ilusão de revelar em suas páginas algo da sua vida (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 169, *grifos* do autor). O que se confirma ainda mais com o lançamento do documentário de Miguel Faria Jr., já citado, que se vale de trechos do romance recém-publicado para tratar do autor, compositor, cantor, enfim, de Chico, o artista brasileiro. Evidentemente, existe um interesse mercadológico por trás dessa estratégia de divulgação, que se aproveita da imagem de Chico Buarque para vender. No entanto, Martinelli Filho nos lembra que o Chico Buarque ao qual parecemos ter acesso em seu quinto romance surge tão deformado quanto os personagens de seus romances anteriores (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 170-171).

Nesse sentido, embora pareça ceder aos caprichos mercadológicos, vejo que Chico o faz com tamanha astúcia, que, ao se deixar mostrar, exhibe ainda e mais uma vez uma de suas *contracaras* de artista, um (autor)retrato do artista enquanto jovem *escritor* – poderíamos, inclusive, chamá-lo *Ciccio*. Sendo assim, é a essa *contracara* e somente a ela que seu texto faz referência. E não somente o texto, mas até mesmo os paratextos, os arquivos, o documentário, as entrevistas, que desvelam o processo criativo do autor e evidenciam que a ficção parece *competir* com a realidade e *vencê-la*, apesar de e aproveitando-se também dos documentos “comprobatórios” ou da nota final que pretende sobrepôr a voz de Chico, como a voz da verdade, à voz de Ciccio.

Diante de tudo que foi discutido ao longo deste capítulo, restam ainda algumas lacunas abertas. Primeiramente, vimos que, apesar do esforço da sinopse em afirmar que *O irmão alemão* não se trata de um relato histórico, ele se vende *como se fosse* uma autobiografia (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 169), muito embora Chico se valha disso para distorcer e manipular esses fatos. Assim, pode-se dizer que, aos modos de Paul De Man (2012), Chico compreende seu “projeto autobiográfico” como uma forma de *des-figuração de si*, ou ainda, aos modos de Roland Barthes (2015), que a pulverização de sua vida no “romance” produz *fragmentos homogêneos*, constituindo, então, uma *Vida Nova* (feita) de escrita e reveladora dessa mesma escrita, para fazermos um arremate com o que propôs Diana Klinger (2016) em sua reformulação do conceito doubrovskyano. De todo modo, o que se coloca para o leitor dessa obra é uma hibridização de gêneros e conceitos, que deslizam em seu interior e se contaminam mutuamente. Não é a proposta desta dissertação empreender um estudo que se debruce sobre a história da teoria dos gêneros literários, a fim de problematizá-la e tentar (re)enquadrar o objeto da pesquisa dentro de gêneros preexistentes, por mais que ele pareça querer, de certo modo, desestabilizá-los. No entanto, parte da minha experiência de leitura de *O irmão alemão* foi marcada pela seguinte indagação: *isso é um romance?* O que quero dizer quando, valendo-me da teoria barthesiana, afirmo que a obra em questão funciona *como se fosse um romance?* Para tentar sanar esse questionamento, é Roland Barthes que surge, mais uma vez. E Marcel Proust.

No já citado “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, capítulo de *O rumor da língua* (BARTHES, 1988), Roland Barthes compartilha a indecisão entre gêneros que se coloca no interior da *Busca proustiana*, culminando em uma *terceira forma*.

O interesse é, no entanto, capital: está em abrir as comportas do *Tempo*: abalada a cronologia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequência que se subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequência produzirá, sem forçar, uma *terceira forma*, nem Ensaio, nem Romance. A estrutura dessa obra será,

falando exatamente, *rapsódica*, isto é (etimologicamente), costurada; é aliás uma metáfora proustiana: a obra se faz como um vestido; o texto rapsódico implica uma arte original, como é a da costureira: peças, pedaços são submetidos a cruzamentos, a arranjos, a ajustes: um vestido não é um patchwork, como tampouco o é a *Busca*. (BARTHES, 1988, p. 287).

Portanto, Barthes vê a grande obra proustiana como esse vestido cujas linhas se entrecruzam e constituem um todo, nem Ensaio, nem Romance, ou ainda os dois ao mesmo tempo, perfeitamente *costurados* um no outro, invisíveis, originando essa terceira forma. Barthes também reflete, no mesmo texto, sobre os aspectos autobiográficos da *Busca*. Segundo o autor, ao mesmo tempo que Proust *desorganiza* sua biografia, ele não a destrói (BARTHES, 1988, p. 297), e que Proust não *conta* a sua vida, mas compreende que ela tem “a significação de uma obra de arte” (BARTHES, 1988, p. 298).

A mim, me parece que *O irmão alemão* é herdeira direta da grande obra de Proust, não apenas pelo que diz sobre a *Memória*, sobre a busca e a invenção do *Tempo* a ser lembrado, ou ainda sobre o *Desejo de Escrever* de Ciccio, mas também pelo jogo que propõe ao tentarmos classificá-la como romance ou como autobiografia, bem como os impasses para a delimitação do que seria seu elemento extratextual ou autorreferencial, ao nos valermos do conceito de autoficção. Assim como na *Busca*, percebo que, em *O irmão alemão*, a vida pessoal de seu autor também *se desorganiza* na tecitura desse vestido, cujas linhas invisíveis costuram uma “obra-vida” (BARTHES, 1988, p. 299): nem romance, nem autobiografia, mas possivelmente uma *terceira forma* de que nos fala Barthes. Assim, o que permite Martinelli Filho (2016) afirmar que o quinto romance de Chico funcionaria *como se fosse uma autobiografia* também me autoriza a declarar que uma das vidas desse artista se apresenta *como se fosse um romance*. Em síntese, as forças que estão no seu interior mostram a *autobiografia de uma escrita*; uma *vida de romance*. Em outras palavras, a *autoficção* de que nos fala Diana Klinger; a *vida de escrita* de que nos fala Roland Barthes.

E, finalmente, para fechar o capítulo, a última indagação, que foi justamente uma das primeiras expostas neste capítulo: a “loucura ingênua” que compartilho com Maurice Blanchot, ao parafrasear um trecho de “O canto das sereias”, perguntando-me se Ciccio e Chico poderiam ser a mesma pessoa.

Blanchot propõe um paradoxo, ao se perguntar se Homero só poderia existir a partir do momento que *desaparecesse* sob o nome de Ulisses, sendo este último o único a desbravar o espaço literário, que se lhe apresentaria como a sedução de um canto mortífero como o das sereias. O que está em jogo nessa questão, portanto, é um processo de despersonalização instaurado pela “lei secreta da narrativa” (BLANCHOT, 2005, p. 6), na medida em que ela nada mais é que o próprio relato que narra, o acontecimento em si. Como nos lembra o

pesquisador Davi Andrade Pimentel, em “O espaço literário de Maurice Blanchot” (2016), a diretriz teórica desse autor está situada no pensamento pós-estruturalista, no qual, como vimos, privilegiam-se as significações múltiplas e internamente sistematizadas de um texto, em detrimento do significado único atribuído pela autoridade da figura autoral. Desse modo, o Homero que interessaria a Blanchot é aquele que se produz também no interior da narrativa, como uma instância fictícia.

No instante em que o autor inicia o ato de sua escrita é exigido dele, por parte do espaço literário, uma perda gradativa de sua *persona* adquirida e formada no espaço da realidade humana. Ao abandonar o seu espaço de conforto, originado pelo mundo, o escritor abdica do seu caráter mundano para adquirir feições de ser literário, logo, de ser tão fictício quanto os personagens fictícios que de sua escrita adquirem voz (PIMENTEL, 2016, p. 7).

Assim, a “loucura” de Blanchot, na verdade, se mostra bastante lúcida e fundamentada sob o tema da despersonalização de si, ao colocar Homero e Ulisses em um mesmo plano ficcional. Homero se despersonaliza à medida que Ulisses se permite ouvir o canto das sereias que emana do espaço literário, de tal forma que este, sim, *torna-se Homero*. Logo, da despersonalização que faz desaparecer Homero em um Ulisses de papel e tinta, nasce o mesmo e único Homero, só possível de ser apreendido através da literatura. No entanto, como pensar esse processo de despersonalização em *O irmão alemão*, e principalmente hoje, em meio a um mercado que tanto se aproveita da superexposição midiática? Aí está a grande astúcia de Chico. Ele certamente sabe que, de uma maneira ou de outra, é sua imagem que é explorada e veiculada em todas as suas obras, sejam elas literárias, sejam elas suas composições musicais. Seria ingênuo, também, não levar em consideração que o próprio artista lucra com isso. A sagacidade está em, justamente, permitir-se ser *deformado* pelas próprias criações e pelas camadas que o tempo – o tempo que acompanha inclusive a marcha do mercado – lhe atribui.

É nesse sentido que, a meu ver, Blanchot permanece tão atual, pois, como procurei demonstrar ao longo deste capítulo, *Ciccio se torna Chico*, um Chico entre tantos outros que compõem, ao longo dos anos, a imagem do artista. Ele se permite ouvir o canto das sereias, tão perigoso quanto o som estridente do mercado, mas sob a pele de Ciccio, e compartilha da perspicácia de Ulisses: entrega-se e arrisca-se para então poder narrar a experiência de se aventurar na literatura e alçar-se dela como Herói e como Autor. Leitor de Jorge Luís Borges, Chico Buarque parece entender, assim como o autor portenho, que o seu legado nada mais são que seus mais diversos autorretratos. Em uma entrevista concedida a uma audiência na

Universidade de Columbia, em 1980, Borges fala que a missão de todo escritor é a de criar uma imagem de si para perdurar no tempo e na memória.

BORGES: Every writer is undertaking two quite different works at the same time. One is the particular line he is writing, the particular story he is telling, the particular fable that came to him in a dream, and the other is the image he creates of himself. Perhaps the second task that goes on all throughout life is the most important. In the case of Poe, I think that our image of Poe is more important than any of the lines on the pages that he wrote. We think of Poe as we may think of a character in fiction. He is as vivid to us as Macbeth or Hamlet. And creating a very vivid image and leaving that to the memory of the world is a very important task³¹ (BARNSTONE, 1982, p. 143).

A imagem que Chico Buarque deixa de si mesmo em *O irmão alemão* muito se assemelha com aquela do autorretrato de Magritte, que compartilha com espectador os bastidores da criação, como se os próprios bastidores já constituíssem a própria obra de arte. E Chico Buarque também compartilha seu modo de ver o Tempo, de se deixar transformar por ele, escrevendo “provavelmente o romance da sua vida” (BUARQUE, 2014, capa) ou, ainda, a sua *vida de romance*, que lhe permitiu reinventar o seu passado e projetar mais uma de suas imagens para a memória do futuro.

³¹ [Cada escritor está empreendendo dois trabalhos completamente diferentes ao mesmo tempo. Um é a linha específica que ele está escrevendo, a história específica que ele está contando, a fábula específica que lhe ocorreu em um sonho, e o outro é a imagem que ele cria de si mesmo. Talvez, a segunda tarefa, que ocorre durante toda a vida, seja a mais importante. No caso de Poe, acho que nossa imagem de Poe é mais importante do que qualquer uma das linhas das páginas que ele escreveu. Pensamos em Poe como podemos pensar em uma personagem de ficção. Ele é tão vívido para nós quanto Macbeth ou Hamlet. E criar uma imagem muito vívida e deixá-la para a memória do mundo é uma tarefa muito importante.]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve o propósito de analisar criticamente o modo como as temáticas da memória, da escrita literária e da autoria são problematizadas em *O irmão alemão*, esse romance de Chico Buarque (2014) que embaralha incessantemente as fronteiras invisíveis entre a ficção e a realidade, explorando a história pessoal de seu autor. Todavia, o título escolhido para o trabalho traz consigo uma sugestão de caminhos de leitura que ultrapassam o gênero romanesco, afinal, “como se fosse” parece indicar que a quinta obra de Chico pode não ser um romance ou, ainda, que seja mais do que isso. Assim sendo, como meio de sintetizar meu percurso de pesquisa, gostaria de justificar a escolha desse título, nas palavras que se seguem.

O irmão alemão, de fato, é uma obra veiculada como romance, o que logo pode ser constatado em sua ficha catalográfica. Se nos valermos da definição de um dicionário como o Houaiss (2009), por exemplo, trata-se mesmo de um texto em prosa “mais ou menos longa, na qual se narram fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais, cujo centro de interesse pode estar no relato de aventuras, no estudo de costumes ou tipos psicológicos, na crítica social etc” (HOUAISS, 2009). Em certa medida, os pontos elencados pelo verbete podem ser percebidos na obra estudada. Os fatos imaginados são, realmente, inspirados em uma história real. Há, ainda, o relato da aventura detetivesca de um “herói”, cuja narrativa também aponta para um Brasil dilacerado pelas mazelas provocadas pela Ditadura Militar.

Entretanto, no mesmo Houaiss, há uma outra definição da palavra romance para além do gênero literário, que diz se tratar de um “fato real que, por ser muito *complicado*, parece inacreditável” (HOUAISS, 2009, *grifo* meu). E, sim, foram, precisamente, os fatos complicados que me puseram a estudar a obra em questão, conforme busquei explicitar na introdução de meu trabalho. Imagino, inclusive, que tenha sido mesmo inacreditável para Chico Buarque, assim como foi para mim, que seu irmão alemão, milhares de quilômetros distante, tenha sido também um cantor popular na Alemanha, por exemplo. Talvez esse seja um dos motivos mais significativos para o autor “tomar o assunto como matéria de literatura” (BUARQUE, 2014, capa). Tão inacreditável, que, no romance, o irmão ficcional de Sergio Günther não poderia ser um cantor também, afinal, apesar de inacreditáveis, alguns romances ainda se querem verossímeis (ou simplesmente porque Chico é um fingidor). Portanto, esse *romance* de Chico Buarque, ao jogar com os fatos complicados que o compõem, deixa-nos desconfiados, muito embora a trama siga tão intrigante quanto a fluidez da prosa de seu autor, tal qual um bom romance, restando-nos ceder aos seus mecanismos e acreditar, apenas.

Mas a escolha do título do meu trabalho também se baseou em uma de suas temáticas principais: a Memória. O primeiro capítulo desta dissertação buscou mostrar que a memória de Ciccio, como condição de ser, se *confunde* – no sentido de fundir-se, somar-se, misturar-se – com a imaginação. Desse modo, ela não estaria estritamente ligada ao passado, mas também avançaria na direção da expectativa, *do que poderia ter sido*, essa indagação que parece ser capaz de sintetizar a matéria da ficção, o conteúdo dos livros de literatura. Portanto, da metáfora da memória *como se fosse* um livro (de ficção), podemos compreendê-la também *como se fosse um romance*, esse gênero literário que, conforme nos lembra Roland Barthes (2015), nasceria de uma *deformação* da memória (BARTHES, 2015, p. 44). Assim, acredito que não seria insensato atribuir a esta dissertação o título de “*O irmão alemão, como se fosse uma memória*”.

Feitos de uma memória algo anacrônica, os romances, então, também são esses livros de ficção nos quais nossas próprias jornadas também podem *se confundir* com a de seus heróis, por mais que estejamos séculos distantes deles, como Ciccio está distante de Eneias, com quem, no entanto, compartilha da experiência de ruptura do Hades, esse recinto mágico no qual os dois encontram a memória de seus pais e a esperança no futuro. No caso de Ciccio, dessa viagem ele retornará acometido pelo *Querer-Escrever* barthesiano, fruto de um evento de ruptura como o encontro com a Morte, e seu retorno do Hades será empreendido justamente *no e pelo* relato desse encontro.

“*O irmão alemão, como se fosse um romance*” é também o título do segundo capítulo deste trabalho, que discorre sobre o romance fantasiado (BARTHES, 2015) por Ciccio, ao compreender que os entraves de sua busca pelo irmão e pelo afago paterno só podem ser superados com o amparo da ficção, isto é, por meio da construção de uma memória *de literatura* (RODRIGUES, 2013, p. 107), forjada *na e pela* escrita literária. Com esse entendimento, percebemos que o irmão alemão desse narrador é idealizado *como se fosse* um personagem de romance, um irmão *feito de romance*: inventado, fictício, entretanto, palpável, real nos “futuros do pretérito” que delineiam suas mais diversas feições imaginadas. É também por meio desse romance imaginado que Ciccio procura elaborar uma aproximação com seu pai, efetivada pelas suas fantasias, fazendo disso o impulso para o surgimento de sua escrita e de sua validação como escritor.

A partir disso, procurei mostrar como Ciccio parece exercitar constantemente o gesto do “como se” de que nos fala Roland Barthes (2015), de onde retiro o título desta dissertação. Pensando sobre as circunstâncias que levam um romance idealizado a ser escrito (ou não) pelo potencial autor, Barthes ministra suas aulas “*como se*” fosse escrever seu próprio

romance. O autor nos mostra que a afirmação desse desejo é a matéria dos grandes textos literários, e Ciccio manifesta e justifica seu desejo em todas as suas complexidades e anseios, que abraçam, em um mesmo tempo, um desafio e uma homenagem ao pai, além, é claro, de ser uma realização pessoal, dada a relevância que os livros e a literatura têm em sua vida. Dessa forma, entendo que *O irmão alemão* pode ser lido *como se fosse* esse romance que resta, até o último momento, sendo desejado por seu narrador. E isso que resta como desejo em sua preparação é já o grande romance narrado por Ciccio.

E escrito por Chico. Apenas na medida em que este deixa-se ser (re)criado por aquele que narra. Ciccio, uma das *contracaras* de Chico, artista brasileiro, que, conforme busquei apontar no terceiro capítulo desta dissertação, deixa sua *imagem* em cada sentença desse romance que almeja ser lido também *como se fosse uma autobiografia*. É o que nos diz, por exemplo, o projeto gráfico do livro, analisado por Martinelli Filho (2016). Entretanto, com a astúcia de, em seu interior, desviar o elemento biográfico para o ato da criação, indagando o que é escrever e o que é ser escritor, de modo que, nos mecanismos da criação, podemos vislumbrar o retrato do criador. Autocriação, *autoficção*, portanto, que pressupõe, segundo a reformulação do conceito dourovskyano empreendida por Diana Klinger (2006), não uma autorreferência biográfica, mas “a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador” (KLINGER, 2006, p. 58), culminando no surgimento do *mito do escritor*. Ou, ainda, se quisermos diluir ainda mais as fronteiras entre essas duas instâncias, a construção do autor *como se fosse* narrador, conforme sugere José Saramago, em sua “ousada declaração de que a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro” (SARAMAGO, 1997, p. 38).

Finalmente, em meio a esse passeio por gêneros e conceitos literários, *O irmão alemão* também pode ser visto *como se fosse* uma espécie de “terceira forma” barthesiana (BARTHES, 1988), uma vez que transita entre a autobiografia e o romance (nem um, nem outro ou, ainda, os dois ao mesmo tempo, *costurados*, como o ensaio/romance de Marcel Proust). Aventurando-me na tentativa de nomear essa forma, disse modestamente que me afeiçoou à ideia do autorretrato – há caminhos abertos para a leitura dessa obra à luz do campo teórico sobre autorretrato literário, apenas sugerido nesta dissertação –, como o já citado de René Magritte, que é o autorretrato de sua *clarividência*, ofício dos artistas. Penso ainda, escrevendo estas considerações, em Jean Cocteau, que, tão exato quanto Magritte, e muito provavelmente referenciando-o no filme *O testamento de Orfeu* (1960), pinta *seu rosto* tendo uma *flor* como modelo, postulando que um artista nunca pinta uma flor, ele sempre *se pinta*.



Figura 9 – Captura de tela de *O testamento de Orfeu*, de Jean Cocteau (1960)

Como se fosse romance, autobiografia, autoficção, autorretrato. Como se fosse memória, escrita. Como se fosse Ciccio, Chico, Sergios. *O irmão alemão*, segundo minha leitura, é a potência do *como se*. Pode-se dizer que, no decorrer de minha pesquisa, investi-me no “*como se*” dessa obra, fazendo-me repensar o ofício do leitor, que diante do livro tem à sua frente inúmeras portas de entrada e as mais variadas chaves de leitura. Nesta dissertação, portanto, procurei demonstrar os percursos das leituras e releituras não somente de *O irmão alemão*, mas também de parte de suas análises críticas, sempre amparado por pesquisadores e teóricos que veem na Literatura esse campo vasto de significações a ser desbravado por autores, leitores e críticos. Assim, habitei esse campo oferecido por essa obra que me foi apresentada ainda na graduação, deixando agora o resultado deste longo percurso.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Editora Paulus, 1997.
- ANJO Azul, O. Direção: Josef von Sternberg. Universum Film A G, 1930. (94 min.).
- ALIGHIERI, Dante. “Vita Nova”. In: PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2016.
- AMATO, R. Eneida: o tempo eternamente presente. CODEX -- Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 105-125, dez, 2009. ISSN 2176-1779. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/2837>>
- ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARISTOTLE. *De memoria et reminiscentia*. In: ROSS, William David; SMITH, John Alexander. *The works of Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1908.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARNSTONE, Willis. *Borges at eighty: conversations*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman*. Paris: Seuil, 2015.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Arrigucci Jr. Davi. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BUARQUE, Chico. [Entrevista concedida a] Antonio Jiménez Barca. El País, 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/22/cultura/1432308262_225624.html> Acesso em: 22 jul. 2021
- BUARQUE, Chico. [Entrevista concedida a] Augusto Massi. Folha de São Paulo, 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/3.html>> Acesso em: 22 jul. 2021.
- BUARQUE, Chico. [Entrevista concedida a] Jô Soares. Programa Onze e Meia, 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wk-0b8yLyEQ>> Acesso em: 22 jul. 2021.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Paratodos*. RCA Records, 1993. (36 min).
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 34ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARVALHO, Nilson Pereira de. *O percurso literário da literatura de Chico Buarque*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2008.
- CHICO, artista brasileiro. Direção: Miguel Faria Jr. Globo Filmes, 2015. (110 min.).
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.
- DE MAN, Paul. “A autobiografia como des-figuração”. Trad. Jorge Wolff. Sopro, 71, Florianópolis, maio 2012.
- DE MAN, Paul. “Autobiography as de-facement”. In: DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

- DEL VECCHIO DE LIMA, Annalice. Aspectos da escrita contemporânea em *O irmão Alemão*, de Chico Buarque. *Revista Inventário*, n. 17, dez., p. 1-12, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/15253/10409> >
- DERRIDA, Jacques. *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Éditions Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires: for Paul de Man*. New York: Columbia University Press, 1986.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- DRAAISMA, Douwe. *Metáfora da memória: uma história das ideias sobre a mente*. Trad. Jussara Simões. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- DRAAISMA, Douwe. *Metaphors of Memory: A History of Ideas about the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DUARTE, Cristina. Vivendo a muque: malandros, pivetes e ladrões no cancionário de Chico Buarque. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Presses Universitaires du Mirail, p. 201-219, 2007. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00413000>> Acesso em 28 jul 2021.
- ELESBÃO, Juliane de Sousa. A escritura biografemática em *O irmão alemão*: rastros de leituras na autoficção buarqueana. *Palimpsesto*, n. 27, ano 17, p. 381-398, 2018. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_13578_Disserta%E7%E3o%20de%20Maria%20Eduarda%20Pecly%20Lopes%20-%20PDF.pdf> Acesso em 28 jul. 2021.
- ELIOT, T.S. *Poemas*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 17, p. 30-46, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun.. 2015
- FERNANDES, M.; PÉREZ-LABORDE, E. Duas faces de uma mesma moeda: Na fronteira da autoficção pós-moderna em *O irmão Alemão*, de Chico Buarque. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 23, n. 38, p. 162-173, 2014.
- FERREIRA CAMPOS, N. A. De Chicos e Sergios: uma leitura de "O irmão alemão", de Chico Buarque, como ficção de arquivo. Em *Tese*, [S.l.], v. 22, n. 3, p. 219-231, 2017.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

- FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas – Volume 8*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Entre sonho e vigília: quem sou eu?” In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- GENNETE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Lourival Holt. São Paulo: Abril, 2010.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KLINGER, Diana. *Escritas de Si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, 2006.
- KUNZ, M.A.; LORO, L.F. As memórias da dor no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 13, n. 22, p. 345-357, 2017.
- KUNZ, Marinês Andrea; CARLESSO, Rachel. O irmão Alemão, de Chico Buarque: autobiografia, metaficção historiográfica, intertextualidade. *LETRAS EM REVISTA*, [S.l.], v. 10, n. 2, abr. 2020. ISSN 2318-1788. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/180>>. Acesso em: 17 maio 2021.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 4: A relação de objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, v. 48, n. 4, p. 537-544, 25 out. 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- LOPES, Maria Eduarda Pecky. *Ficção, história e ética na autoficção O irmão alemão, de Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, 2019.

- MARINELLI FILHO, Nelson. *O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Letras, Vitória, 2016.
- NORA, P., & AUN KHOURY, T. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em 9 julho 2021.
- NORA, Pierre (Dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.
- OTTE, Georg. A sombra do pai – sobre O irmão alemão, de Chico Buarque. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 26, n. 2, p. 195-200, out. 2016. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/10773>>. Acesso em: 17 maio 2021.
- PALOMBINI, Patrícia; MENDES ROSA, Carlos. Nada mais que a verdade: um estudo psicanalítico sobre a concepção de mentira. *POLÊMICA*, [S.l.], v. 17, n. 1, p. 016-026, abr. 2017. ISSN 1676-0727. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/28293/20341>>. Acesso em: 09 jul. 2021.
- PIMENTEL, Davi Andrade. O espaço literário de Maurice Blanchot. *Revista Garrafa* 28, v. 10, n. 31, set/dez, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9487>>
- PINO, Claudia Consuelo Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, F. W. *Memórias engendradas: ficções do eu*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2013.
- ROSADO FERNANDES, R. M. Catábase ou descida aos infernos: Alguns exemplos literários. *Humanitas*, v. 45, p. 347-359, 1993. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/19_Rosado_Fernandes.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- SANTOS, Gabriela Azeredo. O Imaginário Poético do Fragmento: uma leitura de Burnt Norton, de T. S. Eliot. *Revista Fragmentos de Cultura - Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas*, Goiânia, v. 21, n. 3, p. 505-520, maio 2012. ISSN 1983-7828. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/2069>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

- SARAMAGO, José. “O autor como narrador”. In: *Ler – Livros & Leitores*. n. 38, p. 37-41, 1997.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, v. 26, n. 1, p. 31-45, 12 nov. 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.
- SILVA, J. R. P. A teoria da autoficção e os fragmentos de existência em *O irmão alemão*, de Chico Buarque. *Garrafa*, v. 17, n. 49, p. 133-149, jul.-set., 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/30860>> Acesso em: 28 jul. 2021.
- SOARES, Augusto Lins. *Revela-te, Chico*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2019.
- TESTAMENTO de Orfeu, O. Direção: Jean Cocteau. Cinédis, 1960. (80 min.).
- TOSO, F. N.; TREFZGER, F.S.P. Autoficção e memória social em *O irmão alemão*, de Chico Buarque. *Miscelânea, Assis*, v. 28, p. 85-106, jul.-dez., 2020. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1664>> Acesso em: 28 jul. 2021.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.
- WINK, Georg. A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 50, p. 47-66, abr. 2017.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. São Paulo: Imã Editorial, 2016.
- ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada. Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.