



## O IRMÃO ALEMÃO: ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO

 Gabriel da Cunha PEREIRA\*

### RESUMO

A partir da leitura da obra **O irmão alemão**, de Chico Buarque, esse artigo tem três objetivos principais: em primeiro lugar, discutir os limites entre a autobiografia e a autoficção, para chegar à conclusão de que a diferença entre os dois gêneros se dá através do pacto estabelecido entre o autor e o leitor, uma vez que na autobiografia está presente um pacto de verdade que inexistente na autoficção. Portanto, uma vez que o leitor ou o autor não firmem o pacto de verdade, o texto deixaria de constituir-se como uma autobiografia e passaria a ser lido como autoficção. Em segundo lugar, indicar que a discussão sobre os gêneros literários ainda se faz relevante na contemporaneidade quando inserida a partir da perspectiva dos Estudos Culturais. E finalmente, demonstrar o modo como o **Irmão alemão** atualiza os conceitos aristotélicos de *mimesis* e verossimilhança, levando-os para o debate pós-moderno que põe em xeque os valores de verdade e entende também o real como narrativa ficcional.

Palavras-chave: Autobiografia. Autoficção. Chico Buarque.

Foi em 1967, numa visita à casa de Manuel Bandeira, na qual Chico Buarque estava acompanhado por Vinicius de Moraes e Tom Jobim que, durante uma conversa informal entre os amigos, Manuel Bandeira, displicentemente, deixou escapar aos ouvidos do jovem Chico Buarque que seu pai, Sérgio, havia tido um filho, fruto de uma aventura amorosa, quando vivia em Berlim. O primogênito era filho de Sérgio Buarque com uma mulher alemã chamada Anne Ernst. Sergio Ernst, que depois viria a se chamar Sergio Gunther, nasceu em Berlim, em 21 de dezembro de 1930. Em 1931 ou 1932, o menino foi entregue pela mãe à Secretaria da Infância e Juventude do distrito de Tiergarten, em Berlim. Pouquíssimas

---

\* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Possui licenciatura plena em Letras, com habilitações em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas e Língua e Literatura Italiana. Professor adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

informações existem a respeito desse irmão alemão do compositor, o qual Chico Buarque nunca chegou a conhecer. Graças à ajuda do historiador João Klug, do museólogo Dieter Lange e dos documentos e correspondências de Sérgio Buarque preservados pela mãe de Chico, Maria Amélia, em maio de 2013, acompanhado de sua filha Silvia, Chico Buarque conseguiu localizar e conversar com a família e os amigos de Sergio Gunther. O que se sabe é que, semelhante a Chico, Sergio Gunther fora um músico e gravou um número incerto de discos que estão, atualmente, fora de circulação. Sergio Gunther casou-se, teve uma filha e morreu de câncer aos 51 anos de idade em doze de setembro de 1981.

**O irmão alemão**, de Chico Buarque, narra o esforço do personagem protagonista Francisco, chamado carinhosamente de Ciccio pela mãe, em encontrar seu irmão, fruto de um caso que o pai, Sérgio, teve com uma mulher alemã chamada Anne. O livro é ilustrado com fac-símiles das correspondências enviadas e recebidas por Sérgio Buarque, em sua tentativa de localizar o filho, que, como já foi dito, fora entregue à Secretaria de Infância e Juventude de Berlim. Além das ilustrações, o autor utiliza, no corpo do texto, trechos das cartas, que se misturam à narrativa e ajudam a compô-la.

Ao menos inicialmente, **O irmão alemão** aparenta possuir a principal condição para que o “pacto autobiográfico” entre autor e leitor se estabeleça: segundo Lejeune, é a identidade entre autor, narrador e personagem que fazem de um texto uma autobiografia (LEJEUNE, 2008, p.15, 16, 24, 26, 28, 30 e 36). Lejeune insiste bastante nesse aspecto, a ponto de encontrarmos a mesma assertiva repetida, como um refrão, ao longo das páginas do “Pacto autobiográfico”. Na página 30, Lejeune afirma, de forma categórica, que uma vez que o nome da personagem seja igual ao nome do autor, “esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção” (LEJEUNE, 2008, p.30). Uma análise simplista e irrefletida daria por encerrado esse artigo e declararia, facilmente, que **O irmão alemão** se trata, portanto, de uma autobiografia. Todavia, uma análise mais detida e profunda se faz necessária.

Um leitor mais ousado também poderia questionar, num tempo de diluição dos gêneros literários, qual a relevância de se discutir se um texto é ou não uma autobiografia. Por que a insistência em categorizá-lo? E, finalmente, qual a contribuição da autobiografia hoje, num tempo em que se fala da morte do autor? A

autobiografia, assim como a biografia e a autoficção (desta última falaremos em seu devido tempo), é não só lida como um discurso literário, como também como fato cultural (NORONHA, 2008, p.9). Dar atenção ao relato (auto)biográfico é politizar o cotidiano e o indivíduo, fugindo de uma análise sociológica em detrimento de outra, antropológica. É fazer da vida um ato político, é pensar o caráter individual inserido num contexto geopolítico, é perceber o poder nas malhas mais finas da sociedade. Como aponta Noronha, “as escritas do eu, sem perderem seu valor estético, passam a ser consideradas uma prática, um ato social. Sua abordagem se afasta da tradição teórica e toma o caminho da crítica cultural, enfatizando a dimensão histórica e contextual e mobilizando outras disciplinas”(NORONHA, 2008, p.9). Alterando um pouco o célebre texto de Silviano Santiago, “A democratização no Brasil (1979-1981) – cultura versus arte”, o foco de interesse da autobiografia se amplia quando ela dá o mesmo tratamento hermenêutico tanto aos textos de escritores consagrados quanto ao de pessoas “comuns”, entendendo-se por comuns aquelas que não trazem, arraigadas a ela, a “aura” de escritores. Portanto, a autobiografia tem o mérito de recusar as hierarquias que separam o erudito do popular, de politizar o cotidiano, de colocar em suspenso a literatura como um discurso específico e vê-la como fenômeno multicultural, isto é, a serviço de identidades culturais plurais. A autobiografia se torna, assim, um mediador cultural, no qual o leitor é encorajado “a negociar, durante o processo de interiorização do texto, a própria identidade com o autor” (SANTIAGO, 2004, p.138), situando, leitor e autor, em posição de igualdade. Como aponta Noronha nas “Notas sobre autobiografia e autoficção”,

O pacto deve, pois, ser visto como um texto “militante” de alguém que, alguns anos mais tarde, vai abandonar as autobiografias de escritores consagrados, para se interessar pelas escritas de si como fato cultural, e que foi um dos criadores da APA (“Associação pela autobiografia e pelo patrimônio autobiográfico”), visando a constituição de um acervo de textos autobiográficos inéditos escritos por pessoas comuns. (NORONHA, 2010, p.245)

Portanto, o pacto autobiográfico entende a autobiografia como um gênero que quebra com a aura e o estatuto do escritor, rompendo com a visão canônica que se tinha dele. O pacto autobiográfico, principalmente os que vieram depois, isto é, “O pacto autobiográfico (bis)” e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”<sup>1</sup>, situam-se na

<sup>1</sup> Ambos se encontram publicados em **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet, op. cit.

esteira da crítica cultural, apresentando-se de maneira menos fechada e categórica do que o primeiro, escrito nos idos da década de 1970.

Por fim, estudar os limites de um gênero ou de uma disciplina, num tempo desconstrutivista e transdisciplinar, é justamente problematizar o que há de jogo e simulacroneles, é observar o modo como asseguram ou recusam uma identidade. A identidade é um tipo especial de máscara, que nos assegura um lugar, um *topos*. Afastada de todo e qualquer *topos*, numa u-topia, a identidade de desfaz, morre ou enlouquece, deixa de dizer-se eu, para constituir-se como outro, lembremo-nos a frase de Rimbaud. Se hoje os gêneros e as disciplinas se suplementam, numa forma especial de pastiche, se caminham por um jardim de caminhos que se bifurcam, para lembrar o conto de Borges, é porque, hoje, o estudo dos gêneros deixa de ser só matéria da crítica literária para serem estudados à luz da cultura, dos problemas concernentes à identidade, ao valor, à aura que carregam, à tradição e ao cânone.

Feita essa rápida digressão, voltemos ao livro de Chico Buarque. Embora haja identidade entre autor, narrador e protagonista, o pacto firmado não é cumprido. Diferentemente do autor, que cursou Arquitetura, o personagem Francisco optou por Letras. À medida que a história narrada em *O irmão alemão* é comparada com a vida do autor, verifica-se que o pacto referencial fundamental à autobiografia não foi cumprido. Tudo ali, em **O irmão alemão**, deve ser “considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2003, p.11). Esse é o pacto feito em **Roland Barthes por Roland Barthes** logo nas suas páginas iniciais. O estudioso francês divide o livro em duas partes, *Imagem e Fragmentos*, respectivamente. Na primeira, ele apresenta ao leitor fotos de sua família, dele mesmo quando pequeno e na juventude, de lugares visitados na infância, além de comentários sobre as imagens. Ao longo do livro, o autor altera o foco narrativo entre a primeira e a terceira pessoas, tratando-se, frequentemente, por ele, vendo-se, assim, com o distanciamento característico da terceira pessoa. Ao falar de si na primeira pessoa, também alterna entre o singular e o plural. Na página 40, abaixo da foto em que aparece sozinho, segue-se o comentário: “Nós, sempre nós” (BARTHES, 2003, p.40). Utilizar a primeira pessoa do plural ou a terceira do singular é inserir-se num jogo de personas e numa experiência multicultural de leitura de si, na qual o sujeito se define pela função que desempenha socialmente – professor, motorista, pai, escritor, entre muitas outras – ou por uma posição cultural – pela cor, pelo sexo, pela

local em que nasceu, etc. Barthes, seguindo o filão deixado por Rimbaud – “je est un autre”- poeta da modernidade, apresenta-se, na pós-modernidade, dentro de uma posição geopolítica, em que o seu passado familiar e privado (do jovem Barthes que o habita) é lido pelo Barthes intelectual, conhecido publicamente através de seus textos. A partir de então, o leitor criará uma imagem do jovem Barthes a partir da ótica do Barthes maduro, estudioso importante, professor da Sorbonne, figura pública conhecida em sua área. Trata-se, pois, de uma biografia intelectual, que concede

ao crítico certa flexibilidade ficcional sobre o objeto de análise, não se prendendo à palavra do autor, mas indo além dela. Por essa razão, o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação (SOUZA, 2010, p.84).

Nesse sentido, o primeiro Barthes – não menos real ou fictício que o segundo – torna-se simulacro do Barthes maduro. O âmbito privado de sua vida se faz público quando o cotidiano de sua infância é recuperado pelo Barthes crítico e transformado em ato literário. Através da literatura, o passado de Barthes, politizado, justifica e preenche o presente do crítico. A biografia intelectual age, portanto, inventivamente sobre o seu objeto, ficcionalizando-o conforme lhe compraz. Nesse sentido, torna-se difícil fazer a distinção entre biografia e autobiografia intelectual, uma vez que a segunda é tão ficcional como a primeira, desconjuntando os valores de verdade e fazendo-se, sobretudo, como montagem, jogo ou recorte.

A correspondência a que Lejeune tanto insiste entre o nome do autor, do narrador e do protagonista não resolve o problema. Embora, diferentemente de Chico Buarque, a vida narrada por Barthes recupere a sua vida vivida, é a interpretação dos fatos, o modo como se olha para eles, a perspectiva, o ponto de vista e os diversos focos narrativos que elaboram uma narrativa que não passa de um simulacro. A autobiografia, como relato memorialista, não pode reaver o original, pois esse existe apenas como rasura. O passado a que se retorna só existe quando recriado pela vivência de quem o lê. O passado é, desde o exato momento em que se passou, narrativa, cujo pacto com o real é o da verossimilhança. O relato memorialista explora e extrapola esse passado, sem nunca alcançá-lo de fato. O passado é babel e o memorialista um tradutor, muitas vezes cego, que tateia, inseguro, o passado.

A narrativa presente em **O irmão alemão** não é ainda como a de **Roland Barthes por Roland Barthes**, pois Chico Buarque não tenta reaver o seu passado. Ao contrário, procura inventar aquilo que, de fato, não viveu. O que Chico faz é elaborar uma realidade alternativa da vida que poderia ter sido, mas que não foi, para não nos esquecermos de Bandeira, em seu poema **Pneumotórax** (BANDEIRA, 2009, p.80).

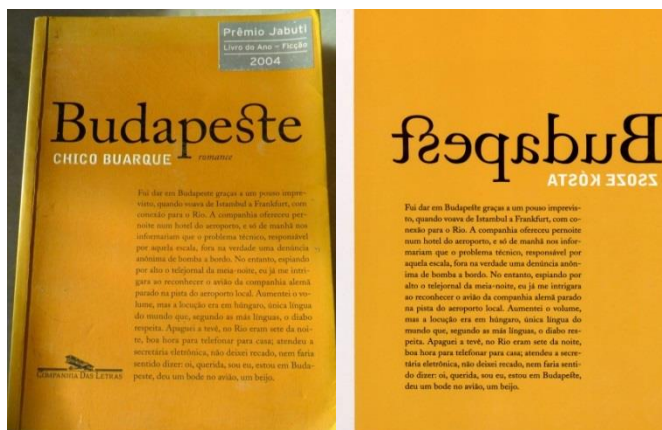
O conceito de autoficção, elaborado por Serge Doubrovsky em 1977, contrapõe-se ao de pacto autobiográfico. A autoficção permite a coincidência entre o nome do autor, do narrador e do protagonista, mas sem que haja um pacto de verdade com o leitor. Isso porque, desde o fim do século XIX, que marca o início da modernidade, desde Nietzsche até os teóricos da desconstrução, o estatuto da verdade foi radicalmente contestado, chegando-se à conclusão de que as certezas não passam de simulacros, ideologias, narrativas, construções. Portanto, um pacto que se baseia na verdade entre autor e leitor configura-se como extremamente frágil e inocente e até mesmo anacrônico com a época em que vivemos. Lejeune aparenta, em alguns momentos, sentir certa nostalgia de um modo de compreensão do mundo que é impensável hoje em dia. Em “O pacto autobiográfico (bis), em um subcapítulo intitulado **Mea culpa**, Lejeune, de forma até um pouco patética, afirmar: “Digo bem alto: ‘Eu é um outro’, e bem baixinho talvez acrescente: ‘mas é uma pena!’” (LEJEUNE, 2008, p.67). A autoficção aceita o caráter ficcional da vida real e a entende, semiologicamente, como texto. “Matérias primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa”, do pesquisador Evando Nascimento, é um texto interessante sobre o assunto. Há que se concordar com o autor quando ele afirma que “O único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche”. (NASCIMENTO, 2010, p.198). É partindo dessa premissa que Doubrovsky cunha o termo autoficção. A autoficção, portanto, é a assunção do que há de ficcional e simulacro na autobiografia. É a recusa consciente a um pacto mentiroso de verdade. Considerar um texto autoficção é, para o leitor, não assumir-se ingênuo a ponto de acreditar em todas as palavras ditas pelo escritor. A autoficção faz parte da consciência moderna de que o ato literário é fingimento. A “autopsicografia” de Pessoa não nos deixa esquecer disso. Portanto, a relevância do termo autoficção se dá pelo que ela nos lembra: de que o real é também um texto com seus contextos, é situado historicamente, imbuído de



um discurso dominante e de seus contradiscursos, de uma cultura e de seus movimentos contraculturais. Como leitores e críticos, é preciso nos darmos conta que estamos em guerra permanente entre o que o relato historicista e oficial quer que esqueçamos e o que, como arqueólogos, devemos escavar. Aceitar a voz do outro como verdadeira, sem questioná-la, é renunciar à tarefa crítica.

O primeiro aspecto a se destacar em se tratando de Chico Buarque é a consciência que esse compositor/dramaturgo/escritor tem da atividade ficcional. Como compositor, é reconhecida a habilidade de Chico em criar canções com um eu poético feminino. Chico demonstrou certa facilidade, desde o início de sua carreira como músico, em assumir diferentes personas ou tipos: seja de um eu poético masculino machista, como na canção **Injuriado**, seja de um eu poético feminino, como em **Bastidores**, seja de um pivete, como na canção homônima, seja de pais desnaturados, como em **Uma canção desnaturada**, seja de um velho gagá como em **Francisco**, de um português despótico como em **Fado Tropical**, seja pela ótica do patrão como em **Vai trabalhar, vagabundo**, seja na pele de um animal, como “A galinha”, seja a do malandro saudosista como em **Doze anos**, seja a de um escravo do período colonial brasileiro, como em **Sinhá**, para citar apenas canções na primeira pessoa. O fato é que Chico Buarque engaja-se com muita competência no jogo de fingimento poético e usa a literatura para desenvolver múltiplas personalidades. Como se sabe, durante a ditadura militar, quando teve suas obras censuradas, Chico Buarque criou Julinho da Adelaide, personagem que assinou várias canções, deu entrevistas em jornal e foi pensado como uma forma de escapar da censura. Além de compositor, Chico Buarque também escreveu literatura infantojuvenil e foi dramaturgo, tendo composto quatro peças de teatro durante os anos 1960 e 1970. Durante o exílio na Itália, nasce uma nova faceta de Chico, como “correspondente internacional” do *Pasquim*, hebdomadário da época coordenado por Millor, Ziraldo e companhia. Nos poucos números como **repórter**, Chico apresentava-se como **jornalista Francisco**: “Acordo com nova disposição, penteado novo, jornalista Francisco, prazer, exercendo meu ofício com toda assunção”(HOLLANDA apud AUGUSTO, 2006, p.24). Para cada atividade, nota-se, inclusive, uma denominação diferente. Nas referências bibliográficas utiliza-se BUARQUE, Chico, enquanto, nas referências discográficas, emprega-se HOLLANDA, Chico Buarque. No jornal, era apenas Francisco.

Se no romance **Budapeste**, a capa nos informa que o livro foi escrito por Chico Buarque, nas suas costas, como um espelho quebrado, **descobrimos** que o romance pertence ao *ghost-writer* José Costa ou Zsoze Kósta, como grafado na língua magiar.



O jogo ficcional realizado por Chico Buarque é antigo e **O irmão alemão** é mais uma etapa do estilo literário buarqueano que con-funde vida e literatura como duas faces de uma mesma moeda.

Logo nas primeiras páginas do livro, semelhante ao jovem Chico, que **puxava** carros na juventude, o personagem Francisco também demonstra forte interesse em **pegar emprestado** carros de desconhecidos para dar uma volta:

Penso que entrar num carro desconhecido, cheirar seu ambiente, pegar pouco a pouco as suas manhas, ajeitar a bunda no assento, alisar o volante, experimentar o jogo da direção, fora isso tudo a melhor parte é mexer no porta-luvas, encontrar entre outras coisas um documento com nome, a data de nascimento e a foto do proprietário, ou da proprietária. (BUARQUE, 2014, p.11).

Além do erotismo da passagem, cuja posse do carro alheio se assemelha a um ato de adultério, conhecer o carro, entender os seus jeitos e trejeitos pode ser comparado à invenção de uma nova identidade. À medida que o motorista acostuma-se ao carro, experimenta a direção, “pega pouco a pouco as suas manhas”, mais natural e fácil se torna guiá-lo:

Já numa avenida da Zona Leste que não conheço, [Thelonious] me ensina a atentar no motor do carro, perceber o torque, captar aquele lapso em que é possível trocar a marcha sem necessidade de pisar na embreagem. É uma questão de tempo e contratempo, diz, é que nem jazz. (BUARQUE, 2014, p.12)



Trocar a marcha sem precisar pisar na embreagem é adquirir tamanho entendimento e conhecimento sobre o carro, que artifícios como o pedal da embreagem são dispensados em favor de uma prática naturalizada. Se pensarmos a passagem como metáfora da tarefa mimética do escritor, de imitar a vida, conhecer o motor e dispensar a embreagem é elaborar uma narrativa e personagens tão mais verossimilhantes à realidade, a ponto de se acreditar, de fato, que aquele universo e personagens sejam possíveis e, finalmente, reais. O sonho da verossimilhança que sobrepuja o real vem desde Aristóteles. Foi esse sonho que levou Michelangelo, após terminar de esculpir o David, a exclamar: -Parla! Embora existam obras de caráter fantástico ou surrealistas ou irrealistas em que a verossimilhança é dispensada, como as de Kafka, por exemplo, existe uma forte tradição na literatura cujo pacto com o leitor ainda é o da verossimilhança. Nessas obras, os sentimentos que a obra desperta são consequência do fato de o leitor, na sua experiência de leitura, acreditar que a arte imita a vida e que o que ali está escrito pode de fato acontecer.

Se continuarmos a seguir o percurso do personagem Francisco, que parece ter uma queda por invadir propriedades alheias, lemos, ainda no primeiro capítulo, que “entrar pela janela de uma casa dessas deve ser como meu pai abrir pela primeira vez um livro antigo” (BUARQUE, 2014, p.13). Nessa passagem, a invasão de propriedade é erotizada quando comparada ao ato de abrir um livro **pela primeira vez**. A atitude de desvirginamento do leitor - que adentrará na intimidade do livro pela primeira vez e tomará para si o que antes pertencia somente ao autor – se assemelha à casa invadida. Ler é entrar pela janela e perflustrar os seus ambientes, sem que os donos – o autor – estejam em casa. Ler é invadir uma casa sem a permissão dos donos, é conhecer sua intimidade, seus segredos, é roubar-lhes a privacidade.

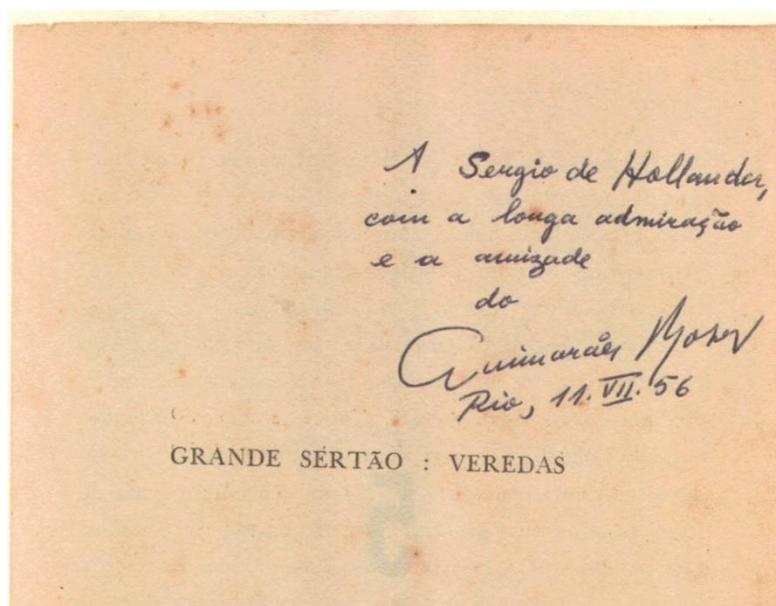
Portanto, o livro e seus personagens são como a casa e seus moradores. Em ambos há vida, e ambos são ficção. Em ambos há mentira, jogo, especulação, entrelinhas, segredos, indecisão, mal entendidos. Em ambos, no livro e na casa, há uma narrativa, que se modifica se se troca o narrador.

O leitor, insisto, é aquele que entra pela janela e quer tomar posse do que, antes, pertencia somente ao autor. No caso de uma autobiografia, ou melhor, de

uma autoficção, o autor sopra vida em si mesmo, já que ele é o personagem principal de seu livro. O autor dá a si mesmo uma vida verossimilhante à real, tentando fundir e confundir vida e arte.

Se a mãe de Chico Buarque é carioca, no livro Maria Amélia é italiana. Se Chico só teve irmãs, Francisco tem um irmão mais velho, Mimmo. E, finalmente, na obra o sobrenome da família é “de Hollander”. Portanto, são esses desvios que confundem o leitor, causando-lhe certo estranhamento e inserindo-o, cada vez mais, no universo ficcional-familiar<sup>2</sup> criado pelo autor, Chico Buarque. Sendo a língua alemã um idioma de declinações, as correspondências do governo alemão enviadas a seu pai (e que ilustram a obra) o tratam por Sergio de Hollander.

Chico Buarque leva esse jogo entre ficção e realidade ao limite quando, aproveitando-se da **grafia ambígua** de Guimarães Rosa, apresenta, na página 46 de **O irmão alemão**, um exemplar do **Grande Sertão**: veredas dedicado a Sérgio pelo autor.



No entanto, como se pode ver, a impressão que passa ao leitor é que lá vem grafado **Sergio de Hollander**. Ao final do livro, o crédito das imagens informa que se trata de um documento verdadeiro e que pertence ao arquivo da família Buarque de Holanda.

<sup>2</sup> A respeito do emprego dos vocábulos **estranho** e **familiar**, refiro-me, de passagem, ao texto de Freud, **Lo sinistro**.

Voltemos à metáfora do livro. Se ler um livro é invadir sua intimidade, sua privacidade, esse processo é uma via de mão dupla, como mostram os versos de um poema de Christian, filho de Heinz Borgart e Anne Ernst, com quem Francisco compartilha um meio-irmão: “Os livros que lemos também nos leem/os livros veem em nossos olhos gritos e sussurros ocultos/os livros ouvem tudo o que tememos...” (BUARQUE, 2014, p.147). Portanto, ler um livro é também ler a si mesmo nele. No processo reflexivo desenfreado pela leitura, os sentimentos que ocultamos e trancamos à chave pulam a janela e nos confrontam. Continuando a leitura do poema de Christian, os versos que seguem são: “O silencioso retorno dos livros emprestados/por aqueles que se amam uns aos outros/não se parece com um recíproco favor...” (BUARQUE, 2014, p.147). O retorno dos livros emprestados por aqueles que se amam é silencioso porque não apenas livros foram compartilhados, como também a intimidade e a privacidade daqueles que trocam livros. Emprestar um livro se torna, pois, um ato de confiança, uma vez que se permite que o outro adentre nossa intimidade, descubra o que escondemos, por intermédio do livro emprestado. O silêncio surge, pois, do pudor pelo que o outro possa ter descoberto a nosso respeito.

Para Francisco, da mesma maneira que seu amigo Christian tem o direito de escrever poemas na linha de russos como levtuchénko, ele afirma ser

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. (BUARQUE, 2014, p.148)

Para o jovem Francisco, escrever um romance sobre Anne Ernst e seu filho seria, portanto, um modo de suprir a falta pelo seu irmão alemão, do qual possui apenas uma foto. A literatura seria, então, a forma encontrada para preencher uma lacuna em sua vida. Caso Francisco não venha a conhecê-lo, pode muito bem imaginá-lo e criá-lo através do artifício literário. Os anos passarão, Francisco envelhecerá e não escreverá esse livro, pois ele não vai precisar. Em 20 de maio de 2013, Francisco, com quase 70 anos de idade, embarcará no voo da Lufthansa para a Alemanha, com a esperança de conhecer seu irmão. Após alguma procura, é indicado a Francisco o nome de Robinson, jornalista aposentado que conheceu seu irmão e sabe de seu paradeiro. Sergio Gunther estava trabalhando no subúrbio de

Berlim, no parque cinematográfico de Babelsberg. Para Francisco, pareceria “absurda a ideia de me achar um dia no parque cinematográfico de Babelsberg, prestes a ver um irmão alemão *quase inventado*” (BUARQUE, 2014, p.225, grifos nossos). Resta saber que Chico Buarque realmente viajou à Alemanha em 2013, acompanhado de sua filha Silvia, quando conheceu a família de Sergio Gunther, como informado no princípio desse texto. À medida que o leitor se apega ao livro e a leitura se desenvolve, o pacto de verossimilhança se torna cada vez mais firme e os desvios entre a vida real e a imaginada pouco a pouco são esquecidos ou deixados de lado, nos fazendo acreditar tratar-se de uma autobiografia e não de uma autoficção. Ao fim, o pacto se torna tão poderoso que as posições são trocadas e o irmão alemão se torna, de fato, real, *quase inventado*, por toda uma vida que Francisco viveu separado dele, imaginando-o, através de fotos e correspondências.

Chico Buarque é, antes de tudo, como escritor e compositor, um fingidor. Finge tão completamente que se chega a acreditar que é real o que de fato é simulacro. É assim quando escreve no feminino na primeira pessoa, é assim quando inventa o irmão alemão que não chegara a conhecer. À moda pessoana, Chico tem o dom dessa esquizofrenia literária tão sadia, de confundir vida e arte, fazendo, de ambas, invenções humanas. Aí está a pós-modernidade de Chico Buarque e o caráter nietzschiano de sua obra, como compositor e escritor. Certo de que o real também é ficção, também é texto inventado, a dimensão literária se faz texto concorrente, que não só cria um paralelismo com o real, mas que também se intercruza com ele, elaborando um ambiente híbrido em que tudo é verdade, pois tudo é fingimento. E assim, nas calhas dessa roda-viva, em que rodam moinho, pião e o próprio mundo, sua obra põe em xeque os valores de verdade a partir da atividade lúdica que o discurso literário permite. Em síntese, *O irmão alemão* atualiza os conceitos aristotélicos de *mimesis* e verossimilhança para o contexto da pós-modernidade.

## **O IRMÃO ALEMÃO: TRA L’AUTOBIOGRAFIA E LA FINZIONE**

### **RIASSUNTO**

Dalla lettura dell’opera **O irmão alemão**, di Chico Buarque, quest’articolo presenta ter oggettivi principali: di primo, discutere i limiti tral’autobiografia e l’autofinzione, per

arrivare alla conclusione che la differenza tra i due generi succede attraverso Il patto stabilito tra l'autore e Il lettore, giacché nell'autobiografia viene presente um patto di verità che non c'è nell'autofinzione,. Così, una volta che Il lettore o l'autore non fissino Il patto di verità, Il testo non si costituirebbe come un'autobiografia, ma come autofinzione. Di secondo, indicare che la discussione sui generi literari si fa rilevante ancor'oggi nella contemporaneità quando inserita a partire dalla prospettiva degli Studi Culturali. E finalmente, dimostrare il modo che *O Irmão alemão* aggiorna i concetti aristotelici di *mimesis* e verosimiglianza, portandoli alla discussione postmoderna che mette in scacco i valori di verità e capisce anche Il reale come narrativa finzionale.

Parole chiave: Autobiografia. Autofinzione. Chico Buarque.

## REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Sérgio (org). **O melhor do Pasquim**. Rio de Janeiro : Desiderata, 2006.  
p.24

BANDEIRA, Manuel. "Pneumotórax". In:\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2009.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Estação Liberdade, 2003.

BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.  
\_\_\_\_\_. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREUD, O "Estranho". In: \_\_\_\_\_. **Uma neurose infantil**: e outros trabalhos. Edição Standard das obras completas de Freud. Rio de Janeiro : Imago,1976. v. XVII (p. 273-318).

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Evando. Matérias primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. IN: NASCIF, R.M.A., LAGE,V.L.C.(orgs). **Literatura, crítica e cultura IV**: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p.189-208.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008. (p.7-10)  
\_\_\_\_\_. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, R.M.A, LAGE, V.L.C. (orgs). **Literatura, crítica e cultura IV**: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p.241-254

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: \_\_\_\_\_. **Obra poética**. 3ªed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1992. p.164-165.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981) – cultura versus arte. In: \_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2004. p.134-156.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica, ainda. In: NASCIF, R.M.A, LAGE, V.L.C. (orgs). **Literatura, crítica e cultura IV**: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p.81-88.