

O IRMÃO ALEMÃO, DE CHICO BUARQUE: AUTOBIOGRAFIA, METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E INTERTEXTUALIDADE

O IRMÃO ALEMÃO, BY CHICO BUARQUE: AUTOBIOGRAPHY, HISTORIOGRAPHIC METAFICTION AND INTERTEXTUALITY

Marinês Andrea Kunz

Rachel Carlesso

FEEVALE

Resumo: A obra *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, tem como tema principal a descoberta e a busca do meio-irmão do protagonista, de nacionalidade alemã, filho de seu pai, concebido quando ele vivera na Alemanha. Para tal, o narrador faz uso de recursos literários como autoficção, metaficção historiográfica e intertextualidade, em uma trama que mescla dados biográficos do autor na tessitura narrativa, contextualizados na Primeira Guerra Mundial e na Ditadura Civil-militar, no Brasil, e em diálogo com textos outros, especialmente literários. Exige do leitor, portanto, uma atividade hermenêutica capaz de enlaçar todos os dados e recursos narrativos elencados na narrativa. Este artigo tem por objetivo analisar os percursos significativos instaurados por esses aspectos em seu tratamento narrativo.

Palavras-chave: *O irmão alemão*. Autoficção. Metaficção historiográfica. Ditadura civil-militar.

Abstract: *The work O Irmão Alemão, by Chico Buarque, has as its main theme the discovery and the search for the protagonist's half-brother, of German nationality, his father's son, conceived when he lived in Germany. For this, the narrator makes use of literary resources such as autofiction, historiographic metafiction and intertextuality, in a story that mixes the author's biographical information in the narrative, contextualized in World War I, in the Civil-Military Dictatorship in Brazil and in a dialogue with other texts, especially literary texts. It demands of the reader, therefore, a hermeneutical activity capable of entailing all the data and narrative resources listed in the narrative. This article aims to analyze the significant paths established by these aspects in their narrative treatment.*

Keywords: *O irmão alemão*. Autofiction. Historiographic metafiction. Civil-Military Dictatorship.

INTRODUÇÃO

A literatura permite, por meio de tramas narrativas e de poemas, retomar o passado, para que se reflita sobre ele e sobre as consequências dos fatos ocorridos. Essa retomada nem sempre é indolor,

especialmente quando são retomadas situações que geraram sofrimento, mortes e desaparecimentos, como é o caso da ditadura civil-militar brasileira, abordada no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

Além disso, muitas vezes, o discurso literário é elaborado em primeira pessoa, sendo que o narrador relata eventos de que fez parte ou que presenciou como testemunha. Essa relação com os fatos pode ser verídica ou fictícia. No caso do romance de Chico Buarque, ocorre uma imbricação do plano verídico com o ficcional, cujo efeito exige um leitor atento e perspicaz.

Nessa perspectiva, este artigo pretende estudar o romance *O irmão alemão*, a partir da discussão acerca de conceitos como autoficção, metaficção historiográfica e intertextualidade, pertinentes para a análise desta narrativa.

VEROSSIMILHANÇA E AUTOFICÇÃO

Quem fui? O que fui? O que fomos?
Não há resposta. Passamos.
Não fomos. Éramos. Outros pés,
outras mãos, outros olhos.
Tudo foi mudando folha por folha,
na árvore. (Pablo Neruda)

O narrador de *O Irmão Alemão* institui um universo ficcional em que a autoficção é o pilar da verossimilhança e da credibilidade da história contada. Lígia Militz da Costa (2001, p. 16), ao estudar Aristóteles, destaca que a arte precisa ter “[...] argumentos convenientes para a persuasão necessária de sua verdade”. Sobre a importância da verossimilhança, a autora esclarece:

[...] que significa, em primeiro lugar, que a obra artística tem como objeto de representação o possível e não o historicamente verdadeiro [...]; e em segundo lugar e com grau de importância maior, o verossímil significa o princípio interno ordenador da construção mimética, baseado nas relações de causa, lógica e necessidade, o qual faz a obra um todo coeso, uno e exclusivo [...]. (COSTA, 2001, p. 17).

Antoine Compagnon (1999, p. 95), por sua vez, reforça a relevância de a realidade inspirar a ficção ao afirmar que “a *mimèsis*, desde a Poética de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade”, e que a mimese é a “representação de ações humanas pela linguagem” (1999, p. 102).

A partir dessa perspectiva, os gêneros ligados ao biográfico – biografia, autobiografia, diário, poema autobiográfico, autorretrato, romance pessoal - estão relacionados diretamente à realidade, por narrarem o vivido. Já a autoficção, segundo Eurídice Figueiredo (2010, p. 92), é um gênero criado por Serge Doubrovsky, em que se recontam acontecimentos reais, podendo-se “recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance”. Enveredando pelo biográfico, mas em um processo de subversão, Chico Buarque cria sua obra *O Irmão Alemão* à luz da autoficcionalização, tendo em vista que permeiam o universo ficcional dados e documentos autobiográficos.

O protagonista da história é Ciccio e, em dado momento da narrativa, é revelado ao leitor que

seu nome verdadeiro é Francisco, que também é o nome do autor do livro – Francisco Buarque de Holanda. Outro elemento verídico é o nome do pai de Ciccio — Sérgio —, como o pai de Chico Buarque. O sobrenome da família ficcional é Hollander, que, possivelmente, tenha sido inspirado, igualmente, em sua família, cujo sobrenome é Holanda. Os nomes e o sobrenome das personagens instigam o leitor, de modo a fazê-lo refletir sobre os fatos narrados ao longo da narrativa. Serão verídicos? Terão sido inspirados em vivências de Chico Buarque e de sua família? Quais relatos são apenas fruto da imaginação criativa do autor? Ao que tudo indica, a narrativa constitui-se de uma mescla de elementos da realidade e de outros ficcionais.

Nesse sentido, pode-se afirmar que não ocorre nesta narrativa o pacto autobiográfico, proposto por Philippe Lejeune (2014, p. 16), que conceitua a autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Ele conclui que, para haver autobiografia, deve-se constituir o pacto autobiográfico, ou seja, deve haver coincidência entre o autor, o narrador e a personagem. A relação entre Chico Buarque e Ciccio, que é o narrador homodiegético – o que narra sua própria história – é problematizada nesta narrativa.

Conforme o leitor avança na leitura, algumas evidências de ficcionalização dos fatos históricos da família são perceptíveis. Além dos nomes reais emprestados às personagens, a existência de um irmão alemão real é desvendada em uma nota final, escrita por Chico Buarque, que elucida a questão familiar e informa sua verdadeira experiência vivida no que diz respeito a esse membro da família: “Tomei conhecimento do meu irmão Sérgio Günther graças ao empenho do historiador João Klug e do museólogo Dieter Lange. [...]” (2014, p. 229).

Ao passo que alguns relatos e nomes são verdadeiros, o leitor depara-se com a mãe de Ciccio, Assunta, e com seu irmão Domingos, conhecido como Mímimo. Sabe-se que o nome verdadeiro da mãe de Chico Buarque é Maria Amélia e que ele não tem um irmão, o que chama a atenção para o fato de que o autor mescla fatos e experiências reais de sua vida, com a ficção criada por ele. Além disso, a narrativa traz imagens de cartas recebidas por Sérgio Hollander, oriundas da Alemanha, onde haveria nascido um dos irmãos de Ciccio – aquele que não era conhecido pela família e nunca fora mencionado pelo pai. Essas cartas tratam do aviso sobre a existência desse menino e das tentativas do pai de trazer seu filho ao Brasil. Novamente, ficam questionamentos: essas cartas terão existido fora do mundo ficcional? Em caso positivo, são reproduções fieis dos documentos originais? Ou serão simplesmente criações da mente vívida do autor, para, através do recurso da verossimilhança e da mímese, creditar veracidade à sua história?

De acordo com a concepção de Doubrovsky, a autoficção vem a ser “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e que se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (2005, apud FIGUEIREDO, 2010, p. 92).

Sob esse mesmo ponto de vista, Anne-Marie Gagnebin (1994, p. 88) também problematiza o discurso autobiográfico e a constituição discursiva da memória, quando aponta que “o *autos* não é mais o mesmo, o *bios* explode em várias vidas que se entrecruzam e a *grafia* segue o entrelaçamento

de diversos tempos que não são ordenados por nenhuma linearidade exclusiva”. Em outras palavras, o eu que viveu os fatos e o que se coloca em estado de confissão e busca enfabular o vivenciado não coincidem, pois com o passar do tempo, o eu se modifica e elabora um discurso não confiável sobre si mesmo, uma vez que não é capaz de reconstruir fielmente a imagem do menino da infância, entrevista apenas por trás do véu do passado.

A narrativa de Ciccio/Chico Buarque problematiza, pois, esse fazer autobiográfico na medida em que se apropria de dados autobiográficos, colocando, contudo, a veracidade histórica em cheque por meio, por exemplo, da utilização de nomes reais e fictícios dos membros da família e pelas correspondências apresentadas ao lado de outros totalmente ficcionais.

Outro aspecto a ser observado é que Ciccio, o protagonista, faz uso de uma linguagem desprovida de formalidades e pouco rebuscada para narrar sua história. Em algumas passagens, utiliza palavras pouco ou nada formais para expressar-se, o que é muito coerente com a vida que leva, talvez sem grandes necessidades de justificar seus atos àqueles que o circundam. Nesse sentido, sobre a linguagem, Phillipe Gasparini (2008, apud FIGUEIREDO, 2010, p.) define autoficção como sendo um:

Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparate e de auto-comentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência.

Sobre a relação do texto literário com o vivido, Compagnon afirma que “a *mimèsis* é [...] o conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo” (1999, p. 124). Ele elucida, ainda, que:

[...] a *mimèsis* não é apresentada como cópia estática, ou como quadro, mas como atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *praxis* dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento (COMPAGNON, 1999, p. 128).

Assim, a linguagem do narrador protagonista é um elemento importante para a verossimilhança, ou seja, consiste em elemento sógnico essencial para a construção da personagem. A linguagem marcada pela oralidade e pela simplicidade revela um narrador despreocupado com a imagem que constrói sobre si, nesse aspecto.

Esse jogo de verdades e inverdades entremeadas na textura narrativa enriquecem-na de tal forma a gerar, por parte do leitor, certezas e incertezas colocadas à prova à medida que a história avança. Como afirma Lejeune (2014, p. 86), “[...] transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A ficção significa inventar algo diferente nessa vida”.

Ao entremear dados empíricos na trama narrativa, o narrador/autor acaba por reler o passado, embora, como afirma Walter Benjamin (1992, p. 150), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele foi efectivamente. É muito mais apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo”. A articulação do passado passa, em *O irmão alemão*, pela Segunda Guerra Mundial e a perseguição aos judeus. Ou seja, Sérgio Hollander não consegue trazer ao Brasil seu filho,

uma vez que não conseguira provar a ascendência cristã (não judaica) até a geração exigida. Por outro lado, igualmente, a narrativa propõe uma reflexão sobre o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil.

Sem, necessariamente, reconstruir o passado como efetivamente foi, a narrativa busca muito mais olhar para as ruínas desse passado perdido como o anjo benjaminiano. Coloca, assim, os fatos em uma ordem narrativa, o que Ricouer (1997) denomina *mise en intrigue*, conferindo sentido ao narrado – o tempo vivido ordenado segundo o tempo cósmico. A refiguração do passado atende ao fito de não permitir o esquecimento do horror, do medo instituído nos dois momentos da história e, porque não, do absurdo da institucionalização da violência de Estado sobre o cidadão.

Assim, várias passagens apresentam situações comuns nesse momento da história brasileira. Ao empregar esse recurso, o narrador contextualiza e situa o leitor no tempo e no espaço em que se passa a narrativa, bem como faz diversas associações no desenrolar da trama. Compagnon (1999) ressalta que fazer uso de contextos históricos decorre, inevitavelmente, da dimensão histórica da literatura.

Em função disso, a obra pode ser considerada uma metaficção historiográfica. Linda Hutcheon (1991, p. 158) afirma que:

A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas [...] entre poder e conhecimento - para os leitores e para a própria história como disciplina.

O narrador e protagonista Ciccio informa, por exemplo, que “festas entravam pela madrugada até as vésperas de 31 de março de 1964” (BUARQUE, 2014, p.47), data em que os militares tomaram o poder no Brasil. Além disso, ao longo da narrativa, refere-se a situações de medo ao presenciar confrontos entre policiais e estudantes – corriqueiras durante o regime civil-militar, como no trecho que segue.

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. (BUARQUE, 2014, p.99).

A brutalidade policial narrada no trecho evidencia a perseguição a estudantes e a todas as pessoas que estariam em situação suspeita, segundo a polícia.

Em outra passagem, Ciccio conta que, no viaduto do Chá (BUARQUE, 2014, p. 48), rapazes com brilhantina no cabelo o hostilizaram, chamando-o de comunista. Além de situar o leitor geograficamente quanto à sua localização, um ponto real e específico de São Paulo, ainda sugere que seu perfil

difere daqueles que usavam brilhantina no cabelo, e que possivelmente era dado a círculos sociais mais engajados politicamente. Esses dois perfis distintos fazem parte dessa época na história do país. Em dado trecho, Ciccio menciona, ainda, uma palestra sobre o embargo que os EUA impuseram a Cuba (BUARQUE, 2014, p. 48), o que coloca o texto não apenas no cenário histórico nacional, mas também o situa mundialmente na história.

O narrador relata a violência do Estado contra o cidadão. O irmão de Ciccio, Mimmo, gravava comerciais para a rádio devido à sua voz, classificada, pelo próprio narrador, como irresistível. No entanto, uma de suas propagandas – não de produtos comerciáveis, como costumava fazer – fazia propaganda para o governo. Nessa gravação para a rádio, a campanha dizia que “quem não vive para servir ao Brasil não serve para viver no Brasil” (BUARQUE, 2014, p. 72). Ao tomar conhecimento disso, o leitor pode ser levado a deduzir que Mimmo mantinha relações cordiais com aqueles que eram envolvidos diretamente com o governo e as forças militares. Porém, ao sair pelas ruas com Tricita – uma moça argentina, que aparentemente tinha posições políticas contrárias às do governo e que talvez militasse por essas causas –, Mimmo desapareceu sem deixar pistas.

Após o desaparecimento de Mimmo, a casa dos Holander também foi alvo de investigações, quando invadiram e reviraram a biblioteca do pai de Ciccio: “Não basta, eles procuram cartas, bilhetes, agendas, diários, publicações marxistas, e o vozerio já deve chegar ao escritório onde meu pai [...]” (BUARQUE, 2014, p. 154). Entretanto, nada encontram que possa ser usado contra Mimmo ou sua família.

Tal situação fictícia revela que o ser humano não tinha o menor valor para o sistema ditatorial, pois ironicamente nem mesmo a “voz” da campanha oficial é poupada. Outra personagem que desaparece no período da ditadura é o amigo de Ciccio, Ariosto, cuja mãe, Eleonora Fortunato, nunca deixou de procurar o filho.

Algumas vezes, pessoas envolvidas com o governo dirigiram-se à casa de sua família para tratar sobre o desaparecimento, mas isso não bastou para que ele voltasse a seu lar e para seus familiares. Se até então o leitor deduzisse relações amistosas por parte de Mimmo com o sistema governamental da época, talvez venha a mudar de opinião a partir desse ponto da narrativa. Terá ele sido torturado e morto por consequência da ditadura? Por meio dessas relações, o leitor é convidado a refletir sobre a história a qual estudou ou, até mesmo, a presenciou. Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica “desestabiliza as noções admitidas de história e ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 159).

Toda a repressão que se intensifica nos anos de chumbo e suas consequências ficam evidentes no trecho a seguir: “Muitos alunos também largaram o curso, e persiste um clima de apreensão no meio universitário desde os acontecimentos de 1968, quando o regime endureceu de vez. Acabaram-se as passeatas, bandeiras vermelhas dão cadeia, e nos bares onde ocasionalmente apareço não se toca em política” (BUARQUE, 2014, p. 73).

A literatura permite recontar a história e proporcionar uma análise da oficialidade sobre a trajetória de um país, por exemplo, sobre o momento presente, que também reflete consequências dessa mesma trajetória. Hutcheon (1991, p. 160) afirma que “todas essas questões - subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia - estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção”.

Na obra *O Irmão Alemão*, através de recursos de metaficção historiográfica, é possível deparar-se com a história e pensar sobre e através dela. Hutcheon (1991, p. 142) salienta que “a metaficção historiográfica [...] mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico [...]”. Ela justifica que não se nega o passado real, mas que se condiciona a forma de conhecer esse passado, por meio de seus vestígios.

A autora afirma ainda que “tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Chico Buarque teve um papel ativo durante o período da ditadura civil-militar, contra a qual ele lutava, o que pode ser observado em muitas de suas composições artísticas. Assim, é possível estabelecer uma relação entre sua escrita e sua própria história, ilustrada ficcionalmente através de suas personagens. Hutcheon esclarece que “[...] é irrelevante a precisão ou mesmo a verdade no detalhe” (HUTCHEON, 1991, p. 152) e complementa que “[...] a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152), embora ela presuma que os referenciais históricos sejam reais e os da ficção não, o que põe à prova o nosso conhecimento da história propriamente dita, da experiência pessoal do autor e dos argumentos ficcionais apresentados ao longo da trama. Ela ainda elucida que:

[...] em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas [...] merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história. [...] as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista [...] ou um narrador declaradamente onipotente [...]. No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história (HUTCHEON, 1991 p. 156).

Ao fazer uso da metaficção historiográfica, o narrador confronta o passado e a literatura, já que ambos possuem textos ou documentos escritos, e que essa mescla intertextual pode ser subvertida por meio da ironia. Sendo assim, esse misto de verdades e inverdades referentes à história enriquecem a obra de tal maneira a torná-la instigante, fazendo com que os leitores percorram o texto estabelecendo hipóteses de leitura que logo são desconsideradas inúmeras vezes durante a leitura. A autora ilumina essa ideia ao dizer que “[...] a ênfase da metaficção historiográfica em sua situação enunciativa - texto, produtor, receptor, contexto histórico e social - restabelece uma espécie de projeto comunitário (muito problemático)” (HUTCHEON, 1991, p. 153).

Possivelmente, um leitor que não tenha muito conhecimento histórico sobre o período do regime civil-militar no Brasil, ou mesmo sobre a própria vida de Chico Buarque, possa vir a ler esse livro com percepções diferentes daquele que o tem. Sobre isso, Hutcheon argumenta que:

[...] a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do

status de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativa? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado. (HUTCHEON, 1991, p. 161).

Hutcheon (1991) ainda reforça que historiografia e ficção constituem aspectos que merecem especial atenção, e que ambas norteiam os acontecimentos que serão fatos. Compagnon (1999, p. 202) afirma que “[...] a obra de arte é eterna e histórica. [...], é um documento histórico que continua a proporcionar uma emoção estética”. Sendo assim, Chico Buarque usa sua liberdade de autoria para conduzir sua narrativa de maneira que história e ficção componham sua obra, o que permite que leitores tenham acesso à história e à fruição permitida pela literatura, concomitantemente.

INTERTEXTUALIDADE

A obra *O Irmão Alemão* é igualmente riquíssima em referências intertextuais. Segundo Compagnon (1999, p. 108), “[...] a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca”. Ciccio e seu pai são grandes leitores, de modo que são mencionadas inúmeras obras literárias – fato que também comprova que o próprio autor é leitor e conhecedor da literatura, assim como seu pai, que era crítico literário, historiador e um dos maiores brasilianistas.

O narrador vai contando e desvendando sua história através da menção a diversos textos literários, os quais carregam indícios da própria narrativa. Para Compagnon, “[...] a intertextualidade tende às vezes a substituir simplesmente as velhas noções de ‘fonte’ e de ‘influência’, caras à história literária, para designar as relações entre os textos” (1999, p. 109). Sobre intertextualidade – que é amplamente utilizada nesta obra e que ressignifica profundamente a sua leitura –, Thiphanie Samoyault (2008, p. 47) afirma que ela deve ser vista e compreendida do que ela procede e acrescenta que:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se construir [...] e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si.

Ciccio, ao ler escondido na biblioteca seu pai o livro *O Ramo de Ouro*, de James G. Frazer, descobre a carta em alemão que desvendaria a existência de um irmão, filho de seu pai Sérgio com Anne Ernest. Mas por qual razão essa carta estaria justamente escondida dentro deste livro? *O Ramo de Ouro* fala sobre mitos e lendas. Esse irmão não passaria de um ser folclórico, fantasiado pelo imaginário de Ciccio?

Relevante obra da área da Antropologia, *O Ramo de Ouro* apresenta diferentes mitos e lendas, a partir das quais busca mostrar as diferentes fases e a evolução do pensamento humano, da magia para

a religião. Rodrigues (2014, p. 148) afirma que a obra

[...] versa sobre a importância da simbologia entre os antigos, e é nesta obra que o autor enfatiza que os rituais, sobretudo os de magia, foram as primeiras formas do homem interagir com a natureza, o que, segundo o autor, foi uma forma de ciência primordial, em que o homem sentia-se capaz de manipular a natureza e até mesmo o destino.

A existência de uma árvore em uma floresta sagrada dedicada à deusa Diana, a Virgem, guardiã das florestas, é o enredo da lenda do ramo de ouro. Essa árvore era guardada, dia e noite, por um sacerdote guerreiro, que dedicava sua vida a preservá-la. Sem descanso, esse sacerdote sabia que, caso se descuidasse, alguém o mataria e tomaria o seu lugar. A partir dessa história, que dá título ao livro, Frazer discute temas como morte, ressurreição e regeneração da Natureza.

Lendas são narrativas que têm como objetivo explicar fatos do cotidiano, cujo conhecimento o homem não detinha. Nesse sentido, a menção a essa obra pode remeter à existência de seu irmão, ou seja, Ciccio busca uma explicação, o que fica evidente nas incursões investigativas que faz, ou imagina.

Quando o protagonista tenta colocar esse livro no exato lugar de onde fora retirado, uma coleção de outros livros é mencionada: *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac. Após descobrir a carta, Ciccio relata que *O Ramo de Ouro* estava a um palmo de distância dessa coletânea de livros. A partir dessa descoberta, Ciccio narra sua vida – a partir desse ponto, ele ganha um novo propósito: descobrir seu irmão – de maneira a expressar todos seus sentimentos, ilusões, esperanças, vícios, paixões – temas presentes nos livros que compõem o conjunto das obras de Balzac. Samoyault ampara essa ideia ao dizer que “as práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo tem das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas” (SAMOYAULT, 2008, p. 68).

Ciccio também relata ter lido *Guerra e Paz*, de Tolstói, até a metade. Mesmo se tratando de uma obra que aborda a história russa e as guerras napoleônicas, o título nos sugere um estado de espírito do narrador, ou seja, ele vive em seu íntimo uma disputa com seu irmão brasileiro, tem uma relação fria e distante com seu pai, aparentemente busca equilíbrio e conhecimento através da literatura e, ironicamente, por meio de um livro, descobre algo que inquietaria sua mente por muito tempo: a existência de um irmão alemão.

O narrador conta que a primeira palavra que ele leu foi “Gogol”. Possivelmente, tratava-se do escritor Nikolai Gogol, que tem sua nacionalidade disputada pela Ucrânia e pela Rússia. A busca por seu irmão remete à sua nacionalidade constantemente: alemã. Nas cartas, seu pai busca trazê-lo para o Brasil, para que viva neste país e não mais na Alemanha. Percebe-se também, uma sutil disputa de um pai brasileiro com instâncias representantes de outra nação, reclamando por seu filho estrangeiro.

Ele conta que sua mãe colocou em seu quarto, quando bebê, alguns livros de seu pai, entre eles a Bíblia, a Torá e o Corão. O irônico é que Ciccio não se mostra uma pessoa religiosa, de fé explícita em seus atos e pensamentos, ao passo que ele se apresenta extremamente curioso e letrado. Intrigantemente, dicionários e enciclopédias foram depositadas em seu quarto, além da mapoteca – materiais que permitem as mais variadas e incontáveis descobertas. Teriam essas presenças em seu local exclu-

sivo e íntimo da casa influenciado sua personalidade, sem muitos indícios de ser uma pessoa de fé, mas conhecedora de diferentes assuntos e ávida por descobrir o desconhecido, inclusive além-mar? É possível cogitar tal possibilidade ao refletir sobre o que Samoyault argumenta ao afirmar que “desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Ciccio convida uma moça para assistir *O Anjo Exterminador*, com a finalidade de provocar ciúmes em Maria Helena – a sua amada. Esse filme apresenta um grupo de pessoas da elite que perde suas máscaras ao fingir serem o que verdadeiramente não são. Queria Ciccio trazer sutilmente a percepção do que não era verdadeiro, escondendo atrás de uma máscara o seu falso descaso com Maria Helena ou o falso interesse pela outra moça? Ele também escolhe um livro de Gustave Flaubert para dar a Maria Helena, enfatizando que não foi *Madame Bovary*, mas *Educação Sentimental*. A primeira obra conta a história de uma mulher sonhadora, mas infeliz em seu casamento, ao passo que a segunda é um livro que tem como pano de fundo a Revolução de 1848, mas que trata de amor e paixão. Talvez Ciccio quisesse que sua amada também vivesse um romance com o pano de fundo dos embates resultantes do Regime Militar, que ocorria na época. Samoyault (2008, p. 145) ilumina essas ideais ao afirmar que “a citação, a re-escritura, a transformação e a alteração, qualquer que seja a relação do autor – melancólica, lúcida ou desenvolva – [...], só destacam o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento”.

O narrador conta que não se falava muito em política em casa, mas que seu pai tendia ao socialismo. Nessa altura da narrativa, são mencionados os autores Marx, Engels, Trótski e Gramsci, os quais foram defensores da mesma vertente política de que o autor e seu pai eram familiares. Mesmo sem abordar abertamente, isso pode ser sutilmente compreendido nessa passagem, especialmente se o leitor tem conhecimento sobre a vida de Chico Buarque.

Ao descrever a biblioteca de seu pai, ele traz elementos como escuridão e cinzas de cigarro espalhadas pelo chão, e, em uma dessas passagens, Ciccio relata que seu pai o questiona se ele já lera Kafka e o indaga sobre o que estaria esperando para fazê-lo. A relação com seu pai se dava principalmente através dos livros, visto que eles eram pessoalmente distantes, independentemente de estarem fisicamente próximos. O narrador de Kafka, ao escrever *A Metamorfose*, transforma um homem em um inseto gigante, semelhante a uma barata. As baratas tendem a procurar lugares sujos e escuros. A biblioteca, como já foi dito, estava sempre na penumbra e com os livros empoeirados. Também pode-se inferir que, com o passar do tempo, no decorrer da narrativa, Ciccio passa por constantes metamorfoses internas, possíveis de serem percebidas em seus diversos relatos sobre suas inquietudes, desejos e decepções. Samoyault (2008, p. 74) explica que “[...] a literatura só existe porque já existe a literatura. [...] o desejo da literatura é ser literatura. [...] Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo”.

O leitor desta obra de Chico Buarque é muito mais contemplado e impactado pela sua leitura à medida em que é conhecedor das outras obras literárias ou artísticas citadas pelo narrador, visto que elas revelam muitas facetas de sua narrativa, o que não pode ser exaustivamente explorado neste artigo. Samoyault diz que:

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura [...]. (SAMOYAUULT, 2008, p. 91).

A autora complementa que “essa capacidade pedida ao leitor de um trabalho em profundidade, rompendo com a sucessão e o desenrolar tradicionais, convida-o também a fazer escolhas que podem modificar e infletir o sentido” (2008, p. 91) e que “a intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber [...]” (2008, p. 89). O leitor precisa mobilizar seus conhecimentos no momento oportuno, ou seja, se tiver condições de fazer as inferências a partir de seus prévios conhecimentos literários ao se deparar com as referências intertextuais, o leitor fará uma leitura com uma dimensão interpretativa muito maior. Para Samoyault (2008, p. 145), “[...] a intertextualidade permite distinguir a origem dos enunciados, a fim de apreciar melhor o texto como orquestração das vozes que compõem o discurso”. Nesse sentido, a obra *O irmão alemão* é povoada por inúmeras vozes de diferentes artes, como a literatura e a música, exigindo do receptor um conhecimento erudito, para decifrar os intertextos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue”
Chico Buarque

É perceptível a importância da obra *O Irmão Alemão* para a literatura contemporânea brasileira. Através de complexa composição estético-narrativa, Chico Buarque apresenta em sua narrativa aspectos verídicos e ficcionais, compondo uma obra que permite que análises literárias com diferentes abordagens sejam realizadas.

Por meio da autoficção, da metaficção historiográfica e da intertextualidade, atreladas a uma escrita verossímil, aborda fatos históricos, como a Segunda Guerra Mundial e a Ditadura Civil-militar no Brasil. No entanto, a forma como o faz, mesclando elementos verídicos e elementos ficcionais, talvez queira alertar o leitor para a artificialidade das narrativas e, assim, para a vaga confiabilidade das verdades históricas. Sobre isso, Jaime Ginzburg (2012, p. 161) afirma que “a questão do critério de verdade está diretamente ligada às forças históricas em tensão [...] atribuir veracidade a um relato de experiência implica perceber a distribuição dessas forças”. O romance ensina, pois, a desconfiar dos relatos, sejam eles literários, sejam históricos, colocando em suspeição os discursos instituídos.

A literatura tem, dessa forma, o papel de, por meio do arranjo estético do texto, levar o leitor, para além da fruição, ao desmascaramento de situações de opressão e de violência, como é o caso de *O irmão alemão*. Possibilita, pois, a humanização, ou seja, por meio do relato sobre o outro, sensibiliza e educa para a alteridade (CANDIDO, 2004).

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, A. O direito à Literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA, Lígia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos ao pós-modernismo*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação & Crítica, v. 4, p. 91-102, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da USP, 2012.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- RODRIGUES, Marcel Henrique. *Campbell, Jung e Frazer e os estudos em simbologia*. Vol. 4. Belo Horizonte, 2014.
- SAMOYAULT, Tiphanie. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Marinês Andrea Kunz

Doutora em Linguística e Letras pela PUC-RS. Professora no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Letras, na Universidade Feevale – Novo Hamburgo/RS. – marinesak@feevale.br

Rachel Carlesso

Aluna do Mestrado Profissional em Letras na Universidade Feevale. Especialista em Ensino de Língua Inglesa pela Universidade Cândido Mendes, graduada em Letras pela UCS. É professora de língua inglesa do Centro de Idiomas da Universidade Feevale – Novo Hamburgo/RS. - rachel.carlesso@gmail.com

Enviado em 10/04/2019.

Aceito em 10/05/2019.