

O vir a ser da autoria enleio ao discurso de *O irmão alemão*

The idea of authorship interlaced to the discourse of *O irmão alemão*

La idea de autoría enlazada en el discurso de *O irmão alemão*



Marli Teresinha da Silva

Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: marlits.finger@gmail.com



Marinês Andrea Kunz

Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: marinesak@feevale.br

Resumo: O jogo instaurado pela narração em *O irmão alemão*, de Chico Buarque (2014), motiva a discussão sobre os procedimentos estético-narrativos instauradores da ambiguidade enunciativa. Para tal, contextualiza-se a noção de autor, com base em Chartier (1999), Sartre (1999), Darnton (2010) e Foucault (2009), a fim de desenvolver uma análise sob a perspectiva dos tópicos a “morte do autor” (BARTHES, 2012; COMPAGNON, 2010), o “autor-criador” (BAKHTIN, 2011) e a “função autor” (FOUCAULT, 2009). Estudos de Lejeune (2014) e Ricouer (1993) embasam o debate sobre o enleio de aspectos autobiográficos e ficcionais na trama narrativa, na qual o escritor se faz narrador e o leitor, coautor, modificando-se pela leitura.

Palavras-chave: Autoria. Narração. *O Irmão Alemão*. Procedimento Estético-narrativo.

Abstract: The game established by the narration in *O irmão alemão*, by Chico Buarque (2014), motivates the discussion about the aesthetic-narrative procedures that establish the enunciative ambiguity. For, we contextualize the notion of author, based on Chartier (1999), Sartre (1999), Darnton (2010) and Foucault (2009), to develop an analysis from the perspective of topics such as “author’s death” (BARTHES, 2012; COMPAGNON, 2010), “author-creator” (BAKHTIN, 2011) and “author function” (FOUCAULT, 2009). Studies by Lejeune (2014) and Ricouer (1993) support the debate about the intertwining of autobiographical and fictional aspects in the narrative plot. In the narrative plot, the writer becomes narrator and reader, co-author, modifying himself through the reading.

Keywords: Authorship. Narration. *O Irmão Alemão*. Aesthetic-narrative procedure.

Resumen: El juego establecido por la narración en *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque (2014), estimula la discusión sobre los procedimientos estéticos narrativos establecedores de la ambigüedad enunciativa. Para eso, se contextualiza la idea de autor con base en Chartier (1999), Sartre (1999), Darnton (2010) y Foucault (2009), con objeto de desarrollar un análisis bajo la perspectiva de los tópicos la “muerte del autor” (BARTHES, 2012; COMPAGNON, 2010), el “autor creador” (BAKHTIN, 2011) y la “función-autor” (FOUCAULT, 2009). Estudios de Lejeune (2014) y Ricouer (1993) dan base al debate sobre el enlazamiento de aspectos autobiográficos y ficcionales en la trama narrativa. En la trama narrativa, el escritor se hace narrador y el lector, coautor, modificándose por la lectura.

Palabras-llave: Autoría. Narración. *O Irmão Alemão*. Procedimiento Estético Narrativo.

Submissão em 24 de março de 2021.

Aceito em 19 de fevereiro de 2022.

Publicado em 15 de junho de 2022.

Tateando no vir a ser da autoria

“O nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho.” (FOUCAULT, 2009, 45-46).

A comunicação mediada pela tecnologia facilita a circulação de muitos discursos sem a identificação de uma autoria. Entretanto, além de circularem à velocidade da internet, são aceitos como verdade, independentemente de seu anonimato. Desse modo, a cada troca de mensagens, é como se um novo receptor se apropriasse daquele discurso e o encaminhasse para alguém que provavelmente faria o mesmo, como em um ciclo vicioso.

Todavia, a despreocupação com o autor de um texto não é uma prática da contemporaneidade, pois “os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores [...] na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 2009, p. 47). Historicamente, o valor de um texto não estava condicionado ao nome de seu autor, contudo, alguns textos se tornaram, sob o ponto de vista do clero, símbolos do pecado. Ou seja, a partir do século XV até o século XIX, a cúria da Igreja Católica intensifica sua perseguição aos livros, considerados uma ameaça à fé católica (GREEN, 2012). Durante a Inquisição Moderna (XV-XIX), livros que não se encaixavam nos dogmas da Igreja entraram para o *Index Librorum Prohibitorum*, de forma que “antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos ditos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas” (CHARTIER, 1999, p. 23).

Como visto, o interesse pelo autor de um livro resultava do controle do clero sobre a circulação de textos considerados hereges. Assim, muitos livros foram para a fogueira, mas era preciso

punir também o disseminador de ideias pecaminosas, e então passou-se a identificar o proprietário do discurso transgressor. Aqui, faz-se necessário dizer que a perseguição aos “transgressores” se deu tanto pela cúria católica quanto pela protestante, a qual perseguiu heterodoxos, anabatistas e socinianos (CHARTIER, 1999).

Em que pese ainda a questão religiosa, o nome do autor não era uma marca identitária da obra, pelo contrário, a escrita era a transcrição/cópia da palavra de Deus ou de uma tradição, e não a composição original de um texto, na medida em que “da Idade Média à época moderna, frequentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade [...]” (CHARTIER, 1999, p. 31).

Afora as conjunturas religiosas, a autoria está associada ao gênero e à circulação de um texto ou obra. No curso da circulação de livros, questões econômicas dominaram seu modo de existência. Com a invenção da imprensa, por Guttenberg, no século XV, a facilidade de multiplicar o texto impresso possibilitou a proliferação de versões e falsificações de obras, intensificando o enriquecimento de livreiros, editores e tipógrafos. Desse modo, a vendagem dos livros não rendia reconhecimento financeiro nem autoral ao criador original da obra. Presos àqueles que dominavam o mercado livreiro, autores iniciaram seu processo de independência em 1710, quando o parlamento britânico aprovou a Lei do *Copyright Act*. Em meio às adaptações editoriais e socioeconômicas diante da Lei, “Alexander Pope demonstrou que os autores podiam se sustentar vendendo esses direitos” (DARNTON, 2010, p. 159). Vislumbrava-se, então, uma autonomia real ao autor, mas isso não se confirmou. Há sempre uma pedra no caminho da autoria, seja de cunho religioso, econômico ou existencial.

Acerca disso, Foucault (2009) defende que há textos que, para circularem, dependem da identificação do nome do autor, como os textos literários e os que portam um signatário, um redator ou um fiador, como cartas e contratos, entre outros. Assim, tem-se certo grupo de discursos cujo “modo de existência, de circulação e de funcionamento no interior de uma sociedade” caracterizam o que Foucault (2009, p. 46) chama de função autor. De modo se-

melhante, Sartre (1999) mostra que tanto o texto literário quanto o autor estão inseridos numa sociedade que os baliza. Escreve-se para que o texto seja lido, portanto a liberdade de dar forma poética e autoral a uma linguagem que circula livremente numa sociedade, ou comunidade, encontra sua fronteira no leitor.

A comunicação entre obra e leitor funciona como vetor da afeição pela leitura, do estímulo às vendas, da sustentação do fazer literário. Com base nisso, poder-se-ia dizer que o texto ideal é aquele que atinge o público universal, o que, à primeira vista, parece verdade, mas não é uma conquista garantida, tampouco real. Por vezes, o escritor encontra-se aprisionado pela linguagem, já que esta nem sempre permite a concretização do que ele quer comunicar. Outras vezes, o tempo, a época, cria suas barreiras, pois “[...] o escritor fala a seus contemporâneos” (SARTRE, 1999, p. 56). Noutras, a etnia, a espacialidade, a classe erguem suas fronteiras e obstruem parte da liberdade daquele que faz do texto coisa, coisa espelho, espelho do belo e do feio.

A exemplo disso, após o domínio da igreja sobre a produção e circulação de livros, na França do século XVII, a burguesia se insere no círculo que fomenta o livro e a leitura, mas “o público do escritor permanece estritamente limitado, [...] e exerce certa função de censura denominada *gosto*” (SARTRE, 1999, p. 69). Com efeito, o fato de ter o público burguês como consumidor de livros trouxe a facilidade de fechar negócios, porém, veio acompanhada de uma imposição dirigida ao escritor: “não se pede mais dele que restitua a estranheza e a opacidade do mundo, mas que o dissolva em impressões elementares e subjetivas, facilitando a sua digestão [...]” (SARTRE, 1999, p. 91). Isto é, a burguesia queria ler a si mesma nos livros. Em vista disso, o talento criador do escritor foi oprimido pelo público.

Ao aprisionar o caráter apelativo e provocador do texto em função do prazer e entretenimento do consumidor, determina-se o fracasso da literatura, que sofre com a redução da qualidade e da originalidade da linguagem nela empregada. Todavia, a ruína não é total graças a alguns resistentes que optaram/optam pela

liberdade de exercer a função de escritor sem castrar sua capacidade criadora, isto é, encarnando a função autor com a autoridade de quem agrega valor ao texto quando nele imprime a sua assinatura.

A função autor concede ao texto um proprietário, cujo nome não caracteriza o autor que transita na sociedade civil, mas, sim, uma fragmentação deste. E dessa fragmentação decorre o modo de ser do texto. Assim, entende-se que, se no plano do conteúdo o autor é capaz de se multiplicar, no plano da forma, ele pode eternizar-se. Nessa perspectiva, o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque, será analisado.

Tencionando a noção de autor em *O irmão alemão*, de Chico Buarque de Holanda

Em seu procedimento artístico, *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, é permeado de fatos da biografia do escritor, os quais povoam a ficção, do que decorre a fragmentação deste na obra. Essa mistura de realidade e ficção enlaça o leitor, envolvendo-o num jogo de verdade e mentira, de dúvida e certeza até o final da narrativa.

A começar pela capa, que incita a curiosidade pelo fato de a letra “O” e “Chico Buarque” estarem em letras brancas, o que pode ser lido como O Chico Buarque. O destaque conferido ao nome do escritor e à arte da sílaba *mão*, de *irmão* e *alemão*, que está invertida, como se estivesse espelhada, parece confirmar a suspeita de que o livro é uma autobiografia. O caráter autobiográfico também parece ser confirmado pelas informações contidas na orelha do livro, dando a impressão de que o escritor ir-se-á revelando no decorrer da história, como se estivesse diante de um espelho, embora esta imagem nos seja dada de forma invertida, como em um jogo especular.

Essa imagem invertida remete ao próprio discurso autobiográfico, que resulta de uma construção discursiva não necessaria-

mente correspondente ao que de fato foi vivido pelo sujeito que narra. Jeanne-Marie Gagnebin (1994, p. 88) 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”. Assim, o discurso romanesco de *O Irmão Alemão* é perpassado pelo *bios* do autor e de outros que vivenciaram o mesmo período da história brasileira, já que o próprio *autos* é decorrente da sua relação de alteridade com os outros. O discurso memorialístico é, pois, decorrente de estratégias discursivas que recorrem a diferentes recursos.

A partir disso, a suspeita do leitor parece coerente já na primeira página. Sem rodeios, Chico Buarque coloca o receptor diante da descoberta de uma carta, que serve de pista para que o personagem Ciccio encontre seu irmão alemão. Assim, descrevendo o acaso da descoberta da carta, inicia a história de uma busca, vivenciada por Francisco de Hollander, ou Ciccio, para encontrar seu irmão, Sérgio Ernst, que nasceu na Alemanha, filho de seu pai, Sérgio de Hollander, e Anne Ernst. Nessa busca, o protagonista desta história familiar conduz o leitor por ambientes e fatos tensionados pela situação política da época e por suas aventuras juvenis.

Utilizando o recurso da linguagem, o escritor, Chico Buarque, engendra um autor ficcional, que escreve sobre si mesmo e confunde o leitor, à medida que mescla fatos reais e ficcionais. A exemplo disso, têm-se as correspondências trocadas entre Sérgio de Hollander e Anne Ernst, Sérgio de Hollander e a embaixada alemã, que são documentos reais e conferem verossimilhança à história, além da existência do irmão alemão, confirmada pela troca de correspondências e pela delação (sem querer) feita por Vinicius de Moraes¹. Por outro lado, têm-se dados da vida do autor que comprovam tratar-se de um autor ficcional, como o nome da mãe (Assunta), a profissão da mãe (dona de casa), o irmão Mimmo, a

¹ Compositor, escritor e cantor brasileiro.

graduação em Letras, a cidade natal São Paulo. Na vida real, o escritor nasceu no Rio de Janeiro, cursou Arquitetura, tem 3 irmãs e sua mãe se chamava Maria Amélia e era pintora e pianista.

Nesse jogo de mentira e verdade, Chico Buarque inova em sua *poiesis* e concede ao conceito aristotélico de verossimilhança uma nova função, a de confundir o leitor. De acordo com Costa (2006), a verossimilhança aristotélica refere-se a algo que pode ter sido, isto é, algo que necessariamente não aconteceu de fato. Ainda de acordo com a mesma autora (2006, p. 74), o critério de verossimilhança é fundamental ao “conceito aristotélico de mimese, responsável pela distinção entre a obra do poeta e a do historiador”. Desse modo, entende-se que o processo de representação poético-ficcional elaborado por Chico Buarque não se preocupa com a verossimilhança externa, relativa ao historicamente verdadeiro, mas com a verossimilhança interna da obra, cujo arranjo fabulativo permeia o plano ficcional com elementos factuais, o que exige maior participação do leitor no deslindamento da trama narrativa, ou do jogo do texto, como explica Wolfgang Iser (2002).

Ainda sob o ângulo da autoria, a capacidade de composição do mito apresentada em *O irmão alemão* exemplifica a teoria da morte do autor. Na visão de Roland Barthes (2012, p. 57), “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”. Segundo essa teoria, um texto é “[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2012, p. 62). Dessarte, sem a posse da originalidade do que é dito, sobra para o autor conformar a linguagem para, em vez de produzir uma cópia, criar algo novo, mas que não pertence a ninguém, já que é “a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2012, p. 59).

Já Antoine Compagnon (2010) defende que a intenção do autor está em manter a obra coerente, em fazer literatura, não em constituir um critério de interpretação. Nesse sentido,

[...] 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, 2010, p. 128).

Para Compagnon (2010, p. 79), a “intenção do autor não é pertinente”, à medida que o leitor não pode assegurar se o autor consegue exprimir o que realmente quis ou quer dizer mediante o discurso escolhido. Acrescenta-se ainda a tese do mesmo autor acerca do fato de a obra sobreviver à intenção do autor, pois tem seu sentido atualizado como resultado da acumulação de significações conferidas a ela desde a sua publicação.

A partir de Barthes (2012) e Compagnon (2010), entende-se que, com relação ao sentido da obra, o autor é sempre um defunto, pois quem dá sentido ao texto é o leitor. Ao optar pela própria morte, em favor da linguagem, o autor “brinca” com o léxico e convida o leitor para o jogo. Longe de exercer uma postura autoritária, ele exercita a sua generosidade e convida o leitor a jogar. Destaca-se, aqui, que o verbo jogar é usado no seu sentido mais amplo, como *jouer*, que, além de ter o “sentido lúdico: jogar, brincar”, tem um “sentido cênico: representar”, entre outros (BARTHES, 2012, p. 73). Entendido assim, defende-se que o texto ganha vida a partir da simbiose entre autor e leitor. Todavia, a simbiose ocorre diante da morte de um e o nascimento de outro. E, sobre o papel de quem fica, o leitor, Alberto Manguel (2006, p. 33) afirma que “cada leitor existe com o objetivo de assegurar uma modesta imortalidade a determinado livro. A leitura é, nesse sentido, um rito de renascimento”.

Já a função autor, como visto, é de trabalhar a linguagem, valendo-se de metáforas, passagens que se repetem, da intertextualidade, de palavras ambíguas etc., no intuito de transformar o vulgar em arte. No decorrer desse processo de criação literária, o autor pode ir mudando de opinião, matando, assim, o autor inicial

do texto. Isso pode, por vezes, ser depreendido da própria estrutura da história, em que o autor usa os mesmos termos, em diferentes lugares da narrativa, mas atribuindo-lhes um sentido diferente, ou quando o autor altera a trajetória de uma personagem.

Sob esse aspecto, no primeiro capítulo, o narrador-protagonista se posiciona como alguém capaz de esquecer a carta encontrada, como outrora esquecera de que ouvira sobre a existência do irmão alemão. Em seguida, no segundo capítulo, ele muda o plano temporal da história e narra episódios de sua infância, sua adolescência e da sua relação de amor pelos livros. Mas, no terceiro, o plano temporal retorna ao do primeiro capítulo e a carta volta à tona, quando Ciccio é apresentado, por seu amigo Thelonious, a Udo, um alemão que conheceu num colégio diocesano do interior. A partir de então, aquele Ciccio, capaz de esquecer a existência da carta e do irmão *tedesco*, morre, e um novo Ciccio é invadido pelo desejo de encontrá-lo.

No que tange à repetição de termos em diferentes passagens, a menção ao livro *Ramo de Ouro*, da autoria de James G. Frazer (1978), também exemplifica mudanças do sentido de alguns termos na narrativa. No primeiro capítulo, a obra é erotizada por um narrador que se vale da imaginação para conjecturar o caso amoroso entre seu pai e Anne Ernst. No penúltimo capítulo, 16, é elevada ao âmbito do sagrado.

O Ramo de Ouro (1978) é uma obra importante para a Antropologia, já que, ao apresentar diferentes mitos e lendas, pretende mostrar as diferentes fases e a evolução do pensamento humano, da magia para a religião. Segundo Rodrigues (2014, p. 148), 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 lenda do ramo de ouro narra a existência de uma árvore em uma floresta sagrada dedicada à deusa Diana, a Virgem, guardiã das florestas. Contudo, essa árvore era guardada, dia e noite, por um sacerdote guerreiro, que dedicava sua vida a preservá-la. Esse sacerdote não tinha descanso, pois sabia que, caso se distraísse, alguém o mataria e tomaria o seu lugar. A partir dessa história, que dá título ao livro, Frazer discute temas como morte, ressurreição, regeneração da Natureza.

Em seu primeiro contato com o *Ramo de Ouro* (1978), Ciccio descobre a carta de Anne destinada a seu pai e deduz: “sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim [...] não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá” (BUARQUE, 2014, p. 8). Assim, a menção ao livro traz consigo um quê de erotismo e, talvez, de transgressão, que é reforçado na cena em que o protagonista anseia repor o livro exatamente no lugar de onde o havia retirado, para não deixar pistas de sua descoberta.

Na ponta dos pés desloco um Bocage da fileira da frente, depois tateio as lombadas dos dois ingleses que ladeavam o meu. Há algo de erótico em separar dois livros apertados, com o anular e o indicador, para forçar a entrada de *O Ramo de Ouro* na fresta que lhe cabe. (BUARQUE, 2014, p. 10).

Porém, com o desenrolar da trama, o caráter transgressivo e erótico de *O Ramo de Ouro* (1978) eleva-se ao sagrado, como visto no penúltimo capítulo, em que a dificuldade financeira faz Ciccio cogitar vender alguns livros, mas, ao selecionar alguns exemplares, dá-se conta de que, assim como seu pai não distinguia a esposa “muito bem da biblioteca” (BUARQUE, 2014, p. 183), ele tinha os livros como uma extensão da mãe, isto é, nos livros ele sentia a presença dela, bem como a devoção materna àqueles objetos, que foram ocupando o lugar do esposo e se tornando sagrados.

[...] um dia em que ela revistava a estante do corredor, observei seus desvelos com uns ingleses do fundo da prateleira, entre

os quais *O Ramo de Ouro*. Mamãe não costumava remexer o interior dos livros, onde o mais banal vestígio do meu pai era sagrado. Mas dessa vez abriu, cheirou, tornou a cheirar, sacudiu *O Ramo de Ouro* até que a carta de Anne Ernst se soltou e veio ao chão. (BUARQUE, 2014, p. 184).

A mãe de Ciccio assume, pois, o papel do sacerdote guardião do ramo de ouro, que sem sua presença fica ameaçado, como ocorre posteriormente na narrativa, quando os militares invadem e violam a biblioteca em busca de provas incriminadoras. Assim, essa referência intertextual ao livro de Frazer é uma estratégia discursiva que revela a erudição do próprio autor, mostrando seus percursos de leitura e de formação intelectual.

De modo semelhante à mudança de sentido do livro *O Ramo de Ouro* (1978), a mudança de opinião da personagem Ciccio é conduzida pelas experiências vividas na trama, as quais não resultam apenas das ações ou da personalidade da própria personagem, mas do contexto em que ela se encontra, daquilo que é externo a ela ou independe dela, como a morte do pai, o desaparecimento do irmão, a doença da mãe etc. Consoante a essas ocorrências na narrativa, o autor vai se distanciando das personagens, que passam a ter desejos próprios e a lançar seu criador para fora da sua vida.

Nesse sentido, Roberto Gomes (*apud* FARACO, 1999), ao opinar sobre o 8º Decálogo do Perfeito Contista², de Horácio Quiroga, argumenta sobre quantas vezes as personagens levam os autores pelas mãos:

Não poucas. A partir da tensão que dispara a elaboração do texto – que raramente controlamos – não é raro que os personagens nos surpreendem, mesmo quando já sabemos aonde afinal queremos chegar, nós e os personagens. Mas chegaremos lá onde desejamos? Saberemos de fato e sempre o que queremos dizer e obter com cada uma das linhas que escrevemos, com cada sequência de diálogos? (GOMES *apud* FARACO, 1999, p. 63).

² "Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem atentar senão para o caminho que traçaste. Não te distrai vendo o que eles não podem ver ou o que não lhes importa. Não abusa do leitor. Um conto é uma novela depurada de excessos. Considera isso uma verdade absoluta, ainda que não o seja." (Horácio Quiroga)

O argumento de Gomes (*apud* FARACO, 1999) mostra que a relação entre o autor e a personagem é tensa e tem por base o conhecimento do todo da personagem por parte do autor. Com efeito, ao escrever os detalhes que compõem a personagem e as situações vividas por ela, o autor obriga-se a dois procedimentos: o empático e o distanciamento. Isto é, por um lado, o autor encaminha as ações e os pensamentos da personagem, obedecendo ao ponto de vista desta, mas, por outro, sob seu próprio ponto de vista, ou seja, consciente dos elementos que transgridem a sua criação. Sobre isso, Bakhtin (2011, p. 12) afirma que

[...] o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem; é essa posição que ele deve ocupar em relação à personagem.

Nessa direção, o trecho “na tardinha de 20 de maio de 2013 embarquei no voo da Lufthansa ciente de que não dormiria [...]” (BUARQUE, 2014, p. 206) dá início ao último capítulo do livro, cujo acabamento em primeira pessoa não só aproxima o leitor do narrador-protagonista como o faz confundir narrador e autor; enleio reforçado pela nota na página 229 assinada por Chico Buarque. O casamento do capítulo com a nota, além de estar apadrinhado pela teoria de Bakhtin (2011), está ornamentado pela *poiesis* de um autor-criador que, no plano do conteúdo, ou das ideias, em decorrência da relação entre personagem e autor, é capaz de se multiplicar. Sendo assim, a cada mudança, morre um para dar vida a outro, em um processo de mútua revelação e espelhamento.

Nesse processo de vida e morte, de multiplicidade de papéis que o autor é capaz de desempenhar a partir de um procedimento de distanciamento e de empatia, o sujeito Francisco Buarque de Hollanda se recolhe e deixa fluir sua função autor sob a identidade de Chico Buarque, que, por sua vez, se autorrepresenta como Francisco de Hollander no romance. Em vista disso, o fazer literário e a apropriação do discurso de *O irmão alemão* estão em con-

sonância com a tese de Foucault (2009, p. 54), para quem “todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de “eus””.

Nas calhas da roda de Chico Buarque: um lugar para o homem-narrativa

“É preciso ler, dizia Sêneca, mas escrever também.”
(FOUCAULT, 2009, p. 133)

A escrita como prática de si tem papel relevante nos textos gregos. Associada ao exercício da meditação, a escrita é tida como um elemento do treino de si e considerada um dos princípios da arte de viver. “Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 2009, p. 134). Isto é, o registro do próprio pensamento acerca daquilo que se ouviu, viu e leu constitui uma memória material de si, diante da qual o escritor encontra verdades positivas e negativas sobre sua conduta e seu pensamento, passando, assim, por um processo de purificação espiritual, que o leva a atenuar o perigo de colocar em prática os maus pensamentos, ou seja, a escrita “transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional” (SÉNECA apud FOUCAULT, 2009, p. 143).

Nessa direção, Lejeune (2014, p. 86) afirma que “[...] transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A ficção significa inventar algo diferente nessa vida”. O colocar em narrativa, a *mise en intrigue* (RICOEUR, 1993), é sem dúvida, um ato de criação e de invenção, mesmo que se pretenda memorialista. É um ato de dizer-se, de revelar-se, pois ao engendrar a narrativa, ao efabular, o escritor se mostra, seja pela intertextualidade, seja pela temática e o ponto de vista da obra, seja pela linguagem empregada. É constituir-se homem-narrativa que

implica um leitor para desnudá-lo e para conferir-lhe as cores que desejar.

Assim é em *O irmão alemão*, de Chico Buarque. O escritor cria um narrador-protagonista e ambos se interinvadem, ou seja, se revelam um ao outro, em um efeito especular. Francisco Buarque de Holanda e Francisco de Hollander se interpenetram na trama narrativa, mesclando dados verídicos, fatos históricos e ficcionalidades, exigindo um leitor perspicaz, atento ao jogo do texto para transpor as amarras narrativas. Com isso, o escritor se faz narrador, e o leitor se transmuta em coautor, ao desvendar os meandros textuais, modificando-se a si pelo ato da leitura. Dessa forma, o autor se fragmenta na trama narrativa, como estilhaços especulares a lançar reflexos de si no entremeio dos dados ficcionais. Podemos questionar, então, se há de fato a morte do autor, como pressupõem Barthes (2012) e Compagnon (2010).

Além disso, de modo distinto do autor influenciado pela burguesia, como aponta Sartre (1999), Chico Buarque, em sua função autor, não se submete a facilitar a leitura do mundo a fim de agradar o leitor mais superficial. Ao contrário, engendra um discurso em que mescla memória, autoficção e ficção, exigindo de seu leitor um trabalho heurístico profundo, convidando-o, pois, a enveredar pela trama, a fim de perceber as pistas textuais. Escrevendo para seus contemporâneos, Chico Buarque convida seu leitor a refletir sobre as relações familiares, a história do Brasil e a da Alemanha, para que, ao fim e ao cabo, o receptor mire a si mesmo no estilhaçamento especular próprio da obra buarquiana.

Assim, como escreveu Fernando Pessoa, nas calhas de roda, gira, a entreter a razão, esse comboio de corda que se chama co-ração...

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e sendo comum**. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COSTA, Lúgia Militz da. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.
- DARNTON, Robert. **A questão dos livros: passado, presente, futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FARACO, Sergio. **Horácio Quiroga: decálogo do perfeito contista**. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega/Passagens, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GREEN, Toby. **Inquisição: reinado do medo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: tomo III**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RODRIGUES, Marcel Henrique. **Campbell, Jung e Frazer e os estudos em simbologia**. Percurso Acadêmico. Belo Horizonte, v. 4, n. 7, jan/jun, p. 145-151. 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/percursoacademico/issue/view/663>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1999.