

A AUTOFIÇÃO DE CHICO BUARQUE: O IRMÃO ALEMÃO (2014) E A AFIRMAÇÃO PARA SE DILUIR

THE AUTOFICTION OF CHICO BUARQUE: O IRMÃO ALEMÃO (2014) AND THE STATEMENT TO DILUTE

Luis Eduardo Veloso Garcia¹
Doutor em Estudos Literários
UNESP/Araraquara
(luis.garcia@uenp.edu.br)

RESUMO: O artigo procurará uma leitura sobre a autoficção no livro *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque. A autoficção é considerada uma das vertentes mais exploradas na literatura do tempo presente e definida, basicamente, pelo modo que o autor representa sua figura dentro da obra literária em um exercício estético lúdico que envolve diretamente o leitor. No livro em questão, vemos a história de Francisco de Hollander e sua busca para descobrir o paradeiro do filho que o seu pai teve na Alemanha, o seu irmão alemão. Essa história também faz parte da biografia de Chico Buarque, mostrando que a similaridade entre protagonista e autor não fica só nos nomes. Analisaremos, portanto, a proposta lúdica do autor em jogar com a construção coletiva que o leitor traz de sua figura de grande imponência dentro de nossa cultura nacional, a tal ponto de usar essa leitura como elemento de enganação do leitor. O jogo aqui será da afirmação direta do autor para que, através dessa afirmação, possa diluí-lo em uma nuvem de pistas falsas – a afirmação para se diluir.

Palavras-chave: Chico Buarque. Literatura contemporânea brasileira. Autoficção.

ABSTRACT: The article will seek a reading on autofiction in Chico Buarque's book *O Irmão Alemão* (2014). Autofiction is considered one of the most explored strands in the literature of the present time and defined, basically, by the way the author represents his figure within the literary work in a playful aesthetic exercise that directly involves the reader. In the book in question, we see the story of Francisco de Hollander and his quest to find out the whereabouts of the son that his father had in Germany, his German brother. This story is also part of Chico Buarque's biography, showing that the similarity between protagonist and author is not only with the names. We will therefore analyze the author's playful proposal to play with the collective construction that the reader brings from his figure of great grandeur within our national culture, to the point of using this reading as an element of reader deception. The game here will be the direct affirmation of the author so that, through this statement, can dilute it in a cloud of false clues – the statement to dilute.

Palavras-chave: Chico Buarque. Brazilian contemporary literature. Autofiction.

Questão inevitável: é ou já foi difícil ser o Chico?

É difícil ser o Chico quando as pessoas pensam que você é o Chico.

(Chico Buarque em entrevista concedida para a revista **Rolling Stone** em 2011)

¹ ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3467-2561>.

Lançado em novembro de 2014, o livro **O Irmão Alemão** gerou uma grande repercussão na imprensa brasileira antes mesmo de chegar ao mercado, justamente por se tratar de um episódio bastante significativo da família do autor: a descoberta, através da ajuda de uma equipe de historiadores contratada pela **Companhia das Letras** (editora que publicou os mais recentes trabalhos de Buarque), da biografia de Sergio Günther, o filho alemão bastardo do conhecido sociólogo e historiador brasileiro Sergio Buarque de Holanda, pai de Chico Buarque.

Torna-se importante, então, após esse entendimento da repercussão gerada pela obra antes mesmo dela chegar as prateleiras, trazeremos uma nota explicativa fundamental que se encontra presente no espaço dos dados técnicos da edição lançada do livro: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles” (BUARQUE, 2014, p. 240).

Apesar da nota explicativa deixar claro que se trata de uma autoficção na qual tanto os documentos oficiais do pai de Chico Buarque quanto os dados biográficos que aparecem em diversos momentos do livro não passam de um meio para instaurar um jogo estético artístico com o leitor, mergulhando-o na confusão dos limites entre real e ficção, outras duas notas que acompanham o livro ganharam maior destaque nas reportagens de seu lançamento. A primeira, que apresentamos na íntegra, contava de modo resumido quem foi o “irmão alemão”:

Sergio Günther, filho de Sergio Buarque de Holanda e Anne Ernst (ou Anne Margrit Ernst, ou Annemarie Ernst), nasceu em Berlim, em 21 de dezembro de 1930. Em 1931 ou 1932, foi entregue pela mãe à Secretaria da Infância e da Juventude do distrito de Tiergarten, Berlim. Em 193?, Arthur Erich Willy Günther e sua mulher, Pauline Anna, adotaram o menino Sergio Ernst, que seria criado com o nome de Horst Günther. Por volta dos 22 anos, Horst veio a saber da identidade de seus pais naturais, optando por retomar o prenome Sergio. Entrou para o exército da RDA em 194? e no fim dos anos 50 foi admitido na televisão do Estado, onde desenvolveu múltiplas atividades. Gravou um número incerto de discos, hoje fora de circulação. Morreu de câncer em 12 de setembro de 1981 (BUARQUE, 2014, p. 227).

A segunda, colocada em primeira pessoa e devidamente assinada pelo próprio Chico Buarque, explica, também de maneira reduzida, como foi o trabalho de procura deste irmão feito pelo grupo de historiadores contratados pela **Companhia das Letras**, e de que modo o autor colaborou na pesquisa:

NOTA

Tomei conhecimento do destino do meu irmão Sergio Günther graças ao empenho do historiador João Klug e do museólogo Dieter Lange. Seus trabalhos de pesquisa em Berlim basearam-se nos documentos constantes neste livro, preservados por minha mãe, Maria Amelia Buarque de Holanda. O contato com Klug e Lange se deu por intermédio do editor Luiz Schwarcz e do historiador Sidney Chalhoub. Em maio de 2013 estive em Berlim com minha filha Silvia Buarque, cuja contribuição foi fundamental para as entrevistas com a filha de Sergio, Kerstin Prügel, a neta, Josepha Prügel, a ex-mulher, Monika Knebel, e os amigos Werner Reinhardt e Manfred Schmitz.

CHICO BUARQUE

(BUARQUE, 2014, p. 229)

Entender de que maneira tais notas ganharam repercussão midiática e qual processo fez com que os veículos de comunicação procurassem afirmar que esta obra se tratava mais de uma autobiografia do que de uma ficção sobre uma das maiores figuras da cultura brasileira será o caminho primordial para colocarmos em prática a leitura de Karl Erik Shollhammer no livro **Ficção Brasileira Contemporânea** (2010) sobre a maneira que ocorre a “espetacularização da figura do autor” dentro do processo artístico da autoficção contemporânea. Esta leitura também nos auxiliará para que possamos ver o quanto Buarque explora, inteligentemente, tais processos especulativos em torno de sua figura para instaurar o jogo com o leitor.

Segundo o autor, no capítulo intitulado “O Sujeito em Cena”, a pergunta que se destaca como mote de abertura direcionada para a autoficção contemporânea é: isto “é uma ficção?”. A resposta cunhada logo no primeiro parágrafo do texto ilumina o caminho das discussões seguintes:

É uma ficção? Sim e não, é uma ficção que se apropria da experiência de vida, uma escrita que utiliza a ficção para penetrar no que aconteceu numa história que se constrói enquanto relato motivado pelo desafio de vida que essa experiência impõe. Nesse sentido, há uma dimensão ética na proposta de escrita, uma encenação do “eu” diante dessa realidade (SHOLLHAMMER, 2010, p. 105-106).

A escolha lexical de Shollhammer traz uma perspectiva muito interessante para o tema, pois chama para o primeiro plano as expressões do teatro, entendendo o modo que os autores se apresentam diante das obras autoficcionalis como uma encenação devidamente direcionada para o espectador-leitor, que julga sua performance em cena-livro através deste jogo lúdico. Como discorre o autor, “o miolo do real é o sujeito, e a lição serve para uma espécie de encenação de si com a

finalidade de semear dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do "eu" narrativo" (SHOLLHAMMER, 2010, p. 108).

A grande missão do gênero torna-se, então, a proposição do escritor e o aceite do leitor por este "jogo de espelhos entre o eu que fala e o "eu" falado, entre o sujeito que dá origem ao texto e aquele que surge como efeito no discurso, entre um original e uma cópia, num tempo em que se confunde a cópia do original como original da cópia" (SHOLLHAMMER, 2010, p. 108). O entendimento dessa regra coloca-se da seguinte maneira para a definição do termo:

No momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção, na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira (SHOLLHAMMER, 2010, p. 107).

A proposta de leitura da sociedade aqui se aproxima dos ideais de Debord em seu livro **Sociedade do Espetáculo**. Na obra em questão, vemos o apontamento para uma necessidade contemporânea na qual se busca legitimar "a vida concreta de todos" num "universo especulativo", de tal modo que as barreiras do espaço público e privado se tornam nulas, abrindo caminho para as leituras sobre o que vem a ser o ideal de espetáculo:

O espetáculo é o herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do *ver*; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. Ele não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. A vida concreta de todos se degradou em universo *especulativo* (DEBORD, 2011, p. 19).

Como salienta Debord (2011, p.13), "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens", ou seja, tal leitura dessa sociedade do espetáculo é conduzida pela mediação imagética (que não pode ser medida de forma concreta) superando a relação pessoal, por isso a força da especulação. Como afirma o autor: "toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de

espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 2011, p. 13).

Especulação e representação se fundem numa perspectiva na qual a imagem ganha a força de uma suposta “realidade” concreta, de tal modo que o recorte autoficcional não pode fugir de uma leitura social coletiva que busca incessantemente, através das criações estéticas de imagens feitas pelo objeto literário, a “realidade integral” do sujeito que a escreve. Por essa perspectiva, a função das imagens para Debord em nossa sociedade atual complementam o seguinte comportamento:

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser reestabelecida. A realidade *a parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo (DEBORD, 2011, p. 13).

Retomando o capítulo “O Sujeito em Cena”, Shollhammer passa a se preocupar com a forma que o “sintoma da espetacularização da figura do autor” é visto dentro da literatura contemporânea, e de que modo essa “autoencenação autoral” pode ser compreendida:

A propensão de autoencenação autoral, a inclusão de referências e pistas autobiográficas podem, nesse sentido, ser lidas não apenas como sintoma da espetacularização da figura do autor e das condições de produção do livro, mas como “dispositivos de exibição de fragmentos do mundo”, que se apresentam de modo a produzirem perspectivas e ópticas sobre um processo em movimento, e não posições subjetivas de observação fixas e objetos concluídos. Ao desestabilizar as sólidas posições de autor, personagem e leitor, essa espécie de estratégia performativa consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo que concretiza a situação de exibição e observação, ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente. O autor procura, em outras palavras, dar realidade à situação de observação, incluindo o leitor na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo que questiona o perspectivismo cenográfico ao qual a observação está submetida e que afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor. Se no auge do ceticismo pós-moderno a ficção desconstruía a realidade representada, denunciando sua relatividade teatral uma inversão se opera na literatura contemporânea que concretiza os mecanismos expositivos e performáticos da experiência, abrindo espaço para a realidade de seus efeitos de verdade. Trata-se, aparentemente, de um

deslocamento leve de perspectiva em que o alvo se transforma (SHOLLHAMMER, 2010, p. 111-112).

Nessa perspectiva direcionada para a questão do espetáculo, vê-se, portanto, uma modificação clara no foco representativo que engloba a estetização ficcional, ou nas palavras de Karl Erik Shollhammer:

Se a ficção antes problematizava o espetáculo, dando realidade ao “palco” e ao cenário, hoje, tanto um quanto outro é desacreditado em favor da hesitação ambígua entre os dois e de sua realidade, do efeito simultâneo de irrealização e realização, que mantém a problematização dos artifícios da representação, mas aponta para efeitos de afeto, além dos cognitivos e racionais (SHOLLHAMMER, 2010, p. 111-112).

Tal movimento de desestabilização da representatividade que o dado real poderia abarcar dentro de uma obra se dá como mais um ponto deste jogo ficcional quando, por exemplo, um autor decide inserir em uma obra documentos de veracidade possivelmente comprovada – como será o caso do livro **O Irmão Alemão**, de Chico Buarque. Para Shollhammer, este jogo concretizado pela “relação entre documento e ficção” e a “inclusão de fatos reais na construção do universo ficcional” funcionará por dois caminhos, conforme a habilidade do autor que os manipula, sendo tanto pela perspectiva negativa “como índice de uma realidade que acaba comprometendo a ficção, e não o contrário” (SHOLLHAMMER, 2010, p. 112), quanto pela forma positiva de explorar esta situação.

Por outro lado, vemos alguns escritores trazendo, para dentro de suas ficções, as condições factuais de criação, ou o material nitidamente autobiográfico que a envolve, tirando proveito da tensão entre o plano referencial e o plano ficcional, ora para confundir os limites entre essas instâncias, ora, como parece ser a tendência que prevalece, para inserir índices de um real originário na experiência íntima que ancora a ficção de maneira mais comprometida (SHOLLHAMMER, 2010, p. 114).

Para facilitar a compreensão sobre a recepção da obra, tomamos como ponto de análise quatro críticas literárias publicadas referentes ao livro para demonstrar o quanto o jogo proposto pela autoficção gera não só desconforto, como também polêmicos ataques perante a tal exercício estético. Entre as críticas escolhidas, temos uma de Marcelo Coelho escrita para a **Folha de São Paulo**, o polêmico texto de Alcir

Pécora, também presente no mesmo jornal, além dos escritos de José Castello para **O Globo** e de Alcides Villaça para **O Estado de São Paulo**.

Na primeira crítica escolhida, que teve sua publicação na **Folha de São Paulo** do dia 15 de novembro de 2014 (data correspondente à semana de lançamento do livro), Marcelo Coelho aponta qualidades e defeitos na obra que, como poderemos perceber, estão diretamente relacionadas ao exercício autoficcional. Segundo o autor, “os problemas e as qualidades de **O Irmão Alemão** surgem a partir da transparente película ficcional com que o autor quis revestir o episódio biográfico de seu pai”, pois, se “de um lado, a tensão narrativa ganha bastante com o recurso” (COELHO, 2014, *online*), do outro lado, perde-se a qualidade na construção das personagens que dividem o espaço com o protagonista, soando todas elas de maneira rasa e estereotipadas.

Apesar da ressalva com a construção das personagens, Coelho (2014, *online*) não deixa de constatar a hipótese de que “talvez esse esquematismo dos personagens faça parte do plano”, o que não deixa de ser uma estratégia dentro da autoficção, afinal, o jogo que ela propõe é direcionado ao autor.

Ainda assim, o crítico não se esquece de ressaltar o quanto é grande o êxito de Chico Buarque em seu exercício autoficcional na obra, pois “enquanto o narrador sai em busca da antiga amante do pai e do filho que ela teve, o leitor continua se perguntando, até chegar ao fim do livro, se tudo aquilo é realidade mesmo ou pura invenção” (COELHO, 2014). Ou seja: Coelho afirma que na obra ocorre o alcance pleno do limiar desestabilizador entre ficção X realidade que a autoficção procura atingir.

Se na primeira crítica escolhida o saldo é, de certa forma, positivo, no segundo texto escrito por Alcir Pécora (presente na mesma edição da **Folha de São Paulo** que publicou a opinião de Marcelo Coelho) temos um ataque ferrenho não só a obra e ao escritor Chico Buarque, mas, principalmente, ao gênero autoficcional, que é chamado pejorativamente pelo crítico como o “Mal da Gripe Borgiária”. Esse termo, aliás, pode ser explicado de maneira detalhada num texto escrito em 2014, na **Revista Cult**, pelo próprio Pécora intitulado “A Gripe Borgiária”:

um ramo florescente do arbusto universal que atacou e recobriu como praga a literatura refinada de Jorge Luis Borges.

Nos seus momentos epidêmicos decisivos, redundou nas falácias bizantinas de Eco; proliferou aleatória por Vila-Matas; não poupou o Nobel português; acometeu outros tantos, de vária nação, até atingir o estado de pandemia em *O Código da Vinci* (2003), do norte-americano Dan Brown.

Pós-DB, a cepa do vírus se estabilizou num misto de excitação popularesca por teoria conspiratória, tino editorial de vendas, alegre disposição para a falsificação histórica, e, por último, como fantasia pedestre de cultura, à maneira de almanaque de trívia ou de manual de simbologia.

E não há porque ser cético: a cada dia se aperfeiçoa a lesão do estilo. Nem sequer cabe o pejo de ser nacionalista: um brasileiro bem poderá levar a palma sobre todos os outros que espalharam até aqui o resfriado, a febre, o catarro. Dez anos depois de Dan Brown expor com sucesso global a influenza borgiária, quem poderá negar que começamos a contribuir pra valer com o fenômeno? (PÉCORA, 2014, *online*)

Retomando o texto que Pécora escreveu sobre **O Irmão Alemão**, ele aponta claramente para a ocorrência na obra da “chamada autoficção”, que “se encontra com a gripe que mais pega na literatura atual, não apenas brasileira: a temível Borgiária, o mal da emulação de Borges” (PÉCORA, 2014, *online*).

Para afirmar seu repúdio ao modelo autoficcional e, principalmente, atacar a obra de Chico Buarque por estar construída nesse modelo, o autor decide apontar três grandes falhas que o livro carrega das quais, como poderemos perceber, estão todas ligadas ao modo negativo que Pécora trata o gênero, pois seu ataque se perde na busca de uma realidade para a obra (consequentemente, ele não só deixa de lado o jogo proposto com a autoficção como, de maneira até equivocada, exige que o autor Chico Buarque aprenda a retratar com mais fidelidade a “realidade”).

O primeiro erro apontado pelo autor se refere a “incapacidade” de Chico Buarque para ajustar a narração com o tema fundamental dos desaparecidos da ditadura, pois

a sobreposição dos acontecimentos pessoais e familiares com os que envolvem desaparecidos da repressão, que poderia querer significar uma introjeção afetiva da violência histórica, torna-se, ao contrário, uma submissão dos acontecimentos dolorosos a uma obsessão frívola (PÉCORA, 2014, s/n).

Para além da negação em procurar na figura do narrador um jogo com sua realidade, Pécora prefere impor que este seja capaz de construir com mais fidelidade o retrato histórico da época, em vez de se afirmar por suas questões pessoais. O

segundo grande erro que ele discorre na obra reafirma o mesmo princípio de “exigir realidade de um trabalho ficcional”:

A forma de construir o passado com um realismo postiço, composto de marcas de carros, nomes de ruas, bares da moda, artistas, restaurantes etc. de uma São Paulo de 1968. Tudo junto, vira só etiqueta de um burocrático retrô, não imagem convincente da cidade da época.

Até os festivais da canção são referidos dessa forma distante, desmaiada – o que demonstra que a experiência da vida, sozinha, não basta para fazer falar o texto (PÉCORA, 2014, s/n).

A última frase do recorte acima merece um maior destaque, pois nela vemos o quanto o autor deseja a “realidade na obra” e se nega a enxergar um jogo artístico estetizado: “o que demonstra que a experiência da vida, sozinha, não basta para fazer falar o texto” (PÉCORA, 2014).

O terceiro erro levantado por Pécora refere-se, não só ao modo que ele enxerga a qualidade da obra, mas, também, a procedência crítica que lança para o gênero, definindo o livro como uma

produção de relatos pessoais que tomam a forma de investigações livrescas aleatórias, cheias de coincidências e achados. O resultado não é a representação de uma vivência única, mas um deixar cair de nomes que atua como pegadinhas literárias para o leitor esperto. A biblioteca do pai vira então uma listagem de livros cujos enigmas não apontam para nada, a não ser um culturalismo genérico, anódino (PÉCORA, 2014, s/n).

Esta mesma forma de apontar um vazio de significados válidos tanto aqui nos jogos estéticos feitos por Chico Buarque quanto no gênero autoficcional – como pudemos perceber no texto “A Gripe Borgiária” – acabam por ganhar espaço para além das críticas de Pécora e, por isso, como bem lembra Luciana Hidalgo no ensaio “A Imposição do Eu” (2013), o gênero sofre com grande dificuldade para ganhar um corpo estético heterogêneo o suficiente para elucidar os caminhos da crítica. Em suas palavras, essa dificuldade ocorre desde a origem do termo:

Nesse polêmico processo de circunscrição teórica do conceito, estudiosos da literatura, especialmente franceses, têm se polarizado: existem os discípulos de Serge Doubrovsky, inventor do termo, portanto empenhado em consolidá-lo teoricamente; e os defensores de Philippe Lejeune, grande especialista da autobiografia que recusa a possibilidade de uma recepção, digamos, *ambígua* do texto

apresentado como *autoficção*. Lejeune é categórico ao afirmar que o leitor, diante da ideia de ler um texto como autobiografia e ficção, não percebe exatamente o que há de uma e de outra, então o lerá sempre como uma autobiografia clássica. Ou seja, pouco importa a *ficção* contida na palavra-valise; o teor ficcional foge aos olhos de críticos fixados no primado do *auto* (HIDALGO, 2013, *online*).

Tal confusão colabora para a aparição de leituras equivocadas perante uma obra intencionalmente autoficcional, mesmo vinda de um grande nome acadêmico como um professor da Unicamp, caso este de Pécora.

Se para a última crítica apresentada o tom foi de ataque justamente por emular o gênero autoficcional, no texto seguinte publicado por José Castello no jornal **O Globo** de 15 de novembro de 2014 veremos o caminho oposto, que enxergará as qualidades da obra exatamente por seu valor em trabalhar com a autoficção. Torna-se importante ressaltarmos anteriormente quem é José Castello.

Para além dos textos críticos que escreve periodicamente em jornais, Castello é um ficcionista premiado, inclusive com um **Prêmio Jabuti de Melhor Livro do Ano de 2011** com sua obra intitulada *Ribamar*, justamente uma obra construída de maneira autoficcional. Em sua crítica ao livro **O Irmão Alemão**, o autor procura realçar uma leitura do modo em que Chico Buarque constrói seu jogo autoficcional, não se prendendo a análise de outras características possíveis de serem relativizadas numa obra literária:

Até que ponto é verdadeira, até que ponto é falsa a história do meio-irmão alemão de Chico?
Essa é a grande armadilha da literatura — que Chico (mas será ele mesmo?) manobra com destreza. Como uma dobradiça, o romance se desdobra em duas chapas de tamanho e forma semelhante — ora encaixado em fatos, nomes e documentos que prometem o real, ora erguido sobre as sombras não menos verdadeiras da imaginação.
O livro de Chico — assim como ele registra, com detalhes, em uma nota explicativa à página 229 — é resultado de uma pesquisa exaustiva, que envolve muitos nomes e situações verdadeiros. Ainda assim: em se tratando de um romance, e mesmo diante do peso dos documentos, em que medida devemos acreditar no que lemos? (CASTELLO, 2014, *online*).

Após a explanação sobre como o exercício estético da autoficção se propõe dentro da obra, José Castello sabiamente aponta para qual maneira deve ser lida e encarada artisticamente uma obra que trabalhe com este gênero:

“Inferno da ficção”: quanto mais esmiuçamos os dados, quanto mais a história se esclarece e se desdobra, mais nos embrenhamos na dúvida. Por fim, o leitor se vê retido em uma fronteira — sem saber em qual dos dois lados deve confiar. O mais prudente: em ambos. O leitor não chega a uma resposta convincente — mas é esse vacilar, e essa ausência de respostas, que o arrasta (CASTELLO, 2014, *online*).

A crítica que escolhemos para fechar o panorama de recepção do livro de Chico Buarque foi escrita por Alcides Villaça no jornal **O Estado de São Paulo** de 15 de novembro de 2014 e segue a mesma proposta do texto de José Castello, enxergando a qualidade na obra justamente no seu êxito em desestabilizar os limites entre realidade e ficção.

Para Villaça, o livro é construído por Chico através de espelhamentos com dados que se propõem reais para a figura do autor em questão de maneira muito precisa para que, através disso, ocorra o confronto com o espaço legitimamente ficcional, confronto esse capaz de existir justamente pela maleabilidade que a matéria forjada pode acarretar. Nas palavras do crítico, o livro se constrói através dos seguintes pontos:

O efeito de uma história grave assentada em bases fluidas, ou o da mescla entre as vivências fundas do sujeito e a potencialização delas numa outra órbita engenhosa, é o da relativização permanente dos fatos, do contínuo deslocamento entre o espaço da experiência e o da imaginação, entre a concretude de uma casa sólida, recheada e sustentada por histórias, pessoas e livros, e a ampla alegoria de um universo cultural que já se tornou espectral. A pujante engenharia retórica é também irônica e machucada perspectiva histórica (VILLAÇA, 2014, *online*).

Tamanha é a valorização que Alcides Villaça faz para a intenção do jogo proposto pela autoficção que ele opta por finalizar o texto com a afirmação de que a veracidade dos documentos apresentados no livro torna-se tão secundária que até pode-se supor divertido imaginar esse material como uma invenção da estetização ficcional:

Ao final do livro, há nota explicativa para os documentos oficiais inseridos na narrativa e a notícia do resultado final da efetiva busca de Chico Buarque pelo irmão alemão. Mas, depois de tantas peripécias romanescas e metaliterárias, não deixa de ser divertido imaginar que os documentos oficiais seriam tão inventadas quanto a figura de um editor Schwarcz, e que o sofisticado livro-produto nas prateleiras é um

antídoto de um sucesso que acabará por obter, contestando-o (VILLAÇA, 2014, *online*).

Como se pode perceber no trecho citado, Villaça não se esquece de relativizar a força que a figura de Chico Buarque tem, força esta que, mesmo quando se propõe como um sujeito forjado em pistas falsas dentro da ficção, irá fazer seu livro-produto tornar-se sucesso fácil, justamente por supor sua presença, de alguma forma, naquele espaço.

O caminho de procura da realidade que cerca uma figura tão conhecida e importante da cultura nacional e que, de certo modo, acaba por sobrepor o espaço que a ficção exige quando ele se apresenta dentro de uma obra literária legitimamente autoficcional, é afirmado com ainda mais propriedade pelas reportagens que se seguiram ao lançamento do livro e, até mesmo, no texto de apresentação da obra encontrado no site da editora **Companhia das Letras**. Aliás, o porta-voz escolhido pela editora para as entrevistas de lançamento do livro não foi o autor Chico Buarque – que sempre foi avesso a entrevistas – mas, sim, o principal responsável por encontrar os dados sobre o irmão alemão, o historiador e professor da UFSC João Klug.

Um bom exemplo do quanto a “veracidade dos fatos” acompanha a intenção do historiador e que isso pode deixar o espaço ficcional da obra em segundo plano é perceptível no tom que João Klug escolhe para as entrevistas, como podemos perceber em sua fala para o **Diário Catarinense**:

O que você achou do livro?

É um romance, então, claro que Chico faz uso de recursos literários. No entanto, é extremamente fiel à trajetória da história. Ele usa nomes diferentes, mas consigo ver a veracidade. O irmão entra em cena no último capítulo. O livro todo é em busca dessa ideia de um irmão que ele tinha na Alemanha. Por isso, acho que vem mais coisa por aí (KLUG, 2014, *online*).

No texto de anúncio do livro no site da editora a mesma procura pela “verdade dos fatos” se destaca, e apesar de lembrarem em certo trecho que “O Irmão Alemão reproduz ficcionalmente essa pesquisa real, mas não é um relato histórico”, pois “o autor usa a realidade como fonte da ficção”, a construção completa do texto gira em torno da procura por essa realidade, como podemos perceber nos recortes seguintes:

Chico só soube da história [do “irmão alemão”] em 1967, aos 22 anos. Estava na casa de Manuel Bandeira em companhia de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, e o poeta pernambucano deixou escapar algo sobre aquele “filho alemão do seu pai”. Quando se preparava para escrever um novo romance, o autor pediu a Luiz Schwarcz - como costuma fazer ao fim dos períodos de entressafra literária - que lhe enviasse livros de que gostara nos últimos tempos. No pacote foi *Austerlitz*, de W. G. Sebald, cruciante investigação ficcional da memória e da história pessoal. A leitura de *Austerlitz* despertou em Chico Buarque a angústia pelo destino incerto desse irmão que jamais conhecera - e que bem poderia ter sucumbido aos anos de terror numa “cidade bombardeada e partida ao meio”, ou mesmo cerrado fileiras com a juventude hitlerista. Transcorridas quase cinco décadas, decidiu então tomar o assunto como matéria para um novo livro. Logo assomou a necessidade de saber o que se passara com Sergio Ernst, por motivos afetivos mas agora também literários. Afinal, como desatar os nós da narrativa sem conhecer o fim da história real? (...) Por intermédio do historiador brasileiro Sidney Chalhoub, acionado pela editora enquanto passava um período acadêmico em Berlim, os pesquisadores João Klug (historiador) e Dieter Lange (museólogo) embarcaram num trabalho verdadeiramente detetivesco, conseguindo afinal traçar o destino do “irmão alemão”, com descobertas surpreendentes. (...) Num decurso temporal que chega à Berlim dos dias presentes, e que tem no horror da ditadura militar brasileira e nos ecos do Holocausto seus centros de força, *O irmão alemão* conduz o leitor por caminhos vertiginosos através dessa busca pela verdade e pelos afetos (COMPANHIA DAS LETRAS, 2014, *online*).

O mesmo tom de “sede pela verdade da vida de Chico Buarque” acompanha reportagens lançadas depois do livro, como é o caso da pesquisa feita por Roberta Campassi para a **Folha de São Paulo** do dia 15 de novembro de 2014 que, além da entrevista com todos os irmãos do autor para traçar uma rede de “verdades” sobre o fato do irmão alemão existente, também faz o trajeto completo dos lugares da cidade de São Paulo que são apontados dentro do livro.

Mais uma reportagem que segue este mesmo tom foi escrita pela repórter portuguesa Sarah Otto Coelho para o jornal **O Observador**, de Portugal, na época de lançamento do livro naquele país (sendo o primeiro grande lançamento da **Companhia das Letras** em solo português, redimensionando a importância cultural de Chico Buarque para aquele país também).

Assim como na reportagem da **Folha de São Paulo**, novamente se vê o desejo pela verdade como propulsor do texto, e aqui esse desejo vai ainda mais além, em uma construção investigativa baseada em responder o que é falso e o que é real no livro através da procura das respostas se é “verdade” ou “mentira” para questões

chaves, entre elas, se “Chico Buarque tinha mesmo um irmão alemão?”, “como é que Chico descobriu que tinha esse irmão?”, “Sérgio Buarque alguma vez se interessou pelo filho alemão?” e muitas outras neste caminho detetivesco.

Outra reportagem significativa encontra-se na **Revista Piauí** em sua edição 100 de janeiro de 2015, feita por Fernando Barros e Silva, nada mais do que o repórter responsável pela construção da biografia de Chico Buarque com autorização do próprio autor. Na reportagem, Barros e Silva acompanha todas as viagens de Chico para a Alemanha na procura dos dados sobre o irmão. Aliás, todo o material levantado nestas viagens, além de render uma reportagem com mais de 20 páginas na revista em questão, foi transformado em documentário lançado em 2015 com direção de Miguel Faria Jr. – novamente, a verdade que se espelha no livro virará um produto direto que sobrepõe a questão ficcional.

Entre as falas significativas de Chico Buarque que se encontram na reportagem, observa-se sua intenção de embaralhar os dados da realidade com a ficção em alguns trechos. Um bom exemplo disso é a fala sobre a decisão de colocar o nome do pai Sergio Buarque de Hollanda na obra, com excertos de fala do próprio Chico:

Chico já ia pelo quarto capítulo (o livro tem 17) quando soube de uns documentos que tinham sido encontrados no apartamento onde sua mãe havia morado por muitos anos. [...]
 “Quando comecei a escrever o livro, meu pai, quer dizer, *o pai do narrador*, se chamava Jorge. Até tentei outro nome, mas não dava certo, tinha que ser Sérgio”, contou Chico. “Ao receber os documentos, vi que os alemães ali chamavam papai de Sérgio de Hollander. Foi o nome que usei” (BARROS E SILVA, 2015, *online*).

Outro trecho em que o autor afirma sua intencionalidade ficcional como o verdadeiro propulsor da construção estética da obra e que é ainda mais significativo para a nossa reflexão se encontra na fala em que discorre sobre as abordagens do editor Luiz Schwarcz para que ele “incorporasse mais a história verdadeira à trama”:

Diante do extraordinário da descoberta do irmão, com seus acasos e coincidências felizes, o editor Luiz Schwarcz insistiu que o escritor incorporasse mais a história verdadeira à trama. Chico não cedeu. É categórico a esse respeito: “Só sei fazer ficção.” A identidade do irmão aparece apenas no capítulo final do romance. “Mesmo assim, essa história está no plano da fantasia”, ressaltou. Uma de suas preocupações em Berlim era explicar a todos os envolvidos —

pesquisadores, familiares, amigos — que escrevera um livro de ficção, não uma reportagem (BARROS E SILVA, 2015, *online*).

Todo levantamento anterior colabora para nossa tese no artigo: Chico Buarque compreende que qualquer fato, por mínimo que seja, ligado a seu nome e figura, ganha uma repercussão relevante dentro da cultura nacional, por isso, joga com o trabalho de afirmar-se no livro (incluindo o nome da personagem principal, o tal Francisco de Hollander, ou Ciccio de Hollander, como fala a mãe italiana em diversos trechos da obra) com propriedade para, através das pistas falsas, diluir-se completamente na obra literária, sobrando uma farsa difícil de se escapar para o leitor, já que todos os caminhos, tanto da indústria cultural que o cerca quanto dos veículos midiáticos, se alimentam da busca incessante de “verdades” de um nome com grande repercussão como o dele.

A tentativa incontornável de uma possível “espetacularização do autor”, quando se trata de um artista tão significativo para a nossa cultura como é Chico Buarque, pode ter um alcance ainda mais interessante na proposta lúdica que a autoficção procura em seus limites.

Como podemos observar, diferentemente de nomes como Silviano Santiago, Ricardo Lísias, Tatiana Salem Levy e Evando Nascimento, que são conhecidos por trabalhar com a autoficção em suas obras, quando essa possibilidade estética é proposta para alguém do calibre de Chico Buarque vê-se ocorrer a transposição clara do espaço acadêmico, pois o alcance da espetacularização de sua figura atinge outros espaços referentes da cultura de nosso país.

Torna-se fácil perceber que sua afirmação dentro do livro cria uma potencialização ainda maior, afinal, o público que consumirá aquele produto não está direcionadamente ligado as questões que abrangem o gênero de modo acadêmico, por isso o jogo ocorre até de forma mais legítima, principalmente quando Chico começa a diluir sua figura com questões pontuais no livro nas quais negam qualquer conhecimento coletivo que emana do imaginário popular sobre ele.

Sobre esta diluição, recortamos alguns exemplos interessantes, como na passagem em que o narrador da obra (o Francisco/Ciccio de Hollander) descreve o seu irmão brasileiro (esse sim, reconhecido pelo pai) e altera suas características em um jogo de espelhos com este irmão em que todos os atributos físicos apontado a ele são reconhecidamente do próprio Chico, inclusive os olhos verdes:

Se cunhássemos nossas cabeças eu e meu irmão, cada qual numa face de uma moeda, e se girássemos essa moeda com um peteleco forte, poderíamos vislumbrar a cabeça do meu pai e a cabeça da minha mãe quase simultaneamente. Já com a moeda em repouso tornamos a ser duas cabeças tão dessemelhantes que ninguém nos imagina irmãos. Só quem frequentasse muito a nossa casa, ou estudasse uma rara foto da família reunida, notaria que nós dois não somos propriamente opostos, e sim complementares. Mas entre mim e ele a partilha dos rostos de pai e mãe mostrou-se iníqua, com nítida vantagem para meu irmão. Seu rosto tem os traços do pai, que está longe de ser um homem bonito, mas no conjunto, por algum mistério, resulta numa versão masculina da nossa formosa mãe. Já eu herdei detalhes da mãe em desarmonia, como um nariz pontudo sem as maçãs salientes que o justificam, ou seus lábios carnudos que na minha boca pequena não têm cabimento. Os cabelos italianos, que meu irmão agora deu para usar em longos cachos, na minha cabeça viraram lâ de arame. E talvez por um direito de primogenitura ele ficou com as cores maternas, os olhos esverdeados e a tez cor-de-rosa, relegando-me a pele rude do meu pai, além de prognatismo, olhos cinzentos e óculos (BUARQUE, 2014, p. 36).

Outro trecho que afirma a diluição ocorre na citação interessante que ele faz ao **Festival de Música Popular da TV Record**, no qual a personagem do livro é barrada por não ser músico na porta deste festival e impedida de entrar para procurar um possível pianista alemão que conheceu seu irmão. Como se sabe, nos dois festivais ocorridos na TV Record Chico saiu premiado, levando o grande prêmio do **II Festival de Música Popular** com “A Banda”, empatado com “Disparada” em 1966, e no ano seguinte, ficando em terceiro lugar no **III Festival de Música Popular** com a canção “Roda Viva”:

Em vinte minutos de caminhada chego ao Teatro Record, onde encontro uma fila na bilheteria e uma pequena aglomeração junto à porta lateral. É a entrada dos artistas, protegida por seguranças a quem apresento o cartão de visita do Lázaro, depois de forçar passagem entre fãs e puxa-sacos. O cartão passa de mão em mão, e um funcionário suarento vem me avisar que estou barrado, porque já tem um afinador no palco. Pois foi ele quem me chamou, afirmo cheio de moral, me passando pelo pianista do João Gilberto. Mas o João Gilberto não tem pianista nem concorre no festival, segundo os dedos-duros às minhas costas, então me esgueiro até o bar ao lado e peço um café no copo para tomar com um pé na calçada (BUARQUE, 2014, p. 77).

Ainda na linha de diluição da figura espetacularizada que é construída coletivamente em nossa sociedade para Chico Buarque, ele não só nega completamente ser músico, como afirma ser professor de literatura – “desculpe-me, o

senhor é músico? Não, respondo, sou professor de literatura” (BUARQUE, 2014, p. 218) – e, principalmente, um escritor, afirmação essa que seria cabível, afinal, ele realmente é um ficcionista. Porém, aqui no livro ele se apresenta como um escritor de estilo completamente distante do que é realmente, se tornando um professor de português que dá dicas sobre gramática na mesma linha de nomes conhecidos como Pasquale Cipro Netto e que ganha fama mais por suas polêmicas do que com a obra criada especificamente:

O professor Hollander é uma besta! Por mais desprezíveis que fossem meus leitores, eu reproduzia suas considerações *ipsis litteris* e não me furtava a um diálogo democrático: Aconselho-lhe a leitura de Machado de Assis, meu estimado e iletrado sr. J.B. Aconselho-lhe é a puta que lhe [sic] pariu, professor Hollander!!! No princípio eu próprio me endereçava uns textos, tomando por modelo as escrevinhações do meu irmão em seus cadernos escolares. Depois comecei a receber redações de leitores num português ainda mais indigno, que por pouco não me levaram a abandonar o abnegado ofício. Corrigia-os com certa impaciência, que muita vez suscitava respostas malcriadas, sucedidas por comentários mordazes de terceiros, mas no frigidar dos ovos éramos sempre os mesmos membros de uma comunidade restrita. Até que um veterano jornalista da Gazeta, em nota num hebdomadário de grande circulação, publicou que o nome do meu saudoso pai vinha sendo conspurcado no blog de um gramático oportunista e pedante. A partir daí, conforme vaticinou a Natércia, multiplicaram-se meus seguidores, exacerbou-se a troca de insultos, conquistei cada vez mais anunciante, cheguei a fazer um pé-de-meia [...] Mas a verdade incontestável é que, daí a pouco, de professor de português num blog inexpressivo fui alçado a polêmico mestre da norma culta nas redes sociais, patrocinado inclusive pela Caixa Econômica Federal. Não era só para ganhar a vida, porém, que passei a gastar horas diante do computador em detrimento da boa literatura (BUARQUE, 2014, p. 182).

Até mesmo com a questão de ser uma figura engajada politicamente pelo modo que suas músicas foram usadas na época da ditadura militar acaba entrando na brincadeira da diluição de si que apronta Chico Buarque. No livro, ele opta por apresentar um sujeito completamente alienado no que se refere a política, justamente na mesma época em que atravessa o golpe militar e os principais embates que as músicas de Chico se tornaram emblemas de posicionamento político, afinal, a memória da personagem atravessa todo o período ditatorial, e ele se demonstra avesso a política, exatamente naqueles anos específicos, como podemos perceber no trecho seguinte:

Gabola, gabarola, cabotino, meus colegas não me perdoavam por ostentar os livros autografados do meu pai nos corredores da faculdade de letras. E arriscando-me a aborrecê-los mais um pouco, eu não resistia a me referir sem cerimônia aos autores assíduos na minha casa, o João, o Jorge, o Carlos, o Manuel. O Sartre? De passagem por São Paulo fez questão de nos visitar com a Simone, extrapolei numa aula de filosofia. Mas os colegas me censuravam sobretudo o que lhes parecia um ar meio blasé, numa época de grande efervescência política. Disposto a me reabilitar, ainda no primeiro ano letivo passei a comparecer ao centro acadêmico sempre que se convocava uma assembleia, fosse para discutir a reforma universitária, fosse para reivindicar papel higiênico nos banheiros, fosse para eleger um comando de greve. A fim de melhor marcar presença eu geralmente levava de casa um volume de *Das Kapital*, e encostado na parede fingia ler Karl Marx em alemão, enquanto os líderes estudantis se digladiavam na frente da sala. E devo dizer que guardo boas recordações daquele nosso grêmio onde também havia exposições de arte, recitais de poesia, cantoria, cachaça e moças namoradeiras. Festas entravam pela madrugada até as vésperas de 31 de março de 1964, quando os militares tomaram o poder. Mas os acontecimentos eram bastante previsíveis, mesmo para quem como eu não tinha o costume de ler o noticiário (BUARQUE, 2014, p. 47).

No exercício estético de Chico Buarque, portanto, a desestabilização da fronteira entre real e ficcional ocorre por sua afirmação direta na obra para, na sequência, ocorrer a diluição, invocando para isso a leitura espetacularizada que a sociedade brasileira carrega de sua figura.

Considerações finais

Em **O Irmão Alemão**, o ficcionista aceita o desafio do criador do termo autoficção Doubrovsky (1977, s/n) no qual exige que “o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso [...] e não se legar a um personagem fictício”.

Como teorizava Karl Erik Shollhammer no livro **Ficção Brasileira Contemporânea**, “a atenção em torno da pessoa do escritor cresceu, e a figura espetacular do “autor” tanto quanto o objeto livro ganharam maior espaço na mídia (SHOLLHAMMER, 2010, p. 19). Obviamente, temos no exercício autoficcional referente ao nome de Chico Buarque a exploração máxima dos limites abordados por estes espaços.

Se Luciana Hidalgo, no texto “A Imposição do Eu”, supõe a participação do “exagero da cultura da celebridade atual” rondando as obras do gênero, ter uma figura

do tamanho de Chico Buarque é fomentar a expressão mais potente deste jogo, pois seu nome torna-se sempre um emblema que transcende o espaço acadêmico (diferentemente de outros autores), a tal ponto de uma chamada de notícia absurdamente banal como “Chico Buarque compra baguetes para o lanche da tarde” se tornar possível em um site de fofocas sobre as celebridades como o **Ego**. Para quem dúvida, é só conferir o link no site (<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1363727-9798,00-CHICO+BUARQUE+COMPRA+BAGUETES+PARA+O+LANCHE+DA+TARDE.html>).

Por fim, é interessante enxergar a complementação na obra **O Irmão Alemão** de todos os princípios da “autoficção autobiográfica” teorizada por Vincent Colonna (2004), afinal, por mais que se saiba que o Chico Buarque dentro da obra nada mais é do que uma afirmação do jogo do “mentir-vrai” (mentir-verdadeiro) que aproveita dos pontos de veracidade para distorcê-los e no qual “o autor modela sua imagem literária” (COLONNA, 2004, p. 94), torna-se um desafio para o leitor dissociar a imagem construída coletivamente para o autor – que toda e qualquer pessoa participante de nossa sociedade compartilha em certa medida – para aceitar a nota explicativa que acompanha o romance nos dados técnicos de sua edição: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles” (BUARQUE, 2014, p.240).

Referências

BARROS E SILVA, F. “O irmão brasileiro: A busca de Chico Buarque em Berlim”. **Revista Piauí**. Edição 100, janeiro de 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-irmao-brasileiro/> Acesso em: 10 jan 2020.

BUARQUE, C. **O irmão alemão**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2014.

BUARQUE, C. “Entrevista”. **Rolling Stone**. 2011. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-61/entrevista-rs-chico-buarque#imagem0> Acesso em: 10 jan 2020.

CAMPASSI, R. “Para irmão de Chico Buarque, pai era apenas um rapaz latino americano”. **Folha de São Paulo**. 15 de novembro de 2014.

CASTELLO, J. “‘O irmão alemão’ vai ao limite de uma busca alucinante”. **O Globo**. 15 de novembro de 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica->

[irmao-alemao-vai-ao-limite-de-uma-busca-alucinante-14564813](#) Acesso em: 10 jan 2020.

CASTELLO, J. **Ribamar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

COELHO, M. “Não há na obra nenhuma palavra mal escolhida nem frase fora do ritmo”. **Folha de São Paulo**. 15 de novembro de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/195565-nao-ha-na-obra-nenhuma-palavra-mal-escolhida-nem-frase-fora-do-ritmo.shtml> Acesso em: 10 jan. 2020.

COELHO, S. O. “A verdade e a mentira do irmão alemão de Chico Buarque”. **O Observador**. 25 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://observador.pt/2015/02/25/a-verdade-e-a-mentira-do-irmao-alemao-de-chico-buarque/> Acesso em: 10 jan. 2020.

COLONNA, V. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 2011.

DOUBROVSKY, S. **Fils: roman**. Paris: Éditions Galilée, 1977.

HIDALGO, L. “A imposição do eu”. In: **Rascunho**. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/autor/luciana-hidalgo/> Acesso em: 10 dez. 2019.

KLUG, J. “Historiador João Klug fala sobre sua pesquisa para livro de Chico Buarque”. **Diário Catarinense**. Disponível em: <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2015/01/historiador-joao-klug-fala-sobre-sua-pesquisa-para-livro-de-chico-buarque-4685151.html> Acesso em: 10 dez. 2019.

PÉCORA, A. “A Gripe Borgiária”. **Revista Cult**. Ed. 189, 19 de maio de 2014. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/05/a-gripe-borgiaria/> Acesso em: 10 dez. 2019.

PÉCORA, A. “Armadilhas na trama tornam livro de Chico Buarque uma autoficção insossa”. **Folha de São Paulo**. 15 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/195567-armadilhas-na-trama-tornam-livrode-chico-buarque-uma-autoficcao-insossa.shtml> Acesso em: 10 dez. 2019.

PORTAL Companhia das Letras. “Texto de apresentação do livro O Irmão Alemão”. **Companhia das Letras**. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13482> Acesso em: 10 jul. 2015.

PORTAL Ego Rio. “Chico Buarque compra baguetes para o lanche da tarde”. Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1363727-9798,00->

[CHICO+BUARQUE+COMPRA+BAGUETES+PARA+O+LANCHE+DA+TARDE.html](#)

Acesso em: 10 dez. 2019.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Civilização Brasileira: 2010.

VILLAÇA, A. “Humor e ritmo do discurso são o forte do livro ‘O irmão alemão’”. **Estado de São Paulo**. 15 de novembro de 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,humor-e-ritmo-do-discurso-sao-o-forte-do-livro-o-irmao-alemao,1592943> Acesso em: 15 dez. 2019.



Recebido em 09 de agosto de 2020
Aprovado em 20 de novembro de 2020