

## DE CHICOS E SÉRGIOS: UMA LEITURA DE *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE, COMO FICÇÃO DE ARQUIVO

**Nathalia de Aguiar Ferreira  
Campos\***

\* nathaguiarcampos@gmail.com  
Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG).

**RESUMO:** Este ensaio discute *O irmão alemão* (2014), mais recente realização literária de Chico Buarque, sob a perspectiva da safra literária contemporânea conhecida como *ficções do arquivo*. Parte, para tanto, da desabilitação da *autoficção* para abordar o romance – rubrica com que vem sendo frequentemente alinhado –, de maneira a investir na desnaturalização das noções esquemáticas de autobiografia e ficção e apreender importantes nuances da obra, como a encenação das chamadas figuras de arquivo (no caso, a biblioteca, a carta e a iconografia), o emprego das técnicas de prova no processo de pesquisa histórica ou jornalística e a modelagem biografemática de restos biográficos do autor e da família Buarque de Holanda, com destaque para o pai, Sérgio Buarque de Holanda.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficções de arquivo; autoficção; biografema; ficção; biografia.

**RESUMEN:** Este ensayo discute *El hermano alemán* (2014), más reciente realización literaria de Chico Buarque, bajo la perspectiva de la producción literaria contemporánea conocida como *ficciones del archivo*. Parte, para eso, de la deshabilitación de la *auto ficción* para enfocar la novela – rúbrica con la que está siendo a menudo alineada –, de manera a investir en la desnaturalización de las nociones esquemáticas de autobiografía y ficción y a aprehender importantes matices de la obra, como la escenificación de las llamadas figuras del archivo (en el caso, la biblioteca, la carta y la iconografía), el uso de las técnicas de prueba en el proceso de pesquisa histórica o periodística y el modelaje biografemático de restos los datos biográficos del autor y de la familia Buarque de Holanda, especialmente de los del padre, Sérgio Buarque de Holanda.

**PALABRAS-CLAVE:** ficciones del archivo; auto ficción; biografema; ficción; biografía.

### **AUTOFICÇÃO E O IRMÃO ALEMÃO: É ASSIM QUE A BANDA TOCA?**

Há mais de duas décadas, o autodeclarado “sequestrado pela canção popular”, Chico Buarque, retornou em definitivo a seu berço – a literatura. *Retornar* não é bem o termo, que sugeriria resgatar algo que se tivesse abandonado, como um homem que, após uma aventura extraconjugal, voltasse à mulher de direito. É minha firme convicção, com sorte partilhada pela maioria dos brasileiros cujas vidas foram marcadas pela obra musical de Chico Buarque, que o exercício poético que nela se patenteia é apenas a outra face de uma mesma moeda. Isto é, sem achatar suas especificidades, e apesar do próprio Chico, que veementemente rejeita este que persiste como uma espécie de título de nobreza – o de “poeta” –, as vocações praticadas pelo artista na canção e na literatura têm uma mesma e histórica raiz.

Como se sabe, originalmente, as expressões poética/narrativa e musical se indistinguem, vindo a ser divorciadas apenas com o advento da prensa gutenberguiana, no século XV, que inaugurou o consumo privado da letra (letra escrita, ou a literatura, *tout court*), fora do contexto do acompanhamento musical. Em outra altura do percurso, quando da constituição do paradigma beletrista e do Estado-Nação moderno, em fins do século XVIII, a literatura foi alçada ao patamar de arte superior, faculdade

de seres de exceção, heróis e porta-vozes da história e do pensamento oficial das nações.

Se a literatura – sua natureza, seu ofício, seu *métier* – foi elevada, a música *popular*, agora já falando diretamente da cultura brasileira, sofreu arremetida inversa, sendo frequentemente identificada com vida ociosa, fácil, boêmia, bem como com uma manifestação decaída da música erudita, e quiçá, no nível da letra, percebida como literatura vilipendiada e diluída. Assim, as imagens do músico popular e do escritor que predominam no Brasil são antípodas, o que, para Chico Buarque, traduz-se no enfrentamento de preconceitos de vários matizes, que em comum revelam a dificuldade do público em conciliar os domínios, ainda que análogos, em que o artista transita.

Alguns, fiéis à canção de Chico, encaram suas investidas na literatura como um tipo de desvio de energia criativa; outros, talvez vitimados por um inconfessável despeito, não admitem que o talento de Chico extravase a música; outros, por discordarem do posicionamento político pessoal de Chico Buarque, desqualificam sua obra; e outros, ainda, entusiastas dos “dois Chicos”, reivindicam uma espécie de continuidade ou até dependência entre suas obras musical e literária. Muitos destes, ao encontrarem, além de um espontâneo diálogo entre elas, sua respectiva autonomia, perdem a compostura. As reduções perfazem ainda um

longo caminho, mas escolho, antes de adentrar objeto deste ensaio, a reflexão sobre *O irmão alemão* (2014), último livro de Chico, como ficção de arquivo, me debruçar sobre o apego da parte desse público à imagem do “primeiro” Chico Buarque de Holanda.

Interessa-me como tal apego se reflete na forma como a literatura de Chico é recebida por muitos no Brasil. Na recepção de *O irmão alemão* por aqui, é possível ver esse fenômeno concretamente. Ao que parece, o mencionado segmento do público espera encontrar no livro, que vem sendo largamente vendido como um exemplar da chamada *autoficção*, o Chico músico, patrimônio cultural do Brasil, venerado e odiado; o Chico político, ícone da resistência artística à ditadura militar, membro da ilustre linhagem de intelectuais e artistas Buarque de Hollanda, e por aí vai.

É onde parece residir o grande perigo de enquadrar *O irmão alemão* na rubrica da *autoficção*. Partamos da sua definição. Essa modalidade narrativa emerge na literatura em 1977, quando o escritor francês Serge Dubrovsky cunha a expressão para se referir a seu livro *Fils*. Basicamente, tratar-se-ia do encontro entre dois registros tradicionalmente opostos, a autobiografia e a ficção, já que da primeira se espera a narrativa verídica dos fatos que dão corpo a uma existência digna de nota, e da segunda, uma narrativa inventada, com o exclusivo fim de entreter, sem compromisso com a “verdade”.

Com o *boom* da “egoliteratura”,<sup>1</sup> na década de 1980, a *autoficção* tornou-se uma coqueluche, daqueles “canivetes-suíços” terminológicos que grassam em cada época. O conceito é estudado a sério por referências como Silviano Santiago e Diana Klinger,<sup>2</sup> aplicado sobre textos como os de João Gilberto Noll e Bernardo de Carvalho para apresentar a narrativa ficcional na perspectiva de fronteira entre a literatura, a antropologia, o jornalismo e outros campos da cultura. Por meio do aprofundamento na noção de verdade, esses pesquisadores pretendem dissolver a antinomia autobiografia X ficção, desinvestindo da ideia de polaridade para dar lugar à de indecidibilidade. Fora desse polo de rigor teórico, o conceito de *autoficção* vem sendo usado a torto e a direito, e esse “poder ser tudo” – visto que se pode argumentar que toda literatura é, em alguma medida, autobiográfica – acaba por desgastá-lo ao ponto em que ele já não expressa mais nada.

A meu ver, a armadilha desse rótulo persiste na centralidade da presença da primeira pessoa, no imaginário que esta aciona e alimenta. Mal compreendido – o que infelizmente é a regra – tal rótulo passa a carrear no próprio nome a promessa de que realidade e ficção coincidam, ou melhor dizendo, que os biográficos *Chico-Buarque-de-Holanda-músico* e as personagens *reais* de sua vida estejam dentro da narrativa tais e quais, bem como que esta seja a expressão fiel do que *de fato* aconteceu.

1. FOREST. *Le roman, le je apud* KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 41.
2. Ver, respectivamente, “Meditação sobre o ofício de criar” e *Escritas de si, escritas do outro*.

Essa classificação do romance busca se fundamentar no fato de ser ele uma ficcionalização da “expedição” de busca do Chico Buarque de Holanda empírico, em 2013, pelo irmão primogênito, Sérgio Günther, fruto de uma breve ligação amorosa de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, com uma jovem alemã em meados da década de 1920, quando este era correspondente d’*O jornal* na Alemanha. Num procedimento de espelhamento, em *O irmão alemão*, o protagonista Ciccio, filho de um intelectual e bibliófilo, Sérgio de Hollander, toma conhecimento da existência do irmão após encontrar uma carta da ex-namorada do pai, Anne Ernest, dentro de um livro. Embarca assim numa investigação permeada de devaneios e conjecturas acerca do paradeiro do irmão, a qual informa Ciccio sobre sua própria identidade e história, bem como sobre as de seu indecifrável pai.

Ao encenar fragmentos de sua biografia no romance, Chico, não sem o humor que lhe é habitual, nos dá a deixa para evocar um dos conceitos mais frutíferos e atuais no vocabulário da crítica literária: o *biografema*, de Roland Barthes. Trata-se de uma alternativa ao projeto totalizante e rígido da biografia, em favor de uma concepção segundo a qual uma potência biográfica e literária se presentifica na forma de vestígios, fragmentos marcantes de uma trajetória de vida e criação recortados pelo olhar do leitor. Assim, o biografema estaria sintonizado com a inviabilidade de se recuperar a biografia em sua totalidade e unidade, o equivalente a *fotografar* uma

existência, tal como se a memória do fato fosse a expressão rigorosa e literal dele. Para Eneida Maria de Souza, “o biografema zomba da estrutura fechada da biografia”,<sup>3</sup> o que o valida como uma atitude crítica mais razoável, ao contemplar a precariedade do projeto de *biografar*, e com mais possibilidades de sucesso, uma vez substituída a perspectiva da *reconstrução* pela da *simulação* ou *invenção* da biografia. Revisitar os fatos implica forçosamente ficcionalizá-los.<sup>4</sup>

Claramente, o procedimento narrativo em *O irmão alemão* se afeiçoa ao biografema, o que afasta o romance da referida concepção monumental de (auto)biografia, assim como da ficção como um registro que lhe é estranho, quando na verdade ele se articula a todo tempo ao gesto (auto)biográfico.

É irônico que, em outra hipótese, a *autoficção* possa encaminhar o leitor, de maneira igualmente equivocada, a uma experiência de perceber a ficção, ainda que alegadamente manobrada pelo autor sobre si mesmo, como “mentira”, negando os elos, ou “pontes metafóricas”<sup>5</sup> entre a vida e a obra. É dizer: se a narrativa não se presta inteiramente à “verdade” sobre o eu empírico do autor, resta a ela ser embuste. Acontece, assim, uma redução crassa dos sentidos de *ficção* e de *fato*, um “se não se está lá, se está cá”, quando é a hesitação, a indecidibilidade, uma das experiências mais ricas na leitura de *O irmão alemão* (como o é em tantas outras obras que recebem o título de autoficções).

3. SOUZA. Autoficções de Mário, p. 195.

4. O mesmo arranjo é chamado, por Iliana Gregori, de “parabiografia” ou “onirobiografia”, contemplando a liberdade do leitor de criar e imaginar sobre uma personalidade biográfica (GREGORI. *La biographie à l'épreuve...*).

5. SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 105.



Até aqui, meus esforços não devem ser entendidos como uma tentativa de desabilitar a autoficção em si na abordagem de um certo tipo de narrativa, mas em favor de uma perspectiva crítica que me parece mais madura e assertiva no que diz respeito a *O irmão alemão*, a qual me parece dar conta de mais nuances da obra – a *ficção de arquivo*. Com subsídios do romance, me dedico a seguir a apresentá-la.

### **O IRMÃO ALEMÃO COMO FICÇÃO DE ARQUIVO**

Em meio à cepa literária contemporânea identificada como *ficções de arquivo*, estão textos que problematizam a construção da memória no âmbito dos arquivos históricos, literários e artísticos, além de encenarem, ficcionalmente, as chamadas *figuras do arquivo* – bibliotecas, museus, coleções, manuscritos, cartas, biografias, iconografias, entre outras.

Logo, o investimento nas reinterpretações da história coletiva e das histórias individuais é uma das bases dessa vertente literária. Embora a produção que aqui focalizo seja contemporânea, a ficção de arquivo remonta ao período das narrativas pós-coloniais e pós-imperiais da segunda metade do século XX, que cruzavam fatos autênticos com registros inventados, com uma ação-enredo muitas vezes centrada na pesquisa em documentos, ou que se construía sobre uma base de documentarismo.<sup>6</sup>

A ficção de arquivo vem apelando cada vez mais ao estudo no campo dos estudos culturais e é marcadamente fecunda nas latitudes latino-americanas, também bem representada por nomes das literaturas portuguesa e espanhola. Entre seus representantes, estão os já citados João Gilberto Noll e Bernardo de Carvalho, no Brasil; Roberto Bolaño, no Chile; Martín Kohan, na Argentina; José Luís Peixoto e António Lobo Antunes, em Portugal; e ainda Enrique Vila-Matas e Javier Cercas, na Espanha, para citar apenas alguns.

Outra insígnia que alinhava esses escritores em um coletivo – que, embora não fortuito pelas temáticas a que dá relevo, não necessariamente dialoga como bloco ou movimento consciente – está na capacidade e impulso de amalgamar as categorias de ficção e narrativa histórica de tal maneira que o leitor se sinta desconvidado a discriminar as pantanosas fronteiras entre elas. Antes, ele é lançado numa moxinifada que goza de liberdade para embaralhar até mesmo as figuras do escritor – o sujeito empírico –; do autor – sua imagem e grife autoral –; do narrador e da personagem.

Neste que é um processo de alquimização não apenas desses dois macrogêneros, mas de outros registros a ele subordinados e de seus respectivos estatutos, as obras dramatizam “o próprio arquivo do escritor, os procedimentos de construção da obra, ao mesmo tempo em que, valendo-se de

6. KEEN. Romances of the Archive in Contemporary British Fiction.

dados biográficos, evidenciam a vida do escritor como tema válido de observação e fabulação literária”.<sup>7</sup>

Contudo, o “pulo do gato” da técnica narrativa de tais ficções está além do esforço de aproximar e tensionar os limites da “ficção” e da “verdade”: trata-se, também, de usurpar esses estatutos de maneira, muitas vezes, parcial ou completamente inventada. Assim, o próprio escritor é encenado dentro da narrativa; personagens reais são ficcionalizadas, ao mesmo tempo em que se alega pesquisa histórica sobre elas; as obras, enquadradas como romances, possuem uma tessitura compósita, com notas de rodapé que expõem detalhes do processo de pesquisa e construção do texto, bibliografia, agradecimentos do autor<sup>8</sup> etc.

Dessa maneira, o fenômeno narrativo em questão – à la Pirandello – pode ser compreendido também como o escritor a sair dos bastidores, até então invioláveis, e vir brincar de se encenar entre suas personagens no tabuleiro da história que se conta. Perde força, então, a mistificação histórica sobre a figura do romancista que aprendemos a venerar como o pai onipotente a insuflar vida em suas criaturas, bonecos manietados por fios invisíveis e de cujos pescoços pendem destinos antecipadamente acabados.

Ao alinhar-se como personagem com as demais, o autor também expõe a obra como processo, a qual vai se autotecendo, muitas vezes, atirando o leitor em um *looping*

vertiginoso entre ficção e realidade, realidade e ficção, o que dificulta taxonomizar rigidamente esse procedimento narrativo. Quando este parece ser 100% simulacro, fabulação, mesmo quando convoca, “de brincadeira”, uma atmosfera documentarista, este mesmo simulacro se corporifica na terceira dimensão, é convertido em realidade concreta: as personagens estão nos registros históricos; a alma do livro é conjurada; a ficção *ex-iste*.

Com base nessa breve apresentação da estética das ficções de arquivo, não será difícil constatar as muitas afinidades que o romance de Chico em discussão com ela demonstra.

Em primeiro lugar, reconhecemos em *O irmão alemão* uma narrativa que se constrói na limítrofe verdade-ficção. Duas histórias, centradas na busca de um irmão desconhecido, correm em paralelo. Nas palavras do próprio Chico, quando estava em Berlim pela terceira vez para investigar os destinos do irmão:

Duas histórias acontecem simultaneamente: meu livro, no plano da imaginação, e ao mesmo tempo, a da busca do meu irmão na vida real. Chegou a um ponto em que hoje meu livro está sendo lançado, a história acabou, e a história do meu irmão continua. O que deu origem ao livro, que era essa indagação – “quem foi esse meu irmão?” – continua existindo.<sup>9</sup>

7. MARQUES. Ficções do arquivo, p. 2.

8. Lembremos a denominação “função autor”, de Michel Foucault, na célebre conferência *O que é um autor?*, categoria que define o entrecruzamento entre autoridade e direitos legais sobre uma obra, a partir do século XVIII, e agrupa um conjunto de discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura que atribuem ao escritor uma imagem pública e notável, acionando igualmente interesse em sua dimensão empírica, civil e biográfica (FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 46).

9. CHICO. Um artista brasileiro.

Assim, vemos que o livro remete da realidade à ficção, e de volta, já que encena, além da personalidade e trajetória do próprio Chico Buarque de Holanda, as das personagens de seu círculo familiar, com destaque para o pai, Sérgio, no contexto da descoberta da existência de Sérgio Günther.

No exercício da liberdade de cruzar traços biográficos – particularmente os de Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Günther, além dos seus próprios – com inventados, o autor Chico Buarque trabalha magistralmente um dos componentes que levam mais longe a ficção de arquivo: a dúvida. A incerteza ou a vacilação do leitor acerca das fronteiras que demarcam/desmarcam o lugar do factual e do inventado, bem como dos rumos que a narrativa vai cavando, é, na opinião que partilho com o crítico José Castello, o que “arrasta”<sup>10</sup> e provoca o leitor, que muito comumente reage ao texto com estranhamento, perturbação e até impaciência, mas dificilmente com tédio. Igualmente, é nessa zona de dubiedade que outra experiência da escritura particularmente cara à ficção de arquivo é possível: a “heterogênesse”, ou, numa esteira deleuziana, o vir-a-ser<sup>11</sup> daquele que escreve, que, ao derrogar o binarismo que prevê sua fidelidade ao vivido ou ao vivível, reafirma a literatura como uma terceira margem, lugar da liberdade de não avalizar o real, tanto quanto de não negar sua presença.

Nesse sentido, Chico Buarque parece permitir ao leitor experimentar a mesma dúvida que o levou a rastrear quem

foi seu irmão alemão. Dúvida que, mesmo após o encontro com os dados comprobatórios da identidade e da biografia de Sérgio Günther, muitos deles obtidos de fontes a ele ligadas diretamente, não se dissolve, haja vista que interpretar um outro, esteja este vivo ou morto, é em si e sempre um ato de ficcionalização.

A cooperarem com a construção e manutenção desta dúvida, que é o primado à ficção, vários são os elementos que, em *O irmão alemão*, evocam uma atmosfera documentarista. Destaco os fac-símiles das cartas endereçadas à Sérgio Buarque de Holanda/Sérgio de Hollander, da Prefeitura de Berlim e do Adido de Legação da Alemanha acerca da situação do filho; a nota do autor Chico Buarque ao final do livro, situando o contexto factual que dá argumento à narrativa e agradecendo às fontes<sup>12</sup> ligadas a Sérgio Günther por suas contribuições; e, por fim, a uma foto de Sérgio Günther reproduzida no livro.

O emprego – ou a emulação – das técnicas de prova no processo de pesquisa histórica ou jornalística, bastante recorrente entre as ficções de arquivo, também se verifica em *O irmão alemão*. Da presença desses documentos no romance, num primeiro olhar, depreendemos uma preocupação em apresentar o vínculo da narrativa ficcional com os acontecimentos reais que lhe serviram de base, assim como em dar a conhecer as personalidades a que dizem respeito, as

10. CASTELLO. *O irmão alemão vai ao limite...*

11. DELEUZE. *La littérature et la vie.*

12. Chico, em uma das viagens a Berlim, feitas em companhia da filha Sílvia, encontrou-se com a ex-mulher, a filha, a neta e dois amigos de Sérgio Günther.



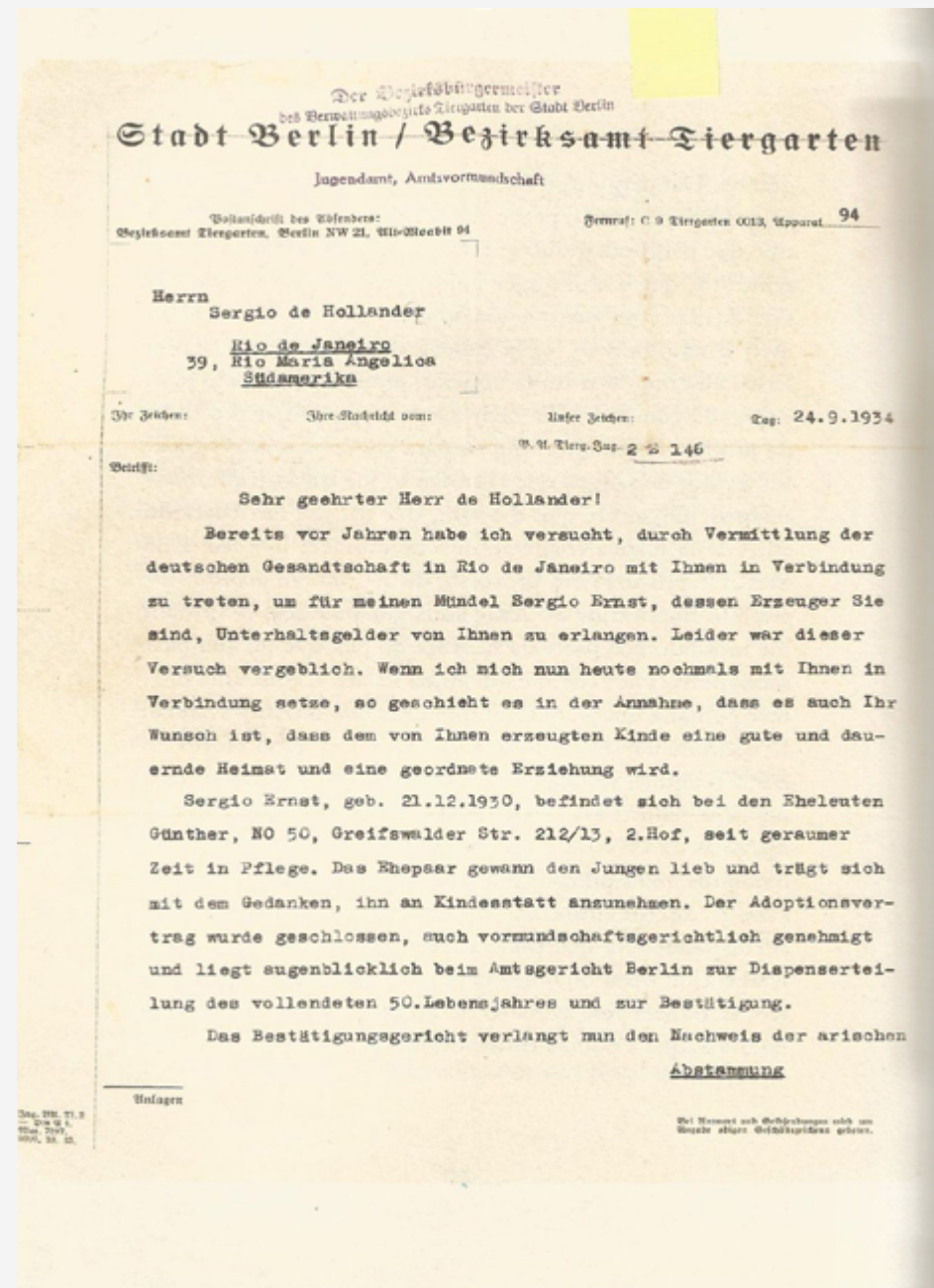


FIGURA 1 - Carta da Prefeitura de Berlim à Sérgio B. de Holanda/Sérgio de Hollander

Fonte: BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 200-201.

memórias individuais a que se associam. Ao determo-nos um pouco mais sobre elas, entretanto – naturalmente, após uma leitura não ingênua do romance –, concluímos que tais “provas”, ainda que devidamente referenciadas no livro (com remissões, por exemplo, ao “arquivo pessoal da família Buarque de Holanda” ou aos “documentos preservados” por Maria Amelia Buarque de Holanda), poderiam perfeitamente ter sido construídas. Não afirmo, com isso, que sejam falsas, nem entendo que devam ser encaradas como manobra pífia de quem descumpra com a “promessa da verdade”, mas uma, entre muitas possibilidades, é lê-las como um caso de modelagem da memória factual, fertilizada pela ficção. Não importa saber ao certo; ao contrário, o pêndulo da indecidibilidade, já o disse, é o que nos impulsiona e diverte:

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. (...) Fantasmas – visões – se espalham pelas páginas. O que confere à literatura o caráter vital, ainda que assombrado, de máquina propagadora da realidade.<sup>13</sup>

Enfim resta, entre os elementos típicos da ficção de arquivo presentes no romance, a biblioteca do pai. Reservar o fecho deste ensaio a discuti-la é, longe de relegá-la a ser

13. CASTELLO. *O irmão alemão vai ao limite...*



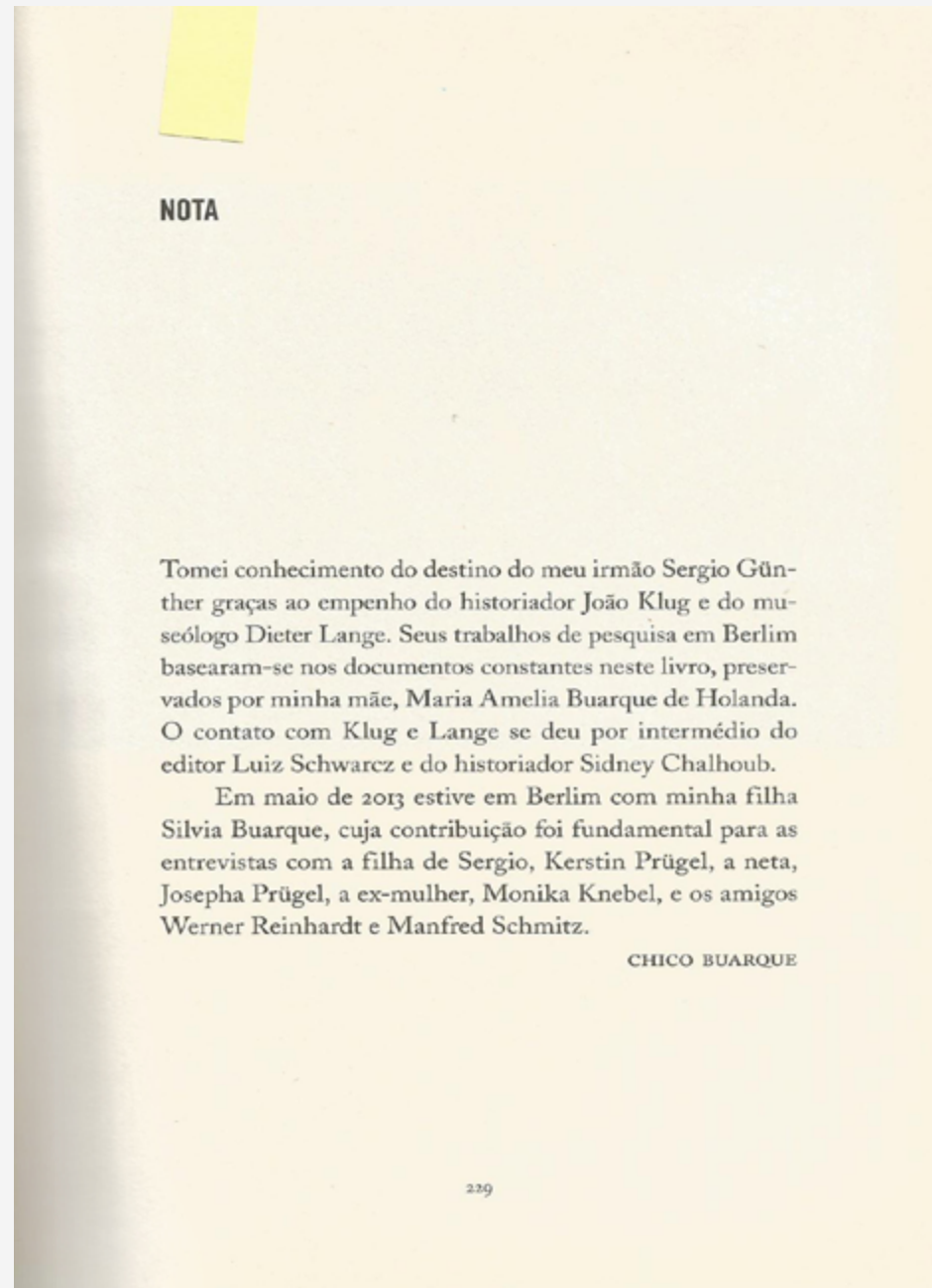


FIGURA 2 - Nota de Chico Buarque ao final do livro

Fonte: BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 229.

só mais um detalhe da narrativa, reconhecê-la como o seu ponto fulcral, para onde tudo converge.

Ao ser mobilizada no romance – ao lado de outras já citadas, como a carta e a iconografia –, a biblioteca funciona como o repositório da memória de um pai e de seu próprio corpo, revisitados em “sua dimensão imaginária, simbólica e real”.<sup>14</sup> Este Sérgio Buarque de Holanda biografemático, “para sempre perdido e incansavelmente reencontrado”,<sup>15</sup> que preferencialmente frequentava livros a pessoas, nada mais justo e natural que figurar pela biblioteca.

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo de farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro.<sup>16</sup>

É neste microcosmo asilado do restante da casa que, segundo sabemos por depoimentos de Chico Buarque, o pai lograva trabalhar a portas abertas e permanecer inacessível. É nele, portanto não por acaso, que a ação de *O irmão alemão* é deflagrada e de onde ela jamais parece sair. A biblioteca, o biografema do pai no romance e possivelmente um dos mais pulsantes também da memória doméstica de infância de Chico Buarque, é sublinhada em seu antagonismo em

14. CLARK. *Chico Buarque: recortes e passagens*, p. 186.

15. CLARK. *Chico Buarque: recortes e passagens*, p. 186.

16. BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 8.

relação ao restante da casa. Se esta é profanada por múltiplas presenças e segue o ritmo pressuroso das necessidades biológicas e civis, das agitações da paisagem política da época, a biblioteca – um lócus arquetípico da soma de todos os saberes no contexto da cultura letrada – é sagrada, defendida da dinâmica exterior. Assim como seu arconte, ela tem uma existência paralela e privilegiada.

Paradoxalmente, esta biblioteca – e poderíamos pensar, este pai, a um só tempo amado, admirado, indagado, temido e estranhado pelo filho Chico Buarque/Ciccio – não se confina aos seus limites “de direito”. Ela se espraia pela casa afora, comunicando sua inescapável onipresença:

[...] para mim, paredes eram feitas de livros, sem o suporte desabariam casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão. E era nos livros que eu me escorava, desde muito pequeno, nos momentos de perigo real ou imaginário, como ainda hoje nas alturas grudo as costas na parede ao sentir vertigem. E quando não havia ninguém por perto, eu passava horas a andar rente às estantes, sentia certo prazer em roçar a espinha de livro em livro. Também gostava de esfregar as bochechas nas lombadas de couro de uma coleção que, mais tarde, quando já me batiam no peito, identifiquei como os Sermões do Padre Antônio Vieira. E, numa prateleira acima dos Sermões, li aos quatro anos de idade minha primeira palavra: GÓGOL. [...] Calculo que então,

aos trinta e tantos anos, meu pai já tivesse quase a metade dos livros que juntou na vida. E, antes de minha mãe, imagino que essa livralhada, além de empilhada no escritório, atulhasse os dois quartos vagos dos futuros filhos, em forma de escombros de pirâmides astecas. Mamãe tratou logo de erguer estantes pelas paredes do sobrado, e ao engravidar decorou o quarto do bebê com livros de linguística e arqueologia, além da mapoteca, dos espanhóis e dos chineses.<sup>17</sup>

De maneira análoga, sobre a biblioteca e a rotina da casa, diz Chico Buarque, em entrevista a Melquíades Cunha Júnior:

No dia a dia era quase uma casa normal. Não tão normal porque era muito agitada. Éramos sete filhos, e os filhos e os amigos de cada filho faziam uma agitação permanente. Mas meu pai ocupava um lugar à parte: tinha o seu território meio sagrado, que era o seu escritório. Quando se fala na casa do meu pai, as pessoas se lembram sempre da casa da rua Buri. Nós moramos primeiro numa casa na Haddock Lobo; depois fomos para a Itália, voltamos para o Brasil e moramos numa casa menor, na rua Henrique Shaumann, e finalmente na casa da rua Buri, no Pacaembu. Em todas essas casas tinha esse recanto do meu pai, onde ele trabalhava. Ele vivia a maior parte do tempo recolhido no escritório, cercado de livros por todos os lados. Na rua Buri, eu me lembro bem, havia uma janela

17. BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 17.

18. CUNHA JR. Chico Buarque fala...

que não se abria mais, devido aos livros que entulhavam a sala. Esse era o nosso cotidiano.<sup>18</sup>

Com efeito, a biblioteca se coloca decididamente como um dos biografemas centrais do pai no romance (ao lado do livro e do som da máquina de escrever). Este biografema abarca o pai, seu ofício, seu corpo e sua imagem, além de se impor ao protagonista do romance como um mapa para a personalidade do pai e para o desvendamento da história do irmão alemão. Nesse sentido, o pai, antes do irmão, seria o grande enigma que Ciccio desejaria penetrar, ou poderíamos dizer ainda que este é somente atraído para o enigma do irmão por causa do pai e a partir dele. Essa hipótese é reforçada pelo fato de a biblioteca-pai ser o cenário de encontro do protagonista com um avesso da história familiar, quando este descobre, dentro d'*O ramo de ouro*, de Sir James George Fraser, a carta de Anne Ernest notificando Sérgio de Hollander da existência do filho.

O que Ciccio fazia na biblioteca? Suas entradas furtivas, mas tão constantes quanto a onipresença do pai no romance permite, atestam a irresistível atração do protagonista para o pai e seu universo. O acesso a ambos, que, segundo Ciccio reconhece, algo ferido, é facilitado ao irmão Mimmo, é o que o primeiro busca, talvez inconscientemente, ao chafurdar numa sombra do passado do pai.

Um rangido de tábua no assoalho chama a atenção do meu pai: quem está aí?

Deve ter pensado que era meu irmão, porque silencia assim que dou meu nome. Mas quando passo pela sua porta, me manda entrar. Não vou mentir que nunca entrei naquele escritório, na sua ausência eu entrava mesmo. Era uma sensação semelhante à de invadir o carro alheio, mas desta vez é como se eu fizesse com o dono sentado à minha espera. Penetro pé ante pé na fumaceira e encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar em seus dedos. Agora ajusta os óculos no alto da testa, depois pergunta se andei mexendo nos seus Kafkas. Nunca, respondo de bate-pronto, aliviado porque pelo menos desse crime sou inocente. Aí ele me desconcerta: e o que é que está esperando? Eu? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão?<sup>19</sup>

Em qualquer hipótese, a biblioteca é a fonte das respostas, como é das perguntas. Em sua aura, algo da biblioteca de Babel borgiana, no infinito que se afigura aos olhos de um jovem em busca de um pai, em busca de um irmão e em busca de si mesmo. Ela cria o cenário perfeito para uma narrativa que brinca de ser detetivesca, atribuindo aos livros que Ciccio vai pinçando em seu percurso a condição de

19. BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 57.

pistas ou chaves que devolvem, de maneira circular, ao pai, à origem, à identidade. Para nós, a biblioteca aponta também, para além dos rastros das memórias individuais de Chicos e Sérgio, para a memória cultural, social e política de um Brasil que a família Buarque de Holanda ajudou a inventar.

### REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 7. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CASTELLO, José. *O irmão alemão* vai ao limite de uma busca alucinante. Rio de Janeiro: **O Globo**, 16 nov. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-irmao-alemao-vai-ao-limite-de-uma-busca-alucinante-14564813>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

CHICO, um artista brasileiro. Direção: Miguel Faria Jr. Globo Filmes, 2015. 1 dvd (110 min.).

CUNHA JR., Melquíades. Chico Buarque fala sobre seu pai. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 05 jul. 1992. Disponível em: <[http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque\\_chico.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_chico.htm)>. Acesso em: 11 nov. 2016.

DELEUZE, Gilles. La littérature et la vie. In: \_\_\_\_\_. **Critique et Clinique**. Paris: Minuit, 1993. p. 11-17.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

GREGORI, Iliana. La biographie à l'épreuve: plaidoyer pour l'experimentation. **Dracomania Litteraria**, v. 1, n. 1, 2014.

KEEN, Suzanne. **Romances of the Archive in Contemporary British Fiction**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

MARQUES, Reinaldo. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo, 2014. 15 p. Inédito.

MIRANDA, André. Irmão de Chico Buarque é ponto de partida para novo livro do artista. Rio de Janeiro: **O Globo**, 15 nov. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/irmao-de-chico-buarque-ponto-de-partida-para-novo-livro-do-artista-14564710>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

PÉCORA, Alcir. Armadilhas na trama tornam livro de Chico Buarque uma autoficção insossa. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 15 nov. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/195567-armadilhas-na-trama-tornam-livro-de-chico-buarque-uma-autoficcao-insossa.shtml>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

PERES, Ana Maria Clark. **Chico Buarque**: recortes e passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.



SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. In: **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, p. 65-179, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

SOUZA, Eneida Maria. Autoficções de Mário. In: \_\_\_\_\_. **A pedra mágica do discurso**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 191-215.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-128.