



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva

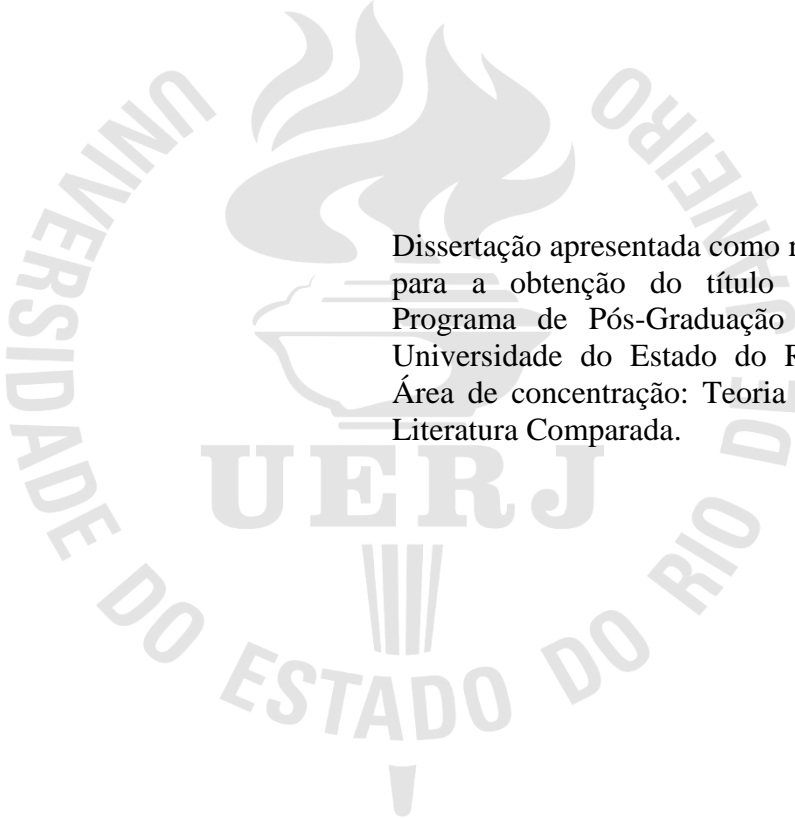
**O pacto ambíguo em *O irmão alemão*: uma autoficção de Chico Buarque**

Rio de Janeiro

2018

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva

**O pacto ambíguo em *O irmão alemão*: uma autoficção de Chico Buarque**



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Cristina dos Santos

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B917 Silva, Jhonatan Rodrigues Peixoto da.  
O pacto ambíguo em O irmão alemão: uma autoficção de Chico Buarque / Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva. - 2018.  
143 f.  
Orientadora: Ana Cristina dos Santos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.  
1. Buarque, Chico, 1944- Crítica e interpretação – Teses 2. Buarque, Chico, 1944-. O irmão alemão – Teses. 3. Memória autobiográfica – Ficção – Teses. 4. Autobiografia – Teses. 5. Análise do discurso narrativo - Teses. I. Santos, Ana Cristina dos, 1965-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.  
CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva

**O pacto ambíguo em O irmão alemão: uma autoficção de Chico Buarque**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 24 de janeiro de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra: Ana Cristina dos Santos (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Anna Faedrich Martins  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ceila Maria Ferreira Batista  
Instituto de Letras – Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

## **DEDICATÓRIA**

Dedico à minha resiliente e afável mãe, cujos esteios emocional e material foram fulcrais para o desenvolvimento e a finalização de meu trabalho: essa pesquisa centrada em meus dois amores intelectuais: a Literatura e o Chico Buarque. Sem o suporte materno, essa pesquisa não se concretizaria.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ por ter me proporcionado a possibilidade de cursar meu tão ensejado mestrado em Teoria da Literatura. Uma pós-graduação *stricto sensu* em teoria literária sempre foi um objetivo estimado e embasado pelo meu amor aos estudos literários. Não se trata apenas de uma realização acadêmica: transcende a questão da obtenção do diploma, do título; é uma realização, sobretudo, existencial.

Agradeço ao professor Roberto Acízelo, o teórico de minha predileção nacional. Sempre receptivo, diligente e paciente, concedera-me significativas exortações acerca do desenvolvimento da parte mais analítica de minha pesquisa, voltada à aplicação da teoria.

Às professoras Anna Faedrich e Ana Cláudia Viegas, um agradecimento sincero e especial pelas dicas, comentários, referências indicadas e pelo esmero e empenho profissionais que tão significativamente contribuíram para a finalização desta pesquisa.

Um agradecimento particular à minha esfuziante e prestimosa orientadora Ana Cristina dos Santos, sempre presente e disposta a auxiliar-me na elaboração da pesquisa, além de possuir uma paciência imensurável para lidar com minha renitente e indefectível ansiedade. Seu desvelo, sua dedicação e seu profissionalismo impecáveis foram primaciais para o resultado final de minha pesquisa.

A UERJ me concedeu uma miríade de conhecimentos, sejam eles acadêmicos, culturais ou sociais, enfim, conhecimentos diversos que me modificaram e me aperfeiçoaram, e, de certo modo, expandiram ainda mais meu amor pela literatura... Contudo, esta excelsa Universidade, além do valoroso conhecimento, presenteou-me também com amigos maravilhosos, daqueles que floresciam a nossa existência, e que nenhum livro poderia me oferecer. Sendo assim, inscrevo aqui edulcorados agradecimentos a Erick Bernardes, Lívia Jacob e Juliane Elesbão, cujos laços de amizade nasceram em âmbito acadêmico, mas se expandiram para a vida.

À minha Beatriz, minha Margarida, Dulcineia, Christine, Lúthien, Penélope.... Àquela que reúne a magnanimidade e o enlevo de todas essas musas literárias atemporais e se sobrepõe a todas elas como minha Musa pessoal, àquela que “amo como um bicho

simplesmente/ De um amor sem mistério e sem virtude/ Com um desejo maciço e permanente”, à minha namorada definitiva, Juliana de Menezes, meus apaixonados agradecimentos pelo esteio emocional e pelo apoio irrestrito e incondicional, por, sobretudo, tantas vezes abraçar pacientemente minha ansiedade e fazê-la desvanecer com um beijo capaz de amainar quaisquer inseguranças ou intempéries emocionais.

O único meio para suportar a existência é afogar-se na literatura como numa orgia perpétua. O vinho da arte causa uma profunda embriaguez e é inesgotável.

*Gustave Flaubert*

De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que sangue é espírito.

*Friedrich Nietzsche*



## RESUMO

SILVA, Jhonatan Rodrigues Peixoto da. *O pacto ambíguo em O irmão alemão: uma autoficção de Chico Buarque*. 2018. 143f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

As obras literárias autoficcionais se proliferam no cenário coevo da produção literária, elevando a autoficção ao patamar de tendência narrativa da atualidade. Contudo, os estudos que se voltam para seu discurso não são consensuais em suas exposições e as teorizações em torno da autoficção geralmente não são confluentes. As teorias não raras vezes são antitéticas, estando algumas perspectivas teóricas acerca da autoficção em posições infensas. O estudo do fenômeno estético autoficcional ainda se desdobra em, pelo menos, duas correntes de pensamento que visam entender a autoficção: a perspectiva estrita, embasada pelas ideias de Serge Doubrovsky, e a perspectiva ampla, alicerçada nos estudos de Vincent Colonna. Imbuída de tantas controvérsias e incertezas, a narrativa autoficcional é uma das temáticas mais aporéticas da Teoria da Literatura contemporânea. Levando em consideração a complexidade das representações autoficcionais, este trabalho visa analisar *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, assinalando e pondo em destaque a sua natureza autoficcional: uma obra literária que coaduna deliberadamente elementos ficcionais e elementos factuais e exige um peculiar contrato de leitura estabelecido e selado pelo pacto ambíguo. Em suma, além de um estudo analítico acerca da teoria da autoficção, pretende-se depreender o fenômeno estético autoficcional em sua manifestação na obra *O irmão alemão*. Pensando na hibridez e na ambiguidade inerentes ao discurso autoficcional, a irrupção de problemas teóricos é inevitável: qual é a especificidade da autoficção? Quais são os discursos que a compõem? Como ela se manifesta como fenômeno estético em uma obra literária contemporânea, especificamente em *O irmão alemão*? A fim de dirimir tais questionamentos, com base, principalmente, em Manuel Alberca (2007), Anna Faedrich (2014), Philippe Lejeune (2014), Vincent Colonna (2014), Serge Doubrovsky (2014) e Jacques Lecarme (2014), analisa-se criticamente a teoria da autoficção e a sua complexidade. Tal análise não relega a observação do fenômeno em si, posto que o romance *O irmão alemão* é imbuído de uma estrutura narrativa salpicada de recortes biográficos de Chico Buarque, configurando-se como um fecundo objeto de análise do discurso autoficcional. A análise do romance em si e dos vestígios biográficos inseridos nele foi embasada nas obras teóricas de Regina Zappa (2011), Rinaldo de Fernandes (2013) e Andréa Delmaschio (2014). Verifica-se, ao longo deste trabalho, que o gênero autoficção possui especificidades estéticas em seu discurso, tais como a relação de identidade onomástica, o pacto ambíguo e os fragmentos de existência, que o distinguem de outras formas de escritas de si, sobretudo, da ficção autobiográfica. Também se observa que a obra literária *O irmão alemão* pertence ao conjunto de obras denominadas autoficcionais, visto que é possível identificar em sua tessitura textual as características essenciais do gênero autoficcional, incluindo a deliberada autorrepresentação por parte do autor, engendrando, ao mesclar dados factuais a elementos ficcionais, o efeito de ambiguidade que reverbera por toda a obra e caracteriza o pacto ambíguo.

Palavras-chave: Autoficção. Chico Buarque. *O irmão alemão*.

## ABSTRACT

SILVA, Jhonatan Rodrigues Peixoto da. The ambiguous pact in *The German brother*: an autofiction of Chico Buarque. 2018. 143f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The autofictional literary works proliferate in the actual scenario of literary production, elevating the autofiction to the level of narrative tendency of the present time. However, studies that turn to their discourse are not consensual in their expositions and theorizations around autofiction are generally not confluent. Theories are often antithetical, with some theoretical perspectives on autofiction in inflected positions. The study of the auto-functional aesthetic phenomenon still unfolds in at least two streams of thought aimed at understanding autofiction: the strict perspective, based on the ideas of Serge Doubrovsky, and the broad perspective, grounded in the studies of Vincent Colonna. Imbued with so many controversies and uncertainties, the autofictional narrative is one of the most aesthetic themes of Contemporary Theory of Literature. Taking into account the complexity of autofictional representations, this paper aims to analyze Chico Buarque's *The German Brother* (2014), highlighting and highlighting his auto-functional nature: a literary work that deliberately fits fictional elements and factual elements and requires a peculiar contract established and sealed by the ambiguous pact. In short, in addition to an analytical study on the theory of autofiction, we intend to understand the auto-functional aesthetic phenomenon in its manifestation in the work *The German brother*. Thinking about the hybridity and ambiguity inherent in the autofictional discourse, the irruption of theoretical problems is inevitable: what is the specificity of autofiction? What are the speeches that comprise it? How does it manifest itself as an aesthetic phenomenon in a contemporary literary work, specifically in *The German Brother*? In order to resolve such questions, based mainly on Manuel Alberca (2007), Anna Faedrich (2014), Philippe Lejeune (2014), Vincent Colonna (2014), Serge Doubrovsky (2014) and Jacques Lecarme (2014), analyzes the theory of autofiction and its complexity. This analysis does not relegate the observation of the phenomenon itself, since the novel *The German brother* is imbued with a narrative structure peppered with biographical clippings by Chico Buarque, becoming a fecund object of analysis of the autofictional discourse. The analysis of the novel itself and of the biographical traces inserted in it was based on the theoretical works of Regina Zappa (2011), Rinaldo de Fernandes (2013) and Andréa Delmaschio (2014). Throughout this work, the autofiction genre has aesthetic specificities in its discourse, such as the relation of onomastic identity, the ambiguous pact and fragments of existence, which distinguish it from other forms of self-writing, of autobiographical fiction. It is also observed that the literary work *The German brother* belongs to the set of works denominated autoficcional, since it is possible to identify in its textual tessitura the essential characteristics of the autoficcional genre, including the deliberate autorrepresentation on the part of the author, engendering, when merging factual data to fictional elements, the effect of ambiguity that reverberates throughout the work and characterizes the ambiguous pact.

Keywords: Autofiction. Chico Buarque. *O irmão alemão*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. O QUE É, QUANDO É: PONDERAÇÕES ACERCA DOS CONCEITOS DE LITERATURA E DA ESPECIFICIDADE DE SEU DISCURSO</b> .....	15
1.1 Os sentidos amplo e restrito da literatura.....	16
1.2 A elaboração especial da linguagem: a literariedade.....	18
1.3 A elaboração de um universo fictício: a escrita imaginativa.....	23
<b>2. É TUDO OU NADA: O PACTO AUTOBIOGRÁFICO COMO TEORIA DEFINIDORA DA AUTOBIOGRAFIA</b> .....	27
2.1 Impugnações a Lejeune: é possível que o texto materialize a vida de um indivíduo?.....	36
<b>3. “ÉSTE SOY Y NO SOY YO”: O PACTO AMBÍGUO DA AUTOFICÇÃO</b> .....	41
3.1 Autoficção: origem e vulgarização do neologismo .....	41
3.2 Autoficção: concatenando definições e conceitos .....	50
3.3 “Las diferencias entre el estatuto de la novela autobiográfica y de la autoficción son inequívocas” .....	61
<b>4. O PERFIL ROMANCISTA DE CHICO BUARQUE</b> .....	68
<b>5. SEHR ANGENEHM, DEUTSCHER BRUDER! FAMILIARIZANDO-SE AO ROMANCE</b> .....	78
<b>6. O ESPECIOSO PARADOXO NOMINAL DE <i>O IRMÃO ALEMÃO</i></b> .....	87
<b>7. O HERMÉTICO PARADOXO DA PERSONAGEM DA AUTOFICÇÃO: <i>HOMO SAPIENS X HOMO FICTUS X HOMO AMBIGUUS</i></b> .....	91
<b>8. OS FRAGMENTOS DE EXISTÊNCIA EM <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>: A FICCIONALIZAÇÃO DE SI</b> .....	105
<b>9. A FICCIONALIZAÇÃO DO PERFIL LEITOR DE CHICO BUARQUE EM SEU NARRADOR-PROTAGONISTA</b> .....	125

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>140</b>

## INTRODUÇÃO

As ponderações que fundamentam a existência dessa pesquisa de mestrado surgiram com pujança no período final da Iniciação Científica, quando o escopo de nossas pesquisas e análises compenetrava-se nas relações entre Literatura e História, e o autor do *corpus* de análise era Bernardo Carvalho. Havia a vontade imarcescível de dar continuidade aos estudos literários cujo âmbito de pesquisa se voltava às relações entre fato e ficção. Contudo, depois de tanto explorar a literatura de Bernardo Carvalho, era mister optar pela troca de autor que compunha nosso *corpus* de análise literária, caso a ideia de elaborar e estruturar uma pesquisa de mestrado se materializasse. Ensejávamos que os estudos no percurso do mestrado não fossem uma extensão ou complemento do que fora feito na Iniciação Científica. Era consentâneo e pertinente, então, que explorássemos novos meandros na teoria da literatura. Dessa reflexão insurgiu concomitantemente nosso tema e nosso romance-objeto.

Chico Buarque já era um autor de nossa predileção. Predileção esta alimentada por um fascínio de natureza bifurcada, apontando, ora para admiração de cunho profissional, de um pesquisador que reconhece a engenhosidade de uma obra literária, ora para a vertente que apontava para a admiração casual de um fã inveterado de um dos maiores artistas do Brasil. Todavia, não houvera até então a oportunidade de se dedicar a uma pesquisa mais densa e estendida acerca das narrativas literárias de Chico Buarque. A oportunidade irrompeu na confluência entre a dissertação de mestrado e a teoria da autoficção, que tomamos conhecimento consoante a leitura de um artigo, na internet. Soubemos logo, grosso modo, que a autoficção é uma narrativa híbrida que amalgama fatos reais a fatos ficcionais, o que era convergente com nossa linha de pesquisa original. Acrescentamos a tal fato, o extenso conhecimento biográfico adquirido em leituras cerradas e diversas empreendidas por um fã aficionado e tenaz. Eis a gênese da pesquisa.

Pesquisa esta que se dispôs a realizar reflexões acerca da teoria da autoficção, aplicando o arcabouço teórico autoficcional analisado ao romance *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque. Nosso objetivo primacial se desdobra em dois segmentos indagativos que, consoante à exposição de diversas perspectivas teóricas, responderemos no decorrer do desenvolvimento do texto. O primeiro deles concerne à teoria da autoficção, sendo embasado pelas seguintes questões: o que é autoficção? Qual é a demarcação de sua gênese? Em que consiste a especificidade da narrativa autoficcional? O segundo segmento nos leva a indagar

se o romance *O irmão alemão* é de fato uma narrativa que pode ser acrescentada ao conjunto de obras literárias reconhecidas como autoficcionalis. Para lograr tais objetivos, seccionamos esse estudo em duas partes, seguindo os dois desdobramentos iniciais. A primeira parte, totalmente voltada à teoria, investiga o fenômeno literário da autoficção. A segunda parte erige-se em nossa pesquisa como um pouco mais pragmática: é o *locus* científico no qual aplicaremos a teoria apreendida na primeira parte, sem que abjuremos da teorização absolutamente.

Mais especificamente, o objetivo fulcral da primeira parte desta pesquisa é depreender a composição e a estrutura do que se reconhece atualmente como autoficção no cenário contemporâneo dos estudos literários. Respaldamo-nos, principalmente, nas perspectivas teóricas de Manuel Alberca (2007), Anna Faedrich (2014), Philippe Lejeune (2014), Vincent Colonna (2014), Serge Doubrovsky (2014) e Jacques Lecarme (2014). O escopo da pesquisa recai em questões que visam a dirimir dúvidas que naturalmente surgiriam na abordagem de um tema que é considerado controverso e delicado desde a composição de sua nomenclatura até a intelecção de seu próprio conceito. Dúvidas tais como: o que, de fato, caracteriza a autoficção; quais as propriedades estruturais e conteudísticas que lhe são peculiares; o que se pode entender e considerar como autoficção; qual é o tipo de literatura que a autoficção representa?

No entanto, a fim de facilitar a compreensão do “fenômeno” autoficcional, optamos por adotar uma postura analítica que, antes de emaranhar-se nas veredas autofissionais, engendra uma cisão elucidativa da estrutura da autoficção. No ato da reflexão sobre a nomenclatura autoficção, observamos que tal léxico é formado por um sentido que remete à aglutinação de outros dois vocábulos: autobiografia e ficção. Temos aí, ao decompor o vocábulo, a presença de dois discursos considerados pelo senso comum como indiscutivelmente antitéticos. O primeiro é o discurso autobiográfico, voltado para a exposição das experiências factuais de uma persona real, supostamente distante e incompatível com o estatuto ficcional. O segundo é o discurso literário, que opera uma desrealização do real por intermédio da engrenagem mimética que move a ‘realidade fictícia’. Esta povoada, por sua vez, de personas fictícias, baseando-se em princípios como verossimilhança e fingimento.

Aviada a cisão e encontrando os discursos autobiográfico e literário como elementos constitutivos da autoficção, buscamos apreender as especificidades de ambos os segmentos textuais. Sendo assim, se a autoficção é constituída pela autobiografia e pelo discurso

literário, a fim de compreendê-la, e mais sistematicamente, propiciando uma exposição teórica gradual, torna-se pertinente e impreterível que as especificidades e os conceitos da autobiografia e da literatura sejam analisados e apresentados como uma propedêutica ao estudo da própria autoficção. Assim, nos próximos dois tópicos dessa primeira parte, apresentamos breves reflexões acerca das características que integram a estrutura de ambos os discursos.

Já na segunda parte, o escopo é empreender uma exposição das estruturas da autoficção, enquanto manifestação concreta em uma obra literária. Em outras palavras, afastamo-nos das análises e discussões estritamente voltadas à especulação teórica em torno do termo para nos compenetrarmos no estudo e na dissecação pragmática do fenômeno autoficcional. Neste momento, ainda mantemos o nosso embasamento teórico nos estudiosos que aparecem na primeira parte, enxertando, não obstante, para essa segunda parte da pesquisa, o fundamental apoio biográfico extraído das biografias sobre Chico Buarque escritas por Regina Zappa (1999, 2011), além de teóricos como Aristóteles, E. M. Forster (1927) e Antonio Candido (1970), que nos auxiliaram a depreender questões atinentes à figura da personagem, em uma reflexão para entender a personagem autoficcional.

Doravante, utilizando *O irmão alemão* como corpus literário, não nos dedicamos mais estritamente às questões atinentes à gênese, à conceituação e à vulgarização do termo; tampouco às distinções com gêneros adjacentes ou à especificidade de seu discurso, todas, de certa forma, já abordadas anteriormente. O que fomenta o desenvolvimento da pesquisa, na segunda parte, é a intelecção do processo autoficcional em um romance contemporâneo, ou seja, compreender os métodos e os artifícios de construção literária que possibilitam o projeto estético, idealizado pelo autor, de autorrepresentar-se de maneira ambígua, realizando uma ficcionalização de si mesmo ao inocular elementos autobiográficos ao plano fictício que, como sabemos, é o espaço preponderante na composição da autoficção. Métodos e artifícios que compreendemos ao expor os recortes da vida do autor espalhados no romance.

Analisar a obra em seus mais diferentes aspectos, atentando-nos às passagens que podemos situar no plano extraliterário e atinente à persona real do escritor, auxilia nosso objetivo de ilustrar as representações do autor contidas na obra. No decorrer da narrativa, é possível observar a presença de perfis subjetivos e reais do autor, vestígios ou elementos biográficos que denominamos fragmentos de existência, imersos e mesclados na composição fictícia do narrador-protagonista. Na constituição da personagem Francisco de Hollander, encontramos representações de Chico Buarque reificadas na complexidade das características

psicológicas da personagem referida: por meio de Francisco de Hollander, podemos entrever o Chico leitor, o Chico escritor, o Chico militante, o Chico obsedado pela busca do irmão que nunca conhecera. Demarcar esses perfis atinentes à realidade vivencial do autor, recorrendo impreterivelmente a uma análise teórica também pautada por elementos biográficos ratifica o argumento de que a especificidade autoficção reside na autorrepresentação ambígua. Também propicia uma intelecção mais aprofundada do arcabouço da autoficção em si, levando-nos a compreender os métodos selecionados pelo escritor na estruturação de uma obra em que o autor é o protagonista e herói de sua narrativa ficcional. Nossa análise perpassa também pela problemática da relação onomástica no próprio romance, pelas ressonâncias da vida do autor em seu narrador-protagonista e pela ficcionalização do perfil de leitor do próprio Chico.

Responder às questões “O que é autoficção?”; “qual é a especificidade de seu discurso?” e “*O irmão alemão* é uma obra literária que materializa o fenômeno autoficcional?” endossam e incitam nossas intenções e reflexões teóricas que são desenvolvidas no percurso desse estudo. Respostas e soluções definitivas e inconcussas para tais problematizações não surgirão, afinal o fato literário é sempre suscetível a uma miríade de perspectivas teóricas e de leituras que proporão soluções das mais discrepantes entre si. Dirimir definitivamente não é o que tencionamos aqui, mas queremos aventar uma proposição de solução, uma alternativa, teoricamente embasada, que nos auxilie na compreensão desse fenômeno literário autoficcional, tão em voga atualmente. Para tal empreitada, Chico Buarque e seu romance mais recente são submetidos a uma minuciosa e esmerada análise, cuja diligência representa perfeitamente a volição que aqui nos guia constantemente: suplantar o olhar superficial sobre a autoficção a fim de atingir o seu cerne fenomenológico, perscrutar seus componentes estruturais e, enfim, entender seu funcionamento como narrativa literária.



## 1. O QUE É, QUANDO É: PONDERAÇÕES ACERCA DOS CONCEITOS DE LITERATURA E DA ESPECIFICIDADE DE SEU DISCURSO

A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnor-teia mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia.

*Antoine Compagnon*

A teoria engendra problematizações e questionamentos, além de realizar desconstruções de conceitos erigidos pelo senso comum, ou mesmo aqueles postulados pelo conhecimento especializado. Toda teoria, como disciplina acadêmica e reflexo de um esforço para produção de pensamento crítico e resolução das próprias problematizações suscitadas por ela, possui indiscutivelmente um objeto sobre o qual se aplica. No caso da teoria da literatura, o objeto em questão, com o perdão da tautologia, é a literatura, com variações que podem expandir a apreensão desse objeto da teoria da literatura ao fato literário ou à literariedade (conceito sobre o qual discorreremos mais adiante). Mais complexa, porém, é a tarefa de definir ou conceituar esse objeto. Não seria exagerado sugerir que a indagação mais fascinante e hermética que a teoria da literatura possa realizar seja: o que é literatura? As conceituações e definições, naturalmente, são abundantes, cada uma repousando em uma teoria específica, e cada teoria repousando “num sistema de preferências, consciente ou não” (COMPAGNON, 2012, p.43).

Faz-se necessário ressaltar que o objetivo desta pesquisa não se inclina à pretensão de apresentar uma definição de literatura que se sobressaia como a mais conveniente e ideal, na verdade; o que objetivamos é arrolar e expor algumas definições e conceituações de literatura sob perspectivas de teóricos eminentes, como Antoine Compagnon (2010), Jonathan Culler (1999), Roberto Acízelo (2007), Terry Eagleton (2001), entre outros, a fim de compor um caleidoscópio teórico (oferecendo múltiplas perspectivas sobre um mesmo problema) que possibilite uma reflexão coerente sobre o tema, permitindo enumerar as características do discurso literário e, assim, depreender as suas especificidades. É este, portanto, o objetivo desse tópico.

## 1.1 Os sentidos amplo e restrito da literatura

Antes da incursão que levará à exposição dos conceitos de literatura e da enumeração de algumas das características do discurso literário, é relevante observar que Aristóteles, autor de *A Poética* (2014), foi um dos primeiros a dedicar-se à especulação teórica e preceptística daquilo que entendemos hoje por literatura. O filósofo debruçou-se no estudo analítico de um objeto cuja nomenclatura ainda lhe faltava: “A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu nome” (ARISTÓTELES, 2014, p.19). Aristóteles elaborou um tratado especulativo e normativo acerca da “arte que se utiliza apenas das palavras”, já que, em seu tempo, não havia uma nomenclatura específica que desse conta das estruturas literárias em voga até então: o drama e o épico, a representação e a narração, respectivamente. A necessidade de se definir, conceituar e delimitar a literatura pode ser considerada uma tendência (ou uma necessidade obsessiva) *moderna* ou mais próxima de nossa contemporaneidade, visto que as querelas teóricas que objetivam a definição do termo literatura têm sua origem no século XX.

Não obstante ser a questão da definição da literatura, atualmente, objeto que ocupe um bom espaço nos estudos literários, Antoine Compagnon revela a existência de uma tensão no que concerne ao emprego e ao uso dos termos *literário* e *literatura*. O teórico reafirma a complexidade e a ilusão de que há consciência ou certeza do que se acredita ser, de fato, a literatura: “emprega-se, frequentemente, o adjetivo *literário*, assim como o substantivo *literatura*, como se ele não levantasse problemas, como se se acreditasse haver um consenso sobre o que é literário e o que não é” (COMPAGNON, 2012, p.29). É notório que o argumento de Compagnon se volta, sobretudo, para os usos dos vocábulos literário e literatura empregados pelo senso comum. Talvez, a este, não seja interessante refinar o emprego dos termos supracitados, pois, no uso mais comum, parece haver um consenso implícito que embasa o uso generalizado e banalizado de tais termos, sem grandes preocupações distintivas, como se seus usos constituíssem ponto pacífico e indiscutível.

Pensando nesses problemas, e tentando suprimi-los, surgem as tentativas, e a relevância, de se refinar e delimitar o conceito de literatura. Sendo assim, a primeira

conceituação de literatura que identifica alguma especificidade de seu discurso é a que relaciona o conhecimento especializado e científico ao senso comum, já que ambos compõem a estrutura da dicotomia mais comumente conhecida, quando pensamos em definição de literatura: a que opõe o sentido amplo ao restrito. No significado mais amplo, ainda segundo Compagnon, a

literatura é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada). Essa acepção corresponde à noção clássica de ‘belas-letras’ as quais compreendia tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, a eloquência. (COMPAGNON, 2012, p.31)

Trata-se do sentido amplo, ou *lato sensu* da literatura, quando o termo em questão ganha a carga semântica que abrange o conjunto de escritos, a produção cultural impressa, ou, em alguns casos, mesmo a oral. Este tipo de definição que desconsidera o estatuto ficcional do texto literário pode ser relacionado à perspectiva do senso comum que tende a considerar a literatura como um conjunto de textos que representam ou refletem determinada cultura, não sendo, neste contexto, em tempos hodiernos, o fictício um elemento que distinguiria a literatura de outros escritos. Todavia, tal definição, ainda que demasiado “democrática”, sentencia o discurso literário à perda daquilo que, supostamente, torná-lo-ia singular e específico: a sua *literariedade*, aquilo que lhe é específico, como assinala Compagnon ao ponderar os efeitos dessa conceituação ampla da literatura: “assim entendida, como equivalente à cultura, no sentido que essa palavra adquiriu desde o século XIX, a literatura perde sua ‘*especificidade*’: sua qualidade propriamente literária lhe é negada” (COMPAGNON, 2012, p.31).

A fim de resgatar a suposta especificidade do discurso literário, e combater a generalização do conceito de literatura, concomitante a um refinamento de sua definição, a conceitualização restrita, ou *stricto sensu*, da literatura desponta como uma alternativa mais palatável ao conhecimento especializado, ou, pelo menos, que procura considerar as peculiaridades da escrita literária. Em sentido restrito, a literatura é

parte do conjunto da produção escrita, e, eventualmente, certas modalidades de composições verbais de natureza oral (não escrita), dotadas de propriedades específicas, que basicamente se resumem numa elaboração especial da linguagem e na constituição de universos ficcionais ou imaginários. (ACÍZELO, 2007, pp.46-47)

Além de esta definição circunscrever a literatura a manifestações e estruturas literárias distintas e específicas, considerando a literatura como “*romance, teatro e poesia*” (COMPAGNON, 2012, p.32), a definição restrita de literatura também engendra alguns desdobramentos interessantes no que tange à delimitação da literatura e seu discurso. Assim, duas das singularidades do discurso literário são observadas na definição restrita: o uso especial da linguagem e a ficcionalidade como fatores determinantes da escrita literária. Estas características normalmente figuram como definidores da literatura, sobretudo porque, a princípio, dispensam conceitos delimitadores que sejam extraliterários, sendo, portanto, benquistas por estudiosos cujas opções teóricas se voltam à imanência do texto. Sob os princípios da elaboração especial da linguagem e do universo fictício, a literatura pode ser caracterizada por elementos intrínsecos ao texto: pela primazia da forma e por seu estatuto fictício. Adiante, trataremos de ambas as características encontradas na definição restrita de literatura.

## 1.2 A elaboração especial da linguagem: a literariedade

A primeira característica do discurso literário, apontada pela definição restrita, é a que remete ao uso especial da linguagem. Seguindo este raciocínio, seria a literatura uma arte estético-verbal, ou “um fenômeno estético” (COUTINHO, 2008, p.23). Temos, então, um discurso que se distingue por empregar a linguagem de maneira especial, afastando-se do uso comum ou cotidiano. Enquanto a linguagem cotidiana ou ordinária se limitaria à simples função informativa e comunicativa, cujos fins expressivos baseiam-se na denotação; a linguagem literária se destaca pela conotação e complexidade, por não ter uma finalidade pragmática imediata, não visando a informar ou a instruir, mas fazendo-os fortuita ou secundariamente, se assim desejar ou for conveniente.

Tal linguagem apresenta-se como um *desvio* em relação à linguagem comum, chamando, como bem escreveu Eagleton, “a atenção sobre si mesma” (EAGLETON, 2001, p.3). A noção de literatura como uso estético da linguagem repele as tentativas de conceituação que se utilizam de argumentos e elementos extrínsecos ao texto e desprestigia os estudos e análises que buscam no contexto social, histórico, político ou cultural as significações da obra literária. O texto literário é concebido como um *monumento*, digno de

ser contemplado e apreciado por suas qualidades estéticas, a organização especial da linguagem, sendo depreciada a ideia da obra literária como um *documento* social (predominando o contexto), em que se pudesse depreender e estudar determinada sociedade. Esta perspectiva acerca do discurso literário como imbuído de uma especificidade linguística é oriunda dos estudos realizados pelos formalistas, vertente teórica surgida no início do século XX, conhecida como Formalismo Russo (EAGLETON, 2001).

Ao compreender o texto literário como forma e estrutura e preconizando os fenômenos estéticos propiciados pela *organicidade poética* do texto, “os formalistas russos deram ao uso propriamente literário da língua, logo à propriedade distintiva do texto literário, o nome de *literariedade*” (COMPAGNON, 2012, p. 40). Com a organização especial da linguagem, elemento presente na definição restrita de literatura, coaduna-se a noção de literariedade como elemento *distintivo* dos textos literários. Contudo, se a função da literariedade já parece evidente (legitimar um discurso como literário), a nomenclatura ainda carece de uma exposição que elucide a própria natureza da literariedade, no caso, em que ela consiste. Em suma, a literariedade de um texto se configuraria a partir da identificação de um fenômeno específico, cuja nomenclatura cunhada pelos formalistas varia entre desfamiliarização e estranhamento, ambos os termos, todavia, representando o mesmo processo. Para Eagleton, a literariedade se reafirma por meio desses dois fenômenos. Ao discorrer acerca dos efeitos catalisados pela ação do estranhamento no texto literário, o autor argumenta que:

Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Era uma linguagem que se ‘tornara estranha’, e graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar. Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou como os formalistas diriam, ‘automatizadas’. A literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais ‘perceptíveis’. (EAGLETON, 2001, p.5)

Segundo Eagleton, o estranhamento renovaria a experiência linguística do leitor diante do texto, desarranjando as estruturas comuns de percepção, desconstruindo as formas habituais de expressão. O discurso literário, imbuído de sua especificidade, a literariedade, e organizando a linguagem de um modo especial, propiciaria uma ressignificação das relações entre texto e leitor. Ao mesmo tempo, afasta este das relações habituais e ‘embotadas’ vividas cegamente na monocórdia rotina, e levando-o à experimentação de uma percepção distinta e deformada (o desvio da norma) dos aspectos linguísticos. Tal fato engendra a sensação de

*estranhamento* diante das estruturas textuais literárias, ou a *desfamiliarização* em relação às estruturas textuais às quais o leitor estava habituado. Em outras palavras, ao deparar-se com um texto literário, o leitor inevitavelmente necessita parar e refletir acerca da estrutura linguística que se apresenta a ele, se quiser compreendê-la em sua totalidade.

Estabelecidas a função e a natureza da literariedade, poderíamos, mais seguramente, dizer que a literatura é uma arte estético-verbal cuja especificidade de seu discurso baseia-se na noção de literariedade. Entretanto, no campo dos estudos literários, definições inexoráveis ou estáveis são matéria rara, e assim a funcionalidade e pertinência da definição aduzida mais acima é, brincando com os parônimos, elidida e ilidida, ou seja, suprimida e refutada, em alguns estudos teórico-literários.

A primeira refutação da especificidade da literatura embasada na literariedade sustenta a ideia de que “não existem elementos linguísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem” (COMPAGNON, 2012, p.41). O material linguístico explorado pela literatura não difere do material linguístico explorado pela linguagem comum, pois ambos servem-se do mesmo *arcabouço linguístico*. Compagnon não defende, particularmente, essa impugnação da literariedade, mas apenas a expõe como um dos ataques que normalmente são formulados contra a especificidade da literatura. O próprio teórico comenta:

A literariedade (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos linguísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais linguísticos cotidianos. Em outras palavras, não é a metáfora em si que faria a literariedade de um texto, mas uma rede metafórica mais cerrada, a qual relegaria a segundo plano as outras funções linguísticas. (COMPAGNON, 2012, p.42)

Compagnon aponta, então, que, embora o discurso literário e o não literário usem o mesmo material linguístico, a literariedade daquele desponta pela forma como as palavras são dispostas, ou seja, a maneira como são organizadas em um período, parágrafo, verso ou estrofe, enfim, no texto. No entanto, Compagnon também apresenta problemas nessa conceituação de literatura. Para o autor, essa organização e essa disposição especial das palavras “se encontram também na linguagem não literária, mas ainda, às vezes, são nela mais visíveis, mais densos que na linguagem literária, como é o caso da publicidade” (COMPAGNON, 2012, p.42).

Essa contestação apresenta uma segunda refutação da especificidade da literatura: textos que não são considerados literários, em alguns casos e *contextos*, também manifestam

fenômenos estéticos, por exemplo, a organização verbal esmerada. Textos publicitários e de propagandas frequentemente manifestam, em seus discursos, fenômenos estéticos associados normalmente à escrita literária. Rimas, musicalidade, organização especial e premeditada da estrutura da mensagem, preocupação com a forma e conotação são algumas das características tipicamente vinculadas ao discurso literário, que curiosamente também podem ser vistas nos discursos publicitário e de propaganda.

A linguagem literária, entendida em sua especificidade que coloca a linguagem em primeiro plano, não teria suas peculiaridades restritas ao seu próprio campo linguístico de atuação. Na verdade, a literariedade flutua, sem discriminações, tornando-se até mais notória, para outros discursos que não são classificados como pertencentes à literatura. Todavia, se uma propaganda de refrigerante que utiliza rimas e disponha sua mensagem em versos não é tachada de literatura, mas um soneto de Vinicius de Moraes é considerado como genuíno exemplo de discurso literário, podemos inferir que, a partir dos exemplos, o rótulo “literatura” está sujeito ao contexto em que o discurso se encontra, ou a um tipo especial de atenção que é despendida pela comunidade linguística?

Para desenvolver essa questão, recorreremos às teorias apresentadas na obra *Teoria literária: uma introdução* (1999), de Jonathan Culler. O teórico dedica um capítulo dessa obra para tecer reflexões sobre os conceitos de literatura (ponderando até mesmo a conveniência, para os estudos literários, de se questionar a natureza do discurso literário) e as problematizações que tais conceitos suscitam. Em sua visão, não relega integralmente a relevância e a pertinência da literariedade como elemento distintivo da literatura, e assim “podemos pensar nas obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos” (CULLER, 1999, p.35). Mas também sugere a possibilidade de se pensar a literatura como um discurso que, inserido em determinado contexto, recebe uma atenção especial, sendo tratado, então, como literatura: “e podemos pensar a literatura como o produto de convenções e um certo tipo de atenção” (CULLER, 1999, p.35). Nesta última definição, a ideia é evidente: dependendo do espaço em que se encontra o texto, ele poderá ser lido (ou não) como literatura. Esse contexto é um elemento essencial para categorizar um discurso como literário.

Ao retomar a questão feita no parágrafo anterior, e usufruindo da perspectiva de Culler, observamos que a resposta mais congruente e aceitável a ela é um *sim*, pois a literatura está sujeita ao contexto em que se encontra e também à atenção especial despendida pela comunidade linguística. Assim, um trecho de um poema, por exemplo, é lido como literatura,

sem que se questione sua literariedade, se estiver em um livro ou coletânea de poesias; mas, talvez, não fosse categorizado como literatura se o mesmo trecho estiver em uma embalagem ou em um *outdoor* publicitário. Ter traços de literatura, então, não seria suficiente para classificar um texto como literatura, se o contexto não for literário. Deste modo, parece congruente assinalar que, “na maior parte do tempo, o que leva os leitores a tratar algo como literatura é que eles a encontram num contexto que a identifica como literatura: num livro de poemas ou numa seção de revista, biblioteca ou livraria” (CULLER, 1999, p.34).

A perspectiva teórica de Jonathan Culler, embasada pela possibilidade de ser o contexto o elemento que opera substancialmente na classificação de um discurso como literário, avulta como extremamente significativa porque, a fim de se procurar a forma mais eficiente de se conceituar a cabulosa literatura, permite que troquemos a indagação tradicional *o que é literatura*, pela indagação não menos interessante, porém, mais singular e não tradicional, *quando é literatura?*. Relegamos, desta forma, as tentativas contundentes e fixas de definição da literatura por uma definição bastante volúvel, baseada em uma necessária análise do contexto em que o discurso se encontra inserido, sendo este contexto responsável por sua identificação como texto literário.

Como dito antes, Culler não abdica totalmente da literariedade como marca distintiva da literatura, em seu entendimento, demonstra apenas que esse conceito não é suficiente para categorizar os textos como literários, visto que há textos que manifestam características dos discursos literários, mas não são classificados como literatura, e mesmo há textos que, ainda que sejam rotulados como literatura, não revelam tanta destreza ou esmero na elaboração da linguagem, como é o caso de alguns romances. Jonathan Culler prefere pensar na literariedade como uma tensão em que se relacionam material linguístico e a convenção ou tipo de atenção especial dada ao texto literário: “finalmente, a ‘literariedade’ da literatura pode residir na tensão da interação entre o material linguístico e as expectativas convencionais do leitor a respeito do que é literatura” (CULLER, 1999, p.42).

Esta “tensão” entre material linguístico e convenção, mencionada pelo Culler, é plausível e pertinente como forma de tentar categorizar textos literários de uma maneira mais abrangente, visto que a literariedade, compreendida rigorosamente e unicamente como elaboração especial da linguagem, parece ser melhor aplicada aos discursos literários concernentes ao gênero lírico, em que a organização especial da linguagem desponta com maior labor e destaque nas estruturas dos poemas.



### 1.3 A elaboração de um universo fictício: a escrita imaginativa

Ao expor a definição restrita de literatura, apresentamos os dois elementos que integram, normalmente, a especificidade do discurso literário: literariedade e universo ficcional. No tentame de identificarmos e arrolarmos as especificidades que comporiam o discurso da literatura, o primeiro elemento, a literariedade, já foi apresentado, conceituado e problematizado; restou o segundo elemento: o universo ficcional, ou a ficcionalidade, como peculiaridade dos textos literários.

Costuma-se classificar a literatura tachando-a como escrita imaginativa ou fictícia, restringindo-a a um tipo de discurso que não expressa nem reflete a verdade, ou seja, o factual, mas que se constitui pela ação do escritor em criar, organizar e expressar elementos meramente fictícios ou imaginados, reificando-os na materialidade da escrita. A literatura seria, portanto, a escrita imbuída de um universo fictício, ou, empregando uma expressão mais simplória, literatura seria ficção. O termo ficção “vem do latim *fictionem* ( *fingere, fictum*), ato de modelar, criação, formação; ato ou efeito de fingir, inventar, simular; suposição, coisa imaginária, criação da imaginação” (COUTINHO, 2008, p.49). A idealização da literatura como um discurso em que o cosmo criado pelo autor embasa-se em uma simulação ou fingimento oriundo da sua verve, sendo infenso a qualquer impregnação da realidade, não deve ser apreendida sem que ressalvas sejam feitas.

Afrânio Coutinho, não obstante ter reconhecido que a ficção difere dos discursos historiográfico e biográfico, por estes dialogarem rigorosamente com fatos reais, observa que a ficção recebe influências do real, mas que “não tem por obrigação copiá-las, reproduzi-las fielmente” (COUTINHO, 2008, 51). Deprendemos que o objetivo desta pesquisa não se concentra em questionar ou problematizar a relação entre literatura e realidade, para isso, teríamos de recorrer a teorias e exposições acerca dos processos miméticos da literatura, resgatando diacronicamente, as acepções imputadas à noção de mimesis, e não haveria como nos esquivar dos textos do teórico Wolfgang Iser acerca da suposta oposição entre ficção e realidade, em que, na verdade, perscrutando esta oposição, ele propõe uma tríade: realidade, ficção e imaginário. Ao escopo desta pesquisa, as especificidades e as definições de literatura (ficção), cabe apenas assinalar que o “ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade. Não o define o grau em que o faz” (LIMA, 2006,

p.282). Ainda que a literatura possa representar uma transfiguração ou recriação da realidade, ela não se desprende de seus liames, pois o discurso literário, ainda que seja fictício, *parte* sempre da realidade e dela carrega e apresenta sugestões e referências.

Aparentemente, tal como ocorreu com o conceito de literariedade, parece ser a noção da literatura como um discurso fictício um elemento especificador pacífico e inconcusso. Assim como a literariedade fora alvo de impugnações, o estatuto fictício da literatura também o foi. Eagleton, tal como Culler e Compagnon, também reserva um espaço em sua obra teórica para a discussão da natureza da literatura. Entre exposições e desconstruções de definições de literatura, Eagleton problematiza a delimitação do conceito de literatura como escrita imaginativa ou ficcional. O teórico argumenta que é possível definir a literatura

Como escrita imaginativa, no sentido de ficção- escrita esta que não é literalmente verdadeira. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. A literatura inglesa do século XVII inclui Shakespeare, Webster, Marel e Milton; mas compreende também os ensaios de Francis Bacon, os sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan, e os escritos de Sir Thomas Browne, qualquer que seja o nome que se dê a eles. Eventualmente ela poderia abranger o *Leviatã*, de Hobbes, e a *History of Rebellion*, de Clarendon. A literatura francesa do século XVII conta, além de Corneille e Racine, com as máximas de La Rochefoucauld, com os discursos fúnebres de Bossuet, com o tratado de Boileau, com as cartas de Mme. De Sevigné à sua filha, e com a filosofia de Descartes e Pascal. A literatura inglesa do século XIX geralmente inclui Lamb (mas não Bentham), Macaulay (mas não Marx) e Mill (mas não Darwin ou Herbert Spencer). (EAGLETON, 2001, p.1)

O caráter grandemente questionável da noção da literatura como discurso fictício, para Terry Eagleton, é o fato de, segundo o excerto exposto, a literatura englobar tantos os escritos fictícios quanto os escritos filosóficos, históricos e científicos (discursos que visam à verdade e ao fato), sem haver distinção objetiva entre eles. Uma autobiografia e uma tragédia, no século XVII, recebiam, ambas, o rótulo de obra literária. Isso torna a conceituação da literatura que toma a dicotomia fato e ficção como elemento diferenciador uma falácia, pois a distinção não é nítida. Eagleton ainda observa que, além de haver a inclusão, por parte da literatura, de muito escrito factual, ela “também exclui uma boa margem da ficção” (EAGLETON, 2001, p.2), dando o exemplo das histórias em quadrinhos do Super-homem, pois, sendo ficções, produtos de uma imaginação criadora, ainda assim não são consideradas como literatura.

A argumentação do Eagleton é bem suasória, porém o teórico, ao preterir e descartar o ficcional como aspecto distintivo e caracterizador da literatura, não considera as variações semânticas do vocábulo *literatura*. O sentido moderno de literatura é recente; “antes de 1800,

*literatura* e termos análogos em outras línguas europeias significavam ‘textos escritos’ ou conhecimento de livros” (CULLER, 1999, p.28). Destarte, “o campo literário engloba(va) tanto a sobras de ficção quanto os escritos históricos e filosóficos e até mesmo os textos científicos” (JOUVE, 2012, p 30.) A literatura, neste período, era categorizada como um grande conjunto de escritos, imbuídos de algum valor ou relevância, que representava a produção cultural, independente de se se tratava de escritos factuais, de cunho filosófico ou histórico, ou escritos fictícios, em que operavam a imaginação criadora e o fingimento artístico. Categorização que remete imediatamente à definição *lato sensu* da literatura, já exposta anteriormente. “Somente a partir do século XIX, *literatura* adquire seu sentido moderno de *uso estético da linguagem*” (JOUVE, 2012, p. 30. Grifo nosso), e como discurso que manifesta e representa uma organicidade estrutural regida pelos artifícios da imaginação, pelo seu estatuto ficcional.

Em sua perspectiva marxista, Eagleton assevera que “não existe uma essência da literatura” (EAGLETON, 2001, p.12); portanto, o discurso literário careceria de características intrínsecas, sua especificidade estética e ficcional, sendo, pois, uma ilusão. A definição do teórico para literatura é marcada pelo seu teor extrínseco a qualquer elemento do texto, Eagleton considera a literatura como “qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada” (EAGLETON, 2001, p.13). A valorização de um texto a ponto de ele ser tachado como literário, ainda segundo Eagleton, estaria vinculada à ideologia dominante em uma sociedade. O processo de imputação de um discurso como literatura, ou seja, aquilo que se decide chamar de literatura em determinado contexto social, submete-se ao pensamento dominante que se relaciona com as estruturas e relações de poder.

Se a literatura não pode ser definida objetivamente, também não o é de maneira fortuita: os julgamentos de valor se imiscuem ao poder e influência da ação ideológica. Como os critérios de valor e de gosto permutam, ao alvedrio da ideologia, o conceito de literatura ou do que é literário se sujeita ao contexto social em que o texto está inserido. Assim, retornamos à definição de literatura pela conjuntura social, trocando a indagação, mais uma vez, *o que é literatura?* por *quando é literatura?* É preciso estar consciente de que, ao aderir à definição sugerida por Eagleton, dilapidamos toda a idealização do discurso literário imbuído de especificidades, sobretudo estéticas.

Atingindo este ponto, após exposições, reflexões e problematizações, já é possível elencarmos algumas definições de literatura, permitindo, a despeito do posicionamento de Eagleton contra a essência da literatura, entrever algumas especificidades do discurso

literário. Primeiro, há a oposição entre sentido amplo e sentido restrito de literatura. Deste modo, pensando na significação mais abrangente do termo, literatura é o conjunto de escritos culturais, abarcando os discursos histórico, científico, filosófico e afins; completando a oposição, temos a definição restrita: literatura é o conjunto de escritos, e algumas composições orais, em que se pode identificar uma intenção estética ou uma organização especial da linguagem, assim como a constituição de um universo fictício articulado pela imaginação criadora (romance, teatro e poesia).

O sentido restrito permite um desdobramento que conduzirá à identificação de duas especificidades da literatura. No primeiro desdobramento, a literatura é uma arte estético-verbal, cuja especificidade de seu discurso repousa na noção de literariedade; no segundo desdobramento, a literatura é um discurso constituído por um universo ficcional, produto de uma imaginação criadora que seleciona e reorganiza os elementos da realidade, transfigurando-a. É um reflexo de uma escrita imaginativa.

Ambas as definições se enquadram na categoria que visa a responder à pergunta *o que é literatura?* Ainda identificamos, no decorrer da análise, mais duas definições que, contudo, dispensam a pergunta tradicional, e dispõem-se a responder à questão *quando é literatura?*, entendendo esta como classificável de acordo com o contexto. Sob esta perspectiva, temos a literatura como produto de certa atenção especial dedicada a determinado texto, importando, sobretudo, para ser apreendido como literário, o contexto linguístico em que estiver inserido e a literatura como uma escrita altamente valorizada, sendo a atribuição do valor dependente das relações e estruturas de poder fomentadas pela ideologia.

Reunimos, então, neste tópico, *seis definições de literatura* mais íncultas ou significativas para os objetivos almejados nesta pesquisa, sendo elas alvos de ponderações, problematizações e reflexões. Decerto que ainda há muitas outras. É possível, por exemplo, buscar definições de literatura por meio de suas funções e papéis sociais, o que, além de outras definições, desvelariam outras possíveis especificidades que fogem do escopo de nossa análise.

Sabemos que toda crítica e toda vertente teórica repousam em um sistema de preferências, e como o escopo deste tópico recai no tentame de compilar não só definições, mas também especificidades do discurso literário, não obstante a consciência de que quaisquer escolhas são passíveis de refutações e revisões, optamos aqui pela intelecção do discurso literário como arte da palavra, ou linguagem em sua função estética (apta a suscitar o prazer estético). Sob essa ótica, compreendemos a obra literária como um artefato verbal e

autorreferente, que se destaca pela organização singular das palavras em seu discurso e como discurso que representa uma realidade transfigurada e fictícia, engendrada pela verve do autor.

Assim, selecionamos como especificidades do discurso literário, as propriedades imanentes e estéticas do texto, a literariedade e o universo ficcional da literatura, tornando explícita a preferência pela definição *stricto sensu* da literatura. Para ratificar a importância de se questionar o que é ou quando é literatura, independente do aparente e insidioso estado de desgaste da temática ou da indagação, apoiamo-nos em Jonathan Culler, que arguta e sensatamente justifica o porquê de se questionar acerca da natureza da literatura:

A questão 'o que é literatura?' surge, eu sugeri anteriormente, não porque as pessoas estão preocupadas com o fato de que poderiam confundir um romance com a História ou a mensagem num biscoito da sorte com um poema, mas porque os críticos e teóricos esperam, ao dizer o que é literatura, promover o que consideram ser os métodos críticos mais pertinentes e descartar os métodos que negligenciam os aspectos mais básicos e distintivos da literatura (CULLER, 1999, p.47).

A necessidade de se questionar e de se buscar conceitos de literatura produz não somente um vasto e significativo conhecimento sobre a literatura em si e de suas singularidades, como também produz meios e ferramentas, estratégias e posturas teóricas que propiciarão um refinamento na análise dos textos literários. Assim, a definição do que é literatura auxilia na definição dos melhores métodos de dissecação e estudo do texto literário.

Na primeira seção desta pesquisa, como já externado, nosso escopo é depreender a estrutura literária do gênero autoficção. Ao decompor a supracitada estrutura literária, deparamo-nos com dois discursos antitéticos: a autobiografia e a literatura (ficção). Entendemos que existe uma necessidade de perscrutarmos ambos os discursos, se realmente desejamos apreender o processo autoficcional, deste modo, propomos uma análise acerca das especificidades dos discursos da autobiografia e da literatura, idealizando um estudo propedêutico à estrutura da autoficção. Dito isso, neste tópico, dedicamo-nos a compilar as definições e especificidades do discurso literário, cumprindo, assim, uma parte dos objetivos que sustentam a primeira seção desta pesquisa, visto que a intelexão do discurso da literatura nos auxilia a logramos nossos objetivos. A seguir, avançaremos pelos meandros do discurso autobiográfico, cujo suporte teórico será preponderantemente extraído da teoria exposta pelo francês Philippe Lejeune, cujos pressupostos conceituais são a base para o estudo do gênero autobiografia.

## 2. É TUDO OU NADA: O PACTO AUTOBIOGRÁFICO COMO TEORIA DEFINIDORA DA AUTOBIOGRAFIA

Pensava poder falar da autobiografia, gata borralheira da literatura, sem provocar ciúmes no romance, gênero-rei. Pode-se gostar dos dois e há lugar para todos!

*Philippe Lejeune*

Encerradas as reflexões acerca da especificidade e conceito do discurso literário, deslocamos o olhar para o outro tipo de discurso que constitui a autoficção: a autobiografia. Não menos problemática do que a literatura e suas definições, a autobiografia também encerra uma miríade de problematizações quanto ao seu conceito, função e estrutura. Optamos, todavia, a fim de não nos desviarmos muito da temática e do escopo desta pesquisa, pela perspectiva teórica quase restrita às ideias apresentadas e defendidas por Philippe Lejeune e pelas revisões que o próprio fez de sua teoria, por nos parecerem mais pertinentes e pelo fato de os estudos de Lejeune representarem um marco eminente na vertente teórica que estuda autobiografia. A opção por nos pautar em Lejeune não tolheu a ocorrência de perspectivas teóricas de outros autores, mas sempre evitando, na medida do possível, erigir grandes problematizações que nos levem a hermetismos conceituais.

O passado pode consumir, digerir uma existência, e, em seguida, fazê-la desaparecer em suas vísceras, mas a autobiografia, a princípio, tem o *poder* de ludibriar o passado, escamotear à sua voraz fome e possibilitar a perpetuação da existência de um indivíduo por intermédio da escrita. A ensejada posteridade torna-se, então, possível e alcançável, e sem a necessidade de se recorrer aos artifícios da ficção. Escrever sobre sua própria experiência da vida, tornar sua existência objeto textual acessível a qualquer um. A autobiografia eterniza existências; contudo, é seletiva: não é a existência de qualquer indivíduo que é passível de se tornar uma insigne autobiografia. Há a necessidade de ele ser reconhecido de alguma forma, ser famoso ou decantado, ou que sua existência tenha uma característica exemplar, isto é; sua vida, de alguma forma, para o bem ou para o mal, deve servir de exemplo a outros indivíduos. No entanto, é óbvio que qualquer um, mesmo o homem mais comum e frugal, pode, em

algum momento de sua vida, decidir escrever sobre sua própria existência, mas sem a certeza de que sua autobiografia será bem recepcionada pelo público leitor ou laureada pelos arquivos autobiográficos.

É relevante assinalar que a autobiografia, preponderantemente, pressupõe a *escrita narrativa*. A narrativa “é insubstituível para configurar a experiência humana, a começar pela experiência do tempo. Assim, o conhecimento de si pressupõe a forma narrativa” (COMPAGNON, 2012, p.41). Escrever sobre si e sobre sua própria experiência de vida é, impreterivelmente, contar e narrar histórias delimitadas em um espaço de tempo, geralmente, determinável. Sendo assim, podemos pensar no gênero autobiográfico como discurso que se estrutura utilizando-se das técnicas textuais da tipologia narrativa para escrever sobre si. Por tal motivo, essas práticas de construções literárias também são conhecidas como “Escritas de si”. Lejeune admoesta para a existência de autobiografias compostas em versos, mas as considera marginais e escassas, declarando que “existem milhões de autobiografias ‘em prosa’, ao passo que se pode contar nos dedos as autobiografias em verso” (LEJEUNE, 2014, p. 71).

Ao considerar o que foi exposto acima, podemos definir autobiografia como narrativa acerca da existência de um indivíduo? Definições podem ser problemáticas, mas são essenciais para qualquer estudo que se considere confiável e austero. As definições suscitam a existência de alguns problemas e de alguns paradoxos inegáveis. Para ilustrar tal argumento, Lejeune afirma que “é impossível estudar o objeto antes de tê-lo delimitado e impossível delimitá-lo antes de tê-lo estudado” (LEJEUNE, 2014, p.59). Pensando na problemática da definição da autobiografia, e para evadir ao paradoxo apresentado, o autor de *O pacto autobiográfico* assinala que alguns precisam delimitar um *corpus* volumoso de autobiografias, cuja própria existência do *corpus* pode representar a definição do gênero *a posteriori*, ou seja; após a intensa análise e estudo dedicado à estrutura do gênero. Outros já preferem fabricar uma definição para o gênero, alternativa na qual o próprio Lejeune se (auto)enquadra, e, a partir da definição exposta, perscrutá-la minuciosamente, explorando cada desdobramento possível.

Não obstante a esse paradoxo apontado por Lejeune, cabe ressaltar que “qualquer pessoa que discorre sobre ‘autobiografia’ (ou sobre qualquer gênero literário) é obrigada a enfrentar o problema da definição, ainda que seja na prática, ao escolher seu objeto” (LEJEUNE, 2014, p.59). Portanto, a definição do nosso objeto, a autobiografia, sobretudo aos propósitos deste tópico, é ineludível. São necessárias não somente a construção de uma

conceituação sólida e plausível, como também a análise dos desdobramentos que tal definição contém. Sob essa postura torna-se mais pertinente e confiável estabelecer as especificidades do discurso autobiográfico, tal como fizemos com o discurso literário.

Definir é inevitavelmente excluir. Ao rotular um texto como autobiográfico, simultaneamente, realizamos a exclusão de outro texto. Pensamento pertinente, sobretudo, quando recordamos a necessidade de estabelecer e delimitar, com alguma precisão, as distinções entre discurso autobiográfico e discurso literário. Assim, a fim de iniciar o contraste entre os discursos poderíamos definir a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.16). Esta definição clássica de Lejeune suscita a necessidade de se atentar a algumas particularidades, se pretendemos classificar um texto como autobiográfico. Tais particularidades irrompem como desdobramentos da definição elaborada pelo teórico francês, e podemos cerceá-las a quatro categorias ponderadas e elaboradas por ele. Todas devem ser levadas em consideração àquele que se dedica ao estudo do texto autobiográfico, pois são partes constituintes da essência do gênero:

- 1) Forma da linguagem:
  - a) Narrativa;
  - b) Em prosa.
- 2) Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
- 3) Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
- 4) Posição do narrador:
  - a) identidade do narrador e do personagem principal;
  - b) perspectiva retrospectiva da narrativa. (LEJEUNE, 2014, p. 16-17)

Estas quatro categorias funcionam como matrizes do gênero autobiográfico, são suas raízes e condição *sine qua non* do gênero. Argumento que pode ser corroborado ao resgarmos o texto de Lejeune, quando ele declara que “é autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma das categorias” (LEJEUNE, 2014, p.17). Gêneros que têm alguma similitude com a autobiografia, como biografia, memórias, poemas autobiográficos, romance pessoal e diário, por sua vez, não preenchem todas as condições presentes nestas quatro categorias pensadas por Lejeune. Nos gêneros



adjacentes à autobiografia exemplificados, há uma contravenção ou transgressão às categorias, uma falta grave que não permite que sejam lidos ou confundidos com a autobiografia<sup>1</sup>

Entretanto, precisa ficar nítido que tais categorias ou condições não são estritamente cerradas ou inflexíveis. Decerto, o gênero autobiográfico preenche todas, porém, em alguns casos, esse preenchimento atinge determinada proporção ou grau. Lejeune (2014, p.17) nos apresenta alguns exemplos. O primeiro é a noção de narrativa em retrospectiva como uma das categorias essenciais: uma autobiografia poderá abdicar dessa técnica de narrativa e optar por uma escrita que não se estruture em retrospectiva, mas que enfatize uma escrita mais contemporânea e imediata, como a que se produz na escrita de um diário. O segundo exemplo é a vida individual de uma personalidade, sua gênese, que deve ser preconizada; porém, nada impede que a história social e política, que envolve o contexto histórico em que essa personalidade esteve envolvida, ganhe espaço na autobiografia. Como argumenta Lejeune, “trata-se de uma questão de proporção ou de hierarquia” (LEJEUNE, 2014, p.17), ou, melhor ainda, de graus em que a autobiografia transita entre as categorias.

Aqui, podemos apontar uma leve hesitação no discurso de Lejeune: o teórico, a princípio, postula que as quatro categorias elencadas por ele são condições imprescindíveis para o gênero autobiográfico, porém, ao desenvolver um pouco mais seu texto, admite que gradações ou graus são possíveis entre elas. Lejeune apenas não abdica da imprescindibilidade de duas categorias, assim como não admite que elas se desdobrem em graus ou flexibilizações, é “tudo ou nada”, como escreveu o teórico francês (2014, p.17). São as categorias (3) “situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador” e (4 a) “identidade do narrador e do personagem principal”.

Estas categorias são viscerais na oposição da autobiografia a outros gêneros de literatura íntima, como a biografia e o romance pessoal. A identidade entre autor e narrador e a identidade entre narrador e personagem não aviam concessões: “uma identidade existe ou não existe” (LEJEUNE, 2014, p.18). Autor, narrador e personagem necessariamente precisam compartilhar da mesma identidade. Este paradigma estrutural e narrativo não ocorre nos gêneros vizinhos à autobiografia. Para exemplificar, pensemos na biografia: autor e narrador

---

<sup>1</sup> Citamos, como exemplos, dois gêneros contíguos à autobiografia: biografia e memórias. O texto biográfico não preenche a quarta categoria, pois, embora seja uma constante que autor e narrador, em uma biografia, representem a mesma pessoa, não há identidade entre o narrador e o personagem. No caso das memórias, podemos citar a segunda categoria, pensada por Lejeune, como uma das categorias não preenchidas pelo gênero.

conservam a mesma identidade, mas, entre narrador e personagem (o indivíduo cuja vida é narrada), não há identidade, são sujeitos díspares. Temos, então, a partir da identificação entre autor, narrador e personagem, o arcabouço do célebre e insigne e, muito propalado, *pacto autobiográfico*. Essa teoria desenvolvida por Lejeune permite identificar e classificar os textos autobiográficos e diferenciá-los de outros periféricos à autobiografia, mas que a ela não se opõem:

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio) (LEJEUNE, 2014, p.28).

Perspicuo está, embasado pelo argumento do teórico francês, que a noção de identidade é irrevogável para a caracterização do gênero autobiográfico. Esta identidade é manifestada e consolidada na narrativa, sobretudo, em primeira pessoa: a clássica focalização autodiegética, em que a protagonista narra sua própria história por intermédio de sua própria perspectiva. No caso do pacto autobiográfico, não há gradações, flexibilidade ou exceções que fragmentem, contornem ou mitiguem a obrigatoriedade da identidade entre autor, narrador e personagem. Para o autor, o pacto é inexorável.

Em algumas situações, segundo o teórico (2014, p.29), o leitor pode ter diante de si uma narrativa em que a protagonista é uma personagem que narra a história de sua vida, mas possui um nome fictício, isto é, diferente do nome do autor. E o leitor, ao cotejar fatos expostos na diegese da personagem a fatos concernentes à biografia do próprio autor, pode discernir certas similitudes entre a vida do autor e da personagem, levando-o a acreditar que a narrativa da personagem é uma representação fiel da vida desse autor: o personagem protagoniza a história vivida pelo próprio autor. Lejeune é categórico e austero ao analisar conjunturas como a apresentada, extirpando com muita contundência a possibilidade de haver uma escrita autobiográfica:

Ainda que se tenham todas as razões do mundo para pensar que a história é a mesma, esse texto não é uma autobiografia, já que esta pressupõe, em primeiro lugar, uma *identidade assumida* na enunciação, sendo a *semelhança* produzida pelo enunciado totalmente secundária (LEJEUNE, 2014, p.29).

Como já exposto, verificamos que o conceito da identidade estritamente compartilhada entre autor, narrador e personagem é impreterível para Lejeune. Já as narrativas em que

podemos vislumbrar semelhanças e confluências entre a vida do autor e da personagem, como no caso supracitado, Lejeune as classificará como romances autobiográficos. Assim, são romances autobiográficos “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2014, p.29). O que distingue estes romances da autobiografia é o conceito de semelhança, desenvolvido por Lejeune. Este conceito postula uma gradação de similitude entre o narrador, personagem e o autor. E esta mesma semelhança “suposta pelo leitor pode variar de um vago ‘ar de família’ entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor ‘cuspidado e escarrado’” (LEJEUNE, 2014, p.29).

Pouco depois ao período em que Lejeune escreveu seu texto acerca do pacto autobiográfico, surgiu, por inspiração deste mesmo texto, o neologismo autoficção (gênero que será abordado no próximo tópico), cunhado por Serge Doubrovsky<sup>2</sup> cujas características se assemelhavam em muito à noção de romance autobiográfico aduzida por Lejeune, tanto que este, em uma revisão do pacto autobiográfico, reconheceu que, com a autoficção, “o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos” (LEJEUNE, 2014, 69).

Deixando a questão da autoficção para mais adiante no texto, voltemo-nos para a questão atinente à autobiografia e à ficção autobiográfica. No tentame de distinguir a autobiografia, ficção autobiográfica e a biografia, Lejeune estabeleceu definições antípodas aos conceitos de *identidade* e *semelhança*. Esses conceitos norteiam e embasam as estruturas e essências de ambos os gêneros. A identidade, elemento caracterizador da autobiografia, difere da semelhança, sendo ela “um *fato* imediatamente perceptível- aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e *nuances* infinitas, estabelecidas a partir do enunciado” (LEJEUNE, 2014, p.42). O conceito de identidade, como fato perceptível, é ainda mais esmiuçado por Lejeune, pois o teórico alega que tal conceito será embasado por intermédio da simbiose identitária entre autor, narrador e personagem, sendo que narrador e personagem remetem rigorosamente, no texto, ao sujeito da enunciação, no caso, o autor. Assim, o autor é concomitantemente sujeito da enunciação e sujeito do

---

<sup>2</sup> Serge Doubrovsky, professor, escritor e teórico francês, criou, em 1977, o neologismo autoficção para classificar o livro *Fils*, de sua própria autoria. No terceiro tópico da presente pesquisa, preconizamos o estudo da autoficção, seus conceitos e definições.

enunciado, caracterizando a função da identidade como força motriz do gênero autobiográfico, noção incontestada na construção e identificação do gênero.

Para Lejeune, é a questão da identidade o fator precípua na diferenciação entre ficção autobiográfica e autobiografia. A simbiose identitária supracitada é inexistente em relação àquela, mas fundamental e imprescindível nesta. Já a semelhança erige a necessidade de criação de um protótipo, de um modelo que será o norteador representativo e o “real ao qual o enunciado pretende *se assemelhar*” (LEJEUNE, 2014, p.44). A semelhança, que já é um indicador que auxilia na distinção entre autobiografia e ficção autobiográfica, também se torna um elemento essencial, e ainda mais específico, na distinção entre autobiografia e biografia. Enquanto na autobiografia há a irreduzível identidade entre autor, narrador e personagem, na biografia - que, por vezes, há uma relação sim de identidade, mas apenas entre autor e narrador-, a estrutura relacional destes dois elementos em relação à personagem, o indivíduo cuja vida é narrada, é a que se resume na busca pela *semelhança* entre o que é narrado e a vida do biografado, sendo este o *modelo* a ser almejado e narrado pelo biógrafo.

É claro que a noção de semelhança como apresentada também atua, ainda que tenuemente, no gênero autobiográfico, contudo, na autobiografia, “é a identidade que fundamenta a semelhança” (LEJEUNE, 2014, p.46), ao passo que, na biografia, “é a semelhança que deve fundamentar a identidade” (LEJEUNE, 2014, p.46). Lejeune, apesar de ter redigido um tratado sobre a estrutura da autobiografia, às vezes, tende a perpetrar contradições, oscilações ou tornar turvos demais alguns conceitos. Assevera-se isso ao lembrarmos que o próprio autor escreveu dois outros textos que também frisam o pacto autobiográfico. Neles, o teórico realiza eventuais retificações ou mesmo reafirmações de conceitos apresentados na primeira edição do livro<sup>3</sup>. As construções conceituais de identidade e semelhança, que, a princípio, parecem ser bem transparentes e nitidamente infensas e, no decorrer do texto, recebem gradações e variações em suas respectivas ações, o que permite Lejeune a afirmar que a noção de identidade e a de semelhança atua em menor ou maior espaço tanto no gênero autobiográfico quanto no biográfico. Todavia, assinalando que a

---

<sup>3</sup>Lejeune escreveu mais dois outros textos: *O pacto autobiográfico (BIS)* e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*. Nestes, o teórico fez uma releitura e uma revisão dos conceitos teorizados acerca do discurso autobiográfico, admitindo certa intransigência e normatividade nas ideias apresentadas no seu primeiro livro, sem deixar de externar que tal postura era justificável e necessária diante de um cenário acadêmico em que não havia muitos estudos voltados à autobiografia. Se, por exemplo, Lejeune reconheceu, em seus textos posteriores, a possibilidade de haver um romance em que o nome do herói fosse o mesmo que o nome do autor, admitindo que estava equivocado, ele não abdicou da necessidade de relação de identidade entre autor, narrador e personagem como arcabouço da teoria que embasa o pacto autobiográfico e, conseqüentemente, a constituição do discurso da autobiografia.

identidade é o elemento preponderante na autobiografia, também auxiliando na distinção entre autobiografia e na ficção autobiográfica, e a semelhança é o elemento proeminente na biografia, possibilitando a diferenciação em relação ao gênero autobiográfico. Assim depreendidas, segundo a ótica de Lejeune, as noções de identidade e semelhança, tais como suas relações com os gêneros da autobiografia, biografia e ficção autobiográfica, apresentam complexidades e imbricações que tornam a intelecção de seus conceitos e funções confusa ou hermética, ou, mormente, propendem à relativização de seus aspectos principais, ações e papéis dentro da teoria de Lejeune.

Além do pacto autobiográfico como definidor e especificador do discurso autobiográfico, Lejeune, que parece ter apreço por pactos, apresentará ao leitor o *pacto referencial*. Segundo o teórico

em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma 'realidade' externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação. Seu objetivo não é simplesmente a verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro (LEJEUNE, 2014, p.43).

Apesar das distinções catalisadas pelas noções de identidade e semelhança, o pacto exposto pelo autor é compartilhado harmonicamente entre os discursos biográfico e autobiográfico, visto que ambos os discursos se referem a uma realidade externa ao texto, cujos escopos são o resgate da verdade em detrimento da ficção, da mentira ou daquilo que poderia acontecer, a verossimilhança. Estamos diante de textos que não operam jogos ficcionais ou que erigem um universo fictício onde habitam seres ou personas inventados, mas sim de textos cuja veracidade dos fatos presentes em suas páginas pode ser, e isso é relevante, rigorosamente aferida no plano extratextual, que circunda tanto a biografia quanto a autobiografia. Estes dois gêneros não  *fingem ser reais*, como objetiva a ficção sob seu projeto de reproduzir uma realidade aparente, mas querem ser lidos como verídicos e fiéis à realidade na qual estão inseridos. O pacto referencial, ou seja, a obrigatoriedade de referencialidade dos gêneros apresentados, segundo Lejeune, é mais ríspido e imprescindível no campo da autobiografia: o pacto autobiográfico é coextensivo ao pacto referencial, estão coadunados, “sendo difícil dissociá-los” (LEJEUNE, 2014, p.43).

## 2.1 Impugnações a Lejeune: é possível que o texto materialize a vida de um indivíduo?

Ao tentar definir e apreender alguma especificidade do gênero autobiográfico, objetivamos delimitar a autobiografia e suas singularidades, distinguindo-a também de gêneros adjacentes a ela, como ficção autobiográfica e biografia. Assim, podemos assinalar que: a autobiografia é uma narrativa em prosa e retrospectiva que um sujeito faz da sua própria história existencial, visando à austera fidelidade em relação à realidade. Temos, então, com a ajuda de Philippe Lejeune, uma definição para o gênero. Como especificidades, podemos apontar o pacto referencial, a impreterível referencialidade à realidade externa ao texto autobiográfico, cujas informações e dados presentes no texto podem ser verificados, e o pacto autobiográfico, a incondicional e invariável relação de identidade entre autor, narrador e personagem, sendo os três a mesma pessoa, compartilhando um nome próprio em comum e encontrando na narrativa autodiegética sua manifestação mais comum. Os conceitos de pactos podem pressupor que a autobiografia também seja um gênero contratual (LEJEUNE, 2014), estabelecendo um contrato, um acordo de leitura, entre autor e leitor. Esse acordo é identificado e corroborado ao observarmos, na obra, o nome próprio do autor sendo compartilhado entre os três elementos constituintes do pacto autobiográfico: autor, narrador e personagem.

Seguindo estritamente nossos objetivos<sup>4</sup>, acatamos o conceito de autobiografia exposto por Philippe Lejeune e encontramos as especificidades do discurso autobiográfico. Contudo, não somos ingênuos de acreditar, ou ignorar, o fato de que *O pacto autobiográfico* teve seus pressupostos e ideias contestados e problematizados. Por isso, acreditamos na necessidade de adentrarmos, ainda que uma sucintamente, na reflexão acerca da autobiografia: os problemas

---

<sup>4</sup> A discussão acerca do estatuto do discurso autobiográfico renderia facilmente matéria para a elaboração de estudos mais específicos sobre o tema, visto que as problematizações e as aporias emaranhadas na constituição desse gênero sobejam em complexidade. Alguns exemplos: a subjetividade do sujeito pode ser materializada em um texto? Na autobiografia, o eu que escreve é realmente o eu de quem se fala? O sujeito pode se autorrepresentar fielmente, sem que a ficção contamine seu discurso? A linguagem pode transcender seus limites e representar a realidade de uma vida? Estes são apenas alguns dos impasses presentes no estudo da autobiografia. Contudo, no nosso estudo, o que objetivamos se restringe à sintética exposição e à reflexão sobre as características da autobiografia, pois cremos que o discernimento dos aspectos, ao menos, mais basilares desse gênero, auxiliar-nos-á a compreender o conceito de autoficção. E Lejeune associa, de certo modo, uma objetividade e uma referencialidade ao gênero autobiográfico, que pretendemos opor à ficcionalidade e ao descompromisso à referencialidade do discurso literário, demonstrando, assim, que a constituição da autoficção se embasa e se constrói na discrepância entre os discursos da autobiografia e literatura. Por isso, a figura do teórico francês se faz tão presente neste tópico.

atinentes ao gênero e as questões levantadas por alguns autores. Afinal, o gênero autobiográfico realmente pode cumprir seu objetivo primacial: o perfeito e fiel retrato narrativo da vida de um sujeito? Este é um dos aspectos em que os textos teóricos se concentram mais ao problematizar a noção de autobiografia do Lejeune. Enfim, poderíamos mesmo, ao abordar o tema da autobiografia, afirmar a “sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.17)? Consoante o ataque ao estatuto do gênero autobiográfico e de sua idoneidade a cumprir aquilo a que ele se propõe, irrompem outras indagações, cujos escopos são pôr em dúvida a objetividade e a fidelidade referencial da autobiografia:

Quão ‘real’ será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto se pode falar em ‘identidade’ entre autor, narrador e personagem? Qual é a ‘referencialidade’ compartilhada, supostamente, tanto pela autobiografia quanto pela biografia? (ARFUCH, 2010, p.53)

O questionamento e a desconfiança projetados às noções de objetividade, unidade do sujeito e verdade, desencadeados nas últimas décadas, contribuíram em demasia para o tentame de desconstrução do gênero autobiográfico e na dilapidação de sua essência e finalidade, de sua aspiração à verdade. A verdade absoluta e inconcussa almejada pela autobiografia seria inalcançável, fundamentando a sua impossibilidade não como gênero em si, mas como gênero que não logra a finalidade a que se propõe e que caracteriza a sua própria existência. Afinal, como uma vida poderia ser retratada fielmente por um texto, ou, em outras palavras, como seria possível um texto materializar objetivamente a existência de um sujeito? A teoria apregoada no pacto autobiográfico, a identidade entre autor, narrador e personagem, poderia ser um solo próspero para engodos premeditados pela infiltração da ficção no plano autobiográfico. Portanto, a objetividade e verdade postuladas pela a autobiografia seriam falácias discursivas.

Totalmente despida de sua funcionalidade, atacada e vituperada, a autobiografia seria, de fato, um gênero insidioso e hipócrita, e apenas mais um tipo de ficção que se oculta sob um rótulo distinto? A autobiografia é um gênero impossível? Não necessariamente. Ao menos segundo o teórico espanhol Manuel Alberca, pois o gênero autobiográfico cumpre seus objetivos textuais: “Entretanto, mais que de impossibilidade [do gênero autobiográfico] se deveria falar de dificuldade, de falta de decisão para enfrentar o risco ou do escasso valor para

fazê-lo, pois, apesar dos obstáculos, não se deixa de escrever convincentes autobiografias”<sup>5</sup> (ALBERCA, 2007, p.46). Assim, Manuel Alberca postula que o gênero autobiográfico não é uma empreitada textual impossível, mas temerária e de difícil execução, em que o autor precisa permanecer atento durante o processo de escrita a fim de não se deslocar do plano biográfico para o fictício, de não ceder às tentações da ficção. Ademais, Alberca relata que a maioria dos autores e críticos que se ergue contra a autobiografia, imputando a ela a impossibilidade de atingir a verdade absoluta ou assinalando que o gênero é inferior à ficção, explora elementos pessoais e sugere leituras ou interpretações autobiográficas em suas próprias obras fictícias. Para estes autores, a representação do sujeito é uma ilusão, e qualquer tentativa de representação de sua existência só é possível no campo da ficção. Este tão famigerado ataque à autobiografia e à ênfase em sua impossibilidade é, segundo Alberca, “uma das razões do desenvolvimento da autoficção”<sup>6</sup> (ALBERCA, 2007, p.46), gênero fulcral da pesquisa, e que analisaremos no próximo tópico.

Não obstante ao que foi exposto, a autobiografia é um gênero funcional, cujos objetivos e finalidades podem ser aferidos e ratificados. A *possibilidade de impossibilidade* do gênero autobiográfico deve ser mais aprofundadamente ponderada. À noção da verdade absoluta, escopo do gênero, e inatingível para a autobiografia, caberia muitas reflexões. Alberca declara que “a crença de que a verdade absoluta é inalcançável pode ser uma crença respeitável, mas não parece que seja suficiente para igualar os relatos factuais e os fictícios”<sup>7</sup> (ALBERCA, 2007, p. 47). Desse modo, se a verdade absoluta se mostra inacessível ou inviável, isso não representa que a autobiografia, um relato originalmente factual, possa ser equiparado ou emparelhado à constituição imaginária da ficção, cuja preceptística embasa-se em conceitos notoriamente antitéticos ao factual.

Já no que tange à figura do autobiógrafo, que deve manter a relação estrita de identidade entre autor, narrador e personagem, existe o problema de o quão rigorosamente o autobiógrafo mantém essa relação. Tal problema é dirimido ao atentarmos ao excerto de Manuel Alberca:

---

<sup>5</sup> No original: “Sin embargo, más que de imposibilidad [del género autobiográfico] se debería hablar de dificultad, de falta de decisión para enfrentar el riesgo o de escaso valor para hacerlo, pues a pesar de los obstáculos no dejan de escribirse convincentes autobiografías” (ALBERCA, 2007, p.46). Todas as traduções são livres e realizadas pelo autor da dissertação.

<sup>6</sup> No original: “una de las razones del desarrollo de la autoficción” (ALBERCA, 2007, p.46).

<sup>7</sup> No original: “la creencia en que la verdad absoluta es inasible puede ser una creencia respetable, pero no parece que sea suficiente para igualar relatos factuales y los ficticios” (ALBERCA, 2007, p. 47).



O autobiógrafo está obrigado a ser verdadeiro, ao menos o anuncia e até o promete, mas se não o é, porque se equivoca involuntariamente ou de forma voluntária mente, não podemos concluir que faz ficção. Se a memória, de forma fortuita, olvida, confunde, não consegue recordar ou tem lapsos, isto não pressupõe que faça ficção, mas que se equivoca, mescla ou seleciona sem ânimo ou consciência de inventar.<sup>8</sup> (ALBERCA, 2007, p.47)

Decerto que a própria constituição estrutural do gênero autobiográfico, seus preceitos e modo de ser como apresentados sob a perspectiva de Lejeune impinge ao autobiógrafo a necessidade e a obrigação de ser veraz e de seu discurso estar comprometido com a verdade. A relevância do discurso de Alberca está na afirmação de que, ainda que a memória oscile, flerte involuntariamente com a imaginação, ou coadune, para preencher alguma lacuna de reminiscências, fato e ficção, não estamos diante de uma obra fictícia. Não seria errático falar em um tipo de concessão condescendente dada às fortuitas hesitações que a memória pode cometer ao devassar as suas recordações. A esse efeito, Manuel Alberca denomina *ilusão retrospectiva*. Para Alberca, “o autobiógrafo acredita conhecer-se e normalmente está convencido de que recorda seu passado com fidelidade, ainda que às vezes engane a si próprio e possa sofrer da ilusão retrospectiva”<sup>9</sup> (ALBERCA, 2007, p.47).

A falibilidade da objetividade ensejada pela autobiografia cerceia-se nas eventuais lacunas presentes na memória, o que poderia deflagrar certa mixórdia entre fato e ficção, entre reminiscências verídicas e inventadas, não por um caráter celerado, não por uma volição deliberada, mas por uma involuntariedade da memória do autobiógrafo. No entanto, “se pelo contrário o autobiógrafo inventa, substitui ou transforma deliberadamente sua biografia, a isso já não poderíamos chamar de ficção, mas de engano”<sup>10</sup> (ALBERCA, 2007, p.47).

Em casos em que o autobiógrafo, movido por algum soez princípio, distorce, inventa e cria voluntariamente, transfigurando fatos biográficos em fatos fictícios, ou vice-versa, tornando-os quase indistinguíveis, ainda assim, sob o rótulo de autobiógrafo, não faz ficção. Ele comete um engano, produz uma mentira que não pode ser tachada de ficção. A ficção,

---

<sup>8</sup> No original: El autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción. Si la memoria, de forma fortuita, olvida, confunde, no consigue recordar o tienes lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o selecciona sin ánimo o conciencia de inventar (ALBERCA, 2007, p.47).

<sup>9</sup>No original: “el autobiógrafo cree conocerse y normalmente está convencido de que recuerda su pasado con fidelidad, aunque a veces se engañe a sí mismo y pueda sufrir de la ilusión retrospectiva” (ALBERCA, 2007, p.47).

<sup>10</sup> No original: “si por el contrario el autobiógrafo inventa, substituye o transforma deliberadamente su biografía, a eso ya no podríamos llamarle ficción, sino engaño” (ALBERCA, 2007, p.47).

como processo concomitante de desrealização do real e reinvenção da realidade, é um procedimento literário que requer consciência elaborativa e sólida deliberação em todas as etapas que envolvem a produção dos elementos que comporão e estruturarão uma obra fictícia: criação, desenvolvimento, organização, seleção e combinação dos elementos que figurarão na obra e afins, em outras palavras, “a ficção ou a invenção literária é uma operação consciente e deliberada, que necessita da vontade de seu autor, ainda que este não controle cem por cento o que a sua ficção diz”<sup>11</sup> (ALBERCA, 2007, p.48).

Sob o rótulo categórico de autobiografia, o autobiógrafo está fadado ao comprometimento à realidade externa e objetiva, à veracidade dos fatos, sendo os possíveis deslocamentos entre fato e ficção, involuntários (oriundos de falhas ou lacunas na memória) ou não, insuficientes para classificar como fictícios os relatos autobiográficos.

Assim, findamos esse pequeno parêntesis que abrimos ao problematizarmos a objetividade do gênero autobiográfico. Como exposto no início desse tópico, o objetivo recaía na exposição e apresentação de conceitos e características que permitissem uma identificação da especificidade da autobiografia—objetivo já logrado, e comentado mais acima—, sem que nos prendêssemos em longo prazo em litígios teóricos, o que nos tolhe a tentativa de ir mais a fundo e perscrutar com mais esmero as sinuosas e herméticas problemáticas atinentes ao gênero autobiográfico.

Conscientes das estruturas, conceitos e especificidades dos discursos da autobiografia e da literatura, gêneros que compõem os relatos autoficcionais, adentraremos a seguir, no campo da autoficção.

---

<sup>11</sup> No original: “la ficción o la invención literaria es una operación consciente y deliberada, que necesita de la voluntad de su autor, aunque éste no controle al cien por cien lo que su ficción dice” (ALBERCA, 2007, p.48)

### 3. “ÉSTE SOY Y NO SOY YO”: O PACTO AMBÍGUO DA AUTOFIÇÃO

Éste soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy.

Pero, cuidado, porque podría serlo.

*Manuel Alberca*

Nos dois primeiros tópicos, perscrutamos os conceitos e as especificidades atinentes aos dois discursos que entendemos constituir o termo autoficção: autobiografia e ficção, discurso autobiográfico e discurso literário, respectivamente. Compilamos, a partir das perspectivas dos mais variados teóricos, peculiaridades que cada discurso possui como item caracterizador e que lhes dá certa identidade discursiva. Ao realizarmos tal feito, tornou-se evidente e inexorável que a autoficção é composta por dois discursos que são aparentemente antitéticos e irreconciliáveis. Como a teoria da autoficção é aplicada na análise do romance *Irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, chegamos ao zênite da argumentação teórica dessa pesquisa, pois é o discurso autoficcional o cerne pelo qual giram os problemas e as dúvidas quanto ao romance de Chico Buarque. Portanto, neste tópico, abordamos a exposição acerca do conceito, nascimento, vulgarização e de outros aspectos relacionados à autoficção que se fazem necessários à nossa pesquisa.

#### 3.1 Autoficção: origem e vulgarização do neologismo

Philippe Lejeune elaborou, em seu pacto autobiográfico, um quadro informativo, sintetizador de sua teoria, em que demonstrava as possibilidades e as combinações narrativas das convergências entre nome de autor e nome de personagem, sendo elas de identidade ou de não identidade, e a que pacto tais convergências geravam (pacto autobiográfico e pacto romanescos, respectivamente). Vejamos o quadro:

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b indeterminado	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

Fonte: Lejeune (2014, p.33).

Para o leitor, todas as possibilidades reais propiciadas pela relação nome de autor\personagem estavam aparentemente dirimidas e expostas nesse quadro, metódico e cartesiano, que abarcou amplamente a teoria desenvolvida pelo teórico francês. Ele era tão persuasivo e bem elaborado que parecia estar incólume a refutações ou complementações.

No mencionado quadro, a relação A=P (nome de autor idêntico ao nome de personagem) indica a ocorrência do pacto autobiográfico, ou da escrita autobiográfica, deixando, em contrapartida, uma janela vazia e escura, no canto superior, à direita. Esta janela consiste na associação do pacto romanesco à possibilidade de ele ser constituído por uma relação de identidade nominal entre autor e personagem. Lejeune, ao considerar a existência de um romance em que o autor e a personagem possuíssem o mesmo nome, declarava “este fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção” (LEJEUNE, 2014, p.35), visto que a relação de identidade nominal entre autor, narrador e personagem estava cerceada ao pacto autobiográfico, regido pelo princípio de veracidade, excluindo a ficção, cujos alicerces e força motriz é o princípio da invenção.

Diante da janela vazia e cega que denegava a viabilidade de haver um romance, ou seja, uma obra fictícia, em que autor e personagem compartilhem o mesmo nome, Lejeune fez a indagação que seria o *leitmotiv* para a criação do conceito de autoficção:

O herói de um romance poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente. (LEJEUNE, 2014, p.37)

Tal questionamento despertaria o questionamento intelectual de Serge Doubrovsky que, ao deparar-se com a incógnita propiciada pela janela vazia de Lejeune, decide escrever uma obra em que autor, narrador e personagem compartilhem o mesmo nome. Assim, da contestação a esta pergunta, nasceu a autoficção. Destarte, em 1977, Doubrovsky publica o romance *Fils*, cujo arcabouço fabular é centrado em suas experiências subjetivas e particulares. Doubrovsky repele, logo na contracapa, uma possível categorização autobiográfica de sua obra: “¿autobiografía? No. É um privilégio reservado às pessoas importantes deste mundo, no ocaso de sua vida e com um estilo grandiloquente”<sup>12</sup> (apud ALBERCA, 2007, p.146). Para o autor, a sua obra era uma autoficção, neologismo criado por ele, e se tratava de uma “ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais”<sup>13</sup> (apud ALBERCA, 2007, p. 147). O conceito autoficção, assim, tem sua origem fixa e delimitada em 1977, cuja gênese foi deflagrada por uma inquietação ou indignação diante de uma aparente impossibilidade ou inexistência, erigida por Lejeune, de haver uma obra literária que evidenciasse a relação onomástica entre autor e personagem.

A partir de 1977, incitada e motivada pelo lançamento de *Fils*, o neologismo criado por Doubrovsky disseminou-se rapidamente pelos estratos acadêmicos e houve uma popularização célere do termo, tornando possível a constatação de que “a autoficção responde a uma tendência geral da arte contemporânea”<sup>14</sup> (CASAS JANICES, 2014, p.7). Essa vulgarização do termo desencadeou a categorização incauta de uma grande quantidade de obras como autoficcionais. Frequentemente, esse rótulo é concedido sem considerar as especificidades da autoficção, sem que se exponham suas características e seus traços fundamentais. E essa “popularização e o uso- até certo ponto indiscriminado- do termo autoficção têm produzido uma confusão conceitual sobre o neologismo de Serge Doubrovsky (1977), implodindo seu valor heurístico” (FAEDRICH, 2015, p.45).

Obras literárias, cujas fronteiras entre ficção e realidade mostraram-se frágeis e delicadas, têm sido indiscriminadamente tachadas de autoficcionais, engendrando equívocos conceituais, conspurcando a especificidade da autoficção e esvaziando a sua significação,

---

<sup>12</sup> No original: “¿autobiografía? No, Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida y con un estilo grandilocuente” (DOUBROVSKY, 1977 apud ALBERCA, 2007, p.146).

<sup>13</sup> No original: “ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (DOUBROVSKY, 1977 apud ALBERCA, 2007, p. 147).

<sup>14</sup> No original: “la autoficción responde a una tendencia general del arte contemporáneo” (CASAS JANICES, 2014, p.7).

consoante o uso cada vez mais fortuito e errático do termo, cujos critérios e métodos classificatórios soçobram gradativamente na precariedade de rigor. No que tange à vulgarização e banalização dos usos do neologismo e à categorização precipitada e equívoca que recebem algumas obras, José María Pozuelo, sobre o cenário literário espanhol, argumenta:

Em muitas bibliografias recentes sobre narrativa espanhola atual observo incólume a quem se permite classificar a obra de Javier Marías *Todas las almas* como autoficção, ou fazê-lo com *Tu rostro mañana*, quase os mesmos que atribuem tal categoria a *El mal de Montano* ou *Doctor Pasavento*, romances estes de Vila-Matas. Tanto os romances de um autor como os de outro, ainda que contenham figurações de um eu narrativo pessoal, de modo algum são classificados como ‘autoficções’, muito menos quando os próprios autores se encarregam de desmontar essa possibilidade, brincando inclusive com ela, como no caso de Vila-Matas.<sup>15</sup> (POZUELO, 2010, p.16)

Contudo, não podemos deixar de destacar que “não conseguimos até o momento produzir uma formulação mínima, consensual, para servir de diretriz na pesquisa sobre autoficção, no campo da teoria da literatura” (FAEDRICH, 2015, p.45). Isso porque estamos diante de uma estrutura literária que nos proporciona uma recepção problemática (Trata-se de uma ficção ou de uma autobiografia?). Não obstante a essa dificuldade de uma uniformização do conceito de autoficção, é aconselhável que tentemos estabelecer certas diretrizes, traços e definições que nos ajudem a depreender melhor o fenômeno autoficcional e evadir à tentação de rotular erroneamente de autoficção obras que não manifestam as características mais basilares do gênero. O esforço para que possamos construir um consenso acerca do gênero é válido e consentâneo aos estudos literários, visto que o conceito e o vocábulo “autoficção” auxiliariam historiadores e críticos da literatura a dissecar e explicar as estruturas literárias que vêm se proliferando desde os anos 70 do século XX (ALBERCA, 2007). E ainda é importante ressaltar que a confusão e o obscurecimento teóricos se intensificam, sobretudo, na dificuldade real de se distinguir a ficção autobiográfica da autoficção. Mais adiante neste tópico, discutiremos e apresentaremos as distinções entre essas duas estruturas.

---

<sup>15</sup> No original: “En bastante bibliografía reciente sobre narrativa española actual observo incólumes a quienes se permiten calificar la obra de Javier Marías *Todas las almas* como autoficción, o hacerlo con *Tu rostro mañana*, casi los mismos que asignan tal categoría a *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, novelas estas de Vila-Matas. Tanto las novelas de un autor como las de otro, aunque contengan figuraciones de un yo narrativo personal, en modo alguno son calificables de ‘autoficciones’, mucho menos cuando los propios autores se han encargado de desmontar esa posibilidad, jugando incluso con ella en el caso de Vila-Matas” (POZUELO, 2010, p.16).

Se a autoficção possuísse uma certidão de nascimento, impreterivelmente, nela constaria, representando a data de nascimento, o ano de 1977, junto à publicação do romance *Fils*, de Doubrovsky, como uma resposta às conjunturas já apontadas anteriormente. Todavia, estamos diante de um fenômeno literário realmente novo e incipiente nos estudos literários? Obras autoficcionalis só começaram a ser produzidas a partir de 1977, após a suposta criação e batismo do neologismo autoficção? Resgatar a origem do termo é um ponto relevante para quem se propõe a estudar autoficção a fim de que não se cometam anacronismos nem exageros. Ademais, ao resgatar a origem da autoficção, queremos evitar

Que ocorra com a autoficção o que ocorreu com os conceitos paralelos de pós-modernidade ou de desconstrução, que de tanto se usar e em diferentes contextos y para diversos autores, e obras, acabaram perdendo sua distintividade e sua capacidade de dizer o que queriam dizer quando nasceram e resultavam em categorias realmente úteis.<sup>16</sup> (POZUELO, 2010, p.16)

O excerto acima nos revela uma questão alarmante: o uso banalizado e imponderado do vocábulo autoficção, ou seja, isento de reflexões que estabeleçam e preconizem critérios e fundamentos próprios ao gênero, leva a uma perda ou a um enfraquecimento da sua real significação, esvaziando o seu valor como conceito, desconstruindo a sua força taxionômica, anulando a sua validade no âmago da teoria da literatura. No cenário coevo da crítica literária, como assinala Pozuelo, opta-se pelo léxico autoficção, não muito raramente, “porque se é mais moderno assim, ou se entende que tal coisa prova que se está em dia”<sup>17</sup> (POZUELO, 2010, p.20), ou, no discurso de Manuel Alberca “alguns críticos o utilizam para a pura e simples razão de que lhes parece mais moderno que o de novela autobiográfica”<sup>18</sup> (ALBERCA, 2007, p.132). Vazio de significações, o conceito se vê lançado à inutilidade ou às excrescências das nomenclaturas teóricas.

Voltando nosso olhar às questões que concernem à origem da autoficção, é natural que nos questionemos se a gênese, a delimitada temporalmente, da estrutura narrativa

---

<sup>16</sup> No original: “Que ocurra con la autoficción lo que ha ocurrido con los conceptos paralelos de posmodernidad o de deconstrucción, que de tanto usarse, para tanto y en distintos contextos y para diversos autores, y obras, han acabado perdiendo su distintividad y su capacidad de decirlo que querían decir cuando nacieron y resultaban categorías realmente útiles” (POZUELO, 2010, p.16).

<sup>17</sup> No original: “porque se es más moderno así, o se entiende que tal cosa prueba que se está en día” (POZUELO, 2010, p.20).

<sup>18</sup> No original: “algunos críticos lo utilizan por la pura y simple razón de parecerles más moderno que el de novela autobiográfica” (ALBERCA, 2007, p.132).

autoficcional corresponde precisamente às manifestações autoficcionais na literatura. Doubrovsky criou não somente um neologismo, mas também uma maneira peculiar e única de fazer literatura? Ao realizarmos tais questionamentos, somos direcionados à problemática noção de historicidade de um objeto ou fenômeno. Localizar a origem de algo, em alguns casos, pode nos levar a abdicar da praticidade e das zonas de conforto propiciadas pelas datas estabelecidas, mormente, se a natureza do fenômeno erige suspeitas ou incertezas acerca de seu nascimento. Destarte, colocamo-nos em busca de supostos vestígios que permitam, eventualmente, a identificação de uma manifestação precedente àquela que tradicionalmente é associada à sua origem. Diante desse impasse, uma ineludível bifurcação assoma, impelindo pesquisadores a seguirem um dos dois percursos que se estendam diante deles. Citando indiretamente Lejeune, Alberca indica esses dois caminhos aos quais estão cerceados os pesquisadores:

Ao abordar o problema da historicidade de qualquer fenômeno ou objeto, estamos tentados a acreditar ilusivamente que este existiu desde sempre, que é eterno, ou que, pelo contrário, surgiu de repente, do nada, e sem gênese, já formado e em um único dia.<sup>19</sup>(ALBERCA, 2007, p.140)

Segundo o autor, então, para que possamos perscrutar e rastrear a origem de algum objeto ou fenômeno, faz-se necessário dar primazia a uma das duas possibilidades apresentadas no processo de *arqueologia* conceitual: ou acreditamos que tal fenômeno sempre existiu e esteve presente entre nós, elevando-o ao patamar de sempiterno, ou nos persuadimos de que esse fenômeno possui uma origem arraigada em algum período ou contexto histórico específico, sendo possível delimitar uma data precisa. Deslocando esse argumento para o âmbito da autoficção, assinalamos que

se conclui que a autoficção esteve sempre entre nós e que para conhecer sua origem é preciso remontar à corrente do tempo em sentido ascendente e retrospectivo para alcançar a fonte primeira, ou seja, o mito da origem legendária. Na segunda opção, se incorre no mito da primeira vez, segundo o qual se tenta fixar o começo preciso da autoficção, antes da qual não teria precedente e nem existência. De acordo com esta segunda opção, somente a partir de 1977, quando Doubrovsky criou a

---

<sup>19</sup> No original: “Al abordar el problema de la historicidad de cualquier fenómeno u objeto, estamos tentados a creer ilusamente que éste ha existido desde siempre, que es eterno, o que, por el contrario, ha surgido de pronto de la nada y sin génesis, ya formado y en un solo día” (ALBERCA, 2007, p.140).



denominação, se estabeleceria um marco histórico a partir do qual é possível falar de uma nova realidade até então inexistente.<sup>20</sup> (ALBERCA, 2007, p.141)

No caso da gênese da autoficção, a dualidade insta: a autoficção, como fenômeno literário, só se tornou um objeto e uma estrutura verificáveis a partir da criação do neologismo ou estamos diante de uma prática literária que antecede a publicação de *Fils*, em 1977, que pode ser identificada se nos ativermos a uma pesquisa diacrônica? Coligir, ponderando sobre a autoficção, que estamos diante de uma insólita conjuntura em que a prática e a teoria nasceram concomitantemente nos levaria a uma ingênua falácia cronológica no que tange à prática autoficcional, em um “crasso error”<sup>21</sup>, como nos assevera Alberca (2007). Entre os preceitos complexos e herméticos que enredam a teoria da autoficção, um precisa ser externado e preconizado: a autoficção é um *conceito* recente, neófito, mas, em contrapartida, é uma *prática* antiga ou precedente à criação da sua noção epistemológica. Praticavam-se escritas autoficcionais antes mesmo que fosse fundamentada uma teoria do conhecimento que desse conta da especificidade dessa prática. Ao voltar nossa atenção à explicação de Manuel Alberca, conscientizamo-nos de que

a prática autofictícia, se não exatamente com a mesma função, ao menos formalmente já existia, ainda que deva reconhecer ao escritor francês o mérito e o acerto de ser o criador do neologismo que fez fortuna e batizou algo já existente.<sup>22</sup> (ALBERCA, 2007, p.141)

Ainda que possa parecer peculiar, a prática autoficcional, portanto, antecede a criação do conceito que a abarca. Ana Faedrich, resgatando o próprio discurso de Doubrovsky,

---

<sup>20</sup> No original: “se concluye que la autoficción ha estado siempre entre nosotros y que para conocer su origen es preciso remontar la corriente del tempo en sentido ascendente y retrospectivo para alcanzar la fuente primera, es decir, el mito del origen legendario. En la segunda opción, se incurre en el mito de la primera vez, según el cual se intenta fijar el comienzo preciso de la autoficción, antes del cual no habría tenido precedente ni existencia. De acuerdo con esta segunda opción, sólo a partir de 1977, cuando Doubrovsky crea la denominación, se establecería un hito histórico a partir de cual es posible hablar de una nueva realidad hasta entonces inexistente” (ALBERCA, 2007, p.141).

<sup>21</sup> Alberca (2007, p.140) desconstrói a possibilidade de haver um nascimento concomitantemente entre prática e teoria, no que condiz à autoficção: “En el caso de la autoficción se afirma que fue la primera vez en que la teoría nació al unísono de la práctica, cuando Serge Doubrovsky, con su novela *Fils*, inventó al mismo tiempo el término, el concepto y la práctica de la autoficción. Craso error”.

<sup>22</sup> No original: “la práctica autoficticia, si no exactamente con la misma función, al menos formalmente ya existía, aunque hay que reconocerle al escritor francés el mérito y el acierto de ser el creador del neologismo que hizo fortuna y bautizó algo ya existente” (ALBERCA, 2007, p.141).

também assinala esse ponto quando escreve que “o fenômeno da autoficção é anterior à conceituação e à criação do neologismo. Doubrovsky insiste, em diversas entrevistas, sobre o fato de que, se ele é o inventor da maneira, ele, certamente, não é o da matéria” (FAEDRICH, 2014, pp. 33-34). Ainda segundo Faedrich, o próprio Doubrovsky, o pai da autoficção, cita exemplos de autores franceses, cujos romances, que antecedem a publicação de *Fils*, já mesclavam narrador e personagem e que poderiam ser classificados também como autoficcionais: Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) e Sidonie Gabrielle Collete (1873-1954). Alberca (2007, p.143-144) também enumera autores espanhóis e hispano-americanos que já utilizavam estratégias autoficcionais antes mesmo que o conceito fosse cunhado por Doubrovsky: José Asunción Silva, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Ruben Darío, Miguel de Cervantes.

Ana Faedrich (2015) admoesta, contudo, que a afirmação de Doubrovsky, facultando-se como o criador da maneira, mas não da matéria, é tardia. A princípio, Serge Doubrovsky asseverava ser ele o inventor de um conceito que se consolidara simultâneo à sua prática literária: o neologismo havia sido criado para classificar um modo de se fazer literatura subjetivo e peculiar a Doubrovsky. Conforme os anos foram se sucedendo, o pai da autoficção relativizou e tornou mais maleáveis as suas definições e as suas perspectivas acerca do termo autoficção. De acordo com essa conjuntura, Faedrich (2015, p.50) postulará que estamos vivenciando um “processo de atualização do conceito de autoficção”, visto que temos observado alterações no próprio discurso do criador do neologismo.

Se o papel de Doubrovsky pode ser circunscrito apenas à criação do conceito e do termo autoficção, não devemos inferiorizar o seu mérito, afinal, foi ele quem deu materialidade e uma nomenclatura a um fenômeno do qual “não se tinha consciência teórica nem genérica da especificidade deste tipo de relatos olvidados, rechaçados, incompreensíveis e inclassificáveis pela sua forma contraditória”<sup>23</sup> (ALBERCA, 2007, p.141). As obras imbuídas de estruturas complexas, antitéticas, cujas fronteiras entre realidade e ficção se tornavam friáveis, dificilmente eram categorizadas com precisão: ou as imputavam genericamente, mais por incompreensão do que por convicção, o selo de ficção autobiográfica ou as rechaçavam das categorias narrativas convencionais, abandonando-as ao limbo da teoria literária. A argúcia do olhar de Doubrovsky refere-se à capacidade de ter sintetizado, em uma

---

<sup>23</sup> No original: “no se había tenido conciencia teórica ni genérica de la especificidad de este tipo de relatos olvidados, rechazados, incomprensibles e inclasificables por su forma contradictoria” (ALBERCA, 2007, p.141).

nomenclatura e conceito, um fenômeno estético e literário que “estava aí, à vista de todos, sem que ninguém o visse”<sup>24</sup> (ALBERCA, 2007, p.141).

Podemos, ainda, acrescentar como mérito de Doubrovsky, ao inventar o neologismo autoficção, a significativa alteração no panorama dos estudos literários, impelindo estes a revisar; resgatar e (re)categorizar obras literárias que são anteriores à criação do conceito da autoficção, porém que, em algum nível, apresentam estruturas autoficcionalis, sinalizando que “a ficcionalização do eu, com suas particularidades em cada época, está presente em maior ou menor medida”<sup>25</sup> (ALBERCA, 2007, p.144). As contribuições de Doubrovsky não se cerceiam à identificação dos processos autoficcionalis em obras do passado, mas também constroem uma capacidade prospectiva, já que tendem a “indica(r) uma tendência criativa cada vez mais presente não só na literatura, mas também nas artes atuais”<sup>26</sup> (ALBERCA, 2007, p.144) para a elaboração de obras autoficcionalis na contemporaneidade.

No tópico sobre o discurso autobiográfico, expomos que Lejeune dizia ser impossível estudar um objeto sem delimitá-lo, assim como é impossível delimitá-lo sem estudá-lo. A definição se faz consentânea e pertinente. Após a apresentação concisa que remete à origem do termo autoficção e confabulando acerca de sua vulgarização no campo da crítica literária, agora emerge a necessidade de definirmos a autoficção. Estamos conscientes de que a literatura com traços autoficcionalis já era produzida bem antes de Doubrovsky conceber a célebre nomenclatura. No entanto, não ignoramos que, após a criação do neologismo, houve uma proliferação abundante, e talvez natural, de obras autoficcionalis. Também estamos conscientes de que a gênese do neologismo deflagrou sua intempestiva banalização. Para impugnar a vulgarização do termo autoficção criado por Doubrovsky, precisamos estabelecer certas diretrizes, normas, especificidades e características que nos auxiliem a compreendê-lo, que nos permita lograr alguma segurança ou estabilidade no que tange ao conceito concernente a esse fenômeno. Destarte, no subtópico que se segue, desvelaremos algumas definições de autoficção, com o objetivo de nos situar no campo autoficcional e apreender suas especificidades. Para tal, a indagação que irrompe, cujo prosaísmo é um engodo, e que responderemos com cautela e coerência é: *o que é autoficção?*

---

<sup>24</sup> No original: “estaba ahí, a la vista de todos, sin que nadie lo viese” (ALBERCA, 2007, p.141).

<sup>25</sup> No original: “la ficcionalización de yo, con sus particularidades en cada época, está presente en mayor o menor medida” (ALBERCA, 2007, p.144).

<sup>26</sup> No original: “indica(r) una tendencia creativa cada vez más presente no sólo en la literatura sino también en las artes actuales” (ALBERCA, 2007, p.144).

### 3.2 Autoficção: concatenando definições e conceitos

A autoficção, assim como a maioria dos fenômenos estéticos literários inseridos na pós-modernidade, carece de um consenso ou convenção entre os críticos no que tange à sua conceituação. As teorias acerca dela *não* são consencientes: falta à construção autoficcional uma integridade conceitual, uma síntese que defina suas propriedades, abarcando tudo o que já foi conjecturado ou teorizado sobre a autoficção. Seu estatuto ainda é nebuloso, ou, mais precisamente, oscilante, o que só acentua a sua natureza pós-moderna. Todavia, não circunscrevemos nosso pensamento nem claudicamos nossa noção de autoficção: como já deslindamos anteriormente, a autoficção é um conceito novo, pós-moderno sim, mas sua prática antecede à criação do léxico. A fortuna do criador do termo, Serge Doubrovsky, foi a de conceder um reconhecimento nominal a um fenômeno antes inominado, de ter a argúcia de enxergar os traços autoficcionais em obras que outrora eram tachadas de inclassificáveis: nem autobiografia, nem ficção. Tratava-se de obras bastardas segundo a hierarquia dos gêneros literários e enjeitadas, ou incompreendidas, pela teoria. E de fato, como já assinalava Faedrich, “a autoficção **não** é autobiografia, nem romance. Nem um, nem outro. Ela instaura-se no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance” (FAEDRICH, 2014, p.30. Grifo da autora). Podemos pensar na autoficção, então, como uma narrativa intersticial, atuando na ínfima e turva brecha existente entre a autobiografia e a ficção, estabelecendo um espaço de invenção e atuação entre esses dois gêneros<sup>27</sup>.

Assim como fizemos no tópico sobre discurso literário e discurso autobiográfico, também optamos por uma definição que será o nosso alicerce para analisarmos e estudarmos a autoficção nesse subtópico intitulado *concatenando definições e conceitos*, sem que isso signifique uma ingênua tentativa de elaborar e fundamentar uma conceituação definitiva ou totalizadora. Ao lembrarmos dos esquemas conceituais que evidenciam a polarização extrema dos discursos da autobiografia e da literatura, aduzindo-os como rigorosamente infensos um ao outro, podemos aventar a autoficção como um discurso inegavelmente

---

<sup>27</sup> A autoficção não é autobiografia, nem romance. Não obstante a isso, a incerteza que enreda as teorias sobre autoficção levou Manuel Alberca (2007, p.126) a questionar não sendo nem autobiografia, nem romance, se a autoficção “¿se trata de una autobiografía *sensu lato*, con la forma y el estilo de una novela (...), o, por el contrario, se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada?” Então, para responder a esse questionamento, o teórico espanhol chega à conclusão de que “caben estas dos posibilidades y alguna más” (ALBERCA, 2007, p.127).

herético: relaciona-se tanto com a literatura, quanto com a autobiografia, ainda que seja a ficção o plano a sobressair-se; e os elementos autobiográficos, apenas salpicados no universo da ficção, instrumentos que auxiliam na ficcionalização de si (do autor).

Híbrida, a autoficção se aproxima do que podemos chamar de um andrógino da teoria da literatura. Contudo, mesmo conscientes do conjunto antitético que compõe a autoficção, é possível elencar algumas características específicas e intrínsecas ao seu discurso. A primeira delas é a mais relevante, trata-se de um requisito impreterível: há, na autoficção, uma relação de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem; já a segunda condiz à necessidade de o discurso autoficcional engendrar uma ambiguidade observável na obra, como assinala Faedrich (2015, p. 49. Grifo da autora): “a **ambiguidade** criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção”. Vejamos, adiante, mais esmiuçadamente cada característica.

A relação de identidade nominal entre autor, narrador e personagem faz-se imprescindível na autoficção, ou seja, o protagonista, o narrador e o autor precisam compartilhar do mesmo *nome*. E a identidade nominal surge mais frequentemente nas definições canônicas de autoficção. Em um discurso literário cuja amálgama entre a ficção e os elementos/vestígios autobiográficos reflete a especificidade do projeto estético de autorrepresentação consciente por parte do autor, a ausência da identidade nominal implica em um fenecimento do que a autoficção tem de mais específico. Sem a identidade nominal, a autoficção nada mais é do que uma ficção autobiográfica<sup>28</sup>. Alberca é um dos teóricos que defendem a relação de identidade nominal como elemento fundamental da autoficção, não sem antes ressaltar que identidade não significa exatamente essência:

As autoficções têm como fundamento a identidade visível ou reconhecível do autor, narrador e personagem do relato. Neste contexto, identidade não quer dizer necessariamente essência, mas um fato apreensível diretamente no enunciado, no qual percebemos a correspondência referencial entre o plano do enunciado e o da enunciação, entre protagonista e seu autor, como resultado sempre da transfiguração literária.<sup>29</sup> (ALBERCA, 2007, p.31)

---

<sup>28</sup> Distinguímos ficção autobiográfica e autoficção no subtópico seguinte.

<sup>29</sup> No original: Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (ALBERCA, 2007, p.31).

Neste excerto, percebemos a preocupação e a diligência de Alberca ao alertar que, embora a relação nominal seja imprescindível para a identificação da autoficção, não se deve deturpar essa característica fulcral ao acreditar que, além dos *nomes idênticos*, autor, narrador e personagem compartilham a mesma *essência*. Ficcionalizada e já transfigurada pelos procedimentos de construção do texto literário, a personagem que representa o autor corresponde a um procedimento estético, já desvinculada dos liames da realidade: a relação de identidade entre essências se perde, ou, ao menos, dificilmente pode ser verificada. Ademais, o escopo das narrativas autoficcionais é infundir no leitor um *efeito de leitura anfibológica* que ocasione uma tensão, uma incerteza, entre o ficcional e o factual (e não uma verificação cirúrgica de elementos biográficos que corrobore que a personagem da autoficção *corresponde* de fato ao autor). A esta perspectiva, associaremos, mais adiante, a autoficção à ambiguidade.

No processo de construção de definições em prol de uma consolidação da especificidade, finalidade e estruturada autoficção, a relação de identidade onomástica ressaltada mais acima figurou preponderantemente no discurso dos mais proeminentes autores que se debruçaram no estudo das práticas autoficcionais. No tentame de formular uma definição própria, Alberca parte das conceituações desses autores. Cotejando-as e comentando-as, ele extrai uma síntese: uma construção particular de autoficção que assimila aspectos e elementos de definições anteriores ao estudo de Alberca.

Duas definições avultam no texto de Manuel Alberca, recebendo certo destaque, uma delas é a de J. Lecarme. Alberca declara que, para o autor francês, a autoficção é “um principio, um dispositivo muito simples: seja um relato, cujo autor, narrador e protagonista compartilham a mesma identidade nominal e cuja classificação genérica indica que se trata de um romance”<sup>30</sup> (LECARME, 1994, p.227 apud ALBERCA, 2007, p.151). Geralmente, o conjunto de conceituações de autoficção é integrado por definições simples, objetivas e facilmente inteligíveis como as de J. Lecarme. Paradoxal que um discurso tão problemático, obscuro e transgressor como a autoficção receba definições tão destituídas de maiores complexidades. Talvez, esse fato aponte para uma necessidade sugerida de que não devemos nos acobardar tanto com problemas conceituais, mas preconizar a compreensão das engrenagens textuais que operam o funcionamento da estrutura autoficcional. Todavia,

---

<sup>30</sup>No original: “un principio un dispositivo muy simple: sea un relato, cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela” (LECARME, 1994, p.227 apud ALBERCA, 2007, p.151).

conceituações são relevantes, pois delimitam, ainda que sob um velado sistema de preferências dentro do campo da teoria, o objeto de estudo do pesquisador. E a definição de Lecarme salienta a condição da relação de identidade onomástica como característica fulcral da autoficção, sem a qual, ela perde sua especificidade e se dilui entre os escritos de ficção autobiográfica.

Outra definição citada por Alberca é a do pesquisador Vicent Colonna (1989, p.30 apud ALBERCA, 2007, p.151-2) “uma autoficção é uma obra literária pela qual um escritor inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome)”<sup>31</sup>. Discípulo do eminente Gérard Genette, a teoria de Colonna tornou-se um dos expoentes do estudo da autoficção. Segundo Alberca (2007, p.151)<sup>32</sup>, seu texto é oriundo de um “trabalho rigoroso e bem realizado”<sup>33</sup> desenvolvido pelo teórico, que lhe propiciou resultados mais expressivos e uma perspectiva inaudita sobre autoficção. O insigne valor atribuído ao texto consiste na ampliação do conceito de autoficção e na revisão da prática autoficcional como demasiado antecedente ao marco temporal, que delimita a gênese do gênero, estabelecida em 1977, com a publicação de *Fils*. Em outras palavras, Colonna expandiu o conceito de autoficção e advertiu a academia para as práticas autofissionais em obras literárias que precediam o nascimento do neologismo (ele cita, como exemplos mais ilustres, *la Comedia* e *El Quijote*).

A supracitada expansão do conceito de autoficção nos conduz a uma ressalva bastante relevante: a existência, a partir dos estudos de Colonna, de “dois grandes modelos, o primeiro identificado à obra de Serge Doubrovsky e o segundo teorizado por Vincent Colonna” (JEANNELLE, 2014, p. 130-131). A teoria autoficcional, então, desdobra-se em uma dualidade de vertentes teóricas: a que concerne ao sentido estrito da autoficção, remetendo a Doubrovsky; e a que concerne ao sentido amplo e expansivo, relacionada a Colonna. Trata-se de perspectivas antitéticas acerca da abrangência do mesmo fenômeno: a autoficção.

Voltando nossa atenção à definição proposta por Colonna, notamos que já não há mais o cerceamento do conceito de autoficção apenas à relação de identidade nominal. O escritor

---

<sup>31</sup> No original: “una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)” (COLONNA, 1989, p.30 apud ALBERCA, 2007, p.151-2).

<sup>32</sup> A teoria da qual falamos está presente na tese de doutorado de Colonna, intitulada *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Litterature)* (1989).

<sup>33</sup> No original: “trabajo riguroso y bien realizado” (ALBERCA, 2007, p.151).

necessita também criar uma existência e uma personalidade (autofabulação que cria o efeito de ambiguidade tão característico da autoficção); porém, sem abjurar à sua identidade ou ao seu nome verdadeiro. E esta ficcionalização de si antecede mesmo à criação do neologismo por Doubrovsky, indicando que tal prática tem “um caráter universal e ancestral”<sup>34</sup> (ALBERCA, 2007, p.151). Outra significativa contribuição atribuída à tese de Vicent Colonna foram as funções ou tipos de ficcionalização de si identificados pelo teórico. A prática autoficcional nos é apresentada como diversa e proteiforme: se apresenta sob vários mecanismos de fabulação de si. Colonna elenca quatro formas possíveis de conversão do sujeito real em sujeito fictício: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva<sup>35</sup>.

Aos desígnios de nossa pesquisa, interessam-nos mais os conceitos de autoficção fantástica em oposição à autoficção biográfica, visto que o corpus de nossa pesquisa<sup>36</sup> se enquadra em uma amálgama de ambos os conceitos idealizados por Colonna. Na autoficção fantástica, o autor é o protagonista de uma história totalmente ficcionalizada e irreal. A única referencialidade possível de ser verificada é a relação de identidade nominal entre autor, narrador e personagem, no mais “o escritor, como centro ou herói da história, transfigura sua existência real em uma vida irreal, indiferente à verossimilhança autobiográfica”<sup>37</sup> (ALBERCA, 2007, p.152). Já na autoficção biográfica, “o escritor é sempre o herói da sua história e fabula sua existência a partir de dados reais” (FAEDRICH, 2014, p.28): partindo de fragmentos da realidade, de dados ou fatos reais e verificáveis, o autor constrói uma narrativa em que ele é o protagonista-herói, conservando a sua identidade real, o seu nome. Neste tipo de autoficção, o princípio de veracidade e o fator autobiográfico ganham primazia em detrimento do plano fictício que figura ainda, mas com um espaço reduzido em relação à autoficção fantástica. Podemos dizer que o “imaginário é reduzido ao máximo por uma vontade de expressar a verdade, próxima à autobiografia propriamente dita”<sup>38</sup> (ALBERCA, 2007, p.152).

---

<sup>34</sup> No original: “un carácter universal y ancestral” (ALBERCA, 2007, p.151).

<sup>35</sup> A nomenclatura dos tipos de autoficção segue a tradução feita por Anna Faedrich (2014, p.27).

<sup>36</sup> *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

<sup>37</sup> No original: “el escritor, como centro o héroe de la historia, transfigura su existencia real en una vida irreal, indiferente a la verosimilitud autobiográfica” (ALBERCA, 2007, p.152).

<sup>38</sup> No original: “imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad, próxima a la autobiografía propriamente dicha” (ALBERCA, 2007, p.152).



Manuel Alberca, após as elucubrações feitas acerca do conceito de autoficção, concebe a sua própria definição que, como já mencionado, é oriunda das comparações e reflexões que o teórico aviou: “uma autoficção é um romance ou relato que se apresenta como fictício, cujo narrador e protagonista têm o mesmo nome que o autor”<sup>39</sup> (ALBERCA, 2007, p.158). Portanto, com Alberca, temos uma conceituação que mantém total similitude com as demais, sem que nada de novo nos permita entrever uma perspectiva peculiar sobre autoficção. Na verdade, em sua definição derivada das outras, é como se Alberca apenas corroborasse a validade e a pertinência dos conceitos traçados pelos teóricos analisados por ele.

O que vislumbramos em comum, em todas as definições sobre autoficção aqui expostas, é a constância e a estabilidade permanente de um elemento: a relação de identidade onomástica como um fator relevante na constituição da especificidade do discurso autoficcional. Sendo o reconhecimento dessa identidade um pacto firmado entre autor e leitor. Entretanto, toda essa simbiose conceitual percebida na concatenação das definições de autoficção representa a nossa maneira de defender e embasar a opção teórica por nós selecionada; sabemos que há dissensões, no meio acadêmico, no que concerne à imprescindibilidade da relação de identidade nominal na autoficção, pois há autores que flexibilizam essa normatividade nominal postulando que existem “variações e nuances na forma como o pacto se estabelece” (FAEDRICH, 2015, p.50).

Para eles, a identidade onomástica não constitui um preceito inexorável para identificarmos e categorizarmos uma obra como autoficcional, o que abre margem, assim, para o surgimento de outros meios que sobrepujam e rompem com a minimalista e formal necessidade de identidade nominal entre autor, narrador e personagem. A pesquisadora Ana Faedrich, coadunando teoria e pragmatismo, elenca obras idôneas a serem lidas como autoficções e assinala quais são os vestígios ou sinais presentes nas obras que nos permitem uma leitura sob a teoria da autoficção. É interessante salientar que, das obras citadas, apenas uma apresenta a relação de identidade nominal, como vemos a seguir:

O nome do autor pode vir explícito dentro da narrativa, como faz Ricardo Lísias (2012, 2013) em *O céu dos suicidas* e *Divórcio*; o nome do autor pode aparecer apenas com as *iniciais*, como faz Gustavo Bernardo (2010) em *O gosto do apfelstrudel*; o livro pode estar escrito na *terceira pessoa do discurso*, como a ‘falsa

---

<sup>39</sup> No original: “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (ALBERCA, 2007, p.158).

terceira pessoa” empregada por Cristóvão Tezza (2007) em *O filho eterno*; o autor pode usar um *pseudônimo* que equivalha ao seu nome próprio; ou ainda *ocultar* seu nome, já que o autor é narrador-protagonista de seu próprio romance, sendo desnecessário se (auto) mencionar, a exemplo do livro *Antiterapias*. (FAEDRICH, 2015, p.50, grifos nossos)

A autora aponta, nesse excerto, outros aspectos formais que possibilitam a caracterização das obras citadas como lídimas autoficções. Ao usar as iniciais de seu nome, o autor, de forma mais sutil, ainda mantém uma relação de identidade nominal, conservando também a especificidade do discurso autoficcional. O uso de pseudônimos se revela aceitável na associação da obra a uma autoficção quando eles equivalem a uma alcunha pela qual o autor é ou foi reconhecido em algum momento de sua vida, ou, como bem expôs a autora, quando eles equivalem ao nome próprio do autor. Já no que tange ao uso da terceira pessoa ou na escolha pela ocultação do nome, podemos nos deparar com problemas que descaracterizariam a autoficção: os artifícios atinentes à prática de ocultação do nome próprio em uma obra em que se pode detectar elementos autobiográficos, remete-nos à noção de ficção autobiográfica, cujas diretrizes abordaremos no próximo tópico. Defender a hipótese de que um autor, ao ocultar o seu nome próprio em um romance de cunho autobiográfico, no qual elementos da vida da personagem-protagonista podem ser associados à sua vida, ainda assim escreve uma autoficção, incute-nos a impressão de que se deseja chamar de autoficção o que antes era discernido como ficção autobiográfica, transformando aquela apenas em uma atualização conceitual para esta.

Não obstante a questão da identidade onomástica, defendida por teóricos citados anteriormente, como elemento imprescindível para o gênero autoficção, faz-se pertinente aduzir a possibilidade da existência de outros procedimentos que sedimentariam um texto como autoficcional, ainda que não houvesse identidade onomástica. Faedrich postula que a identidade nominal “pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro” (FAEDRICH, 2016, p. 44-45). Essa contradição ou ambiguidade criada intencionalmente pode ser aferida por intermédio de signos linguísticos inoculados no interior do romance ou mesmo no paratexto, como alguma informação presente na orelha do livro, uma epígrafe, preâmbulo ou epílogo em que o autor, de algum modo, permita que o leitor associe a figura autoral à do narrador-protagonista do romance, ainda que este se mantenha anônimo.

No entanto, quando ausentes estão quaisquer signos linguísticos associativos à persona real do autor, seja a identidade nominal explícita ou a implícita, a categorização da

narrativa como autoficcional não deve ser aviada. Nestes casos, não podemos pensar em autoficção nem em autobiografia, como assinala o teórico francês Jacques Lecarme: “quando o anonimato do protagonista é mantido rigorosamente, e nenhum signo textual permite ligar o protagonista ao autor, não há razão para se pensar nem em autobiografia nem em autoficção” (LECARME, 2014, p.95).

Discorrer acerca do que depreendemos ser um dos elementos fulcrais na constituição da autoficção, a relação de identidade onomástica, rendeu-nos o apanágio de conciliar essa exposição a algumas definições para o gênero em foco, auxiliando-nos no objetivo que visa à construção de uma identidade conceitual para a autoficção. A identidade entre os nomes de autor, narrador e personagem se revela ainda mais primacial para a especificidade das obras autoficcionais quando salientamos ser essa a principal responsável pela segunda característica da autoficção: a ambiguidade que propicia, ao leitor, um efeito de leitura anfibológica. Afinal, se o protagonista de uma obra tem o mesmo nome do autor que a escreve, eles, autor e personagem, são ou não são o mesmo sujeito? Incutir no leitor esse efeito de ambiguidade, desconcertante e estranho, é um dos objetivos colimados, quiçá o central, pelo autor de autoficções: “Esta ambiguidade, calculada ou espontânea, constitui um dos traços mais característicos da autoficção”<sup>40</sup> (ALBERCA, 2007, p.32). O efeito de ambiguidade nos impele a lembrar o intrincado conjunto de pactos traçados por Lejeune, a fim de ressaltar que o pacto estabelecido pela autoficção não é o romanesco, o autobiográfico, o fantasmático ou o referencial, mas sim o *pacto ambíguo*, expressão amplamente usada por Manuel Alberca. Assim, completamos a nossa constelação de pactos já expostos na presente pesquisa.

A partir da igualdade nominal instaurada na autoficção, o autor escolhe se autorrepresentar de maneira ambígua e abstrusa, optando por “confundir pessoa e personagem ou em fazer da própria pessoa um personagem, insinuando, de maneira confusa e contraditória, que essa personagem é e não é o autor”<sup>41</sup> (ALBERCA, 2007, p.32). Se na autobiografia, temos  $A=P$  (autor igual ou correspondente ao personagem), e, no romance, nós temos  $A \neq P$  (autor não corresponde ao personagem); na autoficção, ocorre a situação inusitada em que, resguardada pela ação da ambiguidade,  $A \pm P$  (autor é e não é, simultaneamente, o personagem). Portanto, na autoficção, o autor incute deliberadamente o efeito de

---

<sup>40</sup> No original: “Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción” (ALBERCA, 2007, p.32).

<sup>41</sup>No original: “confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor” (ALBERCA, 2007, p.32).

ambiguidade, ao inocular no protagonista de seu romance elementos autobiográficos, mantendo a sua identidade real, o seu nome próprio. Este efeito nos permite defender um posicionamento antinômico ao asseverar que o protagonista de uma autoficção é o autor, pois ele opta por manter a relação de igualdade nominal e inscreve elementos autobiográficos na composição do protagonista; e que o protagonista não é o autor, afinal, o personagem é um ser de papel, um sujeito formado estritamente por linguagem e que está inserido em um plano fictício, ou seja, em uma realidade transfigurada e reinventada na qual prepondera uma ordem nem plenamente falsa, nem plenamente factual, mas sim verossímil.

A ambiguidade propicia a observação desse inevitável paradoxo, inerente e imprescindível à autoficção: o autor é e não é o protagonista. Como se pode ser e não ser concomitantemente? Este paradoxo constitui a organicidade da autoficção como obra literária imbuída de especificidades próprias, ou, em outras palavras, a coerência da autoficção é canalizada e intermediada pela antinomia inspirada pelo efeito de ambiguidade. Assim, a proficiência de seu discurso está centrada no absurdo (*ab absurdo*): a sua normalidade é a anormalidade ou o estrambólico de sua representação literária.

Como vimos, a especificidade da autoficção não está cerceada à formalidade e a sisudez da relação de identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, é necessário que identifiquemos, também, um projeto estético, deliberado pelo autor, de se autorrepresentar de maneira ambígua. O que desencadeia, como já mencionamos, o efeito de leitura anfibológica: ao se deparar com uma obra que se autointitula romance, como é possível aferir na ficha catalográfica de quaisquer autoficções, o leitor cria a expectativa de que o conteúdo dessa obra seja oriundo da pura verve de um autor. A expectativa é abruptamente estilhaçada quando o leitor identifica que o nome do protagonista corresponde ao nome do autor, catalisando o primeiro aturdimiento ou desconcerto: trata-se da primeira dúvida que fenece a percepção do leitor de que se está diante de uma obra puramente ficcional. Ao dar continuidade à leitura do *romance*, o leitor começa a discernir vestígios autobiográficos na composição do protagonista que engendram mais incertezas e desconfianças, mais um aturdimiento assoma na mente do leitor, infundindo-lhe questionamentos: está-se diante de uma obra de ficção ou de uma obra autobiográfica?

Essa oscilação e esse desconcerto catalisados pela autoficção desestruturam as certezas do leitor perante a uma narrativa em que não se pode atestar seguramente se se trata de uma ficção ou de uma autobiografia. Na autoficção, não são explícitas as fronteiras que sinalizam o início ou o término da ficção e nem todas as informações encontradas no texto são passíveis

de verificação. Destarte, o leitor está diante de uma ficção em que o protagonista tem o mesmo nome do autor, além de assimilar elementos autobiográficos seus, deflagrando a possibilidade de o leitor empreender uma leitura que ora se envereda para autobiografia, ora se envereda para a ficção, sem haver, em nenhum momento, um desvanecimento da ambiguidade. O leitor, ao se ver em um espaço interstício entre ficção e autobiografia, transita livremente por ambos os discursos.

Além da relação de identidade nominal e da ambiguidade, apresentaremos mais uma característica ou especificidade no já intumescido conjunto de ideias que regem o conceito de autoficção: os fragmentos de existência. Alberca cotejou o processo de escrita de um autor de autoficções a um processo de autofabulação pueril em que uma criança inventa histórias sobre a sua própria vida, fabulando-a ao seu bel prazer. O objetivo da supracitada fabulação é o de “desfrutar de uma vida mais intensa que a cotidiana”<sup>42</sup> (ALBERCA, 2007, p.128) e menos sombria e amarga que a vida real. Escamotear às agruras da realidade por intermédio do procedimento da ficcionalização de si, criando mundos ficcionais onde o autor mantém sua identidade real, mas não se vê circunscrito aos liames e às limitações da realidade: no plano da ficção, o autor inventa uma personagem que o autorrepresenta e vivencia uma vida verossímil, propiciando a si mesmo experiências que provavelmente jamais viveria no plano real. Essas vidas outras e verossímeis criadas pelo autor de autoficções podem ser melhor discernidas ao nos atentarmos às palavras de Manuel Alberca:

O autor de autoficções não se conforma só com contar a vida que viveu, mas em imaginar uma das muitas vidas possíveis que ele poderia ter tido a sorte de viver. De maneira que o escritor de autoficções não trata somente de narrar o que foi, mas também o que poderia ter sido<sup>43</sup>. (ALBERCA, 2007, p.33)

Este excerto viceja nossas reminiscências no que tange à clássica e quase dogmática finalidade ou papel da literatura prescrita pelo filósofo Aristóteles, em sua *Poética*, quando ele assinala que: “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2014, p.28). Sabemos ser a verossimilhança a engrenagem fulcral da criação literária, a matéria-prima da ação da mimesis, e como, pudemos ver com Alberca, o

---

<sup>42</sup>No original: “disfrutar de una vida más intensa que la cotidiana” (ALBERCA, 2007, p.128).

<sup>43</sup>No original: “El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido” (ALBERCA, 2007, p.33).

princípio da verossimilhança atua ainda mais intensamente nos discursos autoficcionais. O autor não narra apenas a sua vida, mas também circunstâncias tais que representam vidas as quais ele poderia ter vivido. Portanto, há uma mescla da vida factual do autor com a vida inventada (e desejada?) pelo mesmo.

Nesta mixórdia de elementos autobiográficos e ficcionais que compõem a autoficção e suas possibilidades de representação literária, são os fragmentos de existência, junto à relação de identidade nominal, que infundem a impressão de realidade e que possibilitam a imediata associação entre autor e protagonista. Os fragmentos de existência correspondem aos vestígios ou elementos autobiográficos salpicados aleatoriamente na obra autoficcional. A autoficção não narra, nem materializa, um todo coeso representativo da vida ou da experiência de vida de um autor, o que podemos observar é a presença desses fragmentos de existência, pedaços da vida do autor, espalhados pela obra<sup>44</sup>.

Os fragmentos de existência, como recortes da vida do autor, imiscuem-se à obra, permitindo que, na ausência de uma integralidade dos fatos autobiográficos, postulemos a autoficção como um discurso revelador de uma existência fragmentada e rota, pouco confiável, visto que estes dados autobiográficos estão inseridos no plano ficcional. No ensaio *O último eu* (2010), Doubrovsky assevera, em seu romance *Le livre brisé* (1989), a natureza fragmentária da narrativa autoficcional: “não percebo de modo algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existências partidos, frases soltas” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123). Ainda que haja elementos autobiográficos e extraliterários passíveis de uma verificação por parte do leitor, a exegese de uma obra autoficcional não deve ser realizada restritamente pelo viés autobiográfico, lembremos que a autoficção se instaura em uma ínfima intermitência entre o discurso autobiográfico e o discurso literário, assimilando atributos e características específicas de cada um. Na verdade, o conceito dos fragmentos de existência desvela o projeto estético intencional do autor em autorrepresentar-se ambigualmente e nos auxilia, em harmonia com a relação de identidade onomástica, a identificar uma obra como autoficcional, pois, por intermédio dele, é-nos possível entrever convergências biográficas entre a vida da personagem-protagonista e a do autor, levando-nos a acreditar que ambos são e não são a mesma persona.

---

<sup>44</sup>Para Doubrovsky, “la materia de la autoficción es histórica, pero la manera de contarle es deliberadamente novelesca” (apud ALBERCA, 2007, p. 147).

Apresentamos a noção dos *fragmentos de existência* objetivando acrescentar mais uma característica que auxilia na construção de uma conceituação sólida e plausível para a autoficção, mas que sempre estará suscetível a impugnações e objeções. Após arregimentarmos definições e conceitos de autoficção, chegamos a uma definição facciosa, porque parcial e refutável, como qualquer objeto conceitual no campo da teoria da literatura, para a autoficção. Optamos por assimilar os conceitos traçados, e aqui expostos, pelos teóricos na discussão acerca da autoficção, além de inocular elementos representativos de nossas ponderações. Assim, conceituamos a autoficção como uma narrativa de teor preponderantemente ficcional com traços autobiográficos, em que há, entre o autor, o narrador e a personagem, uma identidade onomástica que reflete o projeto estético intencional do autor em autorrepresentar-se de maneira ambígua, imiscuindo fragmentos de sua existência, seus dados autobiográficos, a fatos inventados, oriundos de sua imaginação. Tal mescla deliberada engendra, no leitor, uma sensação de incerteza, de desconforto e de aturdimento perante uma narrativa que salienta o conflito entre o factual e o ficcional, e o deixa hesitante ao tentar identificar a natureza da narrativa, não sabendo precisar se se trata de uma autobiografia ou de uma ficção.

No subtópico seguinte, dedicado ao estudo do discurso da autoficção, abordaremos a complexa e sutil distinção entre ficção autobiográfica e autoficção, objetivando dirimir possíveis pontos de dubiedades que terminam por confundir esses dois gêneros tão contíguos no campo das expressões literárias.

### **3.3 “Las diferencias entre el estatuto de la novela autobiográfica y de la autoficción son inequívocas”**

À guisa de título deste subtópico, a assertiva em questão pertence a Manuel Alberca. Para ele, ambos os gêneros são constituídos por discrepâncias formais que obliteram quaisquer possibilidades de confundir ficção autobiográfica com autoficção ou de discernir a autoficção como um termo moderno que desponta com o objetivo de substituir a nomenclatura, supostamente defasada, ‘ficção autobiográfica’. Embora estejam imbuídos de similitudes, ambos os gêneros não podem ser jungidos: não devem ser interpretados como uma única representação literária ou como exemplos de uma evolução genérica em que a

autoficção irrompe como gênero coevo e aperfeiçoado em relação à ficção autobiográfica, pretendendo substituí-la conceitualmente. Na verdade, cada um possui suas especificidades como expressões literárias, e, na genealogia da literatura, podemos vê-los como gêneros contíguos e consanguíneos, como irmãos. Todavia, não como irmãos gêmeos...

É cada vez mais frequente, como já dito em outro subtópico 3.1, o uso indiscriminado do neologismo autoficção para tachar narrativas em que podemos entrever elementos biográficos atinentes ao autor na composição da personagem-protagonista. A autoficção revela especificidades e peculiaridades únicas que a tornam distinta das outras representações relacionadas às escritas de si, o que impede que ela seja diluída em noções como as da ficção autobiográfica. No que condiz a esta, a autoficção não a substitui conceitualmente. No excerto de Leyla Perrone Moisés, fica-nos sugerida a possibilidade dessa substituição protagonizada pela autoficção: “o termo *autofiction* foi uma bela invenção. Embora, elástico e poroso em sua definição, ele *substitui* com eficácias as perífrases anteriormente utilizadas: ‘biografia romanceada’, ‘ficção autobiográfica’, ‘romance inspirado em fatos reais’ (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.209, grifos nossos). A autora postula que a autoficção avulta no cenário dos estudos literários como a expressão literária que substitui as nomenclaturas utilizadas antes de sua criação, englobando para si, de certo modo, as representações elencadas no excerto, entre elas, a ficção autobiográfica. Não acreditamos nem aceitamos compreender a autoficção como nomenclatura que vem a substituir outras, pois, se assim aquiessêsemos, negaríamos não somente a especificidade da autoficção, como também a dos outros gêneros que, segundo a autora, a autoficção substitui.

No subtópico que antecede a este, nós arrolamos minuciosamente um conjunto de características que representam a peculiaridade da autoficção, tornando-a única e lídima: a relação de identidade onomástica, a autorrepresentação ambígua, os fragmentos de existência, além de evidenciarmos que as principais definições de autoficção instam na imprescindibilidade da relação de identidade nominal. Contudo, não obstante a isso

Esquecidas as referências que foram fundamentais para entender o que é a autoficção, começa a intervir todo mundo, alguns sem se referir a elas, aplicando tal conceito a romances que nem sequer mostram identidade nominal entre autor e o personagem-narrador, único traço distintivo seguro para o sentido da categoria, independentemente de que o conteúdo autobiográfico tampouco possa ficar à



margem. Mas parece que basta que se percebam traços da pessoa do autor em um romance para que se trate de uma “autoficção”. (POZUELO, 2010, pp.19-20)<sup>45</sup>

Categórico em sua indignação, Pozuelo admoesta para o uso indiscriminado do neologismo autoficção. A ele, parece que ‘todo el mundo’ tende a incorrer no disparate de simplesmente ignorar a preceptística construída em torno da teoria autoficcional, enfeitando ou relevando mesmo as marcas mais significativas da autoficção como a sua relação de identidade nominal. Manuel Alberca também se ocupou desse problema e o externou de maneira muito similar à de Pozuelo:

O elemento fundamental ou a cifra textual da proposta autoficcional, sem a qual esta perde sua especificidade, é a correspondência nominal inequívoca entre autor, narrador e personagem. Outras interpretações que tendem a considerar como autoficção qualquer relato romanesco em que sejam reconhecíveis materiais ou conteúdos autobiográficos, mas sem nenhum sinal textual que acredite, sugira ou utilize o conceito de identidade nominal, parecem-me demasiado gerais e vagas. (ALBERCA, 2007, p.158)<sup>46</sup>

Interpretações generalizadas e vagas, diz Alberca, são as que conscientemente ignoram ‘el signo clave’ do projeto autoficcional e esvaziam o conceito e a especificidade da autoficção, não respeitando o seu estatuto como gênero literário. Se reconhecemos a autoficção como uma tendência atual de escrita literária, infelizmente, também coexiste a ela outra tendência, deturpadora e deletéria aos estudos literários, que visa ao emparelhamento da autoficção a gêneros semelhantes ou afins. Mais uma vez: a autoficção **não** substitui a ficção autobiográfica, menos ainda reflete um projeto de modernização conceitual cujo fim é dilapidar as representações literárias que mesclam autobiografia e ficção.

Então, sendo a nós vetada a possibilidade de imiscuir e confundir autoficção e ficção autobiográfica, a dúvida que irrompe nos estudos literários, e se arraiga nos espaços textuais

---

<sup>45</sup> No original: Olvidadas las referencias que fueron clave para entender qué sea la autoficción, comienza a intervenir todo el mundo, algunos sin referirse para nada a ellas, aplicando tal concepto a novelas que ni siquiera muestran identidad de nombre entre el autor y el personaje narrador, único rasgo distintivo seguro para el sentido de la categoría, independientemente de que el contenido autobiográfico tampoco pueda quedar al margen. Pero parece que baste condecir de una novela en la que se perciben rasgos de la persona del autor que se trata de “autoficción”. (POZUELO, 2010, pp.19-20)

<sup>46</sup> No original: El signo clave o la cifra textual de la propuesta autoficcional, sin el cual esta pierde su especificidad, es la correspondencia nominal inequívoca entre autor, narrador y personaje. Otras interpretaciones que tienden a considerar como autoficción cualquier relato novelesco en el que sean reconocibles materiales o contenidos autobiográficos, pero sin ninguna señal textual que acredite, sugiera o utilice el concepto de identidad nominal, me parecen demasiado generales y vagas. (ALBERCA, 2007, p.158)

propícios às alterações teóricas existentes entre as opções de definição adotadas por estudiosos, concerne aos elementos que, a princípio, operam como traços reveladores dos pontos de distinção entre ambos os gêneros. É incontestável a frágil e a tênue diferença entre ficção autobiográfica e autoficção, a linha que demarca as áreas limítrofes são, não poucas vezes, turvas e geradoras de vultosas refregas entre teóricos; porém, elas existem e são fulcrais para a formulação de um núcleo básico que abarca as especificidades formais imbuídos em cada gênero. Sendo assim, a princípio, assinalemos que a autoficção “não é, desde logo, uma autobiografia, pois não anuncia que vai dizer a verdade, e tampouco cabe confundi-la com o romance autobiográfico, porque não compartilha com este o mesmo sentido de dissimulação ou disfarce” (ALBERCA, 2007, p.130)<sup>47</sup>. Decorre desta citação a oposição estabelecida entre a autoficção e, primeiro, a autobiografia, pois, esta, para Alberca, possui um comprometimento incorruptível e inviolável com a verdade. Sabemos que a autoficção atua sob os princípios de ambiguidade e verossimilhança, e, em seu discurso, prepondera o plano fictício em detrimento de fatores extraliterários ou referenciais<sup>48</sup>. Segundo, a autoficção se opõe à ficção autobiográfica porque esta se manifesta sob os artifícios da dissimulação e do disfarce, ou autor não tem a intenção de revelar-se ou assumir uma relação de identidade nominal. Isso significa que a autoficção “se caracteriza por propor algo diferente da ficção autobiográfica” (ALBERCA, 2007, p.130)<sup>49</sup>.

No que condiz à dissimulação e ao disfarce encontrados no projeto da ficção autobiográfica, eles refletem o desejo do autor de ocultar-se no texto literário: embora seja possível identificar vestígios autobiográficos no texto, a relação de identidade nominal entre autor e narrador-personagem não existe. Este narrador-personagem, por mais que erija suspeitas sobre sua referencialidade ao autor, é uma persona outra. Não pode ser associada ao autor. Já a autoficção, “não disfarça a relação com o autor como faz a ficção autobiográfica” (ALBERCA, 2007, p.131)<sup>50</sup>. Em outros termos: “o que na ficção autobiográfica é uma relação

---

<sup>47</sup> No original: “no es desde luego una autobiografía, pues no anuncia que va decir la verdad, y tampoco cabe confundir la con la novela autobiográfica, porque no comparte con ésta el mismo sentido de disimulo o disfraz” (ALBERCA, 2007, p.130), p.158)

<sup>48</sup> A matriz da estrutura literária autofictícia é a ficção: há mais ficção do que autobiografia nela. Como já abordamos, os fragmentos de existência inerentes ao autor estão salpicados pela obra, funcionando como ferramentas que auxiliam no processo de ficcionalização de si. O autor de autoficção não tem compromisso com a verdade; o seu compromisso é com a ambiguidade caracterizadora da autoficção.

<sup>49</sup> No original: “se caracteriza por proponer algo diferente a la novela autobiográfica” (ALBERCA, 2007, p.130).

encoberta entre o autor e seu personagem, que, não obstante, permite detectar o similar entre os fatos romanescos e os eventos biográficos comprovados, converte-se, na autoficção, em uma relação expressa” (ALBERCA, 2007, p.131)<sup>51</sup>. Relação expressa que só é corroborada com a identificação da relação de identidade onomástica, como já vimos antes.

Em suma, enquanto é perceptível, na ficção autobiográfica, entrevermos o projeto intencional do autor em ocultar e encobrir sua relação com o narrador-personagem, ainda que possamos vincular fatos supostamente autobiográficos ao sujeito-autor, levando-nos a suspeitar que autor e narrador-personagem correspondem à mesma pessoa; na autoficção essa correlação é assumida explicitamente, infundindo, ao leitor, uma aparência de transparência que nos levará ao mote da autoficção: autor e personagem são e não são a mesma pessoa. Enfim, tencionando asseverar tudo o que expomos até então acerca das distinções entre ficção autobiográfica e autoficção, findaremos o cotejamento com um fragmento textual bastante significativo a nossos desígnios, cuja autoria é de Manuel Alberca:

A ficção autobiográfica-seguindo com a comparação- pode sugerir o fazer suspeitar, ao leitor, que o similar entre o protagonista, o narrador e o autor permite uma incerta identificação, mas nunca a confirma com a ratificação de sua identidade. Pode haver muitas coincidências ou pistas que permitem a relação similar, mas nunca se consagra nem se confirma que são o mesmo (...) pelo contrário, na autoficção, a relação entre personagem, narrador e autor se comprova inequivocamente pelo mesmo nome. (ALBERCA, 2007, p.132)<sup>52</sup>

A ficção autobiográfica suscita e incute suspeitas acerca do elo entre narrador-personagem e autor: os elementos autobiográficos que surgem na obra são comparados à vida do autor, contudo, nunca se pode afirmar de que se trata de uma autobiografia. Os princípios da ficção tolhem tal categorização, além de estar ausente, para se consolidar uma autobiografia, a relação de identidade nominal que fundamenta o pacto autobiográfico.

---

<sup>50</sup> No original: “no disfraz la relación con el autor como lo hace la novela autobiográfica” (ALBERCA, 2007, p.131)

<sup>51</sup> No original: lo que en la novela autobiográfica es una relación encubierta entre el autor y su personaje, que, no obstante, permite detectar el parecido entre los hechos novelescos y los sucesos biográficos comprobados, se convierte en la autoficción en una relación expresa (ALBERCA, 2007, p.131)

<sup>52</sup> No original: La novela autobiográfica –siguiendo con la comparación- puede sugerir o hacer sospechar al lector que el *parecido* entre el protagonista, el narrador y el autor permite una incierta identificación, pero nunca la confirma con la ratificación de su *identidad*. Puede haber muchas coincidencias o pistas que permiten la relación de parecido, pero nunca se consagra ni se confirma que son el mismo (...) por el contrario, en la autoficción, la relación entre personaje, narrador y autor se comprueba inequívocamente por la misma nominación. (ALBERCA, 2007, p.132)

Também não é uma autoficção, pois nesta, além de preponderarem os fundamentos da ficção, da verossimilhança, paradoxalmente ela assume uma relação de identidade onomástica. Esta relação é impreterível para distinguir uma autoficção de uma ficção autobiográfica.

Todavia, não olvidemos outros traços característicos das práticas autoficcionais: a intenção, por parte do autor, de se autorrepresentar de maneira ambígua, afirmando, não obstante a obra autoficcional ser uma ficção, que o protagonista compartilha a identidade do autor, sendo possível vislumbrar fragmentos de existência espalhados fortuitamente pela obra; e, deslocado para a autoficção, o efeito fantástico incidido no leitor: o desconcerto e o aturdimento instilados ao perceber, em uma narrativa de ficção, a igualdade de nomes entre o autor e o narrador-protagonista, deflagrando uma desconfiança crescente que desencadeará distorções na percepção do leitor diante do texto: estou diante de um texto de ficção ou de uma autobiografia? O efeito é recrudescido conforme o leitor identifica os fragmentos de existência, os fatos autobiográficos, do autor disseminados na obra.

Quando pensamos nos planos de enunciação e do enunciado, em ambos os gêneros, não se deve ceder à tentação de perpetrar alguma distorção teórica. Na ficção autobiográfica, os equívocos estão cerceados ao plano do enunciado: o leitor, consoante a leitura, encontra-se em uma situação deveras propícia a identificar os elementos autobiográficos grassados na estrutura da obra ou imbuídos na composição do narrador-personagem. Entretanto, como não há relação de identidade nominal, o pacto não é firmado, “ao leitor, não pode haver nenhuma dúvida, a princípio, de que se encontra diante de um romance”<sup>53</sup> (ALBERCA, 2007, p.132). Já na autoficção, as incertezas e os equívocos se estendem além do plano do enunciado, atingindo o plano da enunciação. A igualdade nominal entre autor, que remete ao plano da enunciação, e narrador-personagem, pertencente ao plano do enunciado, obscurece e confunde a categorização da obra autoficcional, tornando-se uma laboriosa tarefa discernir entre autobiografia e ficção, entre o que pertence à constituição fictícia da personagem e o que pode ser remetido à constituição do sujeito-autor, se ambos, autor e personagem, possuem o mesmo nome. Delimitar as fronteiras entre o veraz e o inventado, na narrativa autoficcional se apresenta como uma empreitada hermética e labiríntica, sendo fácil claudicar e/ou se ludibriado no trânsito fremente e turbulento entre os planos fictícios e factuais/autobiográficos.

---

<sup>53</sup> No original: al lector no le puede caer ninguna duda en principio de que se encuentra ante a una novela” (ALBERCA, 2007, p.132).

Côncios de tal fato, reiteramos que ficção autobiográfica não se equivale à autoficção, menos ainda esta substitui aquela. Portanto, resgatando o título do atual subtópico, expressamos total e plena convergência de posicionamento teórico com Manuel Alberca: as diferenças entre os estatutos da ficção autobiográfica e da autoficção são inequívocas.

Assim, após arrolarmos, em um tópico integralizador, as origens e a vulgarização do neologismo autoficção, concatenar definições e conceitos, além de distinguir ficção autobiográfica de autoficção, findamos as nossas ponderações e reflexões acerca da teoria da autoficção conscientes de que logramos êxito no que concerne aos objetivos desta pesquisa e aptos a analisarmos a autoficção enquanto fenômeno estético manifestado em uma obra literária. E, como já supracitado, a obra que nos servirá de objeto para discernimos a maneira peculiar de representação de uma narrativa autoficcional é *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque.

#### 4. O PERFIL ROMANCISTA DE CHICO BUARQUE

Perdão, madame, como a senhora pode ver meu forte não é a música, mas a literatura.

*Francisco de Hollander*

“Louvemos Chico Buarque”, assim Antonio Candido, um dos mais tradicionais e renomados críticos literários do Brasil, finalizou um dos textos que compõem a coletânea de ensaios e depoimentos, organizada por Rinaldo de Fernandes, *Chico Buarque do Brasil*<sup>54</sup>. Em outra coletânea<sup>55</sup>, Chico é descrito como um “artista ímpar, o mais importante da cultura brasileira na contemporaneidade” (DE FERNANDES, 2013, p.9). Este Chico Buarque tão exaltado é o cidadão Francisco Buarque de Hollanda, nascido em 19 de junho de 1944, filho de Sérgio Buarque de Holanda e Maria Amélia Cesário Alvim Buarque de Hollanda<sup>56</sup>. É o quarto filho de um total de sete. Escritor, cantor, compositor, poeta e dramaturgo, Chico é praticamente uma unanimidade quando o que se está em questão é a probidade e a qualidade artísticas.

Desde jovem, Chico já demonstrava interesse pela literatura e pela música, sobretudo samba e bossa nova, gênero este que causou um imediato alumbramento. Estas duas esferas artísticas constituem as duas maiores influências diretas no artista, além de representarem os dois campos de atuação mais frequentes de Chico; embora, formalmente, ele só tenha se

---

<sup>54</sup> *Chico Buarque do Brasil* foi publicado em 2004 em comemoração aos 60 anos de Chico Buarque, organizado por Rinaldo de Fernandes. O livro é imbuído de diversos depoimentos, ensaios e análises de eminentes jornalistas e teóricos acerca da obra de Chico.

<sup>55</sup> Dez anos mais tarde, exaltando os 70 anos de Chico, Rinaldo de Fernandes realizou outra organização de textos que se concentram nas produções literárias de Chico Buarque: *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. Trata-se de uma compilação de textos composta por teóricos e estudiosos da literatura, sendo, portanto, uma conjunção de textos mais específicos e restritos no que tange às análises e às reflexões. Contudo, a obra foca estritamente nas produções poéticas do Chico em detrimento dos romances.

<sup>56</sup> Perceba que a letra “l” ora aparece duplicada, ora sozinha. Entre uma letra “l” ou duas, o uso não é gratuito, possui um fundamento, como bem explica Regina Zappa: “em determinado momento da vida, o pai de Chico, Sérgio Buarque de Hollanda, passou a assinar Holanda com um ele só, embora o nome da família seja originariamente com dois (...). Chico diz: “papai mudou seu nome para um l só e registrou os filhos cada um de um jeito” (ZAPPA, 2011, p.23).

enveredado pelos meandros da literatura bem depois de já ter se consolidado como cantor de música popular brasileira. Na casa do pai, Sérgio Buarque, Chico teve contato com os grandes músicos e escritores da época, o que contribuiu para sua formação musical e literária. É relevante ressaltar que, em sua juventude, Chico já era um leitor assíduo e voraz de literatura, dando preferência, inicialmente, à leitura dos “clássicos das literaturas francesa, alemã e russa, e mais tarde interessou-se pelos autores brasileiros” (ZAPPA, 2011, p.49). Elegeu Dostoiévski, Tolstói e Kafka como seus autores favoritos. Esse respeitável repertório de leitura foi bastante funcional e decisivo na construção do estilo literário de Chico, principalmente se ponderarmos as influências kafkianas em seus romances labirínticos<sup>57</sup>.

Chico tornou-se famoso, alcançando o patamar de unanimidade nacional, ao lançar, em 1966, *A banda* no Festival da Música Popular Brasileira da tv Record, bastante populares na década de 1960. A música *A banda* venceu, ao lado de *Disparada*, de Geraldo Vandré, e tornou-se um fenômeno de proporções homéricas: “com a vitória estrondosa de ‘A Banda’, a carreira de Chico tomou outro rumo. Ficou tão famoso que mal tinha tempo para compor, tantas eram as solicitações e as entrevistas” (ZAPPA, 2011, p. 121). Tal triunfo avassalador, somado ao conjunto anterior de músicas bem sucedidas do compositor, elevou Chico ao patamar dos grandes músicos daquela época. Desde então, as canções de Chico Buarque compõem o panorama cultural brasileiro, assumindo as mais variadas conotações e manifestando-se das mais distintas formas. A professora e estudiosa do cancioneiro de Chico Buarque, Adélia Bezerra de Menezes, por exemplo, dividiu, em sua tese de Doutorado de 1981, a produção poética de Chico em três modalidades: “o retorno nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica. Todas uma forma de resistência” (DE MENESES, 2002, p.39-40). Ela frisa que tais modalidades não são fases esporádicas e estanques, levando-nos a pensar nas canções de Chico como um bloco homogêneo que abarca um tipo de canção significativa de uma fase do artista: as modalidades se dispersam e se diluem em vários momentos da vida do autor. Contudo, não nos aprofundamos nas questões classificatórias do cancioneiro buarquiano, pois o escopo de nossa pesquisa se centra na faceta romancista do autor, que se inicia em 1974.

---

<sup>57</sup> Ao descrever o movimento cíclico e alucinante desencadeado pelo narrador-protagonista de *Estorvo* (1991), o primeiro romance de Chico Buarque, impelindo-o a fugir desesperadamente de algo desconhecido por ele mesmo, Carlos Ribeiro (2004, p. 63) reconhece aí um “eco de Kafka, mais um, aliás, no conjunto de um universo labiríntico e sufocante”.

E que há de peculiar em abordar a faceta romancista de Chico Buarque? Aviando algumas pesquisas, é possível perceber que a maioria dos estudos acadêmicos centrados em Chico Buarque está circunscrito à sua vida, a elementos de cunho estritamente biográfico do autor, ou, tomando outra direção, as pesquisas acadêmicas se compenetraram em sua faceta compositor-poeta, frisando as composições líricas de Chico. Sua faceta como romancista, e um romancista já bastante premiado, ainda é pouco explorada nos estudos literários, principalmente, se cotejarmos aos trabalhos acerca de sua persona poética.

Acreditamos que tal fato ocorra porque a crítica tenda a esvaziar o valor literário de suas obras literárias. O discurso mais recorrente no âmbito acadêmico sugere que o “compositor teria invadido a seara da literatura depois de consagrar-se como músico, e que o seu sucesso como ficcionista seria uma decorrência de sua consagração anterior” (DELMASCHIO, 2014, p.10). Tal argumento é friável e facilmente desconstruído, pois, se nos atermos com certo desvelo à biografia de Chico, sem nos prendermos totalmente a ela, constatamos que a veia literária do autor eclodiu bem antes de sua iniciação no mundo da música:

Embora a veia literária tenha se consolidado mais tarde na trajetória de Chico, com seus romances premiados e a convicção de que escrever era uma via tão importante quanto a composição musical, ela já pulsava em seu destino antes mesmo da música. (...) Ele [Chico] mesmo afirmou, já músico reconhecido, que a vocação literária era anterior à musical. (ZAPPA, 2011, p.49)

Sendo assim, ao optarmos por dar primazia ao Chico romancista, rompemos com o estigma apresentado de que os estudos acadêmicos que existem, em sua maioria, enfatizam a composição lírica do autor e vamos contra a crítica que vilipendia a figura de Chico como escritor. Ademais, em *O irmão alemão*, o romance mais recente do autor e nosso *corpus* de análise, no qual acreditamos que a sua maturidade literária atingiu o ápice, notamos um amadurecimento da construção literária de Chico Buarque na preocupação de uma elaboração da linguagem ainda mais esmerada; nas imagens poéticas que a narrativa incute; no projeto estético intencional de mesclar ficção e fato, verossímil e veraz, em uma obra que exigirá uma postura ativa e atenta do leitor, convidando-o a participar do processo de construção da significação da narrativa. Esses aspectos propiciam a prerrogativa de apreciar uma obra orgânica e esteticamente impecável.

Chico Buarque é um autor prolífico e suas produções literárias se estendem aos mais variados gêneros concernentes às representações literárias: contos, poemas, novelas, peças



teatrais e romances. Como dramaturgo, Chico escreveu *Roda viva* (1968), *Calabar*, em parceria com Ruy Guerra (1973), *Gota d'água*, em parceria com Paulo Pontes (1975), e *Ópera do malandro* (1978). Estes trabalhos surgiram durante as conjunturas mais críticas e truculentas do regime militar, conseqüentemente estão inscritos em “um dos períodos de maior agitação política e cultural do Brasil” (MACIEL, 2004, p.239). Algumas peças foram proibidas de serem encenadas, como *Calabar*, outras foram sustadas violentamente durante a encenação, como *Roda viva*. A austera censura sofrida tem uma justificativa: as produções teatrais de Chico Buarque são norteadas e caracterizadas pelo agudo senso crítico que dialoga essencialmente com dois tópicos de conteúdo: as questões políticas e as mazelas sociais brasileiras. No que concerne à crítica política, “Chico se tornou um intelectual politicamente engajado, criando peças que condenavam a ditadura militar e suas políticas” (PERRONA; GINWAY; TARTARI, 2004, p.220), e quanto à crítica social, vimos a sua manifestação na execução de um projeto literário que dava voz aos indivíduos marginalizados na sociedade, expondo abertamente “o abandono das classes subalternas pelo governo brasileiro” (PERRONA; GINWAY; TARTARI, 2004, p.224), esta temática, aliás, pode ser considerada como a fulcral no teatro de Chico Buarque.

Na prosa ficcional, a primeira incursão formal de Chico Buarque na literatura foi com a publicação da novela *Fazenda modelo* (1974). Chico a escreveu porque se encontrava sufocado, suprimido e tolhido pelas forças militares, que agiam asperamente na censura de suas produções musicais. A escrita da novela surgiu como uma evasão àquela realidade adversa, mas, de certa forma, como a novela é um exercício de crítica ao regime militar, a evasão não fora totalmente exercitada. Nesta obra, em suma,

de maneira similar à *Revolução dos bichos*, de George Orwell, essa novela mostra um país imaginário onde um rebanho bovino é repentinamente submetido a um novo e rigoroso programa que efetivamente regula a reprodução, tudo em nome do progresso tecnológico e do reconhecimento internacional. (PERRONA, GINWAY E TARTARI, 2004, p.224)

Demos alguma primazia à *Fazenda modelo*, separando-a do restante da prosa produzida pelo autor, porque a referida novela é alvo das mais cáusticas e acrimoniosas críticas oriundas dos especialistas, constituindo “uma experiência diferenciada na trajetória de sucesso de Chico Buarque, sendo ignorada por alguns comentadores de sua obra e condenadas por outros. Nota-se ainda em alguns a vontade apagá-la como uma mancha” (DELMASCHIO, 2014, p.16). O teor excessivamente parabólico e alegórico da novela, o uso

de clichês e de lugares-comuns são apontados como as principais eivas da obra, além de sua significação, pelos aspectos apontados, estar presa aos liames do contexto social onde ela nasceu. O que, de certa forma, é uma falácia, pois, por ser o texto literário plurissignificativo, ele se abre a múltiplas leituras ou interpretações, posicionando-se ao leitor como, lembrando Umberto Eco, uma obra aberta.

Como escritor, o sucesso só iria laurear Chico após o lançamento de seu primeiro romance: *Estorvo*, em 1991. O romance, que recebeu o prêmio Jabuti de 1992, narra a história de um homem sem identidade, um esquizoide que, após acordar e ver uma pessoa através do olho mágico, foge tresloucadamente, mas, aparentemente, para lugar nenhum. Trata-se de uma narrativa vertiginosa, cíclica, repleta de devaneios, protagonizada por um sujeito marginalizado socialmente que representa um estorvo para as pessoas com as quais tem contato: em todas as esferas transitadas por ele, o protagonista nos parece ser um estorvo social. A falta de identidade, o homem moderno, solitário e isolado, paradoxalmente imerso na multidão indiferente das grandes cidades. Depois, em 1995, Chico lança *Benjamin*, cujo enredo se desenvolve em torno da vida de um ex-modelo fotográfico que não se adapta às novas mídias e tecnologias, acredita estar sob o foco contínuo de uma câmera imaginária e se sente obcecado por uma mulher que crê ser a filha da única mulher que amou, já morta no início da trama. Mais uma vez, o homem decadente e fragmentado avulta na obra de Chico Buarque. Estes dois romances produzidos na década de 1990 convergem perfeitamente ao paradigma de narrativas e de personagens comuns no período referido, como assevera Schöllhammer:

A perda de determinação e de rumo dos personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar, em narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle. Personagens dessubjetivados são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial, assim como acontece no romance de Chico Buarque de Hollanda, *Estorvo* (1991), e mais tarde em *Benjamim* (1995). (SCHÖLLHAMMER, 2009, p.33)

Já em *Budapeste*, o terceiro livro, lançado em 2003, encontramos a história de um *ghost-writer*, José Costa, que se vê dividido entre duas mulheres, duas cidades, duas crianças e dois livros, e, por fim, no paroxismo da diegese espelhada e duplicada de *Budapeste*, dividido entre duas identidades: José Costa e Zsoze Kósta. Aqui Chico atinge o limite das reflexões acerca da metaliteratura e da metaficção, dando ênfase à figura do escritor e ao

ofício da escrita. Em 2009, Chico Buarque publica de *Leite derramado*. E este merece certa atenção por sua singularidade. Trata-se de um dos romances mais burlescos e bem estruturados do autor, onde a verossimilhança vista na construção do narrador-personagem nos permite entrever a engenhosidade e o talento de um romancista que se consolida como um dos melhores autores da literatura brasileira contemporânea. Em *Leite derramado*, o narrador-personagem, Eulálio de Assumpção, está internado em um leito de hospital. Ali, de maneira desarticulada e confusa, ele narra, para sua filha, enfermeira e outros pacientes, as suas memórias de vida, expondo ao leitor não somente a história de sua longeva vida, o narrador tem 100 anos, mas entrelaçando-a com a história da genealogia de sua família, imbuída de ascendência nobre e aristocrática, e com a história do Brasil, ambas marcadas acintosamente pela decadência e degradação. Além de *Leite derramado* apresentar a personagem feminina mais pujante dos romances do Chico: a cativante e encantadora Matilde, uma ‘nova Capitu’, ou uma releitura desta. Outro aspecto relevante no romance é a maneira como as memórias são narradas: por ser um idoso de cem anos, as memórias de Eulálio são narradas entre lapsos e falhas, tornando-o verossímil, pois “abundantes são as repetições que o narrador comete ao narrar os eventos de sua vida, repetindo-os diversas vezes, ou embaralhando-os inescrupulosamente, após já ter se perdido em tantas repetições” (RODRIGUES, 2014, p. 64)<sup>58</sup>. Vemos o discurso do narrador adequado ao que seria o discurso de um homem de cem anos.

Chico, demonstrando grande flexibilidade artística ao se emaranhar nos mais variados gêneros literários, também se dedicou à produção de obras de literatura infantojuvenil. Em 1979, ele publicou *Chapeuzinho amarelo* que, segundo a jornalista Regina Zappa (1999), Chico a concebeu para a sua filha Luísa, que era ‘bastante medrosa’ e invadia a cama do pai quase todas as noites. Porém, antes de *Chapeuzinho amarelo*, Chico já havia incursionado no universo das ficções destinadas às crianças ao produzir *Os Saltimbancos* (1977), uma “fábula musical inspirada no conto alemão *Os músicos de Bremen*, traduzida e adaptada por Chico do original de Sergio Bardotti” (ZAPPA, 1999, p. 193).

Ainda que menos conhecidos ou divulgados, Chico Buarque é autor de um conto e um poema-conto. *Ulisses* (1966) é um conto que pode ser considerado o seu primeiro trabalho na

---

<sup>58</sup> Excerto do artigo, de nossa autoria, denominado “A representação do narrador clássico em *Leite derramado*, de Chico Buarque”, publicado em 2014, pela revista virtual *Alumni* Associamos o perfil do narrador-protagonista do romance ao conceito de narrador clássico exposto por Walter Benjamin. No fim, chegamos à conclusão de que Eulálio é um lídimo narrador clássico benjaminiano.

prosa de ficção, ainda que em um reduzido espaço textual, como é típico da estrutura do referido gênero. O curto texto literário dialoga inevitavelmente com a obra de Homero, e “traduz o mito de Ulisses para as odisséias cotidianas” (ZAPPA, 2011, p.156), sendo o protagonista um trivial trabalhador que almeja a admiração de sua esposa. *A bordo do Ruy Barbosa* é um poema-conto escrito na década de sessenta, “o poema é de 63 ou 64” (ZAPPA, 2011, p.67), mas que fora publicado só em 1981, com ilustrações de Vallandro Keating. Trata-se de uma curiosa e bem escrita narrativa sobre um marinheiro, que não sabia ler nem escrever, imbuído do desejo de mandar uma carta para sua namorada também destituída das faculdades de escrita e leitura.

Como pudemos ver, Chico Buarque não se manteve circunscrito ao âmbito das composições de músicas populares. Ele é autor de uma vasta produção literária que reflete o apuro linguístico, o labor e o lavor intensos no trabalho com a palavra, como um ourives, e a elaboração estética, que é efeito de sua dedicação compenetrada, de um artista considerado um patrimônio cultural do Brasil. Agora que sintetizamos a produção literária de Chico, antes de perscrutarmos o arcabouço de *O irmão alemão*, vamos escandir alguns traços ou características afins nos romances de Chico Buarque, finalizando a nossa exposição do perfil do romancista.

Os romances buarquianos possuem algumas peculiaridades e algumas interseções entre si, sobretudo de natureza formal ou estrutural, que merecem ser frisadas a fim de compreendermos o projeto estético do universo ficcional do autor. Uma característica incontestável que podemos assinalar é a quase total ausência de discurso direto na tessitura textual das obras de Chico. Esta, por sua vez, está intimamente coadunada à característica que se refere ao tipo de narrador que figura nos romances e na subjetividade caótica que nos faz lembrar longos solilóquios e fluxos de consciência. Raríssimos e escassos são as passagens em que o discurso direto figura na prosa buarquiana, pois o autor tem preferência na elaboração de longos parágrafos, compondo quase capítulos inteiros formados por eles, dando ênfase aos discursos indiretos e, principalmente, ao discurso indireto livre, tipo de recurso textual narrativo em que o discurso da personagem avulta inadvertidamente durante a fala do narrador, tornando-se difícil, às vezes, distinguir o que é fala do narrador, o que é fala da personagem, exigindo, assim, ao leitor, uma constante atenção durante o ato de leitura. O uso amiúde desses dois tipos de discursos constitui uma técnica narrativa que se enquadra bem na composição e natureza do tipo de narrador de predileção de Chico Buarque. Excetuando o narrador heterodiegético do romance *Benjamim*, os demais narradores buarquianos são

autodiegéticos, isto é, são narradores que narram seus fatos em primeira pessoa, cerceando-os a uma perspectiva subjetiva e idiossincrática perante os fatos narrados.

A ausência de discurso direto revela uma tentativa de dilapidação em âmbito formal ou estrutural de qualquer tipo de objetividade possível no tecido textual elaborado pelo autor. Ao aderir apenas ao indireto e indireto livre, narrando em primeira pessoa, os narradores de Chico propendem à subjetividade caótica típica dos narradores do referido autor. Os dados objetivos, as falas de outras personagens, suas ações ou as descrições são todas submetidas às vicissitudes do psicológico do narrador autodiegético que, não raramente, engendra extensos monólogos culminando, em alguns casos, em passagens emblemáticas que remetem à balbúrdia mental dos fluxos de consciência.

Outro traço fulcral na prosa buarquiana é o que chamamos aqui de *narrador especular ou onírico*. É muito comum, sobretudo em *Estorvo*, *Leite derramado* e *O irmão alemão*, o narrador expor fatos que não ocorreram, realizando devaneios ou digressões que abusam de verbos no futuro do pretérito ou no futuro do presente<sup>59</sup>. Divagações e sonhos que podem ludibriar o leitor menos atento e levá-lo a crer que o evento narrado está realmente acontecendo, enquanto que, na verdade, se trata de hipóteses e inferências construídas pela verve do narrador. Em alguns casos, é impossível saber se o que foi narrado ocorreu, por não haver um esclarecimento por parte do narrador, que vai imergindo cada vez mais nos delírios narrativos aos quais recorre. Como escreveu Carvalho (2009, p. 15) em sua dissertação de Mestrado sobre os romances *Estorvo* e *Benjamim*: “nunca sabemos se o que está sendo narrado de fato aconteceu ou se é um delírio, uma divagação sobre como as coisas poderiam ter ocorrido”.

Sabemos que discurso e diegese não remetem ao mesmo fenômeno. Enquanto o discurso “se organiza como sucessão de palavras e frases, que podem apresentar os fatos

---

<sup>59</sup> Uma temática comum, que é o escopo constante das narrativas hipotéticas e oníricas dos narradores buarquianos, é a divagação que se constitui em elucubrações sobre a morte das personagens que se inserem no contexto social dos narradores. Em *Estorvo*, por exemplo, o narrador, imerso em digressões, narra como seria a morte da mãe. Em *O irmão alemão*, o narrador-protagonista, emaranhado em ilações e hipóteses, especula e divaga a morte do pai, antes que ela de fato ocorresse. O narrador também se perde em delírios e conjecturas acerca de sua própria morte, narrando a maneira de sua execução, as circunstâncias e mesmo as consequências, como a hipotética reação de sua mãe e de seu irmão perante a revelação de que estaria morto. Em *Leite derramado*, o narrador Eulálio e sua memória oscilante de um senhor de 100 anos, repleta de lapsos e dada a repetições dos mesmos fatos com ínfimas alterações, parece não ter muita segurança ou convicção do que teria se sucedido à sua esposa Matilde, após o seu desaparecimento. Assim, em diversos momentos da narrativa, o narrador especula uma morte distinta para sua falecida mulher: “desde um acidente fatal no trânsito, a um suicídio no manicômio ou a uma morte por afogamento, não ficando nítido ao leitor o verdadeiro destino de Matilde” (RODRIGUES, 2014, p.64). O que nos evidencia uma propensão à temática da morte nos devaneios dos narradores de Chico Buarque.

cronologicamente ou não” (SOARES, 2007, p. 50), a diegese consiste em uma realidade imanente ao plano fictício representada pela narração. A diegese sustentada pelos narradores buarquianos é desconcertante e desmesurada, rompendo com a linearidade tradicional do romance, e é quase sempre digressiva e imiscuída em sonhos e divagações que tendem a narrar eventos que não ocorreram de fato, objetivando, contudo, salientar e demonstrar como eles poderiam ter ocorrido, segundo a lógica do narrador. Em outras palavras, a diegese é sustada, frequentemente, pelas inferências e especulações do narrador, que enceta uma narrativa hipotética e onírica sobre os fatos, trata-se de uma narrativa do verossímil, daquilo que poderia acontecer. Este fenômeno ocorre nimiramente em *O irmão alemão* e o expomos na nossa análise do romance supracitado.

Ainda há três características, perceptíveis nos romances de Chico Buarque, que gostaríamos de assinalar. A primeira delas concerne à formação acadêmica dos narradores buarquianos: tanto o narrador de *Budapeste*, quanto o narrador de *O irmão alemão* são formados em Letras, e ambos têm pós-graduação na área supracitada. Este dado não evidencia apenas uma plausível verossimilhança a fim de justificar o vínculo existente entre a formação dos narradores e as tarefas profissionais nas quais eles se envolvem, mas reflete também o apreço do próprio autor pela área de Letras e Literaturas, posto que, além de ser um assíduo leitor das obras da alta literatura, escritor comprometido com os variados gêneros literários, Chico tem um esmero de ourives em suas composições musicais, exprimindo sua deferência, diligência e admiração pelas palavras.

A segunda característica pode ser aduzida como o decadentismo e a miserabilidade presentes no perfil dos narradores buarquianos, de certa forma, representando o homem fragmentado, individualista, miserável, marginalizado socialmente e, em alguns casos, jactancioso e submetido as mais diversas adversidades no percurso de suas vidas. Assim como podemos depreender a personagem Brás Cubas como um projeto machadiano de personificar e representar a frivolidade e a miserabilidade humanas, é inteligível, na constituição dos narradores buarquianos, um projeto estético literário com grandes pontos de similitudes. Seus romances dão espaço textual para a representação do homem moderno e suas vicissitudes sociais, psicológicas e existenciais, que podem ser aferidas, mormente, na composição dos narradores de *Estorvo*, *Benjamim* e *O irmão alemão*, e ecoando significativamente nos narradores de *Budapeste* e *Leite derramado*.

O último traço bem comum nos romances buarquianos é a inserção comedida de eventos ou fatos, no interior da narrativa, que revelam como operavam os dispositivos do

regime militar no interior da sociedade brasileira. Todavia, é bom ressaltar que a ditadura, nos romances buarquianos, bem diferente do que se pode constatar na novela<sup>60</sup> escrita por Chico, em algumas de suas canções e em suas peças teatrais, não avulta como uma temática primacial, cuja intenção incontestável é a crítica ostensiva do regime militar. Nos romances, a ditadura é um pano de fundo para contextualizar algumas situações vivenciadas pelas personagens. Tais situações não costumam receber muito atenção ou ganham muito espaço na narrativa, mas, ainda assim, desvelam as truculências e a virulência de um regime ditatorial. São, de fato, reverberações existenciais e biográficas de um autor que viveu durante o período do regime militar, sofrendo as imposições autoritárias, as censuras, prisões, recorrendo ao exílio, compondo canções combativas à opressão, criando pseudônimos e heterônimos como subterfúgio à censura. *Benjamim*, *Leite derramado* e *O irmão alemão* são exemplos de obras literárias nas quais o leitor se depara com as ações execráveis ditatoriais, não obstante, como dissemos, a ditadura, em Chico, no que condiz aos romances, não é preconizada nem recebe um grande espaço textual: parece-nos uma sombra traumática da qual o autor, assolado empiricamente pela ditadura, dificilmente se libertará.

Após emprendermos uma apresentação do autor e de seu perfil como romancista, objetivando familiarizar o leitor com a obra buarquiana, partamos para a análise da obra *O irmão alemão*, sob perspectiva e viés da autoficção, identificando o projeto estético intencional do autor de autorrepresentar-se ambigualmente e os fragmentos de existências, salpicados na obra literária, que nos permitem entrever perfis autobiográficos de Chico Buarque, denominados, por nós, de representações de Chico Buarque.

---

<sup>60</sup> *Fazenda modelo*, já referenciada no presente estudo.

## 5 SEHR ANGENEHM, DEUTSCHER BRUDER! FAMILIARIZANDO-SE AO ROMANCE

Ao abrir uma edição inglesa, de 1922 de *O Ramo de ouro*, Francisco de Hollander encontra, entre restos de objetos que indicam indubitáveis vestígios do pai<sup>61</sup>, uma carta que materializa a existência de um irmão nascido na Alemanha, cuja mesma existência lhe fora ocultada e vetada até então. A referida carta foi datilografada pela mulher com a qual seu pai se relacionara entre 1929 e 1930, relação esta que resultaria no nascimento de um filho. Francisco de Hollander, então, dedica-se a buscar obsessivamente por pistas e indícios que possibilitem a ele algum discernimento acerca do paradeiro de seu irmão. Toda a ação, seja no plano pragmático dos fatos ou no plano da especulação e das digressões típicas do estilo buarquiano, compenetra-se na incessante e quase mórbida investigação empreendida pelo protagonista, transformando a passagem do tempo, os eventos históricos e o amadurecimento e o envelhecimento da personagem quase em elementos decorativos ou secundários, sobretudo se frisado o fascínio e a perversidade de Francisco de Hollander em elucidar o caso de seu irmão germânico perdido. Em suma, este é o enredo de *O irmão alemão*. A narrativa enceta muito provavelmente na década de 60, ilustrando a adolescência do narrador-protagonista, e percorre algumas décadas até findar-se durante o ano de 2013, tendo o tempo delimitado, na maioria das vezes, somente por eventos históricos, como a ascensão dos militares ao poder, os amados festivais de música ou a queda do muro de Berlim; ou evoluções e transformações tecnológicas, como os computadores, o advento dos blogs e redes sociais.

*O irmão alemão* poderia ser lido como um romance de formação, em que o leitor acompanharia o desenvolvimento da vida da personagem e as suas vicissitudes, partindo de sua infância-adolescência à sua velhice. Embora o enredo da narrativa possa nos parecer simplório, a engenhosidade da obra está na articulação de seus elementos estruturais, no apuro

---

<sup>61</sup> “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 de meu pai é como soprar um cinzeiro” (BUARQUE, 2014, p.8), a sequência sem conectivos, caracterizando um assíndeto, deflagra um período ritmado com itens ou restos de objetos descritos em aparente sobreposição ininterrupta e nos remete à figura de Sergio de Hollander, pai do narrador-protagonista do romance. Percebemos a *ausência* do pai por intermédio da *presença* dos objetos dele, esquecidos no interior do livro. Entre os itens olvidados, a carta que revela a existência do filho nascido na Alemanha.



estético visível nas linhas de caprichado esmero verbal e na organicidade poética que coaduna, harmonicamente, todas as partes do romance, sintetizando, a excelência está na forma. E, podemos afirmar, “o que define um texto literário não é sua temática ou sua autoria, mas a forma como o tema é tratado” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.265). É a maneira como determinado tema é tratado, e a forma como as palavras representativas da realidade recriada pela ficção estão dispostas no tecido textual, que caracteriza um texto literário. Chico Buarque soube trabalhar, tomado pelo requinte e labor de ourives da palavra, com significativo sucesso a temática da busca pelo irmão alemão, que nunca conheceu, ao dar vida à personagem Francisco de Hollander, impelindo-a, por intermédio do plano ficcional, a realizar uma busca bastante semelhante à busca também empreendida pelo autor. E não esqueçamos que Chico Buarque realmente teve um irmão nascido na Alemanha e realizou uma busca similar ao narrador de *O irmão alemão*.

A descoberta espontânea da existência de um irmão nascido na Alemanha intermediada por um livro, no caso, *O ramo de Ouro*<sup>62</sup>, um clássico da Antropologia, de James Frazer, não deve ser considerada um mero acontecimento fortuito no romance. Toda a diegese se desenvolve e evolui salpicada pelas abundantes referências, alusões ou contato com livros dos mais variados autores. *O irmão alemão* é um livro que transcende sua temática primordial: além de guiar o leitor pelos meandros irregulares e adversos de uma obsedada busca por um irmão germânico, o romance de Chico Buarque é um livro que mantém um pujante diálogo com outros livros, aludindo a dezenas de obras literárias atinentes aos mais distintos contextos histórico e cultural, e discorrendo sobre a própria literatura.

Francisco de Hollander vive em uma casa-biblioteca, recheada com milhares de livros, pertencentes ao seu pai, que se fazem presentes nos cômodos da casa, compondo quase uma imagem surreal sobre a residência do narrador. Para este, já acostumado e resignado àquela conjuntura peculiar, “paredes eram feitas de livros, sem o seu suporte desabariam casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão” (BUARQUE, 2014,

---

<sup>62</sup> Na *Eneida*, de Virgílio, o ramo de ouro é o objeto que permite a Enéias ir ao Hades, o mundo dos mortos, e retornar incólume. Paralelamente, podemos chamar atenção para a não casualidade de Francisco de Hollander descobrir a existência de seu irmão ao abrir precisamente *O ramo de Ouro*. Não há espaço para o fortuito no discurso literário, cuja fundamentação e elaboração respaldam-se pela seleção e combinação, deliberadas pelo autor, de elementos que comporão a obra literária. Assim, é possível pensar que, para Francisco, o ramo de ouro deu acesso a um metafórico mundo dos mortos onde se encontrava perdida e morta a história de seu irmão alemão. E é a partir desse conhecimento antes vedado a Francisco de Hollander que toda a trama e a razão de ser da narrativa tem início. E se pensarmos nas adversidades e dificuldades enfrentadas por Francisco para encontrar pistas sobre seu irmão, podemos afirmar que, de certa forma, *O ramo de Ouro* introduziu-o em um inferno pessoal, representado e endossado pela obsessão e pelas dúvidas que impelem e acossam o narrador durante a saga empreendida para deslindar os segredos em torno da existência de seu irmão alemão.

p.16). Estamos diante de um romance que realiza uma elegia à literatura e aos seus autores, e os livros assumem a função de instrumentos de mediação relacional entre o narrador-personagem e os demais personagens: o seu pai, a primeira namorada, a namorada hippie, os amigos da universidade, o amigo que acreditara ser o seu meio-irmão etc. Francisco de Hollander quase sempre está na companhia de um livro e são eles, reiterando, o instrumento com o qual mediatiza a relação com outras personagens. O próprio narrador, exímio devorador de livros, mantém, ele mesmo, uma relação peculiar com os livros, que se caracteriza pela adoração, veneração e zelo pela biblioteca paterna. Temos aí algo próximo de um erotismo bibliófilo: “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) ou “quando não havia ninguém por perto, eu passava horas a andar de lado rente às estantes, sentia certo prazer em roçar a espinha de livro em livro” (BUARQUE, 2014, p. 16), entre outros exemplos que poderíamos arrolar para asseverar a “ligação sensual com os livros<sup>63</sup>” mantida pela narrador Francisco. *O irmão alemão*, assim, suplanta os limites da autoficção e se apresenta, também, como uma metaliteratura constituída meticulosamente de pletóricas intertextualidades e referências literárias<sup>64</sup>.

Outra característica que deve ser preconizada é a falta de identidade de Francisco de Hollander. Graduado e doutorado em Letras, pernóstico professor de Português, Francisco se habituara, desde a adolescência, a se relacionar e copular apenas com as mulheres que seu irmão de sangue, Domingos de Hollander, cuja preferência era por meninas virgens, já se envolvera. Quando Francisco saía em busca, em bares, de meninas já possuídas por seu irmão, e as encontrava, apresentava-se “como “irmão do meu irmão” (BUARQUE, 2014, p.37) e admitia, com desfaçatez, que “se pudesse lamberia todas as mulheres que o irmão teve na vida” (BUARQUE, 2014, p. 41). Também é possível estender essa ausência de identidade e o mórbido prazer de se colocar à sombra do irmão ao fato de que Francisco, assim como só possuía as mulheres que o irmão já mantivera relações sexuais, também só lia os livros que já haviam sido lidos pelo pai. Hábito que só seria quebrado após a morte do pai...

---

<sup>63</sup> “Até os nove, dez, onze anos, até o nível da quarta ou quinta prateleira, durante toda a minha infância mantive essa ligação sensual com os livros. Mesmo dos livros escolares eu tinha ciúme, era uma lástima que me chegassem engordurados e rabiscados pelo meu irmão” (BUARQUE, 2014, p.16). Contudo, essa relação lasciva com os livros pode ser estendida para além da infância, ao observarmos toda a trajetória da personagem.

<sup>64</sup> A narrativa é tão rica em referências e apresenta tantos diálogos intertextuais que dedicaremos um tópico para discorrermos sobre intertextualidade em *O irmão alemão*.

*O irmão alemão* é o romance de Chico Buarque em que o autor mais vezes recorreu ao recurso narrativo das digressões, ilações, devaneios, delírios e narrativas hipotéticas respaldadas pelo uso intenso do futuro do pretérito, o que corrobora a ideia do narrador especulador como o tipo de condutor da diegese mais presente em seus romances. Embora não tenha uma narrativa tão desconcertante e atordoante quanto a de *Estorvo*<sup>65</sup>, e seja mais linear e menos onírico, *O irmão alemão* a suplanta quando se trata de narrativas especulares oriundas da verve de um narrador que se imagina vivendo situações nunca de fato experimentadas por ele ou especulando acerca dos mais variados assuntos, construindo uma narrativa vertiginosa, instável e demasiadamente digressiva. *O irmão alemão* apresenta quebras sutis da linearidade e objetividade da diegese, interrompendo-a para dar lugar às inferências do narrador. O leitor, por sua vez, precisa sempre manter-se alerta, visto que não há, geralmente, prévio aviso, por parte do narrador, de que os fatos narrados saíram da sua realidade objetiva e ingressaram em seu mundo subjetivo composto por ilações, o que pode deflagrar uma sensação de estranhamento e confusão, pois as digressões se estendem, não raramente, por muitas páginas, podendo iludir o leitor ingênuo, levando-o a crer que os fatos narrados são concretos e experimentados pelo narrador no momento em que os narra, quando não são nada além de delírios arquitetados eloquentemente pelo narrador, que só costuma revelá-los como tais no fim de sua digressão. Usaremos um excerto, um tanto quanto longo, do romance para ilustrar esse fenômeno. Trata-se do primeiro devaneio em torno da figura do irmão germânico, a primeira quebra da linearidade da diegese aviada pelo narrador, que ocorre enquanto ele está em uma cervejaria, acompanhado de mais dois amigos que, absortos em seu diálogo, isolam o narrador, mantendo-o afastado dos assuntos abordados. Preterido pelos amigos, Francisco de Hollander começa a esquadrinhar a cervejaria e a divagar sobre a aparência de seu irmão alemão e como ele procederia a fim de encontrar seu pai:

Com isso me vem à mente a carta que encontrei por acaso outro dia, e sem querer pego a fantasiar o romance secreto de meu pai em Berlim, já brinco de procurar um irmão alemão no salão. Será um homem de seus trinta anos, provavelmente de óculos, loiro, queixo proeminente, rosto muito comprido, cocuruto alto. (...) De qualquer maneira me parece natural que a certa altura da vida ele se mostrasse

---

<sup>65</sup> Neste ponto da dissertação, após discorrer, no tópico anterior, sucintamente sobre as obras do Chico e suas peculiaridades, demarcando os traços comuns aos romances do supracitado autor, o leitor já está cômico das características e do enredo que compõem o romance *Estorvo*. Sendo a configuração narrativa deste formulada explicitamente nas indecisões e incertezas, projetadas no leitor, de não se saber ao certo se o que foi narrado de realmente aconteceu, devido os devaneios, especulações e estados entre o sono e a vigília vivenciados pelo narrador.

inquieta, indagasse da mãe a procedência do seu nome, invocasse o direito de conhecer a identidade do pai. E reunindo algumas economias, mesmo sem a bênção dela *aportaria* cedo ou tarde no Rio de Janeiro com o endereço da casa paterna no Jardim Botânico. Facilmente *averiguaria* que Sergio de Hollander, mal feito das perdas consecutivas de Arnau de Hollander e Clementina Moreira de Hollander, fora contratado como supervisor geral do Cambesp, Conselho Administrativo de Museus e Bibliotecas do Estado de São Paulo. Na lista telefônica da capital paulista constava um Hollander Sergio de, mas antes de discar 518776 ele *relutaria* bastante, pois o diálogo se *anunciaria* duro. O telefone de casa *tocaria* enfim, e daquela língua estranha mamãe só *poderia* entender o nome repetido do outro lado da linha: Sergio de Hollander! Sergio e Hollander! *Passaria* o aparelho para meu pai, que num primeiro momento *perderia* a voz, depois *embatucaria* no idioma enferrujado, depois *ficaria* com os olhos úmidos, e nesse meio-tempo mamãe já *teria* compreendido tudo e *choraria* também. E na certa se ofereceria para preparar uma lasanha em casa, onde o enteado seria acolhido como um filho, se fosse o caso o hospedaria por uns tempos no quarto de um dos meios-irmãos (BUARQUE, 2014, p.25-26, grifos nossos)

Uma súbita ovação do público, no bar onde o narrador estava, susta abruptamente o fluxo de seu pensamento, trazendo-o, e com ele o leitor, de volta para a realidade dos fatos presentes. O uso do futuro do pretérito, que buscamos enfatizar na citação acima, indica a incerteza e a ação especular dos fatos narrados, tendo em vista que o supracitado tempo verbal implica uma incerteza ou, segundo Bechara, “que um fato se dará, agora ou no futuro, dependendo de certa *condição*” (BECHARA, 2009, 280, grifo nosso). Trata-se, portanto, de um tempo verbal perfeito e ideal para um narrador que frequentemente propõe e delinea suposições sobre o destino de seu irmão alemão. Voltando ao trecho citado, após breve conscientização da realidade ao seu redor, o narrador mergulha em novas digressões, desta vez, conjecturando acerca das ações da mãe de seu irmão alemão, Anne Ernst, e, dando continuidade ao primeiro devaneio, acerca das ações hipotéticas do próprio irmão, mas já não simulando o seu encontro com o pai no Brasil, mas sim o desencontro, a impossibilidade de o alemão encontrar o pai brasileiro. O narrador, em poucas páginas, fomentado pelo seu estado conjectural, inventa uma breve biografia para seu irmão. Também é bastante comum a evocação, pelo narrador de *O irmão alemão*, de dois polos extremos de digressão, propondo e expondo duas possibilidades ou duas situações possíveis para os devaneios realizados, geralmente antinômicas entre si, como exposto acima. No primeiro devaneio, somos conduzidos por uma narrativa em que o irmão germânico do narrador encontra o pai, no Brasil; em um segundo momento, ainda em delírios, o narrador expõe hipóteses em que, em contrapartida, seu irmão não encontraria seu pai, frisando a impossibilidade do encontro.

A relevância dessa técnica narrativa baseada em digressões e hipóteses tem tanta força no romance que a narrativa finda curiosamente com uma ilação. Ou seja, o romance se

encerra no plano imaginativo do narrador. Ao chegar à Alemanha, no fim do romance, em uma tentativa extrema e de última instância para encontrar vestígios e pistas sobre o paradeiro de seu irmão, o narrador finalmente deslinda as dúvidas antes existentes, descobrindo o que, de fato, ocorrera com seu irmão. Entre tantas informações, Francisco de Hollander descobre que seu irmão fora rebatizado, pela família adotiva, de Horst Gunther, mas mudou seu nome, pouco depois dos vinte anos, para Sergio Gunther, ao descobrir que era filho de um brasileiro. Trabalhou na televisão como mestre de cerimônias, teve breve carreira como cantor e morreu aos 50 anos, vítima de câncer. Quando chegou a um parque cinematográfico onde havia mais informações e uma gravação de vídeo de seu irmão, antes mesmo de vivenciar o momento em que o veria pela primeira vez, Francisco de Hollander recorre ao devaneio, mais uma vez, à narrativa especular, para erigir hipóteses de como seria a experimentação desse momento tão aguardado e como seria a sua reação diante da imagem de Sergio Gunther. Destarte, o romance não propicia ao leitor o desfrutar do momento triunfante em que o narrador elide toda a névoa de mistério em torno de seu irmão perdido e o conhece, tanto esteticamente, quanto histórica e biograficamente, pela primeira vez, visto que, como dissemos, a narrativa tem seu desenlace no exato momento em que o narrador enceta uma narrativa respaldada em ilações e inferências acerca do momento em que veria seu irmão pela primeira vez. Abaixo, um excerto desse desfecho especular:

Porém logo *estariamos* sentados numa pequena cabine de projeção, diante de uma minitela de cinema onde *tremeluziria* o símbolo da TV DRA. E meus olhos talvez se embaçassem ao vislumbrarem a imagem em preto e branco, na outra margem do rio, do meu irmão Sergio (...) Mas à medida que a câmera fechasse em Sergio, mais eu *veria* nele o rosto oblongo, o nariz de batata e até os óculos de meu pai. *Seria* do pai sua maneira de pitar o cigarro retraindo os lábios e de atirar longe a bituca com um peteleco. E muito me engano ou *seria* meu o seu bico, quando ele pegasse a assobiar uma triste melodia, num silvo potente e preciso de que poucos são capazes como eu. (BUARQUE, 2014, p.225-226, grifos nossos)

Mais uma vez, frisamos, em itálico, os verbos flexionados no futuro do pretérito, posto que intensificam a ideia de incerteza e de possibilidade futura pertinente à narrativa especular construída pelo narrador. O trecho recortado, no romance, se estende por mais algumas linhas e se encerra concomitantemente ao encerramento do livro. O romance finda-se no plano especular e hipotético do narrador, um desfecho que pode aturdir o leitor mais incauto, impingindo-o ao questionamento bastante inteligível que o faria se perguntar se os últimos fatos narrados aconteceram ou não; contudo, trata-se de um desfecho bem congruente e

proficiente para uma narrativa que, por tantas vezes, enveredou-se pelos planos da digressão e da pura especulação.

Côncios do turbulento universo das suposições e devaneios que permeiam e a diegese de *O irmão alemão*, é possível aduzir uma suposta causa que justifique os abundantes devaneios e as digressões feitas pelo narrador Francisco de Hollander. Quando Chico Buarque iniciou a escrita de *O irmão alemão*, o autor não tinha muitas informações sobre seu irmão germânico. Sem o discernimento biográfico sobre o irmão, Chico se empenhou em escrever uma narrativa que se embasaria apenas no estrato imaginativo, destituído de elementos factuais e salpicado de incertezas, abundante, então, em suposições e ponderações acerca do destino do irmão alemão. Em outras palavras, *O irmão alemão*, em seu projeto propedêutico, tencionava ser uma proposta que exploraria a verve e todas as muitas lacunas presentes na memória do autor, este não ensejava responder a “quem foi meu irmão ‘alemão’, mas determinava-se, por meio da pura ficção, a uma conjectura mais ou menos nesse modelo: “quem e como teria sido meu irmão alemão”. Este projeto limiar apenas se alterou quando Chico Buarque recebeu alguns antigos documentos de seu pai, em que havia registros mais precisos da existência de seu irmão. Um depoimento do próprio autor elucida bem essa questão:

Eu comecei a escrever esse livro que seria o livro sobre a busca impossível de um irmão alemão. Era ficção pura. Eu não ia encontrá-lo... o meu irmão no livro, porque seria impossível, quer dizer, eu queria que ficasse nisso. Mas no meio do trabalho, eu comecei a ficar perturbado com essa história e tal. E aí eu recebi, que estava na casa onde minha mãe morou, esses documentos. Já estava escrevendo o livro, já estava fazendo mil suposições sobre meu irmão alemão, quando apareceu ali uma pista que possibilitou chegar a umas pessoas lá em Berlim para ir atrás e encontraram a história absolutamente imprevista. Eu ia escrever um livro inventando um irmão alemão, que eu nunca pensei mais que eu pudesse saber que fim tinha levado. E aconteceu. (BUARQUE, 2014, AB)<sup>66</sup>

Até o momento em que o autor não teve acesso aos documentos, a narrativa foi construída sobre o arcabouço da ficção. Posteriormente, os documentos foram inoculados na obra, o autor contratou historiadores e o romance que antes era uma ficção pura, tornou-se híbrido, uma amálgama bem elaborada entre ficção, realidade e memória, que resultou em uma autoficção lídima. O projeto de *O irmão alemão* pode nos conceder uma resposta ou uma justificativa para a estruturação psicológica do narrador-personagem e da técnica narrativa

---

<sup>66</sup> Trata-se de uma citação extraída do documentário *Chico: Artista Brasileiro*, produzido por Miguel Faria Jr., em 2014. Usamos a abreviatura AB (artista brasileiro) toda vez que nos referimos ao supracitado documentário.

amiúde da digressão e devaneios, sugerindo, não raras vezes, um universo onírico e turvo. Esse excesso de digressões e ilações aviadas pelo narrador pode representar, no plano da ficção, a incerteza, a obscuridade e a falta de informações verídicas do autor em relação ao destino de seu irmão. Tanto o autor, quanto o narrador compartilhavam da falta de informações sobre o irmão germânico. Na falta do discernimento concreto e veraz, o que impossibilitaria o registro do que aconteceu ao irmão, o autor optou pela ficção, por contar o que poderia ter acontecido. Revelar as possibilidades e as generalidades, o possível, e não o particular e o que de fato aconteceu, o que nos remete, mais uma vez, à clássica distinção feita por Aristóteles<sup>67</sup> entre o poeta e o historiador.

Se a cena descrita na citação, que expõe o fim do romance, não ocorreu no plano objetivo da narrativa, mostrando-se apenas como um sonho imaginado, ela, entretanto, ocorreu na vida real, na realidade extrínseca à diegese de *O irmão alemão*. A autoficção tende a embaralhar deliberadamente os planos da realidade e da ficção: lúdica, ela nos propõe um peculiar jogo de ambiguidade, ilustrado pela relação entre autor e personagem. Podemos dar uma primeira ratificação de tal fato ao revelar que a cena imaginada pelo narrador Francisco de Hollander, com a qual se encerra o romance *O irmão alemão*, realmente se sucedera na vida real. Em interseção com o romance, no fim do documentário biográfico *Chico: artista brasileiro*, do qual iremos auferir alguns depoimentos de Chico Buarque, podemos ver a cena em que Chico Buarque vê, pela primeira vez, seu irmão alemão, que nunca conhecera em vida. A cena do documentário é a mesma narrada do fim do romance, tanto o é que podemos ler o trecho final de *O irmão alemão* em consonância com a cena final do documentário sobre Chico Buarque, em que este vê, embevecido e encantado, um vídeo em preto e branco em que seu irmão canta, encena e dramatiza uma canção ao lado de uma mulher. Assim como o narrador imagina a câmera se fechando no rosto de Sergio Gunther e se impressiona com o seu assobio tão similar ao seu, as mesmas ações também se sucedem no vídeo real em que Sergio Gunther protagoniza uma canção alemã.

*O irmão alemão* é uma obra que mescla frequentemente realidade e ficção, autobiografia e invenção, como podemos perceber em toda a estruturação da obra em que mesmo documentos reais escritos pelo pai de Chico Buarque, pela Embaixada Alemã ou a própria mãe do irmão alemão do Chico estão salpicados pela obra, numa tentativa de enfatizar o jogo entre realidade e ficção ao preencher a obra com pedaços da realidade, uma ilusão do

---

<sup>67</sup> *Poética*, capítulo IX.

real, no caso, além das referências ao mundo externo à obra, os próprios documentos pessoais e históricos. Pela riqueza de conteúdo e pela dilapidação quase total das fronteiras entre factual e ficcional, *O irmão alemão* é uma obra que necessita ser lida várias vezes, caso o leitor queira depreender a organicidade poética com a qual é imbuída a obra, entender toda a complexidade de sua estrutura e o ludismo que plasma o mundo objetivo e extrínseco à literatura ao plano descomprometido da ficção. Assim, *O irmão alemão* parece fazer jus às palavras da estudiosa Leyla Perrone-Moisés, quando ela distingue a obra literária de outros tipos de escritas, seja os de puro consumo ou entretenimento: “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, tem de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.37). O romance mais recente de Chico Buarque nos concita uma miríade de reflexões acerca dos polos aparentemente infensos da ficção e da realidade. A narrativa contida na obra não termina na última página, mas se estende para além dela, visto que o entendimento mais sólido e significativo sobre o romance só será alcançado caso o leitor aceite o jogo proposto pela obra e busque fora dela respostas para as lacunas dispostas esparsamente no tecido textual do romance, e terá que ler e reler o texto para descobrir, a cada releitura, uma nova informação ou uma nova pista deixada pelo autor, antes ignorada ou não apreendida.

Já expomos inúmeras vezes que *O irmão alemão* é uma narrativa que se enquadra no paradigma do gênero autoficcional. Todavia, baseando-nos nos preceitos basilares que nos permitem tachar um romance como uma autoficção, encontramos, em *O irmão alemão*, uma diminuta dissensão estrutural que pode problematizar a categorização da obra de Chico Buarque como atinente ao gênero autoficcional: A ligeira discrepância nominal entre autor, narrador e personagem. A autoficção possui uma especificidade textual, traços formais e contedísticos que a singularizam, e o romance buarquiano *parece* transgredir sub-repticiamente um dos estatutos fulcrais da autoficção.



## 6 O ESPECIOSO PARADOXO NOMINAL DE *O IRMÃO ALEMÃO*

Le héros d'un roman déclaré comme tal, peut-il avoir le  
même nom que l'auteur?

*Lejeune*

Após realizarmos cerradas leituras e pesquisas acerca do conceito, gênese e vulgarização da autoficção, elencamos alguns traços imprescindíveis para que uma obra possa ser classificada como tal. Um deles é o que remete à identidade nominal. Deve haver, não obstante a narrativa ser um romance, contrariando Lejeune, uma relação de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, sendo este um dos requisitos para a identificação de uma autoficção, como assinala Alberca: “a identidade nominal coincidente entre personagem e autor na autoficção constitui um de seus pilares fundamentais” (ALBERCA, 2007, p.128)<sup>68</sup>. A identidade onomástica é o elemento peculiar do gênero autoficcional, trata-se de uma ideia catalisadora da especificidade da autoficção, distinguindo-a de gêneros contíguos, voltados a escritas de si, e, sobretudo, diferenciando-a da ficção autobiográfica. Esta distinção visa à dilapidação de confusões conceituais e formais entre ambos os gêneros.

Segundo Luciana Hidalgo<sup>69</sup>, o criador do neologismo, Serge Doubrovsky, também compartilha do mesmo princípio que erige a identidade nominal como um traço imprescindível para o reconhecimento de um texto autoficcional: “na autoficção, o autor deve dar o seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso [...] e não se legar a um personagem fictício” (DOUBROVSKY, *apud* HIDALGO, 2013, p.221). O teórico francês pertence ao grande conjunto de teóricos da autoficção que defendem a relação de identidade nominal como característica visceral do gênero<sup>70</sup>, posto que, se não há essa congruência

---

<sup>68</sup> No original: “La identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales” (ALBERCA, 2007, p.128).

<sup>69</sup> *Autoficções brasileiras: influências francesas, indefinições teóricas*, ALEA, vol. 15/1, 2013.

<sup>70</sup> Apresentamos no tópico 3.3 da primeira parte desta pesquisa, “Las diferencias entre el estatuto de la novela autobiográfica y de la autoficción son inequívocas”, várias passagens textuais em que icônicos teóricos da

nominal entre os planos de enunciação e do enunciado, ou se não podemos identificar a figura do autor incrustada na figura do personagem por intermédio de outros signos linguísticos associáveis ao autor, o que temos, como expressão literária, é apenas um romance autobiográfico, cujas estrutura e conteúdo nos permitem entrever, na composição da personagem, fatos biográficos que podem ser coadunados ou associados à figura extrínseca e biográfica do autor, de maneira velada, não assumidamente como ocorre na autoficção.

Não obstante a essa essencialidade da identidade nominal, alguns teóricos, como já expomos em outro tópico, adotam posturas mais dúcteis no que tange à autoficção. Seriam plausíveis e ainda autoficcionalis romances cujos protagonistas tivessem as letras iniciais do nome do autor. O uso de um pseudônimo equivalente ao nome do autor, ou seja, uma alcunha com a qual ele foi ou é reconhecido, também possibilitaria a categorização de determinada obra como autoficcional. Também há uma vertente teórica, que tende flexibilizar ainda mais os critérios de categorização do texto autoficcional, em que a relação de identidade nominal não constitui um ditame inexorável: o autor poderia ocultar seu nome no decorrer de uma narrativa que expõe dados biográficos facilmente vinculados à vida do autor. Tratar-se-ia, em tese, de uma “autoficção anonomal ou nominalmente indeterminada” (VILAIN, 2009, 74. *apud* HIDALGO, 2013, p.221), como o teórico francês Philippe Vilain classificara os romances potencialmente autoficcionalis, inclusive os escritos por ele, mas que careciam da relação de identidade onomástica. Embora, se autor e personagem não compartilham o mesmo nome, em um romance supostamente salpicado de dados autobiográficos, e não há quaisquer outros signos linguísticos, mesmo no paratexto, que permitam associar autor e personagem, optamos pela categorização que nos leva a crer que se trata de uma ficção autobiográfica.

Todavia, o que diremos, melhor, como interpretaremos a ligeira discrepância nominal em *O irmão alemão*, obra que tachamos como autoficcional? O nome do narrador-protagonista de *O irmão alemão*, revelado pela primeira vez apenas na página 106<sup>71</sup>, é

---

autoficção pleiteiam e defendem a relação de identidade onomástica como um pilar fundamental para o gênero autoficcional.

<sup>71</sup> “Foi um prazer conhecê-lo, monsieur... monsieur... Faço uma pausa à espera de seu olhar: Hollander, monsieur Francisco de Hollander” (BUARQUE, 2014, p.106). Aqui reiteramos a recepção problemática e complexa da autoficção: um leitor que carece de informações biográficas do autor, desconhecendo a sua trajetória de vida, fatos e acontecimentos, poderia ler, sem prejuízo à sua experiência, *O irmão alemão* como uma obra puramente ficcional, desconsiderando involuntariamente a proposta do autor, o que poderia descaracterizar o projeto estético do romance. A partir do momento em que o nome do narrador-protagonista é revelado, o leitor começará a suspeitar, cotejando o nome do autor e do narrador, se não se está diante de um romance que joga deliberadamente com factual e ficcional. Já o leitor imbuído de algum discernimento biográfico sobre Chico Buarque conscientizar-se-ia, mesmo antes da revelação do nome do protagonista, da relação existente entre o narrador, a entidade fictícia, e o autor, a persona real

Francisco de Hollander e não Francisco Buarque de Holanda. Neste ponto, nossa pesquisa parece suscetível a uma impugnação, pois contém um suposto paradoxo: se a relação de identidade nominal é impreterível, ela aparentemente não ocorre no caso de *O irmão alemão*, pois há uma ligeira diferença entre os nomes do autor e do narrador-personagem.

Ao levarmos em consideração o princípio que apregoa a necessidade de relação de identidade nominal como um dos requisitos imprescindíveis para a categorização da autoficção, sustentamos nossa tese de que *O irmão alemão* é uma autoficção, em que podemos entrever, na composição do narrador-personagem, representações do autor, porque, no caso peculiar de Chico Buarque, existe uma “constelação onomástica” (DELMASCHIO, 2014, p.17) associada e vinculada, ao longo do tempo, ao sujeito Francisco Buarque de Holanda. Criados pela mídia, por amigos ou pelo próprio Buarque, citemos alguns nomes que compõem a constelação onomástica em torno do autor, nomes estes identificados no decorrer de nossa pesquisa biográfica: Francisco Buarque de Hollanda, Chico Buarque de Hollanda, Chico Buarque, Chico, Xico Buark, Carioca, Chico Buarque da Mangueira, Pagão, Leonel Paiva, Julinho da Adelaide, F.B.H. e Francesco del Roma. Este considerável conjunto nominal nos chama atenção para um possível paradoxo: o fato de “*haver vários nomes para um nome de autor*” (DELMASCHIO, 2014, p.17, grifos da autora) e cria a necessidade de escolher-se um nome central, aquele pelo qual o autor é mais conhecido, para servir como nome-arcahouço que abarca e compreende os outros. Neste caso, o nome selecionado é Chico Buarque, por “ser o nome escolhido pelo próprio artista para autodenominar-se, quando se trata de sua identidade autoral ou escritural” (DELMASCHIO, 2014, p.17), ou seja, trata-se do nome selecionado pelo próprio artista como propriedade nominal para identificar e reconhecer o seu trabalho artístico nas mais distintas esferas de atuação de Chico Buarque.

Enfim, conscientes da pletórica quantidade de nomes que são ou foram associados a Francisco Buarque de Holanda, cada um imbuído de uma carga de significação específica e vinculada a um determinado contexto social e histórico que justifica a criação da variante nominal e sua imputação ao artista, acreditamos permanecer em uma posição coerente e segura, sem riscos de problematizações, ao acrescentarmos, a essa constelação onomástica, mais dois nomes: Francisco de Hollander e Ciccio. Este último concerne à alcunha pela qual o narrador-protagonista de *O irmão alemão* também era chamado. Ciccio seria um diminutivo afetivo de Francisco, criado por Assunta, a mãe do narrador.

Assim, respaldados por esse conjunto de nomes que se refere diretamente ao cidadão Francisco Buarque de Holanda, não há dúvidas de que, ao inocularmos Francisco de

Hollander e Ciccio a já bastante povoada constelação nominal referente a Chico Buarque, podemos deprender estes dois como propriedades nominais que se vinculam impreterivelmente à pessoa real correspondente ao autor, aumentando essa mitificação onomástica que cerca Chico Buarque e permitindo-nos, assim, asseverar que o narrador-protagonista de *O irmão alemão* compartilha o mesmo nome do autor do livro. Embasada em seus preceitos mais tradicionais, a natureza autoficcional clássica do romance supracitada é corroborada: *O irmão alemão* é um representante nacional dessa tendência da produção literária da pós-modernidade denominada autoficção.

Após essas ponderações acerca da relação de identidade nominal em *O irmão alemão*, a indagação que assoma incutindo-nos dúvidas e incertezas remete à seguinte reflexão: Se autor e narrador compartilham a mesma identidade onomástica em *O irmão alemão*, Francisco de Hollander, o narrador-personagem, e Chico Buarque, o autor, são a mesma pessoa? Persona real e persona fictícia, aqui, estão em tão íntima e perfeita interseção que as fronteiras entre factual e ficcional se dilapidam? Podemos apregoar que, neste caso, narrador e autor, plasmados, formam um único ser, uma única persona?

## 7 O HERMÉTICO PARADOXO DA PERSONAGEM DA AUTOFICÇÃO: *HOMO SAPIENS X HOMO FICTUS = HOMO AMBIGUUS*

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?

*Antonio Candido*

Embora a Teoria da Literatura seja, no panorama dos estudos literários, uma disciplina relativamente recente, cujos primórdios apontam para o início do século XX, os estudos que se dedicam ao estatuto da personagem, utilizando-se das mais heterogêneas maneiras de abordagem, remetem a períodos que em muito antecedem à Teoria da Literatura, avalizando-nos a afirmar que as teorias em torno da personagem de ficção são trans-históricas, atravessam e percorrem os mais variados contextos históricos, e têm seu limiar identificado a partir das reflexões aviadas por Aristóteles em sua *Poética*. O que nos fomenta neste tópico é o paradoxo, que não podemos preterir, acerca da personagem da autoficção. Alguns estudiosos elaboraram ponderações densas no tentame de ora identificar as similitudes entre persona humana e persona fictícia, ora elencar os elementos que nos possibilitam entrever dissensões entre nós e os seres fictícios. Contudo, pensemos no caso da personagem da autoficção, pois, ainda que não seja rigorosamente consensual, ela deve ter o mesmo nome do autor, ou seja, ela é e não é o autor. Sendo assim, ela é estritamente e plenamente apenas um produto ficcional? Se pensarmos no narrador de *O irmão alemão*, Francisco de Hollander, cabe afirmar que ele é Francisco Buarque de Holanda? O que é a personagem da autoficção? Em busca de alguma elucidação, encetemos por Aristóteles...

Na *Poética*, um tratado especulativo e normativo acerca da arte poética, com ênfase em discussões e reflexões sobre o gênero dramático e épico, Aristóteles dedica algum espaço para a abordagem do caractere. Sabemos que a mimesis, representação ou imitação da natureza/realidade, junto às noções de catarse e verossimilhança, desponta no texto do filósofo como um elemento primacial para a construção de suas teorias que almejam depreender o funcionamento da expressão literária e estabelecer prescrições normativas sobre o fazer poético. A clássica interpretação da mimesis aristotélica como estrita imitação da

realidade estendeu-se prolificamente até o século XVIII, momento em que assomaram releituras destoantes que já não apresentavam mais a mimesis como mera imitação, mas como uma recriação da realidade, ou desrealização criativa catalisadora do mundo fictício.

Nos atendo à perspectiva classicista, ao pensar a constituição das personagens, Aristóteles as entendia como “reflexo da pessoa humana” (BRAIT, 2006, p.29), sugerindo uma indubitável semelhança entre a personagem e a pessoa humana: o caractere era uma reprodução das pessoas que deveria ser verossímil, pensando em sua relação com o mundo<sup>72</sup>. E para o filósofo, “aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente boas ou más” (ARISTÓTELES, 2014, p.20). Aristóteles cerceava a natureza da personagem a estes dois aspectos, bons ou maus, consoante a predominância da virtude ou do vício na composição dos caracteres. As expressões literárias, então, eram povoadas por esses dois tipos de natureza ou perfis: bons ou ruins, heróis ou vilões, melhores do que nós somos, ou piores do que nós somos. Hoje, sabemos que a complexidade psicológica das personagens não permite que nos restrinjamos a essas duas extremidades radicalmente antípodas: ser herói ou vilão tornou-se um ponto de vista ou uma questão de circunstância e contexto, proporcionando experiências mais próximas do real ou refletindo melhor a profundidade da natureza humana. A figura do anti-herói, um tipo comum nas produções literárias coevas, representa bem o desvanecimento das fronteiras entre virtudes e vícios.

Segundo tais exposições, percebemos que o longínquo Aristóteles já relacionava a figura da personagem com a figura da pessoa, ponderando suas naturezas, mas ainda não objetivando uma distinção contundente entre pessoa e personagem. Havia, em Aristóteles, um anelo de aproximação entre o ser fictício e o ser real, visível em suas formulações teóricas embasadas nos conceitos de imitação e verossimilhança. Influenciando outros críticos sobre a temática dos personagens e sofrendo ínfimas alterações, o pensamento aristotélico perdura e vai estendendo-se diacronicamente: “Os estudos empreendidos por Aristóteles serviram de modelo, num certo sentido, à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII” (BRAIT, 2006, p. 35). A partir do século XVIII, os preceitos aristotélicos, sobretudo a

---

<sup>72</sup> A adequação e a verossimilhança eram conceitos que receberam primazia por parte de Aristóteles: “é mister também, nos caracteres, como no arranjo das ações, buscar sempre o necessário ou o provável, de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro” (ARISTÓTELES, 2014, p.35). Além de uma reprodução ou imitação da pessoa humana, a personagem devia ser adequada e verossímil ao seu papel dentro da estrutura do texto, o que nos leva a pensar que Aristóteles também entendia a personagem como “construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 2006, p.29).

ideia de mimesis, são resgatados sob uma leitura e uma visão diferentes, sob égide de uma apropriação mais plausível das ideias do filósofo grego.

Antes desse momento, Horácio foi um exemplo de crítico que, de certa forma, disseminou a tradição aristotélica, enxertando alguma pouca novidade oriunda de suas próprias análises. Em sua *Arte Poética*, Horácio reitera e retoma as ponderações de Aristóteles sobre a arte das palavras, e frisa o caráter pedagógico e utilitário da literatura. Para ele, “os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida” (HORÁCIO, 2014, p.65). Se Aristóteles já vislumbrava o caráter pedagógico e útil da literatura, ao discorrer acerca das funções do processo catártico infundido pela literatura, por intermédio dos personagens, Horácio, por sua vez, resgata e corrobora essa perspectiva, ao defender com veemência a natureza instrutiva e deleitosa<sup>73</sup> da expressão literária, erigindo e destacando seu aspecto moral ou moralizante. Afinal, o discurso literário não apenas nos incute a sensação de prazer e de regozijo, mas, também, propicia-nos alguma instrução, alguma aprendizagem que pode ser apreendida por um processo empírico, possibilitado pela experiência direta do leitor com o texto.

Sob esses preceitos, Horácio depreende a personagem como um arquétipo moral a ser imitado e seguido. Ele “concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação” (BRAIT, 2006, p.35). Personagem e pessoa, como percebemos, ainda estão coadunadas, visto que aquela representa um parâmetro a ser seguido, estando sua formulação, estrutura moral e psicológica, ainda alicerçada e arraigada aos modelos humanos. Ainda não há uma busca por uma distinção entre o ser humano e a personagem.

Com o advento do século XVIII e, mais significativamente, século XIX, a concepção de personagens sofre algumas alterações. A tradição clássica, regida pela análise e pela produção de textos literários e alicerçada pelos preceitos aristotélicos e horacianos, entra em declínio, quando confrontada pelos ideais heteróclitos do romantismo. Tais ideais visavam à renovação do conceito de arte, à liberdade de criação irrestrita, à ênfase no sujeito e no

---

<sup>73</sup> Em seu *Literatura para quê?*, Antoine Compagnon discorre acerca das propriedades da literatura e de sua relevância para o cenário cultural hodierno. Em determinado momento, Compagnon assinala os ‘poderes da literatura’, que podem ser discernidos também como as funções da literatura. A primeira delas a ser citada, revitalizando a tradição aristotélica e horaciana, é exatamente a ideia de o discurso literário instruir e deleitar ou instruir deleitando: “a literatura instrui deleitando, segundo a teoria perene do *dulce et utile*” (COMPAGNON, 2012, p.38). Tal argumentação teórica de Compagnon demonstra que a literatura ainda possui um aspecto moral e instrutivo aliado à função de entreter que se arrasta até a nossa contemporaneidade.

individual, à expressão exacerbada do sentimentalismo e ao hibridismo entre os gêneros, derrocando a ideia de pureza formal que devia existir entre os gêneros. Impugnada e subvertida, a estética clássica, ríspida e homogênea, é relegada e seus conceitos são reformulados consoante o gosto da nova ideologia preponderante. Com a ascensão do romance, sobretudo do “romance psicológico, da confissão e da análise das almas, do romance histórico, romance de crítica e análise da realidade social” (BRAIT, 2006, p.37), a concepção de personagem também, por consequência, sofre uma renovação: não mais reflexo do homem sob perspectiva generalizada, não mais reprodução do homem a fim de servir de modelo moral a ser seguido; tal perspectiva foi “substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 2006, p.37).

Acompanhando o crescimento e a aceitação do gênero romanesco, pesquisas teóricas surgem analisando, criticando e teorizando acerca das produções literárias. As ponderações em torno da criação artística, no entanto, preconizavam os aspectos extraliterários, buscava-se discernir uma obra voltando o olhar crítico para sua gênese, centrada na figura do autor. Em outras palavras, a significação da obra seria obtida ao direcionar a análise a elementos concernentes ao autor, como seu contexto social, sua biografia e características psicológicas, sendo, então, o autor, e tudo que o cerca, a figura fulcral para o entendimento da gênese e da significação da obra. E, claro, apreendendo estas circunstâncias, a natureza e a função das personagens também seriam elucidadas, o que nos leva a apregoar que, “nesse sentido, os seres fictícios não são mais vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor” (BRAIT, 2006, p.38) e, seguindo o parâmetro de construção, constituição e perspectiva sobre os seres fictícios, “a personagem continua sendo vista como antropomórfico cuja medida de avaliação é o ser humano” (BRAIT, 2006, p.38).

Seria apenas a partir do século XX, com a sistematização da crítica literária, já alforriada dos liames biográficos, historicistas e psicologizantes, em suma, já liberta de princípios de análise fundamentados em aspectos extraliterários, que haveria uma teorização mais aprofundada e complexa sobre o papel da personagem. Pela primeira vez, entre as reflexões e os pressupostos da crítica literária, surgia uma tentativa formal de afastar ou separar a figura da personagem da imagem do ser humano. Com o advento de opções teóricas mais propensas aos estudos literários que frisavam os aspectos intrínsecos e imanentes do texto, a personagem é compreendida como um ente ou um componente entre a estrutura da



obra literária, que, em sua organicidade poética coesa e harmônica, é vista como um sistema. Esta concepção

possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra e não mais por referências a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como *seres de linguagem*, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele momento. (BRAIT, 2006, p.40. Grifos nossos)

A fundamentação dessa concepção sobre as personagens, radical, pois de uma reformulação inaudita, foi erigida pelos formalistas russos, no início do século XX. Com ela, os entes fictícios não são mais pensados como especulares ao homem, como seu reflexo e sua reprodução, mas como produtos da fábula literária, um ser de linguagem inserido na estrutura e no enredo de uma obra. Sob os preceitos teóricos do formalismo, “a personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria” (BRAIT, 2006, p.44).

Feita a secessão entre persona real e persona fictícia, ou ao menos reconhecida a necessidade de separá-las e distingui-las, propiciando um estudo distinto e particular para as personagens, alguns teóricos tencionaram expor com alguma minúcia e contensão as dissensões substanciais existentes entre uma pessoa real e uma pessoa fictícia. Estas reflexões engendraram resultadas bastante significativos, como as hipóteses erigidas por Antonio Candido e Edward Morgan Forster em *A personagem de ficção* (1970) e *Aspectos do romance* (2005), respectivamente.

Antonio Candido pertence ao grupo de estudiosos que prefere pensar o estatuto da personagem enquanto um ser de papel ou um ser constituído de palavras componente da estrutura coesa de signos que forma o romance. Para Candido, a personagem é o que há de mais vívido na tessitura do romance e também o elemento mais atuante, pois “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1970, p.54). Como agente da ação narrativa, a personagem é um dos núcleos do romance e sua ação, composição e função deve ser pensada sempre em consonância com outros elementos estruturais que completam a obra, preconizando, sobretudo, a natureza linguística da qual o ente fictício é imbuído. Deste modo, ainda seguindo o pensamento de Candido, o problema da personagem é um problema de linguagem, que não está preso aos liames da realidade exterior ou de elementos extraliterários, assim, para compreendermos a personagem, necessitamos nos ater à “função que [ela] exerce

na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO, 1970, p.75).

Dilapidados os elos que coadunavam os entes fictícios e as pessoas reais, encarados, agora, como seres distintos e possuidores de suas peculiaridades, Antonio Candido nos apresentará as diferenças existentes entre eles e a função desempenhada pelas personagens, que pode ser discernida também como a função geral e primacial da ficção. No que tange à distinção, a diferença mais basilar consiste na logicidade da personagem extremamente preponderante à do ser real; em outras palavras, para Candido, a personagem é mais lógica do que nós, seres humanos. Para explicitar o fato, o autor tece um imbrincado conjunto de argumentos que assinalam e evidenciam a nossa visão fragmentária do mundo e das coisas. Candido afirma que “não somos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de abranger a sua configuração externa” (CANDIDO, 1970, p.56). Embora possamos ter uma visão um tanto mais objetiva sobre a configuração externa de um ser, o que remete à sua estética e a características físicas, o conhecimento sobre sua personalidade, subjetividade e idiossincrasias sempre nos será limitado devido a nossa impossibilidade de apreender a personalidade alheia e de nos aprofundarmos em suas particularidades. O universo íntimo, emocional e subjetivo da alteridade nos é vetado em sua integridade, restando-nos algum conhecimento fragmentário e, muitas vezes, fundamentado em inferências. Assim, podemos concluir que “a noção a respeito de um ser, elaborado por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentado” (CANDIDO, 1970, p.56).

Contudo, enquanto os seres reais, com sua diversidade e heterogeneidade dos modos-de-ser, são variáveis, volúveis e suscetíveis a alterações em sua subjetividade proteiforme, o que nos tolhe uma apreensão e um discernimento completos sobre suas naturezas, as personagens mantêm uma unicidade em seu modo de ser. Essa unicidade as torna mais lógicas e coesas, visto que são previamente configuradas pela vontade e pela verve autoral: as personagens, como configurações esquematizadas e construídas pelo autor, apresentam-se como mais nítidas e coerentes do que a miscelânea idiossincrática da pessoa real. A fim de compreender a questão da logicidade harmônica dos seres fictícios, uma passagem textual de Antonio Candido nos é necessária:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão de seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a

lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós (CANDIDO, 1970, p. 58-59).

Sendo assim, segundo Candido, é a logicidade mais coesa das personagens que lhes assegura um distanciamento ontológico em relação às pessoas reais. É nesta oposição proeminente entre a mixórdia abundante dos modos-de-ser da persona real, sua configuração subjetiva turva e caótica, e a constituição mais sólida e esquemática da persona fictícia que consiste uma das distinções entre esses dois seres, pois, afinal, as personagens de natureza fictícia “são mais nítidas, mais conscientes, têm contorno mais definido, - ao contrário do caos da vida - pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes” (CANDIDO, 1970, p.67). Após séculos de uma tradição poética que não tencionava objetivamente dissociar pessoa e personagem, mais os aproximando do que os afastando, temos, com Candido, um exemplo da perspectiva teórica que surgiu no início do século XX, com a ascensão e a legitimação da teoria da literatura, e que ainda era vigente na década de 1970, momento em que Antonio Candido desenvolveu seu texto. Tratava-se de uma escola teórica idealizadora de preceitos estruturais que preconizavam a análise imanente do texto literário, e, nesta perspectiva, como já expomos, a personagem tornou-se mais um dos componentes da obra. É sob esse ângulo que estudos analíticos intrínsecos ao texto se disseminaram e propiciaram discursos como os de Antonio Candido que distinguem os entes fictícios e os dão outro estatuto.

Neste ponto, cabe-nos ressaltar a função da ficção que, por extensão, podemos discernir como a função das personagens. Se nosso conhecimento acerca do mundo e dos seres que nele residem é fragmentário e assaz limitado, à ficção é reservada a incumbência de nos propiciar uma visão mais coerente, lógica e organizada tanto no que concerne à realidade quanto ao conhecimento que temos das pessoas, como apregoa Candido ao afirmar que uma das funções fulcrais da ficção “é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento” (CANDIDO, 1970, p.64), estando toda essa percepção embasada na ideia de que o autor, criador da realidade literária, apresenta-nos um conhecimento mais coeso e delimitado acerca dos seres fictícios e do mundo. Tal percepção, não nos leva a afirmar que as personagens são menos complexas ou mais simples do que os

seres humanos. Por fim, outra função que Candido aduz como própria das personagens é a de privilegiar o leitor com a possibilidade contemplar e viver situações e experiências das quais ele não poderia concomitantemente experimentar e contemplar, assim, com as personagens, “o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento pessoal se caracterizar pela crescente redução de possibilidades” (CANDIDO, 1970, p.46). Segundo o teórico, quem vive determinada experiência, por estar demasiadamente envolvido e imerso nela, não consegue contemplá-la, pois a contemplação requer algum distanciamento da experiência vivida; e quem se posiciona para contemplá-las, pelo requisito do distanciamento, não as poderia viver. Com as personagens de uma obra literária, o leitor tem o apanágio de viver e contemplar, experimentar e ponderar, situações e experiências que suas limitações pessoais impediriam a simultânea contemplação e experimentação.

Outra distinção entre personagem e pessoa é a de Edward Morgan Forster, em seu *Aspectos do romance* (2005). Forster, um dos precursores nesse tipo de empreendimento teórico, é o autor que estabeleceu a peculiar dicotomia *homo sapiens x homo fictus*<sup>74</sup> para seccionar os estatutos ontológicos entre persona real e fictícia. A supracitada dicotomia, arrogada como parâmetro para nós, impeliu-nos à reflexão que indagava sobre o *locus* real da personagem da autoficção diante da delicada bifurcação aduzida por Morgan Forster. Afinal, a princípio, a personagem autoficcional não se configura como precisa e exatamente real (*homo sapiens*), todavia, também não se configura como estritamente fictícia (*homo fictus*). Vejamos, antes, o que Forster exprime acerca da dicotomia erigida por ele...

Logo no início do capítulo três, intitulado *Pessoas*, de seu *Aspectos do romance*, Forster interpela a relação existente entre pessoa e personagem<sup>75</sup>, buscando estabelecer uma distinção satisfatória e inteligível entre ambas. A primeira constatação obtida pelo teórico, ainda que seja natural e relativamente óbvia, é que necessariamente precisa haver uma

---

<sup>74</sup> Forster também é bastante reconhecido por ter feito a célebre classificação dos tipos de personagens em *planas* e *redondas*. Grosso modo, as personagens planas são aquelas mais limitadas, estereotipadas e pouco complexas, que, por terem um comportamento padronizado e linear, não surpreendem o leitor. Geralmente, as personagens planas personificam enfaticamente uma característica, profissão ou emoção (tipo), ou personificam algum destes elementos de modo exacerbado e exagerado (caricaturas). Já as personagens redondas possuem uma natureza mais complexa, sofrendo múltiplas variações e alterações durante o desenvolvimento do enredo, de modo que, geralmente, surpreendem o leitor. São, em suma, imprevisíveis e volúveis e incorporam a diversidade e complexidade da psicologia humana.

<sup>75</sup> Forster lança mão de uma terminologia insólita para denominar as personagens, tachando-as de “massas verbais”.

diferença entre as pessoas pertencentes à realidade vivencial e as pessoas fictícias, transeuntes do universo ficcional:

Qual é a diferença entre as pessoas de um romance e as pessoas como o romancista ou vocês mesmos, ou eu próprio, ou a rainha Vitória?  
Tem de haver uma diferença. Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória – não parecida, e sim exatamente igual-, então, ela é realmente a rainha Vitória, e o livro, ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial. (FORSTER, 2005, p.71)

Ora, para Forster, as pessoas reais e os entes fictícios não devem ser tomados como seres atinentes a uma natureza idêntica, pois possuem elementos diferenciadores entre si que devem ser considerados. Na citação acima, observamos uma passagem relevante para nossa reflexão acerca da personagem da autoficção. Forster argumenta que se um caractere for precisa e minuciosamente idêntico a uma pessoa real, no caso, a rainha Vitória, ele se torna inevitavelmente a própria rainha Vitória. Assim, não apenas a personagem inserida no romance perde seu estatuto ficcional, mas também o romance tem seu estatuto genérico alterado: da ficção típica de uma obra literária, ele passa a ser um memorial, ou mesmo uma (auto)biografia, em que as informações ali contidas podem ser rigorosamente aferidas no plano referencial à obra, visto que baseadas em fatos e evidências. Aqui irrompe uma ponderação: sabemos que a personagem autoficcional não está cerceada ao plano ficcional, afinal, ela mantém vigorosos e inegáveis laços com elementos extrínsecos ao texto, sobretudo, mantendo a unicidade nominal entre autor, narrador e personagem e refletindo fatos referentes à vida do autor. No entanto, se declararmos que a personagem de autoficção é uma cópia idêntica do autor, seguindo a ótica de Forster, ela se torna o próprio autor e a obra relega seu cunho ficcional, deslocando-se para gêneros referenciais e não ficcionais e abandonando o nicho da autoficção. Mais uma vez, encontramos-nos com o problema ontológico da personagem de autoficção.

Forster, estudioso muito anterior à criação do neologismo autoficção, não teorizou acerca dessas relações mais híbridas e ambíguas estabelecidas pelas personagens autoficcionais. Entretanto, em seu tentame de delimitar as diferenças entre as personas reais e as personas fictícias, o teórico assinalou que os entes ficcionais são mais coesos e coerentes do que as pessoas reais, enfatizando a possibilidade de o leitor ter o conhecimento íntegro e completo acerca das personagens, que, com nossa visão fragmentária do mundo e dos seres, não conseguimos lograr:

Na vida diária nunca nos entendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência nem o completo confessionalismo. Conhecemo-nos por aproximação, por meio de signos externos, que servem bastante bem tanto à sociedade quanto à vida íntima. Mas as pessoas de um romance podem ser completamente compreendidas pelo leitor, se assim o desejar o romancista, sua vida interior pode ficar tão exposta quanto a exterior. E é por isso que elas frequentemente parecem mais bem delineadas do que as personagens da história, ou mesmo do que nossos amigos; tudo o que pode ser dito a respeito dessas pessoas nos foi dito (FORSTER, 2005, p.74).

Vê-se aqui uma incontestável interseção ou simbiose com a perspectiva aduzida por Candido. Ao considerarmos que *Aspectos do romance* foi publicado pela primeira vez em 1927, e antecede em mais de 40 anos os escritos de Candido, depreendemos que este supostamente embasou-se pelas ideias de Forster ao defender que a personagem de ficção mantém uma coerência e uma logicidade mais densas e observáveis do que nos seres humanos. Sabemos tudo o que se há para saber sobre uma personagem fictícia, visto que são oriundas de uma configuração autoral, tornando-se mais coerentes e lógicas do que a subjetividade obscura e em ebulição das pessoas reais. O discurso de Forster, acerca desse conhecimento mais amplo, seguro e íntegro que temos das personagens, configura-se como a ideia fulcral do autor no que condiz à distinção entre persona real e persona fictícia.

Forster erigiu a clássica dicotomia *homo sapiens* e *homo fictus* tencionando estabelecer discrepâncias relevantes entre personagem e pessoa. Além de apregoar a estável logicidade da personagem e a possibilidade de possuímos um conhecimento íntegro e amplo de seu estatuto, Forster usou o que ele chamou de ‘principais fatos da vida’ para cotejar e distanciar as personas reais das fictícias. Segundo o teórico, “os principais fatos da vida humana são cinco: nascimento, alimentação, sono, amor e morte” (FORSTER, 1927, p.75). A partir destes cinco princípios basilares da humanidade, Forster analisa a relação que as pessoas reais mantêm com esses princípios fundamentais e, em seguida, ainda mantendo tais conceitos como parâmetros, o tipo de vínculo existente entre eles e as personagens. O estudioso aventa uma distinção sutil do ente fictício, distinguindo-o do ser real por intermédio de sua relação peculiar com os princípios fundamentais da vida humana. Assim, ao pensarmos no *Homo sapiens* e no *Homo fictus*, Forster assinala que

Este [*Homo fictus*] é mais escorregadio do que seu primo *sapiens*. Ele é criado na mente de centenas de romancistas diferentes, que têm métodos contraditórios de gestação, de modo que não podemos fazer generalizações. Ainda assim, podemos dizer alguma coisa a seu respeito. Geralmente, ele nasce de repente, é capaz de morrer aos poucos, não precisa de muito alimento nem de sono, e se ocupa

incansavelmente de relacionamentos. E – o que é mais importante – podemos saber a respeito dele mais do que sobre qualquer outra criatura que conheçamos, porque seu criador e seu narrador são um só ser (FORSTER, 2005, p.87).

Como se vê, Forster utiliza-se dos princípios que são intrínsecos e naturais a qualquer pessoa, nascimento, alimentação, sono, amor e morte, para fundamentar a divergência e o distanciamento entre a persona real e a persona fictícia. Seguindo a perspectiva do estudioso, é possível perceber que as personagens prescindem frequentemente das necessidades mais fisiológicas dos humanos.

Forster e Candido, como vimos, objetivaram, de certo modo, demonstrar que as personagens diferem das pessoas reais. Suas especulações teóricas são bastante pertinentes, os argumentos são plausíveis, o que nos leva a acreditar na elucidação do antigo problema que instava na associação incauta entre pessoa e personagem, não tencionando estabelecer distinções entre elas. Se a personagem de ficção é indiscutivelmente distinta do ser humano, imbuída de particularidades que a distanciam das pessoas, resta-nos algum problema ao ponderarmos o estatuto da personagem da autoficção, visto que, embora fictícia, mantém alguns liames com a pessoa real que lhe serve como referência externa à obra. Seria temerário e imprudente assinalar que a personagem autoficcional não é apenas um componente estrutural do arcabouço do romance? Temerário, talvez, mas não imprudente.

Após a nossa diacrônica exposição do estatuto e da natureza das personagens, resumida, então, na dicotomia personagem como imitação, reprodução, reflexo ou extensão psicológica da persona real e personagem como ser de linguagem e elemento inerente à estrutura do romance, notamos que a dimensão e a singularidade da personagem de autoficção não nos avaliza a enquadrá-la única e integralmente em um desses polos presentes na dicotomia. A unilateralidade classificatória no caso da personagem autoficcional nos levaria a uma falácia conceitual e teórica. O estatuto anfibológico desse tipo de personagem tolhe-nos qualquer polarização taxionômica.

Lembremos aqui o texto de Manuel Alberca, quando ele expõe o que é, decerto, o mote da autoficção '*Éste soy y no soy yo*' (O autor é e não é, concomitantemente, a personagem). Invertendo o mote criado por Alberca, sem que isso altere sua semântica, teremos: a personagem é e não é o autor. Ora, vê-se logo o paradoxo nessa sentença, afinal, como algo pode ser e não ser simultaneamente. Tal paradoxo se assemelha ao apresentado como epígrafe a esse tópico. Em um excerto de *A personagem de ficção*, Candido expõe que a

personagem é um ser fictício e questiona o absurdo de como algo que não existe pode de fato existir.

No caso da personagem autoficcional é exatamente essa antinomia do absurdo que a singulariza e lhe concede sua especificidade, assim como ocorre, de modo mais amplo, com o próprio discurso da autoficção, cuja especificidade, além da identidade onomástica, é inequivocamente a sua ambiguidade deliberada, oriunda da relação intensa e turva entre *factum* e *fictio*. Esse fato nos permite coligar que a personagem da autoficção não é estritamente uma massa verbal, uma pura ficção proveniente da verve do autor. Contudo, ela também não é unicamente a imitação ou reflexo de uma pessoa real. Tal personagem é intersticial e ambígua: é um ser de linguagem e pertencente ao plano fictício, mas que mantém fortes liames e vínculos com a realidade extrínseca à obra, mormente, com elementos autobiográficos do autor. Nem *homo sapiens*, nem *homo fictus*, mas sim *homo ambiguus*.

Se nos arriscássemos a usar um procedimento dialético a fim de deslindar a natureza da personagem autoficcional ou de, pelo menos, sistematizar ou formalizar os meios de se operar esse procedimento, teríamos de ponderar a tríade tese, antítese e síntese aplicada ao tema das personagens. A concepção clássica e primeva de personagens como imitação ou reflexo do ser humano, encetada com Aristóteles e estendida, moralizada e disseminada com Horácio, observada com bastante deferência até o século XVIII, no processo conflitual da dialética estaria representada pela *tese*. A *antítese*, o discurso teórico que se opõe radicalmente à concepção clássica, seria identificada pela perspectiva teórica nascida no fim do século XIX e amplamente grassada a partir do século XX que identificou a personagem como um ser de linguagem, um construto verbal (e conseqüentemente um problema linguístico), componente estrutural do romance, uma engrenagem linguística que vive os enredos da obra e a movimenta conforme os desígnios premeditados pelo autor. Em suma, um elemento estrutural, fictício e formal do romance que possui certa distinção em relação à persona real. No litígio conceitual entre tese e antítese, surge geralmente uma síntese que tende a coadunar elementos e características da tese e da antítese no tentame de uma resolução e de uma condensação satisfatória. Entre as concepções conceituais e terminológicas do estatuto das personagens que foram expostas diacronicamente, a personagem da autoficção irrompe como uma *síntese*.

A personagem autoficcional, nosso *homo ambiguus*, é imbuída de elementos presentes em ambas concepções de personagens que aduzimos sob os conceitos de tese e antítese: embora seja o sujeito real, no caso, o autor, a referência imediata e incontestada com o qual a



personagem estabelece um vínculo extraliterário por ser elaborada à imagem e à semelhança do autor, compartilhando as mesmas reminiscências e experiências de vida, compartilhando também o mesmo nome, a personagem de autoficção, sendo um elemento estrutural do romance, não é estritamente a cópia real e inconcussa do autor. Lembremos o argumento de Forster quanto à possibilidade de uma personagem, ele cita a rainha Vitória, ser de fato uma pessoa real. Caso assim fosse, não teríamos um romance, mas uma obra documental e histórica, sem nenhum resquício de literariedade. O mesmo ocorre com a personagem da autoficção: ela é uma representação ambígua do autor, e nos possibilita defender a ideia de que a dimensão ficcional dela é amplamente mais extensa do que a sua dimensão autobiográfica e factual, partindo do princípio de que a ficção é o plano preponderante, ou de que há mais ficção do que autobiografia no discurso da autoficção.

Quando expomos que esse tipo de personagem é e não é o autor, enfatizamos a ideia que aponta um paradoxo essencial para a construção da especificidade da personagem autoficcional: ela é o autor, porque mantém a relação de identidade nominal e também vemos nela vestígios autobiográficos que nos impelem a vincular a personagem ao autor. Contudo, ela não é o autor, porque está inserida em um plano ficcional, governado por suas próprias leis e princípios e em que prepondera o ideal da verossimilhança e não da factualidade verificável e especular. Essa concomitância existencial, linguística e factual, da personagem autoficcional nos leva a observá-la como uma síntese em relação às outras concepções de personagens.

Sabemos que os estudos mais recentes, como vimos em *Candido*, por exemplo, propendem à distinção entre personagem e pessoa, asseverando a necessidade de não confundirmos seus estatutos, ou de achar que a personagem é uma pessoa como nós. É um fenômeno curioso o surgimento da personagem de autoficção e seu conseqüente e relativo rompimento com os preceitos teóricos mais atuais sobre a personagem, pois, afinal, este tipo de personagem promove uma amálgama ambígua e lúdica entre o ser de papel, ente ficcional, e a pessoa real. Nesse ponto, consiste o hermético paradoxo da personagem autoficcional: não apenas o fato de ela jungir planos antípodas, o extraliterário, representado pelo autor e seus fatos biográficos, e o ficcional, governado pela verossimilhança e o descomprometimento com o real, mas também por mesclar deliberadamente as duas concepções de personagens também infensas, a que apregoa a imitação e a reprodução da pessoa e a que preconiza a personagem como uma entidade fictícia e componente estrutural do romance, um ser linguístico, ou seja, constituído apenas de palavras.

A singularidade da personagem de autoficção, em relação as demais personagens, é a sua ambiguidade e seu sincretismo ontológico. Conscientes disso, já podemos prosseguir para um tópico essencial nesta pesquisa: depreender como essa ambiguidade natural à personagem autoficcional se realizou na narrativa *O irmão alemão*, de Chico Buarque. Em outros termos: como Chico Buarque lançou mão da personagem de autoficção para lograr seu projeto estético e literário de autorrepresentar-se ambiguamente?

## 8 OS FRAGMENTOS DE EXISTÊNCIA EM *O IRMÃO ALEMÃO*: A FICCIONALIZAÇÃO DE SI

O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte...

*Friedrich Nietzsche*

Imbuídos cada um de sua própria deontologia, percebemos a existência de uma miríade de pactos agindo como legitimadores e caracterizadores de determinados gêneros narrativos. Pacto romanesco, referencial, autobiográfico, fantasmático... cada pacto operando conforme um princípio distinto e estabelecendo um contrato de leitura específico com o seu leitor. No caso da autoficção, como já sabemos, o pacto prescrito é *o ambíguo*, cuja natureza se embasa na ideia de um projeto estético de autorrepresentação ambígua e deliberada por parte do autor, culminando no aparentemente absurdo mote da autoficção em que o autor concomitantemente afirma e nega ser o personagem de sua criação literária: ‘este sou e não sou eu’. Esta máxima, que carrega em si um problema ontológico condigno das mais herméticas reflexões filosóficas, reflete de maneira consentânea o modo de funcionamento da autoficção enquanto fenômeno estético.

A incerteza é inevitável: não se pode corroborar que a personagem da autoficção seja estritamente o autor, pois, além de ser constituída por palavras, está inserida em um plano fictício, suscetível ao verossímil; nem se pode negar que ela não o seja, afinal, a personagem compartilha do mesmo nome do autor e possui similitudes biográficas com ele, estando os discursos ficcionais e autobiográficos em constante alternância, dificultando qualquer tentativa de se chegar a uma conclusão irrefutável.

No entanto, o escopo que nos move agora é depreender como ocorre esse processo de autorrepresentação ambígua na narrativa *O irmão alemão*, de Chico Buarque. Para tal, identificamos dois aspectos imprescindíveis no auxílio a nossa empreitada: a mitificação do autor na encenação de sua figura autoral e os fragmentos de existência.

O processo de autofabulação está arraigado no cerne da estrutura narrativa concernente à escrita autoficcional. Ao ficcionalizar a sua própria figura, o autor promove uma mitificação em torno de si, brincando com a variedade de identidades possíveis que a autofabulação permite, fazendo, assim, com que a criatividade e a extensão fabuladora de sua

verve sejam seus únicos limites. Sabemos que o discurso autoficcional, diferentemente do discurso autobiográfico, não objetiva narrar a história de vida do autor como um todo coeso, linear e estritamente cerceado à verdade biográfica. Na autoficção, os componentes biográficos estão dispostos em fragmentos distribuídos aleatoriamente e a vida do autor é narrada de maneira turva e ambígua, sempre em simbiose com a ficção, engendrando uma plausível desconfiança por parte do leitor, que, ainda que seja capaz de identificar certas passagens como pertencentes à biografia do autor, manter-se-á em uma incômoda e capciosa posição de inexorável incerteza em relação a uma considerável parte da narrativa da qual não se poderá discernir precisamente o que é ficção e o que é fato. Assim, entendemos que o *modus operandi* autoficcional, no que tange à narração da vida do autor, é fragmentário, fabulador e especioso por ser a autoficção um gênero em que “o miolo do real é o sujeito, e a ficção serve para uma espécie de encenação de si com a finalidade de semear dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do ‘eu’ narrativo” (SCHÖLLHAMMER, 2011, p.108).

Conscientes de tal fato, depreendemos que o autor de uma autoficção não se circunscreverá a narrar apenas o que ele realmente viveu, mas estenderá seu relato autobiográfico ao plano ficcional, narrando também o que ele poderia ter vivido, ou, em outras palavras, vidas verossímeis (e desejáveis?) que se materializam no ato de criação de múltiplas identidades, de outros “eus”, desvelando o processo de mitificação ou encenação da figura autoral na obra de autoficção. Este projeto de criação de mitos do autor enquanto ação deliberada e incitadora de um ludismo ambíguo próprio da autoficção, é uma das características mais interessantes deste gênero:

Diríamos que o que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído (DE AZEVEDO, 2008, p.37).

Este excerto é bastante funcional para asseverarmos que a autoficção inequivocamente se pauta um projeto autoconsciente e deliberado de promover uma autorrepresentação ambígua do eu autoral e também nos serve para consolidar o que expomos sobre a mitificação da figura autoral na obra de autoficção. Em *O irmão alemão*, o processo de mitificação do eu é aferido ao voltarmos nosso olhar ao narrador-personagem Francisco de Hollander. Tal personagem é imbuído de suas características subjetivas próprias e de seu legítimo modo de

ser concebido pelo autor. Francisco de Hollander, diferentemente de Chico Buarque, é um professor renomado e pós-graduado em Língua Portuguesa, empreendeu uma busca por seu irmão perdido que compreende quase toda sua vida, experimentou, ainda que no plano ficcional, experiências outras e diversas das que o autor vivenciou e possui toda uma subjetividade ímpar, se cotejada à de Chico Buarque. Francisco de Hollander é oriundo do processo de mitificação do eu aviado pelo autor na construção de sua autoficção, sendo, portanto, um desdobramento ficcional do eu de Chico Buarque, em outras palavras, um outro Eu deliberadamente ficcionalizado. Contudo, precisamente por ser um derivado do eu de Chico, é possível visualizar, em Francisco de Hollander, vestígios autobiográficos de Chico Buarque, fragmentos de existência que nos avaliza afirmar que, no decorrer da narrativa *O irmão alemão*, podemos entrever perfis autobiográficos na constituição da personagem: o Chico leitor, o Chico militante, por exemplo.

A fim de que a inteligência do processo de autorrepresentação ambígua seja eficiente, compenetro-nos, agora, nos fragmentos de existência, pois é, afinal, por intermédio deles que se pode compreender o empreendimento de ficcionalização de si empregado por Chico Buarque. Elencamos características que fundamentam a especificidade da autoficção, pensadas e desenvolvidas pelos teóricos que se dedicaram ao estudo do gênero, estabelecendo uma consistente teoria em torno dele. No entanto, identificamos, durante nossa pesquisa, outra característica que pode ser acrescida a essa teoria, complementando o conjunto de características específicas do texto autoficcional: os fragmentos de existência. A expressão fragmentos de existência surgiu-nos ao atentarmos à estrutura narrativa do texto autoficcional, cujo arcabouço textual, peculiar ao gênero, está bem definido nas palavras da teórica Anna Faedrich: “o modo composicional da autoficção é caracterizado pela fragmentação, pois o autor não quer dar conta da história linear e total de sua vida (nem acredita mais nessa possibilidade)” (FAEDRICH, 2017, p.98-99). Em suma, eles são traços ou vestígios biográficos que estão salpicados esporadicamente na obra autoficcional e incutem uma impressão de realidade no texto, além de incitarem a imediata ação associativa entre autor e personagem. Como recortes ou pedaços da vida do autor espalhados na diegese autoficcional, os fragmentos de existência possuem a primacial função de permitir que identifiquemos, entre a camada ficcional do texto, fatos concernentes ao autor, e também endossam, deste modo, a ideia de que a autoficção narra a vida de maneira fragmentária, rota e pouco confiável.

Exceto esses pedaços existenciais autorais, identificáveis ao leitor que possui um conhecimento prévio da vida de quem produziu o texto, tudo o mais dito, narrado e

representado na autoficção dificilmente propiciará um discernimento seguro e fidedigno entre o que é puramente ficcional e o que é factual, visto que nem todas as informações presentes na obra autoficcional podem ser verificáveis embasando-se na referencialidade textual. É necessário, então, que, excetuando os fatos provenientes dos fragmentos de existência, o leitor assuma uma função de sujeito pirrônico, duvidando incessantemente para que não seja ludibriado pelo lúdico estratagema autoficcional cujo escopo fulcral é a amálgama premeditada entre autobiografia e ficção.

Assinalamos e demonstramos que o romance de Chico Buarque, *O irmão alemão*, pertence ao conjunto de textos literários que hoje são nomeados de autoficção; todavia não chegamos a evidenciar alguns destes fragmentos de existência, os que são passíveis de serem identificáveis, que compõem a narrativa buarquiana. Afinal, o que há de autobiográfico em *O irmão alemão?*, ou, mais especificamente, o que há de Chico Buarque na estrutura do narrador-herói Francisco de Hollander? Compreender isso, como já expomos, ajuda-nos a entender o contrato de leitura estabelecido pelo pacto ambíguo, cujos termos prescrevem que a ambiguidade deve reverberar pelo texto, suscitando a incômoda sensação de dubiedade no leitor. O princípio de veracidade do pacto autobiográfico e o princípio de invenção do pacto romanescos, isolados, não servem de parâmetro orientador da leitura do leitor, pois ambos estão diluídos na autoficção e é o mentir-verdadeiro, a ambiguidade deliberadamente instaurada no texto, o resultado da hibridização dos pactos autobiográficos e romanescos.

Começamos a exposição dos fragmentos de existência com o que há de mais referencial e autobiográfico, à primeira vista, na narrativa *O irmão alemão*, visto que é perceptível logo na capa do romance, manifestado no título da obra: a existência real e verificável de um irmão alemão que tanto o autor (Chico Buarque) e o narrador-herói (Francisco de Hollander) não conheceram pessoalmente, mas que, em determinada fase da vida de cada um, empreenderam uma obsessiva busca por informações que os levassem a conhecer o que teria acontecido com Sergio Gunther. É imprescindível aqui lembrar que Sergio Gunther foi um sujeito real, provido de sua existência própria. Sua inserção no plano ficcional, interagindo, ainda que indiretamente, com elementos e seres fictícios, só endossa a complexidade discursiva do gênero autoficcional. A própria figura do irmão alemão, portanto, configura-se como um fragmento de existência, um recorte referencial e biográfico da vida do autor inserido na obra. Recorrendo a informações extrínsecas à obra, podemos asseverar a materialidade que remete à existência da personagem que dá nome ao romance de Chico Buarque:

Em 1929, viajou [Sérgio Buarque de Hollanda] para Berlim como correspondente dos Diários Associados e lá ficou até 1931. Foi na Alemanha que se interessou pela obra de Max Weber e viveu um período de efervescência intelectual. Lá cruzou com Raul Bopp, Mário Pedrosa e Astrojildo Pereira e presenciou as primeiras vitórias do nazismo nas urnas. Foi lá também que teve um filho, Sérgio Georg Ernst, com a alemã Anne Margerithe Ernst, do qual só ficou sabendo muito tempos depois. Anos mais tarde, depois da guerra, e já casado no Brasil, viajaria à Alemanha com a mulher, Maria Amélia, na esperança de encontrar o filho. Em vão (ZAPPA, 2011, p.28)

Já na diegese do romance, o narrador Francisco de Hollander revela essa informação no momento em que encontra a carte de Anne Ersnt endereçada a seu pai. A revelação surge de forma um tanto mais lacônica, aliás usufruindo de um discurso mais conjectural do que assertivo, mantendo, contudo, alguma correlação com o trecho retirado da competente biografia escrita por Regina Zappa:

Sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fraulein por lá. Na verdade, acho que já ouvi falar de algo mais sério, acho até que há tempos ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha. Não foi discussão de pai e mãe, que uma criança não esquece, foi como um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal (BUARQUE, 2014, p.10-11).<sup>76</sup>

“Ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha”. Neste curto e aparentemente banal trecho, identificamos outro fragmento de existência, desta vez, alterado pelo crivo da ficção. Enquanto o narrador Francisco de Hollander ouviu, fortuitamente, a menção sobre seu irmão alemão em sua casa, despertando sua curiosidade e representando um processo propedêutico que o levaria a ter conhecimento de fato sobre a existência do irmão; o autor Chico Buarque também tomou conhecimento da existência do irmão ao acaso. Todavia não por intermédio de cautelosos sussurros paternos e sim pela indiscrição estouvada do poeta Manuel Bandeira, conforme Zappa:

---

<sup>76</sup> Percebamos que, como é obrigatório ao narrador autodiegético, o discurso encontra-se na primeira pessoa. À guisa de comparação, também encontramos um depoimento dado pelo próprio Chico, ou seja, em primeira pessoa, acerca da viagem de seu pai que deflagraria a concepção de seu irmão alemão: ‘Meu pai viveu na Alemanha no começo dos anos 30, morou dois anos e veio embora. Tinha uma namorada que ficou grávida. Mas ele chegou aqui, passado um tempo, casou-se com minha mãe. Eu só sei que mais tarde, durante a guerra, a mãe desse menino mandou uma carta a meu pai pedindo para ele enviar documentos provando que não tinha sangue judeu’ (In ZAPPA, 2011, p.375). A carta de Anne Ernst não foi inserida no romance como documento verídico, no romance encontramos apenas uma transcrição parcial feita pelo próprio narrador e uma tradução realizada por uma das personagens. O documento, que Chico afirma ter existido, na obra foi deliberadamente ficcionalizado, procedimento que não ocorre com os demais documentos escaneados em algumas páginas do romance.

Certa vez, antes da morte do pai, em 1982, Chico foi visitar o poeta Manuel Bandeira, com Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Muito amigo de Sérgio Buarque, o poeta tocou piano e contou histórias sobre o pai de Chico. No meio da conversa, soltou um ‘Ah, o Sérgio... aquele filho alemão!’ Chico tomou um susto. Nunca ouvira falar que o pai tinha um filho alemão. Vinicius perguntou: ‘Você não sabia?’ ‘Não’, disse ele. Foi dessa forma que Chico ficou sabendo da existência de um irmão na Alemanha, fruto de uma relação do pai com uma alemã, durante a estada dele em Berlim, no começo dos anos 1930, antes de se casar com Maria Amélia. O assunto era um pouco tabu em sua casa, mas, quando Chico foi lhe perguntar, Sérgio confirmou a história (ZAPPA, 2011, p. 375)

O supracitado episódio em que Chico Buarque descobre o inusitado laço de sangue na Alemanha ocorre, segundo o próprio autor, em 1967, aos 23 anos<sup>77</sup>, deixando-o atônito e impelindo-o a exigir esclarecimentos de seu pai, Sérgio Buarque. Sérgio pouco deslindou o caso do irmão alemão, permanecendo o assunto como um intempestivo tabu para o compositor. Já na narrativa *O irmão alemão*, Francisco de Hollander constata a existência de seu irmão germânico um pouco mais jovem, em 1961, aos 17 anos, sendo supostamente este o ano em que a diegese do romance enceta.

O vínculo entre Francisco de Hollander e Chico Buarque não se cerceia, nem se encerra nos exemplos até então arrolados. A partir deles, no entanto, já podemos vislumbrar com alguma nitidez o jogo entre fato e ficção aviado pelo autor, cujo objetivo primacial é a ficcionalização de si e de suas experiências, instaurando pelo tecido textual da narrativa *O irmão alemão* a ambiguidade constitutiva da especificidade da autoficção.

Outro fragmento de existência concernente ao sujeito Chico Buarque que vemos ecoando na trajetória pessoal da personagem Francisco de Hollander está situado logo no primeiro capítulo do romance. O narrador-protagonista narra com certa desfaçatez os detalhes de um dos furtos de carro perpetrado por ele e seu melhor amigo de infância, até então nomeado Thelonious<sup>78</sup>. Ambos os personagens, no período da adolescência retratada nos capítulos iniciais da narrativa, afanam os carros que lhe são mais atraentes pelo simples prazer de dirigi-los pela cidade até que o combustível finde. Não se trata, portanto, de uma sórdida quadrilha de criminosos especializados em comercialização de carros roubados, mas somente de adolescentes estouvados de classe média que praticavam furtos por diversão,

---

<sup>77</sup> De maneira jocosa e despojada, no documentário *Chico: artista brasileiro* (2014), o próprio Chico Buarque narra, com mais detalhes, a maneira como lhe foi revelado o filho alemão, que seu pai tivera nos anos 1930.

<sup>78</sup> A personagem que representa o melhor amigo do narrador muda constantemente de nome. Provavelmente, seu nome verdadeiro é Ariosto, cuja ocorrência nota-se mais frequentemente na narrativa. A multiplicidade nominal peculiar a essa personagem será comentada mais a frente e em diálogo com a significação provável de outra personagem: Eleonora, a mãe de Ariosto.



comportamento estroino e comum aos jovens transgressores da década de sessenta<sup>79</sup>. Um excerto específico do romance nos propicia o flagrante da execução do ato do furto:

Quando chego à casa do Thelonious ele já me espera no portão com uma lanterna e um arame de ponta retorcida. Vagamos pelas ruas arborizadas do bairro, até que ao cair da tarde topamos com um Skoda estacionado bem a jeito, numa esquina em declive sem muita iluminação. Colo as palmas das mãos feito um par de ventosas na janela, faço pressão para baixo e o vidro cede uns dez centímetros. O suficiente para o Thelonious enfiar o arame ali dentro, enganchar e puxar o pino da porta, no que ele é craque. Peço para tomar o volante, destravo o freio de mão, deixo o Skoda rolar a ladeira e antes mesmo que eu encoste no meio-fio, o Thelonious já está quase deitado aos meus pés com a lanterna acesa entre os dentes e a cabeça metida atrás do painel. Remove umas peças que não vejo direito, junta uns fios, e depois de uns estalos e umas faíscas o motor pega (BUARQUE, 2014, p.11).

Somos conscientes de que há uma idolatria a Chico Buarque na cultura nacional, porém, dentre esses fãs, raros são aqueles que devem saber que a primeira aparição pública de Chico Buarque, sua primeira manchete em um jornal de grande circulação, ocorreu em decorrência de um furto de carro. A sua fama de ladrão diletante de carros precedeu a fama artística do compositor. Assim como seu herói epônimo Francisco de Hollander, Chico também perpetrava furtos de carros em sua adolescência. Em 29 de dezembro de 1961, ele e um amigo estamparam a capa do jornal paulista *Última hora*, cujos olhos estão vedados pela tarja preta, pois eram menores de idade, com a seguinte manchete “*Pivetes furtam um carro: presos*”. Diferentemente de Francisco de Hollander, que nunca fora preso ou punido por seus furtos, Chico Buarque não saiu incólume e chegou a ser preso dessa vez. Recorremos ao texto de Regina Zappa, que em uma biografia publicada em 1999 registra a conduta transgressora do jovem que “andou flertando com a marginalidade”:

Quando tinha 17 anos, deixou registrada sua passagem pelas páginas policiais: ele e um amigo andaram *puxando* uns carros lá pelo bairro do Pacaembu, onde moravam em São Paulo, para ‘dar umas voltinhas’. Roubaram pelo menos uns seis, que depois largavam em qualquer lugar. Da primeira vez, não foram descobertos. Deram um passeio e depois se mandaram. Mas numa das vezes, o carro enguiçou, eles foram pegos pela polícia, levados em cana, com direito a foto na primeira página de um jornal paulista, o vespertino *Última Hora*, com a indefectível tarja preta nos olhos. A detenção resultou em vários meses de prisão domiciliar, Chico voltando para casa antes do anoitecer (ZAPPA, 1999, p. 96-97).

---

<sup>79</sup> No documentário *Roda viva* (2006), Chico Buarque confessa que a graça, para a juventude daquela época, na qual ele se inseria, era apenas roubar o carro para passear pelas ruas até que a gasolina acabasse.

Novamente, percebemos outra interseção entre a biografia de Chico Buarque e a de Francisco de Hollander que corrobora o projeto de ficcionalização de si tão caro à autoficção. O pacto ambíguo se revela, não mais apenas na exposição de um conjunto de princípios teóricos, na própria tessitura do texto autoficcional, expondo suas engrenagens de funcionamento: esse compartilhamento de experiências entre autor e narrador-protagonista infunde, no romance e por consequência na mente do leitor, uma ambiguidade intensa e irreduzível que se disseminará integralmente por toda a narrativa. Afinal, se o narrador tem o mesmo nome do autor, e ainda mantém em comum traços biográficos, não seria esse narrador o próprio autor? Todavia, se se trata de uma construção textual fictícia, não suscita, então, um óbice para a associação incontestada entre autor e narrador? A elucidação está na assertiva ‘o autor é e não é o narrador-personagem’, ou, no nosso caso mais específico, Chico Buarque é e não é Francisco de Hollander. O princípio da ambiguidade, inerente à autoficção e elemento caracterizador do pacto ambíguo, é o efeito que prepondera na autoficção.

É necessário ressaltar que, para a proficiência do efeito ambíguo reverberado no discurso da autoficção, necessita-se de um leitor suspicaz e que porá sob suspeita todas as informações contidas em uma obra literária autoficcional. A autoficção se fundamenta no ludismo deliberado gerador de uma amálgama entre autobiografia e ficção, exigindo do leitor uma postura questionadora e desconfiada a fim de que ele não seja ludibriado. O autor deseja inculcar um efeito de ambiguidade no leitor; contudo, se este, pensando em *O irmão alemão*, não souber do envolvimento de Chico Buarque em furtos de carros, que é explicitamente ficcionalizado no romance, a ambiguidade estiola plenamente e a narrativa poderá ser lida estrita e unilateralmente como uma expressão fictícia. Jean-Louis, em um ensaio visceral sobre a autoficção, expõe esse problema da recepção complexa do texto autoficcional:

Se os leitores não tivessem a possibilidade de distinguir o factual do fictício, a autoficção se veria condenada a ser lida como uma autobiografia clássica – ou, poderíamos acrescentar, como uma simples ficção, segundo a ideia que cada geração faz do grau de implicação pessoal de um autor em suas obras (JEANNELLE, 2014, p. 148).

Se nos atentarmos mais meticulosamente à nossa metodologia para a exposição dos recortes autobiográficos identificáveis em *O irmão alemão*, perceberemos uma alternância regular entre dois discursos: o discurso fictício e o discurso relativo à biografia do autor que utilizamos com o escopo de aferir e ratificar os fragmentos de existência presentes no romance. Em nossa metodologia, tais discursos, factuais e biográficos, mantêm-se paralelos e

inconciliáveis, diferentemente do que ocorre com o discurso da autoficção que propende a uma montagem indiscriminada entre as narrativas ficcionais e não ficcionais: “a autoficção reside na montagem e no intervalo lacunar entre as duas narrativas, uma fictícia, outra não fictícia” (LECARME, 2014, p. 92).

A ideia de autoficção, então, vem-nos à mente como um mosaico constituído de pedaços ficcionais e autobiográficos, o que, por sua vez, serve de admoestação para que o leitor não a leia unilateralmente como ficção em detrimento dos recortes autobiográficos, nem vice-versa. A leitura de um texto autoficcional deve se equiparar à conjuntura de quem vive na linha fronteira entre dois países e não se sente cidadão unicamente de uma das nações, optando por uma identidade híbrida. Assim é a autoficção, inoculada em um limite fronteiro extremo entre os países da Autobiografia e da Ficção<sup>80</sup>.

Continuemos a identificar as reverberações biográficas do sujeito Chico Buarque na composição fictícia de Francisco de Hollander. A partir do quinto capítulo, Francisco de Hollander ingressa na universidade, assim como também Chico Buarque o fez na década de 1960. Enquanto Chico opta pela faculdade de Arquitetura, Francisco de Hollander opta pela faculdade de Letras<sup>81</sup>. O autor de *O irmão alemão* até teria optado, tal como seu herói epônimo, por uma faculdade Letras, afinal, o que ele queria era ser escritor; contudo, segundo ele, esse tipo de curso não era algo ainda tão difundido e havia o estigma pejorativo de ser um curso preponderantemente feminino, e, de toda forma, ele precisava de um diploma e de uma profissão:

Tinha que fazer uma faculdade, não tinha certeza de qual, mas era preciso um diploma, uma profissão, uma carreira. Decidiu-se então pela Arquitetura. ‘Escolhi por exclusão. Sempre gostei e gosto até hoje de Arquitetura. Mas não tinha muita convicção, entrei porque tinha que fazer alguma coisa, cursar uma faculdade. Não ia fazer Direito, nem Medicina, nem Engenharia. Pensava que seria escritor, mas não existia na época essa coisa de fazer faculdade de Letras. Eu pensava ‘vou ser escritor’, achava mesmo que ia ser’. (ZAPPA, 1999, p. 52)

---

<sup>80</sup> Podemos pensar na autoficção como uma vizinha intempestiva e incômoda, inserida ali, entre a ficção e a autobiografia. Manuel Alberca expressa com argúcia esse cenário: “la autoficción no es un buen vecino ni tampoco cómodo para los géneros o países limítrofes ni para la novela, y menos aún para la autobiografía, que al ser más fiel e intransigente en sus principios fundamentales que la espuria novela su edificio constitucional queda inutilizado más fácilmente” (ALBERCA, 2007, p. 162).

<sup>81</sup> O narrador-protagonista de *Budapeste*, o ghost-writer, José Costa, também possui graduação e pós-graduação na área de Letras. A criação de narradores que têm certo esmero pelas palavras, além de uma relação profissional, reflete perfeitamente o próprio perfil de Chico Buarque enquanto autor, compositor e poeta que tem grande apreço pela língua portuguesa, sendo assaz exigente em suas construções verbais e dando ênfase no aspecto formal de suas criações.

A escolha pelo curso de Arquitetura também representava um ensejo de permanecer em uma área que dialogava de alguma forma com a arte, visto que o planejamento de edifícios, casas, paisagismo e afins, para Chico, tratava-se de uma ocupação profissional estritamente vinculada com o ato da criação. O que o atraía na Arquitetura era sua dimensão artística.<sup>82</sup> No entanto, Chico abandona a faculdade de Arquitetura antes mesmo de chegar à metade do curso, enquanto Francisco de Hollander logra a graduação e a pós-graduação em Letras. Se a autoficção não se cerceia apenas à trajetória estritamente autobiográfica e experimentada pelo autor, podendo ela materializar, por intermédio da ficção, experiências de vidas verossímeis ou desejáveis, vidas outras que se configuram como reflexões autorais acerca de como seriam elas, caso fossem vividas, o percurso acadêmico do narrador-personagem de *O irmão alemão* nos parece ser essa reflexão autoral que conjectura sobre essa vida possível e até, talvez, ensejada, mas não vivenciada pelo autor. O que nos remete ao a ideia prescrita por Manuel Alberca<sup>83</sup> de que o autor de autoficção pode inventar uma personagem que, ainda mantendo o vínculo de identidade nominal e vivenciando fatos associáveis à vida do autor, suplante a limitação à biografia verificável e possibilite ao autor que ele viva vidas outras, impossíveis no plano da realidade.

Independentemente de Chico não ter concluído a faculdade, tanto ele quanto Francisco de Hollander partilhavam de uma empáfia intelectual nos corredores da faculdade. Trata-se de mais um exemplo de traços autobiográficos, de fragmentos de existência, que ecoam na constituição da personagem Francisco de Hollander, em uma interseção que cada vez mais possibilita, ao leitor, identificar em Francisco de Hollander um modelo de ficcionalização da figura autoral de Chico Buarque. O narrador de *O irmão alemão* era hostilizado na faculdade por ostentar livros autografados pelos amigos de seu pai, amigos insígnies e autores proeminentes que integravam a realidade domiciliar de Francisco de Hollander:

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 cerimônias aos autores assíduos em minha casa, o João, o Jorge, o Carlos, o Manuel. O Sartre? De

---

<sup>82</sup> Chico Buarque assevera a opção pela Arquitetura, devido seu vínculo com a arte, no documentário *Roda viva*: “Eu entrei na Arquitetura por exclusão e porque a Arquitetura tinha um pouco essa dimensão de trabalhar com a imaginação, de ser uma arte também, de certa forma. Apesar de toda parte técnica, havia a parte mais ligada à imaginação, ligada ao sonho principalmente”.

<sup>83</sup> “El escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. (ALBERCA, 2007, p.33).

passagem por São Paulo fez questão de nos visitar com a Simone, extrapolei numa aula de Filosofia. (BUARQUE, 2014, p. 47)

Assim como Francisco de Hollander, Chico Buarque também jactanciava-se, na faculdade, dos livros de seu pai autografados pelos egrégios autores que visitavam sua casa ou dos livros canônicos que lia obsessivamente, não raras vezes, em vernáculo estrangeiro. Atitude esta justificada pelo desejo de agradar ao pai e de ser observado com alguma deferência em seu ambiente domiciliar, assim como ocorre com Francisco de Hollander. Em uma passagem da biografia escrita por Zappa, Chico comenta os extravasamentos intelectuais na época da faculdade: “Eu me lembro de, lá pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês<sup>84</sup>, o que era uma atitude um pouco esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai” (ZAPPA, 2011, p. 32).

Ainda nos é imprescindível ressaltar outro momento do romance *O Irmão alemão* em que vislumbramos fragmentos da existência do autor se imiscuindo no narrador-personagem, por mais sutis e recônditos que sejam esses recortes autobiográficos arraigados na obra literária. Sabemos que Francisco de Hollander se gradua em Letras e dá continuidade à sua formação acadêmica encetando uma pós-graduação em Literatura: “os estudos de pós-graduação me consomem noite e dia” (BUARQUE, 2014, p.73). Em inúmeras passagens da narrativa, o narrador evidencia seu nicho e ocupação profissional ao relatar as aulas de Língua Portuguesa dadas em um cursinho pré-vestibular “posso dizer que minha vida acadêmica está bem encaminhada, embora por enquanto eu me limite a dar aulas de português no cursinho pré-vestibular em troca de uma mixaria” (BUARQUE, 2014, p.73) e, em outras passagens, sempre em tom pernóstico, revela as agruras e algum fastio no planejamento de suas aulas “uma aula de português para um bando de maconheiros não me demanda mais de três horas de sono e uma ducha fria” (BUARQUE, 2014, p. 75).

Ainda que não tenha cursado uma faculdade de Letras, Chico Buarque, assim como seu narrador-personagem, também lecionou Língua Portuguesa, por algum tempo antecedente ao seu ingresso no curso de Arquitetura, visto que ele sempre apresentou uma propensão natural à Língua e ao domínio das regras gramaticais. Destarte, ao preconizarmos que Chico Buarque, “ainda no cursinho para entrar na faculdade, foi por um curto período professor de português” (ZAPPA, 2011, p. 87) endossamos a tese de que Francisco de Hollander reifica um processo de ficcionalização do próprio Chico, cujas interseções autobiográficas entre

---

<sup>84</sup> Aqui Chico se refere aos autores franceses Flaubert, Céline, Camus e Sartre e às traduções francesas de Dostoiévski, Kafka e Tolstói.

autor e personagem exacerbam e elevam o nível de ambiguidade pela qual toda a narrativa é constituída. Todavia, as reverberações autobiográficas de Chico Buarque em Francisco de Hollander não se restringem às passagens já expostas, ainda há mais o que ser explorado.

As relações com a figura paterna constituem outro tópico no qual se coadunam, na tessitura textual do romance, as experiências biográficas de Chico Buarque e de Francisco de Hollander, além de permitir que observemos, a partir da construção e das similitudes biográficas da personagem Francisco de Hollander, a delineação de um perfil do autor enquanto leitor de romances, cuja experiência leitora se iniciou ainda na adolescência, como também ocorre com o Ciccio<sup>85</sup>, de *O irmão alemão*.

A figura de Sérgio de Hollander, pai de Francisco de Hollander, avulta no desenvolvimento da narrativa *O irmão alemão* como um dos grandes expoentes extraliterários ou autobiográficos atinentes ao autor. Trata-se, aliás, do expoente autobiográfico mais preponderante depois, claro, da figura do narrador-protagonista Francisco de Hollander. Sérgio de Hollander reifica toda a complexidade, obscuridade e reticência das relações entre Chico Buarque e seu pai Sérgio Buarque de Hollanda. A figura de Sérgio Buarque sempre é apontada como um grande parâmetro para Chico, enquanto exemplo impecável de leitor compenetrado e obsessivo “como exemplo que foi para o filho, Sérgio era um grande devorador de livros e um homem que viveu plenamente sua época” (ZAPPA, 2011, p.26). No romance *O irmão alemão*, Sérgio de Hollander, que mais do que uma ficcionalização do pai de Chico, é um panegírico à figura do pai, também é apresentado ao leitor como um intelectual devorador de livros: “calculando que ele [Sérgio de Hollander] tenha acumulado livros a partir dos dezoito anos, posso tirar que meu pai não leu menos que um por dia. Isso sem contar os jornais, as revistas e a farta correspondência habitual” (BUARQUE, 2014, p. 19).

A fragmentada e comedida relação existente entre Francisco de Hollander e seu pai é abordada explicitamente durante toda a narrativa. Um Sérgio de Hollander isolado por horas intermináveis em seu escritório, seja lendo, seja produzindo textos, pouco e raramente acessível aos filhos, mormente ao mais jovem, o Ciccio, sendo o filho primogênito, Domingos de Hollander, a ter uma aparente predileção por parte do pai. A fim de dirimir o problema do distanciamento da figura paterna, Francisco de Hollander recorrerá aos mais diversificados artifícios para lograr uma aproximação ao pai, como proferir disparates acerca da ascendência

---

<sup>85</sup> Como já exposto em tópico anterior, Ciccio é o epíteto carinhoso pelo qual a mãe de Francisco de Hollander o chama.

latina de Thomas Man na mesa de jantar, em um insólito momento em que a família se reúne integralmente.

A falácia seria um ponto de partida para o estabelecimento de um diálogo, de um vínculo com o pai: “estaria estabelecida uma ponte entre nós, talvez daí em diante meu pai me ouvisse de vez em quando, me corrigisse, de algum modo me filiasse” (BUARQUE, 2014, p.53). Contudo, o estratagema mais utilizado por Francisco de Hollander para se sentir notado e ‘filiado’ por seu pai se dividia em dois métodos: a literatura como instrumento de aproximação, a partir da leitura diligente e vasta dos livros canônicos que o pai também lia, e, do mesmo modo e para o mesmo fim, a busca obsessiva por pistas que revelasse o paradeiro do irmão germânico.

A curiosidade ingênua não era a única força motriz a incitar a obsedada busca de Francisco de Hollander por rastros que desvelassem o destino de irmão perdido. A investigação empreendida, que perpassa e perdura por toda a vida do narrador-protagonista, correspondia também a um ensejo de aproximar-se do pai e ser valorizado e reconhecido. Ser aceito e acolhido como filho, tal como seu irmão mais velho, no santuário solene que era o escritório de Sérgio de Hollander. E, para Francisco de Hollander, o seu pai só obteria sucesso em seu grande projeto literário, “escrever o melhor libro del mondo” (BUARQUE, 2014, p. 18), se elucidasse o hermético caso do filho alemão desaparecido. O seguinte excerto, embora longo, explicita bem como a obsessiva busca pelo irmão também representava uma forma de extirpar a distância existente entre Ciccio e seu pai:

Estou convicto de que em sua noite insone, enquanto meu pai cantava um acalanto aos brados, mamãe juntou as pistas que tenho largado aqui e ali do meu interesse obstinado pela história de Sergio Ernst. E por mais que o tema lhe seja incômodo, na sua cabeça é esse o único caminho possível de me aproximar de meu pai. Para ela, a ouvir meus desastrados palpites literários, papai há de sempre preferir que meu irmão o distraia com as historietas da Luluzinha<sup>86</sup> ou as últimas notícias de Brigitte Bardot. Em contrapartida, poderei ganhar sua atenção, seu crédito, seu mais íntimo reconhecimento, caso tenha êxito no rastreio de um menino de identidade incerta, porventura sobrevivente aos anos de terror, numa cidade bombardeada e partida ao meio. Pois ainda que meu pai aprenda todas as línguas e devore todas as bibliotecas

---

<sup>86</sup> Não sabemos se alguns dos irmãos de Chico Buarque distraía Sérgio Buarque de Hollanda com as histórias da Luluzinha, mas é possível postular que Sérgio apreciava de fato a leitura desses quadrinhos: “com a casa forrada de livros a ponto de ter livro guardado até no banheiro, muitas vezes para relaxar do peso da leitura intelectual e das preocupações do cotidiano Sérgio divertia-se lendo revistinhas da *Luluzinha*, que ele guardava, discretamente, num caixote num canto do escritório” (ZAPPA, 2011, p.32). A descrição da casa da família Buarque, como quase composta por livros e por tê-los espalhados pelos cômodos da casa, dialoga perfeitamente com a descrição que Francisco de Hollander dá sobre a casa em que vive, cujas paredes eram feitas de livros (BUARQUE, 16) e pela situação inusitada de encontrar livros até em seu banheiro (BUARQUE, 16), situação semelhante a vivida por Chico enquanto adolescente.

do mundo, talvez seja incapaz de concluir a grande obra de sua vida enquanto não suprir essa pequena ignorância dentro dele. (BUARQUE, 2014, pp. 117-8)

Chico Buarque, assim como Francisco de Hollander, também viveu uma relação obscura e complicada com seu pai, pelos motivos supracitados. Embora não tenha usado do artifício da busca pela revelação da história do irmão germânico a fim de aproximar-se do seu pai, utilizou-se da literatura como instrumento para dilapidar as lacunas que abundavam em sua relação com Sérgio Buarque. E, assim, por intermédio do diálogo literário e das confabulações acerca da literatura e das exortações de leituras aviadas pelo pai, erigir um elo afetivo que o fizesse sentir-se mais próximo de um Sérgio Buarque que parecia viver em um irreduzível estado de confinamento e isolamento em seu escritório, empenhando-se para tornar-se cada vez mais prolífico em suas leituras e em suas produções textuais. Em um depoimento transcrito do documentário *Chico: artista brasileiro*, o próprio Chico Buarque discorre sobre a relação turva com o pai e com qual método objetivou suplantar essa adversidade:

A minha relação com meu pai, no início, foi conturbada porque ele vivia trabalhando, vivia naquele escritório, lendo e escrevendo e tal. E eu era uma criança, eu dei muito trabalho sempre lá em casa, era muito esporrento. Então, não era uma relação boa. Para ser aceito pelo meu pai, no escritório de meu pai, eu tinha que trilhar um caminho e o caminho que eu encontrei foi o da literatura. Ele me indicava: ‘você já leu isso, já leu Apollinaire? Formidável! Extraordinário, leia!’ E aí eu lia e comentava com ele e tal. (CHICO, 2014, AB)<sup>87</sup>

É notável e inconcussa, segundo os dados expostos, outra interseção entre Chico Buarque e Francisco de Hollander, outra reverberação biográfica de Chico em Ciccio: ambos tiveram relações complicadas com seus pais e usaram a literatura para extirpar o distanciamento paterno. É possível, então, observar no arcabouço ficcional que compõe a personagem Ciccio o processo de formação de Chico Buarque enquanto leitor, visto que a personagem Francisco de Hollander reproduz com relativa fidelidade o caminho trilhado pelo próprio autor no processo de construção e de vivência de suas experiências literárias como leitor, o que nos avaliza postular que um perfil de Chico Buarque leitor é indiscutivelmente

---

<sup>87</sup> Sérgio Buarque não se limitava a realizar exortações de leituras. Uma de suas ‘técnicas’ para fomentar o gosto pela leitura nos filhos era a de provocá-los, aparentemente subestimando a probidade leitora das crianças ao sugerir que elas não seriam capazes de ler determinada obra literária. Sérgio adotava tal postura com ambos os filhos, não somente com Chico: “ele dizia, desafiando e instigando: ‘Proust é muito interessante, vocês não vão conseguir ler, é muito grande. Ah, mas se vocês soubessem como era madame Verdurin...’ Aí todo mundo pegava para ler’ (ZAPPA, 1999, p. 94).



identificado se analisarmos o perfil e as experiências de Francisco de Hollander incluindo informações extraliterárias e referenciais que aludem ao autor.

São as interseções e as diferenças, os fragmentos de existência que o autor incute em sua personagem-protagonista que deflagram o efeito de leitura anfibológica típico do pacto ambíguo da autoficção. Autor e personagem partilhando não só uma relação de identidade onomástica, mas também experiências vividas, levando o leitor a um estado de desconcerto e incerteza diante da narrativa que tem em mãos, questionando sua natureza e seus limites. Autobiografia ou ficção? Nem uma, nem outra: narrativa intersticial, limítrofe, autoficção.

Assim como observamos em Francisco de Hollander um projeto deliberado de ficcionalização e encenação autoral de Chico Buarque, por todas as similitudes e evidências biográficas, também podemos corroborar que Sérgio de Hollander é, de fato, uma ficcionalização de Sérgio Buarque de Hollanda. O romance em si é uma homenagem não só ao irmão que Chico nunca conheceu pessoalmente, mas também ao próprio pai, mentor e mestre de Chico Buarque, homenagem facilmente identificada na epígrafe de *O irmão alemão* onde consta a dedicatória *Para Sergios* (Sérgio Buarque, Sergio Ernst/Gunther).

O derradeiro fragmento de existência que exporemos não concerne exclusivamente a alguma experiência subjetiva e/ou individual de Chico Buarque infundida no narrador-personagem Francisco de Hollander. Trata-se de uma tragédia de conhecimento comum para quem tem alguma inteligência sobre o que foi a ditadura militar Brasil. Contudo uma tragédia que Chico viu, sentiu e viveu mais intimamente e, lançando mão das inúmeras possibilidades criativas e (re)criadoras que a ficção propicia, soube ficcionalizá-la e reificá-la em sua autoficção, fazendo com que Francisco de Hollander a vivenciasse de outro modo, sem que, com isso, se perdesse a dimensão impactante ou a gravidade inerente à situação.

O caso do ‘desaparecimento’ do filho (Stuart Angel) da estilista Zuzu Angel (Zuleika Angel Jones) e o de sua posterior e suspeita morte em um ‘acidente’ de trânsito estão incorporados no romance *O irmão alemão* e correspondem também a um recorte biográfico que nos permite associar Chico Buarque a Francisco de Hollander, entender o funcionamento da autoficção e identificar, em Ciccio, mais um perfil pertinente a Chico: o do sujeito militante e que vivenciou as vicissitudes e agruras da ditadura militar brasileira<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Chico Buarque participou de alguns eventos que manifestavam oposição à ditadura militar, com destaque para a Passeata dos Cem Mil. Francisco de Hollander que, a princípio, não se envolvia muito com eventos opostos à ditadura, em alguns momentos da diegese, toma gosto pelos movimentos e chega a participar de alguns deles: “Circulava entre universitários e secundaristas, conheci militantes de organizações de esquerda, andei de braço com artistas, jornalistas, informantes, desocupados, malucos e moças insolentes com as pernas de fora que me

É de conhecimento amplo e comum o fato de Chico Buarque ter sido um dos grandes expoentes no embate contra o regime militar no Brasil, que durou duas décadas. Embora o compositor tenha tentado, no limiar da carreira, afastar-se das efervescências políticas e de composições musicais voltadas estrita e agressivamente contra à ditadura<sup>89</sup>, as canções de protesto, conforme o cenário político e social brasileiro foi recrudescendo, Chico foi compelido a integrar o grupo de artistas insurretos. A composição de canções que satirizavam, tripudiavam ou criticavam a ditadura transformou-se em um hábito comum para Chico Buarque. Afinal, a partir de 68, com a implementação do AI-5, a austeridade e a intransigência da censura aumentaram consideravelmente, tornando-se um grande empecilho para a liberdade criativa da comunidade artística brasileira. E Chico Buarque foi um dos artistas que mais teve canções sumariamente vetadas pelo regime militar. Logo, passou a ser o alvo principal da ditadura.<sup>90</sup>

Exílio, perseguições, intimações, interrogatórios, repressões, vivências atribuladas de uma época que abarcou toda a vigência da ditadura militar: Chico Buarque é um sujeito marcado e esporeado pelo autoritarismo político. Assim, é plausível que em suas produções literárias reverberem os horrores da ditadura, cujos efeitos se estendem e perpassam pelos romances de Chico Buarque. Em *O irmão alemão*, os vestígios do trauma deflagrado pela ditadura militar avultam esporadicamente na diegese, sempre impactantes e pujantes, objetivando suscitar no leitor um sentimento empático e uma conscientização profunda do quão fatídico e truculento foi aquele período histórico do Brasil. No excerto a seguir, o estado agônico de estupefação e consternação do narrador-personagem, ao presenciar uma execução brutal, tenciona incutir, no leitor, o mesmo horror que se apropria da condição anímica do

---

lembravam a Maria Helena” (BUARQUE, 2014, p. 49). Projeta-se, em Francisco de Hollander, um perfil militante comum à figura de Chico Buarque. Ademais, a influência da ditadura militar também pode ser observada na invasão e repressão que alguns agentes do exército protagonizam na casa de Francisco de Hollander, tal como ocorrera com Chico Buarque em sua casa, no ápice da ditadura. O episódio inspirou a canção “Acorda, amor”.

<sup>89</sup> No início de carreira, que coincidiu com a ascensão da ditadura, as composições de Chico possuíam uma vertente mais lírica e de rasa crítica social, embora, ressaltamos, não fosse a crítica social inexistente no cancionista buarquiano.

<sup>90</sup> As relações de Chico com a ditadura, em seu paroxismo de opressão e cerceamento de liberdade, foram assaz conturbadas. Um excerto contido na biografia escrita por Regina Zappa ilustra o teor de tais relações: “eles me enchem o saco, mas também enchi muito o saco deles” Os ‘eles’ a quem Chico se referia nessa frase eram os vários ‘inimigos’ da época da ditadura: os censores, os agentes do Dops que, vez por outra, o levavam para ser interrogado, o regime militar” (ZAPPA, 2011, p. 257).

narrador, e, à guisa de exemplo, ilustra a presença, no romance, de reverberações autobiográficas de um autor que foi particularmente acossado pelo militarismo despótico:

Escuto até os passarinhos do colégio ali perto, quando guincham pneus na esquina e vejo entrar na rua um camburão que breca de repente. E arranca num zás-trás, deixando um homem acorçado no meio da rua, um rapaz de cabelos pretos mais ou menos de minha idade. Com o corpo teso e as duas mãos no chão, como um corredor na linha de partida, o rapaz olha para um lado e para o outro, olha para o céu sem arco-íris. E ao primeiro tiro larga a mil em direção á rua de onde veio, talvez no intuito de voltar para a casa dos amigos, da namorada, da mãe. Antes da esquina estaca, rodopia, corre de volta para cá, e é quando a fuzilaria se intensifica. Eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos. Quando os reabro vejo o rapaz que ainda foge, mas sem a cabeça, é um corpo sem cabeça que corre uns dez metros, botando sangue pelo pescoço, pela barriga e pelo cu, quando tomba não muito longe do pensionato. Logo depois vem o segundo camburão, que pelo menos tem a misericórdia de não esmagar o corpo, antes de o recolher pela porta traseira e partir. (BUARQUE, 2014, p. 99)

O autor, neste trecho, cria uma imagem mental significativamente forte e impactante, reportando apenas um recorte de como eram as ações operadas pela ditadura militar. O narrador-protagonista é assolado, consoante a narrativa se desenvolve e se desdobra, ora por sonhos que descrevem cenas de torturas em que a vítima é o seu melhor amigo, ora por devaneios em que Francisco de Hollander conjectura minuciosamente a sua própria morte nas mãos de militares torturadores. Todavia, a presença celerada da ditadura avulta mais explicitamente nos infortúnios das personagens Eleonora Fortunato e Ariosto, mãe e filho respectivamente. Sendo os dois, de certo modo, também um fragmento de existência pertencente à vivência de Chico Buarque, posto que ambas as personagens são ficcionalizações de dois sujeitos reais, como já exposto, Zuzu Angel e Stuart Angel.

Zuzu Angel fora um estilista, cujo único filho, “militante do MR-8, grupo que pregava a luta armada contra a ditadura” (ZAPPA, 2011, p. 351), sofreu, após ter sido sequestrado, uma morte truculenta e bárbara perpetrada pelos agentes militares.<sup>91</sup> Zuzu era amiga do Chico e, após o desaparecimento do filho, auxiliada por sua fama internacional, realizou uma busca inexaurível por Stuart, além de protestar excessiva e insistentemente em seus desfiles de moda, inserindo temas bélicos na passarela e enfatizando o terror da ditadura. Renitente e intempestiva aos olhos dos militares, Zuzu também tornou-se um alvo da ditadura. Não tardou e Zuzu Angel morreu em um ‘acidente’ de trânsito na saída do túnel Dois Irmãos, em São

---

<sup>91</sup> Segundo Zappa, Stuart Angel foi preso e “arrastado por um jipe militar com a boca no cano de descarga do veículo até morrer asfixiado, aos 25 anos, em junho de 1971” (ZAPPA, 2011, p. 351).

Conrado. A morte da estilista fora tratada como um acidente, hipótese desconstruída ulteriormente: “na época, disseram que ela havia sofrido um ‘acidente’ de carro. Mais tarde, ficou provado que morreu num atentado político” (ZAPPA, 2011, p. 351).

Eleonora Fortunato e Ariosto mantêm uma trajetória muito similar à de Zuzu Angel e Stuart. Eleonora não é uma estilista, contudo, mantém-se na dimensão artística por ser uma pintora. Ariosto, assim como Stuart, também era um jovem politicamente engajado e notoriamente infenso ao Governo Militar, cuja constante mudança dos nomes<sup>92</sup> pelos quais ele era conhecido servia-lhe de artifício, um movimento de autoproteção, que objetivava dissipar vestígios que pudessem revelar sua verdadeira identidade: “eu já não saía para beber com o Ariosto, por receio de que às tantas ele deixasse escapar seus novos codinomes, ou me instigasse a militar em sabe lá que sigla” (BUARQUE, 2014, p.122). O intenso envolvimento com a oposição à ditadura militar paulatinamente foi protagonizando o afastamento entre Francisco de Hollander e seu melhor amigo de infância.

Como em um projeto deliberado de ficcionalização do caso Stuart Angel, Ariosto, a partir do capítulo 12, desaparece, potencialmente sequestrado e executado pelo Governo Militar. O momento primeiro de desespero e de certa perda de rumo, um desconcerto engendrado pela incredulidade e o medo, protagonizado por Eleonora Fortunato, ao saber do desaparecimento de seu filho, é perfeitamente observável na passagem a seguir:

E ao meu ver, emenda no mesmo tom: e você, você acredita que nem meu advogado me atende? São uns cagões, diz, são todos uns cagões, e sua voz se exalta mais e mais, talvez com a intenção de ressoar lá em cima no escritório de meu pai. Levanta-se para proclamar que ganhou medalha de prata no Salão de Belas Artes, expôs na última bienal de São Paulo, toda semana dava entrevistas sobre arte abstrata, e agora não consegue que saia nem uma nota nos jornais. Você também é um cagão, joga na minha cara, referindo-se porém ao que jogou na cara do comandante da Polícia Militar, que não tem colhões para peitar os agentes que sumiram com seu filho. O cínico mostrava-lhe uns fichários com fotos pavorosas de assaltantes, traficantes, homicidas, quando todo mundo ali sabia que o Ariosto não era um facínora, mas um amenino bem-nascido com ideias de jerico. (BUARQUE, 2014, p. 126-7)

Após o sumiço do filho, Eleonora empreende uma laboriosa e heroica busca por pistas que levem até Ariosto, perseguindo e cobrando autoridades, distribuindo camisas com fotos

---

<sup>92</sup> Ariosto apresenta-se na diegese de *O irmão alemão* como uma personagem multinominal, o que é congruente, se ponderarmos a conjuntura em que a personagem está inserida e a sua posição social dentro de um contexto onde prepondera um governo despótico. Elencamos alguns dos nomes que Ariosto arroga para si no decorrer do romance, ressaltando que o primeiro nome pelo qual o leitor conhece a personagem é Thelonious: Montgomery, Capitão Marvel, Bill Haley, Fangyo, Pernalonga, Cassius Clay, Capitão América, Thelonious...

de seu filho estampadas na parte frontal. Seguindo o contexto factual condizente ao caso de Zuzu Angel, Ariosto nunca é encontrado e Eleonora morre, como sua versão paralela da vida real, em um ‘acidente’ de trânsito. Este evento sela a simbiose e a simetria existentes entre Zuzu e Eleonora:

Mas não pude evitar que ela [a mãe de Francisco de Hollander] se inteirasse pelo rádio da morte de Eleonora Fortunato, atropelada em frente ao Cemitério da Consolação. Ela ainda ouviu a entrevista com uma testemunha do acidente, um vigia noturno segundo quem a artista parecia um molambo trocando as pernas na madrugada, antes de se atirar debaixo das rodas de uma Kombi que não parou para prestar socorro. É uma lástima, arrematou o radialista, mas pelo que sei a laureada pintora era dada à bebida, sofria de distúrbios psicológicos desde que o filho foi preso como ladrão de automóveis. Revoltada, mamãe desligou o rádio, nunca mais ouviu o noticiário e na mesma época passou a receber sinais do além. (BUARQUE, 2014, p. 191)

O fim fatídico e suspeito de Eleonora reforça a tese de ela ser uma ficcionalização de Zuzu Angel, ocorrendo o mesmo em relação a Ariosto e Stuart Angel. Ambos os personagens, disfarçados sob o véu da ficção, representam também recortes biográficos da vida do autor imiscuídos na narrativa, reforçando a associação entre autor e narrador-personagem e a intensificando ainda mais ambiguidade contida em *O irmão alemão*.

Chegamos ao fim deste tópico, após aduzirmos os fragmentos de existência verificáveis na tessitura do romance, coligindo que *O irmão alemão* é uma narrativa atinente ao grupo de autoficções em que o princípio de ambiguidade proposto pelo pacto autoficcional é perceptível. As interseções biográficas entre Chico Buarque e Francisco de Hollander endossam e acentuam o pacto ambíguo em *O irmão alemão*: desde a unicidade de identidade onomástica, elemento fulcral para a especificidade da autoficção, aos perfis buarquianos perceptíveis nas relações travadas com o pai, com os livros, e a literatura em geral, e aos pequenos fatos biográficos que Francisco de Hollander e Chico Buarque compartilham. O projeto estético de autorrepresentar-se ambigualmente, catalisando um efeito de leitura anfíbológica, funciona plenamente no romance ao notarmos a sutil, mas engenhosa, amálgama entre fatos reais e referenciais e acontecimentos ficcionais operacionalizada pelo autor.

Todavia, cabe ressaltar que, embora tenhamos analisado o romance e exposto recortes da vida do autor que podem ser aferidos ao recorrer a elementos extrínsecos à obra literária, biografias e documentários, “alguns dados biográficos fictícios se tornam misteriosos e indefinidos, dotando a evidência autobiográfica de uma aura de incerteza” (ALBERCA, 2007,

p.130)<sup>93</sup>. Em outros termos, em uma obra autoficcional, nem todas as informações, dados e fatos poderão ser estritamente verificados e associados à biografia do autor. Algumas informações ou acontecimentos na vida do narrador-personagem de uma autoficção permanecerão incognoscíveis ou inextrincáveis ao leitor, o que apenas exacerba a disseminação da ambiguidade em uma narrativa autoficcional e põe, conseqüentemente, sob suspicácia os dados presentes no romance. Transcende-se o paradoxo limiar e essencial ao gênero autoficcional, o autor é e não é o personagem, e instaura-se um cenário de dúvidas contínuas: o autor viveu ou não viveu aquilo que foi narrado?

Chico Buarque, tal como Francisco de Hollander, realmente destruiu uma raríssima primeira edição de Hans Staden do século XVI, debutou sua vida sexual em uma casa de meretriz, teve gonorreia? Excetuando uma eventual revelação aviada pelo próprio autor, alguns fatos presentes na autoficção ecoarão, continuamente, dúvidas acerca de sua factualidade. Suscitar dúvidas e incertezas, instaurar uma refinada e contraditória ambiguidade: estamos diante de uma autobiografia que simula um romance, ou de um relato ficcional que simula uma autobiografia, o autor é e não é o narrador-personagem, ele viveu ou não o que foi narrado? Se estas indagações reverberam incomodamente na mente do leitor, significa que o pacto ambíguo, o contrato de leitura lídimo da autoficção, foi estabelecido. Afinal, o discurso autoficcional está fundamentado no princípio *ab absurdo*: o estrambólico, a construção antinômica geradora de ambiguidade, constitui o estado de normalidade da autoficção. Ser paradoxal é ser congruente.

---

<sup>93</sup> No original: “algunos datos biográficos ficticios lo vuelven misterioso e indefinido, dotando a la evidencia autobiográfica de una aura de incertidumbre” (ALBERCA, 2007, p.130).

## 9 A FICIONALIZAÇÃO DO PERFIL LEITOR DE CHICO BUARQUE EM SEU NARRADOR-PROTAGONISTA

Em seu significativo livro *Mutações da literatura do século XXI*, que nos laurea com uma precisa análise do coevo panorama da produção literária e dos estudos literários, Leyla Perrone-Moisés postula que a literatura da alta modernidade, produzida entre os séculos XIX e XX, já findou o seu ciclo, deixando como legado um opulento acervo de obras literárias excelsas, constituídas de imensurável riqueza que se percebe tanto nos elementos estéticos, quanto nos concernentes ao conteúdo. Diante de uma tão diversa e vultosa quantidade de obras literárias exemplares, aos leitores e aos escritores surge uma necessidade de se posicionarem diante desse legado, anuindo ambos à incumbência de honrar (ou não) essa rica herança literária, preservando-a e fazendo-a medrar. Assim:

Como acontece com todos os herdeiros, muitos deles dilapidam a herança, trocam-na em miúdos, produzindo uma infinidade de pequenas obras de mero entretenimento, ou nem isso. Outros a gastam moderadamente, seguindo os ensinamentos de seus pais e avós. Mas alguns sentem ainda mais intensamente o peso da herança e procuram ser dignos daqueles que a legaram. Certos escritores atuais têm feito o luto dos antepassados em obras metaliterárias, que os citam e celebram seus feitos. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.50)

Certamente, Chico Buarque pertence ao último grupo de escritores, e seu romance *O irmão alemão*, mais do que uma estrutura narrativa que se enquadra no gênero autoficção, também é um panegírico à literatura e aos seus grandes escritores, posto que o desenvolvimento de sua narrativa coloca o leitor em diálogo com os autores e obras mais proeminentes da literatura mundial.

Porém, se Chico é um herdeiro que zela pelo legado literário, como ocorre esse diálogo que *O irmão alemão* estabelece entre leitor e obras literárias? Por intermédio de quais técnicas o autor celebra e valoriza obras literárias anteriores em um processo transcendente que nos sugere a ideia de uma homenagem à própria literatura em si? A resposta é óbvia: em *O irmão alemão*, Chico Buarque lança mão da intertextualidade<sup>94</sup>, que constitui uma técnica

---

<sup>94</sup> Cabe ressaltar que entendemos a intertextualidade como um diálogo estabelecido entre textos. É natural que os textos tenham como origem um texto anterior, com o qual mantêm uma relação, seja satírica, elegíaca, paródica ou apenas uma paráfrase. Júlia Kristeva afirma que a “palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 2005, p.66).

narrativa utilizada por autores que tendem a honrar o legado literário do qual fala Perrone-Moisés.

Quando pensamos no conjunto heterogêneo que compõe a produção literária de Chico Buarque, a presença do recurso da intertextualidade não se apresenta como uma particularidade exclusiva da narrativa *O Irmão alemão*; na verdade, ocorre precisamente o inverso, pois a “obra de Chico é muito permeada pela intertextualidade” (BORTONE, 2015, p.77). Para asseverarmos isso, basta lembrarmos apenas algumas obras buarquianas que, de algum modo, fazem uso das relações intertextuais: *Fazenda modelo* e seu diálogo inconcusso com *A revolução dos bichos*, de George Orwell; a peça *Gota d’água* como uma releitura contemporânea de *Medeia*, a tragédia grega de Eurípidés; a criação de *Ópera do malandro* sob incontestes influências das peças *A ópera do mendigo*, de John Gay, e *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht; o ambiente estranho, labiríntico e absurdo de *Estorvo* refletindo e retomando o universo das obras de Kafka, tais como *Metamorfose* e *O processo* e o diálogo estabelecido entre *Leite derramado* e Machado de Assis, em que são retomadas as ideias de traição e desconfiança bem à guisa de *Dom Casmurro*, sendo possível observar em Eulálio e Matilde uma perfeita reprodução moderna de Bentinho e Capitu.

É preciso ressaltar também que, se as relações intertextuais não são uma prerrogativa de *O irmão alemão*, pois estão presentes em toda a produção literária de Chico Buarque, a intertextualidade corresponde a uma técnica narrativa utilizada atualmente por: “boa parte da ficção e da poesia atuais [que] está encharcada de referências à ficção e à poesia anteriores, na forma de citação, alusão, pastiche ou paródia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.117). Ainda que, em tempos hodiernos, precisamos admitir, o uso da intertextualidade esteja mais acentuado e recorrente, não devemos ignorar que essa técnica narrativa existe em uma dimensão praticamente diacrônica na história da literatura, e não deve ser estigmatizada como um procedimento específico da atualidade, tal como afirma Perrone-Moisés (2016, p.114): “do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos”. Sobre o uso excessivo e exacerbado da intertextualidade na literatura contemporânea, a autora (2016, p.116) revela uma verossímil causa para o emprego recorrente desse procedimento narrativo: “podemos atribuir essa prática [intertextualidade] à falta de um centro de verdade religioso ou filosófico, à qual corresponde um sujeito descentrado, múltiplo e dialógico”. Perrone-Moisés segue endossando a ideia de que a proliferação de obras literárias ricas em intertextualidades desvela um agravamento da crise



ontológica. Pensando nesse uso específico da intertextualidade em nossa atualidade, postulamos que ela se manifesta ao menos de duas maneiras:

A intertextualidade praticada na literatura contemporânea pode assumir um tom melancólico (alusões a momentos da história em que a literatura alcançou suas maiores realizações e seu maior reconhecimento), ou um tom irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.116)

No caso particular de *O irmão alemão*, Chico opta por um procedimento intertextual que concerne à segunda variação do uso da intertextualidade, ou seja, optando por um tom irônico e, sobretudo, lúdico, e insuflando o romance com referências nominais atinentes aos autores ou com citações diretas de suas obras literárias. Toda a opulenta rede de referências desenvolvida em *O irmão alemão* não é aleatoriamente jogada ao leitor, ela mantém certa verossimilhança e harmonia com o perfil do próprio narrador-protagonista, que se inclui no grupo dos leitores profissionais e ávidos, ou, recorrendo à nomenclatura de Umberto Eco (2003), ao grupo de ‘leitores estéticos’.

Podemos entender que uma das formas de intertextualidade é a citação (PERRONE-MOISÉS, 2016), menção ou o citacionismo: trata-se de uma forma mais explícita e que exige menos do leitor. A citação manifesta-se no texto por intermédio de menções a um autor ou a uma obra literária, nos casos nominais, ou por meio da citação direta de um trecho de alguma obra que surge como um fragmento ou um recorte destacado na tessitura textual. Outra forma possível é a interpenetração ou cruzamento entre os textos literários, isto é, quando um texto incide no outro, fazendo-se presente e perceptível, uma forma de escrita em que se é possível ler o ‘outro’. Em *O irmão alemão*, ambas as formas de intertextualidades citadas são verificáveis, no entanto, com ampla preponderância da primeira forma sobre a segunda.

As citações nominais a autores pululam generosamente na tessitura textual de *O irmão alemão* intermediadas pela personagem Francisco de Hollander. É possível perder-se facilmente quando o narrador-protagonista arrola os autores e obras referenciados no decorrer do romance. Francisco de Hollander, como já mencionamos, é um leitor ávido, sempre estando com um livro em mãos ou com alguma leitura em andamento, além de utilizar-se dos livros, como um elo comunicativo a fim de estabelecer e facilitar suas relações sociais. Basta pensarmos nos empréstimos de livros, retirados furtivamente da biblioteca de seu pai, que o narrador fazia para incitar alguma afeição em outra personagem, ou nos romances tomados como motes de conversas para despertar afinidade em alguém. Conforme o narrador cita

alguma obra ou autor, ele revela, conseqüentemente, o seu opulento repertório de leitura que, por confluências biográficas, desvela a própria riqueza do repertório de leitura de Chico Buarque.

Essas menções ou referências nominais a obras e autores não representam a forma clássica de intertextualidade, isto é, não se trata estritamente da interpenetração de textos, no diálogo direto entre eles, em que podemos observar o texto do autor B presente no autor A. Fenômeno este que também ocorre em *O irmão alemão*, ainda que em menor escala, se cotejado às menções aviadas pelo narrador-protagonista. Contudo, a quantidade de menções é tão elevada e extensa que achamos consentâneo realizar o procedimento de, primeiro, isolá-las, retirando-as do romance; e, segundo, elaborar uma compilação. O uso excessivo e transbordante de menções ao universo literário assevera a nossa tese de que, suplantando o projeto autoficcional contido em *O irmão alemão*, a obra em si presta encômios à própria literatura ao colocá-la em um insistente destaque. Um canto, uma ode ou uma elegia à arte das palavras. Optamos por inscrever aqui, por pragmatismo, apenas os autores citados. Porém, no romance em si, Francisco de Hollander também faz menção às obras desses autores, ou à obra e ao autor concomitantemente.

Arrolamos o maior número possível para que possamos proporcionar a real dimensão da celebração aos autores e às obras literárias realizadas pelo narrador-protagonista no romance, em prol da literatura. Essa valorização explícita de Francisco de Hollander à literatura anterior insere Chico Buarque dentre os autores que resgatam e celebram a tradição literária: James Frazer, Honoré de Balzac, Manuel Bocage, Liev Tolstói, Nikolai Gogol, Padre Antônio Vieira, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Hans Staden, Sófocles, Homero, James Joyce, Arthur Rimbaud, Vírgilio, Dante, Fausto, Luís de Camões, Charles Darwin, Miguel de Cervantes, Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Albert Camus, Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Victor Hugo, André Gide, Santo Agostinho, Walter Benjamin, Fiódor Dostoiévski, Rainer Rilke, Wolfgang Goethe, Francis Ponge, Ernest Hemingway, Santo Agostinho, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Scott Fitzgerald, Zelda Fitzgerald, Franz Kafka, Schiller, Thomas Mann, Jorge Amado, Karl Marx, Friedrich Engels, João do Rio, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Immanuel Kant, Miguel de Unamuno, Constantin Stanislavski, Jean de La Fontaine, Vladimir Nabokov, Vladimir Maiakovski, Luigi Pirandello, Henry Miller, Pablo Neruda, Marquês de Sade, Mihai Eminescu, García Lorca, Antonio Gramsci, Nicolás Guillén e W. G. Sebald.

Os autores citados por Francisco de Hollander compõem um mosaico literário bastante heterogêneo com autores dos mais diversos gêneros, e possibilitam que associemos Chico Buarque ao tipo de autor que reconhece, zela e dissemina a herança literária. Uma figura autoral que, segundo a ideia de legado literário exposta por Perrone-Moisés, remeteria a uma espécie de ‘paladino da literatura’, ou, ainda mais especificamente, seguindo a teórica citada, da ‘alta literatura’.

A simples menção ou o mero citacionismo pode ser impugnado quanto à sua inserção no estatuto da intertextualidade, visto que, como dissemos, não há o clássico diálogo entre os textos literários, a não ser que se considere, e seria plausível, a própria menção ao autor ou à sua obra como uma espécie de diálogo ou de resgate executado pelo texto literário. Todavia, em *O irmão alemão*, a intertextualidade também se apresenta em seu modo mais clássico e inconcusso. Isso nos leva a discorrer sobre a segunda forma de intertextualidade, o tradicional cruzamento entre textos. Destacaremos uma específica passagem da narrativa em que podemos vislumbrar relações intertextuais.

Em determinado momento da diegese, mais precisamente no capítulo doze, o narrador-protagonista Francisco de Hollander enceta uma busca por um emprego que lhe propicie alguma renda, pois havia sido recentemente demitido de um curso pré-vestibular no qual lecionava. A primeira opção, que avulta como a mais pertinente, é a possibilidade de tentar uma vaga de professor na Aliança Francesa, local onde seu amigo, Christian Beauregard já trabalhava. Ao chegar ao local, Francisco procura a responsável pela unidade e descobre que se trata de D. Nicole. Em seguida, é informado pela recepcionista sobre a ausência de D. Nicole. Francisco de Hollander decide ir à sala de espera e lá permanecer até que a responsável retorne de sua consulta no ginecologista. Entre revistas de fotonovelas, um gênero de estirpe esdrúxula demais para seu paladar literário, Francisco logo sente-se enfastiado e pergunta à recepcionista se há algum livro disponível. Sub-repticiamente, pois retirado sem permissão da gaveta da personagem D. Nicole, a recepcionista traz um exemplar de bolso do clássico *Justine, Les Malheurs de la Vertu*, do escatológico Marquês de Sade.

Ao folhear o livro, o narrador remonta às suas reminiscências juvenis em que relata ter lido, furtivamente, o mesmo romance que, hoje, tem em mãos. Lê aos sobressaltos, consciente de que estava em posse de um objeto proibido, uma postura de leitura que remete fielmente às leituras dos livros pornográficos feitas de maneira reticente, furtiva e discreta e com um receio que infunde aquela sensação constante de se está em na iminência de um constrangedor flagrante. O texto de Sade surge em itálico e intermitente na narrativa buarquiana, assomando

entre as ponderações do próprio narrador acerca do livro, de breves associações que ele faz entre o que lê e o que vê e das inferências sobre a experiência de leitura de D. Nicole com o livro do Marquês de Sade. A seguir, selecionamos uma passagem em que podemos aferir a intertextualidade que *O irmão alemão* estabelece com o escritor francês:

Li-o [*Les Malheurs de la Vertu*] na época por partes e aos sobressaltos, nas raras saídas do meu pai, tal como agora sou alertado a cada minuto da iminente chegada de d. Nicole. *Nessa época fatal para a virtude das meninas, tudo lhes falta num único dia...* Sôfrego, mais com a memória que com os olhos, releio as vicissitudes da infeliz Justine, temente a Deus, e de sua irmã mais velha, Juliette, entregue às delícias da libertinagem. E no momento em que a caçula, aos doze anos, repele a investida libidinosa de seu pároco, protejo o livro de crianças e adolescentes que vêm enchendo a sala de espera até se revezarem festivamente com as turmas de saída. Ao reabrir o livro, tenho a ilusão de vê-lo ilustrado com figuras das meninas em flor que vi passar, possíveis futuras alunas minhas: *Oh!, senhor, eu disse aos prantos e precipitando-me aos joelhos daquele homem bárbaro, deixai-vos enternecer, eu vos conjuro...* Imagino que também d. Nicole seja interrompida a miúdo em sua leitura, como indicam as dobras nos cantos de sucessivas páginas. Mas pode ser que as dobras marquem os trechos que mais lhe interessaram, como este em que Justine, ainda virgem, é subjugada pelo terrível Coração de Ferro, *depois que fiquei como ele desejava, tendo-me feito pôr os braços no chão, o que me fazia parecer um animal...* (BUARQUE, 2014, p.131-132)

A diegese segue intercalando a fala do narrador-protagonista às passagens do romance de Sade, inculcando um teor voluptuoso que prepondera livremente na narrativa até o instante em que o amigo de Francisco, Christian Beauregard, surge de chofre, retirando o narrador de seus devaneios e delírios lascivos. Mais adiante na narrativa, passagens de Sade ainda figurarão esporadicamente no romance de Chico Buarque, acentuando o diálogo intertextual entre as duas obras literárias. Ressaltamos o fato de que o texto de Sade aparece mediado pela perspectiva do narrador-protagonista, que o contextualiza convenientemente na conjuntura vivida por ele, entrelaçando-o com suas ponderações e fazendo com que o texto do escritor francês dialogue diretamente com a experiência vivenciada pelo narrador e não apenas que seja uma referência solta e adiáfora.

Como um procedimento profícuo e recorrente na construção linguística de *O irmão alemão*, a intertextualidade se faz perceptível em outros momentos e aludindo a outros autores: Ricardo Reis, o heterônimo de Fernando Pessoa, Cortázar e Miguel de Cervantes também têm trechos de suas obras citados. Em um instante que consideramos o ápice da ironia intertextual, em que a faceta romancista parece dialogar em perfeita simetria com a faceta cantor, notamos a presença de trechos de uma das músicas do próprio Chico Buarque.

Na verdade, os trechos de uma canção-poema (*Sinal fechado*) escrita por Paulinho da Viola, porém, interpretada pelo Chico.

No capítulo 8, a obsessão exacerbada e desmedida de Francisco de Hollander por notícias ou pessoas que o ajudem a reconstituir a história de seu irmão germânico leva o narrador-protagonista a sondar a casa do pianista Henri Beauregard, onde este vivia com sua esposa e seu único filho. Neste momento da narrativa, Francisco de Hollander ainda mantém a perversa resolução de que Henri se relacionara com a mãe de seu irmão alemão, Anne Ernst, pouco antes da Segunda Guerra Mundial eclodir e que Christian Beauregard, filho de Henri, era o seu irmão perdido, adotado e criado pelo pianista francês. Imerso e alienado em suas ilações, então, o narrador-protagonista adota uma rotina de sondagens à casa do pianista a fim de descobrir alguma informação que assevere suas especulações, e, após imaginar como seria o primeiro encontro com esse irmão alemão encarnado pela figura do filho de Henri, Francisco vê, através da veneziana, “uma luz azulada que agora tremula, e em vez de Schubert me chega a voz dolente de um jovem a cantar: olá, como vai?, eu vou indo, e você, tudo bem?” (BUARQUE, 2014, p. 89). Os Beauregard estavam assistindo ao festival de música popular na televisão, uma prática bastante comum na década de 1960.

A sequência linguística ‘olá, como vai?, eu vou indo, e você, tudo bem?’ corresponde ao limiar da canção *Sinal fechado*, como já assinalamos, escrita por Paulinho da Viola e interpretada por Chico. A ironia intertextual consiste precisamente na inserção de trechos de uma canção interpretada pelo autor Chico Buarque na tessitura textual de *O irmão alemão*, mas que é percebida pelo narrador-protagonista, este uma autorrepresentação do próprio autor, apenas como ‘a voz dolente de um jovem a cantar’. Para Umberto Eco, sobre o reconhecimento e a inteligibilidade da ironia intertextual, “quem entende a alusão estabelece uma relação privilegiada com o texto (ou a voz narradora), quem não entende segue adiante da mesma forma” (ECO, 2003, p. 204). Neste caso mais complexo de intertextualidade, apenas o leitor mais informado pode detectar esse ludismo intertextual presente na passagem citada do romance, que irrompe na narrativa como uma “piscadela culta que lhe dirige o autor” (ECO, 2003, p. 206).

De narrativas pornográficas a letras de canções interpretadas pelo próprio Chico Buarque, sem olvidar a constelação de autores citados no decorrer do romance, *O irmão alemão* se enquadra no conjunto de obras literárias contemporâneas que dialogam constantemente com outros textos literários, erigindo a literatura a um lugar de constante destaque e utilizando-a como meio para estabelecer os mais diversos diálogos possíveis. Uma

riqueza intertextual que visa a refletir o profuso repertório de leitura do narrador-protagonista e, por consequência, a vasta experiência de leitura do próprio autor. É possível apregoar que o repertório de leitura do autor reverbera ressonante na própria estrutura do narrador-protagonista Francisco de Hollander, avalizando-nos aventar a ideia de que o autor ficcionaliza seu perfil leitor na figura de seu narrador. Basta uma pesquisa de teor biográfico para ratificarmos que Francisco de Hollander e Chico Buarque compartilham experiências de leituras idênticas ou similares. Por intermédio dessa ficcionalização de seu perfil leitor, o autor nos deixa pistas acerca de suas próprias leituras, tão relevantes na construção não apenas de seu perfil enquanto leitor, mas também enquanto autor.

Retomando a ideia de herança literária exposta no início desse tópico, Chico Buarque, com *O irmão alemão*, representa a estirpe de autores que abdica do uso estouvado ou pródigo desse legado literário para se dedicar à celebração jubilosa e à homenagem solene à literatura como uma prática artística trans-histórica que contribui para o desenvolvimento de uma visão crítica mais aguçada de nossa realidade e para a intelecção do próprio homem e de sua hermética subjetividade. *O irmão alemão*, explorando em demasia o conceito de intertextualidade, tece uma eficiente ode à literatura, capaz de propiciar uma prazerosa apreciação estética ao leitor que compreende as numerosas ‘piscadelas’ que o autor lhe direciona no decorrer do romance.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo dedicou-se à percutiente reflexão acerca do híbrido estatuto da autoficção e à aplicação pragmática do arcabouço teórico a fim de que o fenômeno autoficcional fosse ratificado na tessitura da obra literária *O irmão alemão*, de Chico Buarque, avalizando-nos, o que também constituía um objetivo, a categorizar o romance supracitado como pertencente ao conjunto de textos autoficcionais.

A fim de que nossos objetivos se consolidassem, seccionamos esse estudo em duas partes, cujos desdobramentos desvelaram segmentos que obedeceram a uma lógica interna progressiva, em que os discursos componentes da autoficção foram privilegiados e perscrutados antes do texto autoficcional em si.

A primeira parte desta pesquisa compenetrou-se em discussões estritamente teóricas acerca da teoria da autoficção. Com o escopo de depreender a especificidade, o conceito e as controvérsias que envolvem o gênero da autoficção, optamos por aviar uma decomposição da narrativa autoficcional, para, assim, identificarmos os dois outros discursos que a compõem: o discurso literário e o discurso autobiográfico.

Os dois incipientes tópicos desta pesquisa voltaram-se precisamente a um estudo acerca das especificidades dos discursos literário e autobiográfico. No que concerne ao discurso literário, partimos da pergunta “o que é literatura?” como elemento instigador de nossa investigação. Seguindo um trajeto dialético, em que apresentamos perspectivas teóricas ora confluentes, ora antitéticas, concatenamos conceitos e definições de literatura que nos auxiliaram na construção de uma especificidade do discurso literário. Discorremos e problematizamos os componentes que identificamos como específicos da literatura, aduzidos sob as nomenclaturas de literariedade, estranhamento, desfamiliarização, apuro estético e afins. Apresentamos as refutações a estes conceitos, ilustrando a complexidade e o hermetismo em demarcar uma especificidade para a literatura, o que nos levou a alterar nossa pergunta inicial “o que é literatura?” para “quando é literatura?”.

No que tange ao discurso autobiográfico, abordamos a especificidade da autobiografia adotando duas posturas distintas: na primeira, as ponderações teóricas sobre o gênero autobiográfico foram feitas tendo como esteio teórico o texto fundador e basilar de Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico*, levando em consideração a sua relevância e seu caráter de manifesto, além da prerrogativa de ser um dos primeiros textos a teorizar acerca da

autobiografia. Côncios de que o texto de Lejeune fora alvo frequente de impugnações e refutações, perceptíveis no próprio discurso do teórico em textos ulteriores ao pacto autobiográfico, em que o autor francês retifica alguns de seus conceitos, dispomo-nos a uma segunda postura: a que impugnava as ideias de Lejeune. Neste segundo momento, apresentamos argumentos que põem em dúvida, provocam e objetam a visão ortodoxa e normativa de Lejeune que postulava à autobiografia um compromisso inexorável com a verdade e o fato. A ilusão referencial da autobiografia é destacada e posta em debate.

O terceiro e derradeiro tópico atinente à primeira parte desse trabalho atingiu o zênite de nossas ponderações teóricas e o verdadeiro motivo desse trajeto que perpassou pelos discursos literário e autobiográfico. Após alcançarmos a inteleção dos discursos que compõem a autoficção, adentramos no gênero autoficcional em si. Neste terceiro tópico, apresentamos a gênese da autoficção, cujo neologismo fora cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky, as problematizações que giram em torno do desencontro entre a prática e a criação do conceito da autoficção, as definições canônicas que encontramos no trajeto de nosso estudo, além de discorremos acerca da soez banalização do termo.

O objetivo primacial dessas considerações sobre o estatuto da autoficção era delinear uma especificidade para o gênero, além de servir como um prolegômenos, ou a reunião de ‘ferramentas’, para a análise do romance *O irmão alemão* sob o viés autoficcional. Durante nossa pesquisa, pudemos constatar que a autoficção se embasa pelo pacto ambíguo, sendo que suas especificidades se resumem a um projeto estético intencional de autorrepresentação por parte do autor. Este contando não apenas o que aconteceu, mas também o que poderia ter ocorrido com ele, à relação de identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, relação esta que auxilia no efeito de leitura anfibológica tão característica à autoficção e aos fragmentos de existência, por ser a narrativa autoficcional um meio fragmentário e roto de se narrar a vida do autor. Fragmentos da existência do autor, pequenos recortes de sua vida, estão imiscuídos à ficção, propiciando a reverberação de uma estranha ambiguidade em toda a tessitura do romance, o que deflagra certa indecibilidade ou sensação de dubiedade no leitor: não se sabe se o autor viveu ou não aquilo que narra, visto que nem tudo que é dito pelo autor pode ser aferido em fontes extraliterárias.

Compilando aquilo que chamamos de especificidades da autoficção, combatemos o efeito da banalização do neologismo autoficção que pode ser resumida na propensão atual em categorizar de autoficção obras literárias em que podemos ver vestígios biográficos do autor mesclados à ficção, sem levar em consideração as características fundamentais do estatuto



autoficcional, ou sem que haja algum rigor teórico mais rígido na categorização das obras autoficcionais.

Na segunda parte de nossa pesquisa, adentramos em questões um pouco mais pragmáticas em relação à autoficção. Nosso escopo se altera: já estamos conscientes do que a autoficção tem de específico em seu discurso, então, a incumbência se transforma na aplicação prática desse esteio teórico na análise de um romance. A nossa tese também se altera: não se trata mais de erigir o posicionamento teórico que postula ter a autoficção um conjunto de especificidades, mas sim de ratificar que determinada obra literária, no caso, *O irmão alemão*, de Chico Buarque, pode ser acrescida no conjunto de narrativas tidas como autoficcionais.

O tópico limiar que abre a segunda parte apresenta o perfil romancista do autor selecionado por nós. Neste ponto, apresentamos uma lacônica biografia sobre Chico Buarque, destacando alguns fatos que abrangem tanto a faceta compositor, quanto a faceta romancista de Chico. Admoestamos sobre a escassez e a falta de variedade de estudos acadêmicos que se dedicam a Chico Buarque, enquanto autor de romances, visto que a maioria das pesquisas acadêmicas dá ênfase a aspectos biográficos ou, em sua maioria, a aspectos que frisam a faceta poeta/compositor de Chico. Ainda neste tópico, arrolamos algumas das características da estilística buarquiana observáveis em seus cinco romances, em outras palavras, assinalamos as interseções formais e conteudísticas que preponderam nas obras literárias de Chico Buarque, como a recorrência da narrativa onírica, possibilitando argumentar que existe uma unidade no modo como as narrativas buarquianas se desenvolvem.

No segundo tópico, realizamos uma resenha que visa à familiarização ou contextualização do leitor no universo do romance *O irmão alemão*. Em suma, este tópico consiste em uma apresentação do romance supracitado, respaldada por uma análise crítica que perscruta e revela a estrutura e o enredo de *O irmão alemão*. Questões pertinentes aos personagens, ao narrador, ao cenário, enredo e tempo foram trabalhadas nessa parte da pesquisa a fim de que pudéssemos expandir a imersão do leitor na obra literária.

Já no terceiro e quarto tópicos, nossas análises se voltam para a figura da personagem, mormente, a figura do narrador-protagonista de *O irmão alemão*, levando em consideração dois possíveis paradoxos. O primeiro deles envolveu o nome do narrador-protagonista da narrativa de Chico Buarque. Ao levarmos em consideração o princípio que apregoa a necessidade de relação de identidade nominal como um dos requisitos primaciais para a identificação de uma obra como autoficcional, sustentamos, neste tópico, nossa tese de que *O*

*irmão alemão* é uma autoficção, ainda que haja uma ligeira discrepância nominal entre o narrador-protagonista de *O irmão alemão* e o autor Chico Buarque. É precisamente essa discrepância que se anunciou como um suposto paradoxo para a análise da obra literária em questão como autoficcional, mas que pôde ser extirpada ao levarmos em consideração a constelação onomástica em torno de Chico Buarque, um caso muito peculiar em que existe um conjunto de nomes sendo atribuídos a uma única pessoa, permitindo que o autor seja identificado por algum deles.

O quarto tópico se concentra em outro paradoxo, desta vez, condizente ao estatuto da personagem e, conseguinte, também acerca da personagem da autoficção. Alguns estudiosos elaboraram ponderações densas no tentame de ora identificar as similitudes entre persona humana, a vertente clássica, e persona fictícia, ora elencar os elementos que nos possibilitam entrever dissensões entre nós e os seres fictícios, a vertente moderna. Destarte, empreendemos um conciso trajeto que perpassou pelos tipos de abordagem que o estudo da personagem de ficção recebeu através do tempo. Atualmente, a teoria da literatura entende as personagens como massas verbais, seres de papel, ou um ser formado integralmente por linguagem, cuja análise crítica e ontológica deve ser aviada afastando o conceito de personagem ao de pessoa, apregoando que pessoa e personagem são seres distintos. Essa perspectiva atual dos estudos literários revelou a irônica posição do personagem da autoficção, visto que esta personagem, seguindo o estatuto das narrativas autoficcionais, é associada à pessoa do autor. E é essa associação que deflagra a ambiguidade característica ao gênero. No fim, encontramos como melhor definição para a personagem da autoficção, o próprio mote do gênero: a personagem autoficcional não é o autor ou é, esporadicamente; ela é e não é o autor, numa perspectiva concomitante e aparentemente antitética.

No quinto tópico, dedicamo-nos à identificação das interseções biográficas entre o autor Chico Buarque e o narrador-protagonista Francisco de Hollander. Partimos da expressão fragmentos de existência para nomear os recortes autobiográficos que estão salpicados na tessitura do romance *O irmão alemão*, nomenclatura consentânea se nos atentarmos ao modo fragmentário da própria narrativa autoficcional, em que a história de vida é narrada de maneira rota, alquebrada e esparsa. São estes recortes ou fragmentos de vida que permitem ao leitor a associação imediata entre autor e narrador-protagonista, deflagrando o efeito de ambiguidade e, conseqüentemente, a sensação de incerteza que é incutida ao leitor ao deparar-se com um narrador que compartilha experiências biográficas com o autor. Entre tantos exemplos que concedemos, citamos aqui o furto de carro ocorrido logo no primeiro capítulo

do romance. Aos que conhecem a biografia de Chico Buarque, é explícita a referência à própria experiência do autor, que também perpetrou furtos de carro em sua adolescência. Aqui notamos como os fragmentos de existência ou de vida contribuem para ação da ambiguidade em uma autoficção, afinal, além de autor e narrador compartilharem o mesmo nome, também compartilham experiências de vida, estamos diante, então, de uma autobiografia ou de um romance? O autor é o narrador? Em nossas pesquisas constatamos que a autoficção não é nem autobiografia, nem romance, mas uma narrativa intersticial, fronteira e híbrida, estabelecida na friável posição entre o romance a autobiografia e que o autor é e não é a personagem protagonista, seguindo a proposição de Manuel Alberca (este soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo).

No derradeiro e sexto tópico concernente à segunda parte de nosso estudo, suplantamos a questão da autoficção e, como uma análise complementar, discorremos acerca das relações intertextuais presentes em *O irmão alemão*, visto que, por intermédio delas, é possível vislumbrarmos um reflexo do perfil leitor de Chico Buarque reverberando na constituição de seu narrador-protagonista, que compartilha do rico repertório de leitura do próprio Chico. Neste tópico, destacamos algumas relações intertextuais que identificamos consoante a leitura do romance: a intertextualidade mais explícita, como a estabelecida com Marquês de Sade e com Fernando Pessoa, as dezenas de referências e citações a autores e obras que elencamos minuciosamente e até a relação intertextual que o autor estabelece consigo mesmo, ou, mais especificamente, com sua faceta de compositor, em um momento peculiar em que o narrador ouve a letra de uma música interpretada, no plano da realidade, pelo autor do romance. Em *O irmão alemão*, como corroboramos em nosso estudo, as relações intertextuais ocorrem nimamente refletindo a riqueza de uma obra literária que pode ser lida também como uma ode à literatura ao contemplarmos o mosaico literário que ela estabelece com as demais obras e autores, incutindo-nos a ideia de um culto à literatura.

Esse longo, árduo e laborioso trajeto percorrido nos conduziu a um caminho que nos permite postular ao menos duas conclusões, com as quais contribuimos para o desenvolvimento e a consistência dos estudos literários hodiernos, mais especificamente ao nicho acadêmico que se compenetra no estudo do fenômeno autoficcional e no estudo das narrativas ficcionais de Chico Buarque.

A primeira conclusão é resultado das ponderações que preconizaram mais as questões teóricas condizentes ao estudo da autoficção enquanto fenômeno literário: a narrativa autoficcional é um fenômeno textual que possui aspectos delineadores de uma especificidade

demarcadora de um território próprio e definido para o gênero. Materializando uma narrativa andrógina e híbrida, o conceito de autoficção não pode ser diluído ou banalizado, muito menos servir de rótulo imediato e moderno para obras literárias em cujas estruturas vislumbramos alguma confluência biográfica aventada entre autor e narrador-personagem. A autoficção vai além dessas confluências e exige uma relação contratual específica que pode ser sintetizada no pacto ambíguo. Em outras palavras, a categorização de um romance como autoficcional requer a aplicação do rigor e da rispidez na análise literária, análise esta que deve ser respaldada pela fortuna crítica e pelo embasamento teórico já existentes sobre a autoficção.

Baseando-nos em nosso trajeto teórico percorrido até aqui, postulamos ser a autoficção um romance em que o autor, narrador e personagem mantêm uma relação de identidade onomástica e no qual podemos perceber a existência de um projeto estético intencional por parte do autor de se autorrepresentar ambigualmente; o que deflagrará uma narrativa fragmentada em que o autor narrará sua vida de modo não-linear, salpicando fragmentos de sua existência, recortes autobiográficos no tecido ficcional, recorrendo a uma cronologia esparsa e subversiva à linearidade coerente e harmoniosa do gênero autobiográfico. Ambiguidade, identidade nominal e narrativa fragmentada são elementos que garantem a especificidade da autoficção diante de outros gêneros adjacentes ou das outras formas de expressão das escritas de si. Ao assumir explicitamente a sua identidade em uma obra ficcional, e mesclando deliberadamente ficção e fato em sua narrativa, o autor estabelece os fundamentos de uma relação contratual com o leitor, infundindo neste uma posição de permanente indecidibilidade, dubiedade e incerteza acerca de tudo aquilo que é narrado pelo autor. Essa oscilação por parte do leitor, que engendra a leitura anfibológica, caracteriza o pacto ambíguo autoficcional, que, por sua vez, é o expoente da especificidade do gênero.

A segunda conclusão à qual chegamos nesse estudo origina-se do arcabouço teórico erigido em torno da autoficção e se aplica pragmaticamente na análise do romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque. Munidos da teoria autoficcional, pudemos asseverar que o romance supracitado pertence ao conjunto de narrativas autofissionais, o que não cerceia *O irmão alemão* a alguma categorização inexorável e invariável. O romance de Chico Buarque pode proporcionar outras leituras, outras perspectivas teóricas, mormente devido a sua riqueza estrutural, como já destacado. Os elementos aqui mencionados como especificativos do gênero autoficcional se fazem presente na tessitura ficcional do romance. Há a relação de identidade nominal, a ambiguidade reverberando pelo romance e o modo fragmentário de

narrativa de vida representado pelos fragmentos de existência. A trajetória do narrador Francisco de Hollander revela inúmeras confluências biográficas com Chico Buarque, interseções que destacamos na pesquisa, em um processo de construção ficcional que propende a confundir pessoa (Chico Buarque) com personagem (Francisco de Hollander). As relações tímidas e reticentes com o pai, o diálogo com a literatura que nasce ainda na adolescência, a figura do irmão germânico desconhecido, as influências do regime militar, entre outros aspectos, representam os liames biográficos que unem e amalgamam autor e narrador-personagem em um plano narrativo híbrido (autobiografia e ficção) e ambíguo (indecidibilidade por parte do autor diante do que é narrado e a concomitância identitária entre autor e personagem). Em congruência com os preceitos estabelecidos pelo pacto ambíguo, inserido no interstício limítrofe entre autobiografia e ficção, *O irmão alemão* é o romance do entre-lugar: nem preponderantemente autobiografia, nem rigorosamente apenas ficcional, mas sim autoficção. Uma narrativa literária andrógina, de teor multifacetado, tal como o seu autor, que, polivalente em suas incursões artísticas, estende, com excelência, seu estro a diversos estratos culturais. Em termos mais simples: uma autoficção de Chico Buarque.

## REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica e la autoficción. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. **A Poética clássica**. Aristóteles. Horácio. Longino. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- BORTONE, Marcia Elizabeth. A intertextualidade em Chico Buarque. In: CYNTRÃO, Sylvia (Org). **Chico Buarque, sinal aberto!** Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. p.77-88
- BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CARVALHO, Vivian Cristina Alves de. **O romance de Chico Buarque**: uma leitura de *Estorvo, Benjamim e Budapeste*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- CASAS, Ana. La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. In: **El yo fabulado**. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana, 2014. p 7-21.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DE AZEVEDO, Luciene Almeida. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, v.1, n.12, 2008.
- DE FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque**: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos. São Paulo: Leya, 2013.
- DE MENESES, Adélia. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

DELMASCHIO, Andréia. **A máquina de escrita (de) Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. Apud HIDALGO, Luciana. **Autoficções brasileiras: influências francesas, indefinições teóricas**, ALEA, v. 15, n.1, 2013.

\_\_\_\_\_. O último eu. In. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014,. p.111-125.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Im/possibilidades da autobiografia. In: **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Ed. PUC-RIO, 2009. p.17-54.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2014.

\_\_\_\_\_. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan/jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Autoficção em teoria: a terceira margem. In. WERKEMA, Andréa, DE OLIVEIRA, Ana Lúcia, SOARES, Marcus Vinicius (Org). **Figurações do real: a literatura brasileira em foco VII**. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2017. p.91-107.

\_\_\_\_\_. Autoficção: um percurso teórico. **Criação e Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Organização Oliver Stally brass. Trad. Sergio Alcides. Prefácio Luiz Ruffato. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

GINWAY, M. Elizabeth. PERRONE, Charles A. TARTARI, Ataíde. Chico sob a ótica internacional. In: DE FERNANDES, Rinaldo (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.211-227.

HIDALGO, Luciana. Autoficções brasileiras: influências francesas, indefinições teóricas, **ALEA**, vol. 15/1, 2013, pp.218-231. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517106X2013000100014&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517106X2013000100014&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 04 mar. 2017, às 22h35.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES. **A Poética clássica**. Aristóteles. Horácio. Longino. São Paulo: Cultrix, 2014. p.55-68.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas andas a reflexão sobre autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

JOUVE, Vincent. **Por que estudar literatura?** Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.67-110.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: DE FERNANDES, Rinaldo (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.229-239.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POZUELO, José María. **Figuraciones del yo en la narrativa**: Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Servicio de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2010.

RIBEIRO, Carlos. Romance do simulacro. In: DE FERNANDES, Rinaldo (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004, p.63-66.

RODRIGUES, Jhonatan. A representação do narrador clássico em *Leite derramado*, de Chico Buarque. **Revista Alumni**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 61-71, ago.-dez. 2014. Disponível em: <<http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/alu/article/view/1757>>. Acesso em: 03 jul. 2017, às 14h50.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.



**REFERÊNCIA AUDIOVISUAL**

**CHICO:** artista brasileiro. Direção e produção Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2015, DVD.

**CHICO BUARQUE:** roda viva. Direção de Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI Pictures, 2006, DVD.