

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
Centro de Ciências Humanas
Departamento de Comunicação e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Marcone Edson Rodrigues de Oliveira

RELAÇÕES DE PODER EM *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO
BUARQUE, NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR, NO
BRASIL

Montes Claros - MG
Janeiro / 2023

Marcone Edson Rodrigues de Oliveira

**RELAÇÕES DE PODER EM *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO
BUARQUE, NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR, NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários,
da Universidade Estadual de Montes Claros
como exigência parcial para obtenção do título
de Mestre em Letras.

Orientador: **PROF^o ANTÔNIO WAGNER
VELOSO, DOUTOR**

**Montes Claros - MG
Janeiro / 2023**

Marcone Edson Rodrigues de Oliveira

**RELAÇÕES DE PODER EM *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO
BUARQUE, NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR, NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários,
da Universidade Estadual de Montes Claros
como exigência parcial para obtenção do título
de Mestre em Letras.

Aprovada em: ____ de _____ de 20__.

Banca Examinadora:

Orientador: Profº Dr. Antônio Wagner Veloso

Dr José Benedito de Almeida Júnior (UFU)T

Dr. Márcio Jean Fialho de Sousa (UNIMONTES)

Dedico esta pesquisa ao meu bondoso Deus por me presentear mais uma vez com sabedoria de conhecimento por meio da ciência ao cursar este mestrado.

De modo especial, aos meus pais (in memoriam), por essa nova e tão importante conquista fruto da educação que me dera em tempos pretéritos.

Em especial, aos meus irmãos que tanto amo, pela amizade incondicional e pela força.

Aos meus amigos que me deram motivos para cursar este curso de pós-graduação, mestrado.

Aos demais familiares, que estava sempre a torcer pelo meu êxito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Universidade Estadual de Montes Claros por ter possibilitado o meu acesso ao conhecimento científico mais aguçado e sem exaustão, porque ao fazer ciência há o cerne da concepção e do limite do pesquisador.

Ao meu orientador, professor doutor Antônio Wagner Veloso Rocha, exemplo de docente que me fez enxergar tantas realidades por meio da literatura, em Chico Buarque de Hollanda e por demonstrar com carinho, e profissionalismo a necessidade de haver rigor nos estudos científicos. Muito obrigado pelo companheirismo e por partilhar seu conhecimento comigo!

Aos estimados professores: Geraldo da Aparecida Ferreira e Márcio Jean Fialho de Sousa, pelos valiosos apontamentos na qualificação e aos demais professores do Programa de Pós-Graduação Letras/Estudos Literários que, de maneira especial, me apresentou um novo olhar acerca da pesquisa e da formação profissional.

A todos vocês que contribuíram nesta pesquisa a minha eterna gratidão e meus sinceros agradecimentos de muito obrigado!

Compreendemos que mesmo com fatos historiográficos, é por meio da literatura que podemos ultrapassar os registros do discurso histórico, delimitando os possíveis fatos. Textos literários possuem mais que análises objetivas de dados, fatos, documentos ou monumentos, [...] [porque] literatura fala também da literatura (Maria Aparecida Mineiro; Márcia Maria de Melo Araújo).

RESUMO

Esta dissertação analisou as relações de poder no romance *O irmão alemão*, de Buarque (2014), ao ter como realidade histórico-social a ditadura militar, no Brasil, no período de 1964 a 1985. A questão da pesquisa foi: quais as relações de poder existentes no contexto da ditadura militar, em *O irmão alemão*, de Chico Buarque? Sendo assim, entende-se que a obra em exame pertencia ao conjunto de obras denominadas autoficcionais. Por isso, fez-se à análise de cinco obras do autor para compor esta pesquisa para verificar de forma geral como ocorria a escrita do autor em apreciação. O objetivo geral foi apresentar o autor Chico Buarque e sua criação literária por meio do texto em prosa. Sendo assim, os objetivos específicos foram os seguintes: i) apresentar e refletir acerca da fortuna crítica pertinente ao tema; ii) averiguar a maneira como o autor engenhou na obra os personagens e como interagiam entre si por meio das relações de poder perante a realidade do autoritarismo administrado pelo regime militar, destacado por Ciccio; e, iii) observar a interferência das relações de poder na travessia dos personagens e no destino que lhes cercavam. O método de pesquisa foi qualitativo, porque procurou entender o acontecimento peculiar em sagacidade para descrever, comparar e interpretar os fatos. Em relação aos objetivos foi uma pesquisa exploratória, porque objetivou adequar maior intimidade do pesquisador ao problema de pesquisa/investigação para torná-lo mais específico. Sendo assim, a abordagem em relação aos procedimentos técnicos empregados foi pesquisa bibliográfica, documental para levantar e integrar os principais trabalhos existentes, e fundamentar este estudo. Por fim, realizou-se discussões e análises acerca do tema, no intuito de chegar a possíveis resultados acerca do problema, porque os diários íntimos e autobiografias tornaram-se mecanismos que levariam o autor a trabalhar o imaginário ao deixar seu estilo por meio dos fatos elucidados na escrita dos textos. Dessa forma, os achados da pesquisa apontaram que na teoria buarquiana percebe-se que, em seu enredo, contexto social e a construção da narrativa há, de fato, as relações de poder, pois cada pessoa mantém entre si uma rede de analogias, em que os sujeitos ficam envolvidos, como motivadores ou receptadores, ao dar vida e agitação nas relações estabelecidas entre si por meio dos papéis sociais que desempenham ao meio social.

Palavras-chave: O irmão alemão. Relações de poder. Ditadura militar. Autoritarismo. Autoficcional.

ABSTRACT

This dissertation analyzed the power relations in the novel *O Irmão Alemão*, by Buarque (2014), considering the historical-social reality of the military dictatorship, in Brazil, from 1964 to 1985. The research question was: what are the existing power relations in the context of the military dictatorship, in *O Irmão Alemão*, by Chico Buarque? Therefore, it is understood that the work under examination belonged to the set of works called autofictional. Therefore, five works of the author were analyzed to compose this research to verify in a general way how the author's writing occurred. The overall objective was to present the author Chico Buarque and his literary creation through prose text. Therefore, the specific objectives were the following: i) to present and reflect on the critical fortune relevant to the theme; ii) to investigate the way in which the author engineered the characters in the work and how they interacted with each other through power relations in the face of the reality of authoritarianism administered by the military regime, highlighted by Ciccio; and, iii) observe the interference of power relations in the crossing of the characters and in the destiny that surrounded them. The research method was qualitative, because it sought to understand the peculiar event in wit to describe, compare and interpret the facts. Regarding the objectives, it was an exploratory research, because it aimed to adapt the researcher's greater intimacy to the research/investigation problem to make it more specific. Therefore, the approach in relation to the technical procedures employed was a bibliographical and documentary research to raise and integrate the main existing works, and to support this study. Finally, discussions and analyzes were carried out on the subject, in order to reach possible results about the problem, because the intimate diaries and autobiographies became mechanisms that would lead the author to work the imaginary by leaving his style through the facts elucidated in the writing of the texts. In this way, the research findings pointed out that in Buarqui's theory it is perceived that, in its plot, social context and the construction of the narrative there are, in fact, power relations, since each person maintains a network of analogies among themselves, in that subjects become involved, as motivators or receivers, by giving life and agitation to the relationships established among themselves through the social roles they play in the social environment.

Keywords: The German brother. Power relations. Military dictatorship. Authoritarianism. Self-fictional.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 ASPECTOS DO PERCURSO HISTÓRICO-ESTÉTICO DE CHICO BUARQUE	16
1.1 Hibridismo vida e arte	16
1.2 O dramaturgo	20
1.3 Autobiografia e autoficção	21
1.4 <i>Roda</i> viva: a peça teatral	24
1.5 <i>Estorvo</i> : o impossibilitado	26
1.6 <i>Benjamim</i>	28
1.7 <i>Leite Derramado</i>	31
1.8 <i>Essa Gente</i>	34
1.9 Chico Buarque: o romancista	37
1.10 A memória na escrita literária de Chico Buarque	39
CAPÍTULO 2 INTERSEÇÕES HISTÓRICO-LITERÁRIAS EM <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>	42
2.1 O enredo: teia de tensões	42
2.1.1 Sintetizando <i>O Irmão Alemão</i>	47
2.2 Autor, narrador e narrativa	48
2.3 Travessias dos personagens	53
CAPÍTULO 3 CONTEXTO HISTÓRICO DA OBRA EM QUESTÃO	59
3.1 O Contexto histórico de <i>O Irmão Alemão</i>	59
3.2 Poder e linguagem: a fragmentação do sujeito em <i>O Irmão Alemão</i>	67
3.3 <i>O Irmão Alemão</i> : a identidade do sujeito fragmentado	72
3.4 O personagem Mimmo: representação dos desaparecidos políticos na ditadura militar	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	79
ANEXOS	84

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende analisar *O irmão alemão*, uma obra de Chico Buarque, publicada, em 2014 e as relações de poder no período da ditadura militar, no Brasil, presentes nessa narrativa. Por isso, os atos realizados pelos irmãos guiam os leitores a saciar e apreciar a obra com prazer por meio dos sentidos do corpo humano. Logo, Ciccio, o narrador-personagem, por meio da narrativa apresentava algum fato marcador da história e os atos intermitentes de impacto acerca da relação de poder. Por isso, o narrador vivia num momento crucial da história brasileira.

Sendo assim, a pesquisa permite ao estudioso conhecer e entender a natureza dos personagens da narrativa por meio das relações de poder. Concomitantemente, a realidade do regime de exceção que remetiam às ações e percursos delineados pelos personagens. A partir do pressuposto que Buarque (2014) não colocou os sentimentos de forma secundária na narrativa. Dessa forma, verifica-se que os personagens se movem e se envolvem entre si.

Nos dias atuais, sabe-se que, no Brasil, a ditadura militar tomava forma e era endurecida devido às ações dos militares que regiam o país. Por essa razão, o irmão, Mimmo, que era admirado pelo pai, desapareceu. Imediatamente, lhe veio à mente a concepção que foi preso pela polícia.

Acredita-se que Chico Buarque expressou, na narrativa, algum episódio evidente através do personagem protagonista Ciccio, em que estava envolvido ao movimento estudantil da época. Assim, simulava troca de tiros com terroristas, mortes, torturas, desaparecimento de pessoas e sumiço de corpos eram práticas em que o regime de exceção valia-se.

O *corpus* mostrou a realidade por meio dos atos de interdição. Consequentemente, trazia a prática bélica à sociedade para impor o poder do regime instaurado, no país, que praticava e ocasionava um painel de atos violentos: físico, psicológico e social ao cidadão daquele período, de 1964 a 1985. Assim, o registro histórico brasileiro pode ser, nos dias atuais, refletidos e ponderados à luz da ciência, enquanto que, naquela ocasião havia a censura aplicada pelo regime militar brasileiro.

Assim sendo, este trabalho se justifica, porque pretende elucidar os relatos da obra *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) para mostrar que haviam as manifestações de resistências contra a ditadura por estudantes que não aceitavam o regime do autoritarismo e contestavam sem medo de sofrer qualquer tipo de punição. Sendo assim, vale destacar que todos esses elementos permitiram elucidar o conceito de ficção e realidade perante o livro.

Segundo Lejeune (2008), o pacto da leitura contribuiu para haver na imaginação e memórias do autor a criação do percurso vivido pelos personagens. A leitura tornou-se a mais generalizada e mais atraente dos divertimentos e aprendizagens. Acredita-se que os gostos variam pela escolha dos diferentes gêneros de distração e informação. Os sujeitos amam o ato de ler não só pelo valor que encerra em si mesma, mas pela possibilidade de conhecer o desconhecido ausente do seu corpo. Assim, a leitura torna-se acessível, nada exige em troca, além da disposição momentânea.

Por conseguinte, o pacto autobiográfico consistia na identidade entre autor, narrador e personagem principal. Logo, essas identidades suscitaram alguns problemas, na opinião de Lejeune (2008), os elementos definidos pela proposta de autobiografia viriam a colocar em situação real por meio dos papéis sociais que os sujeitos possuíam e desempenharam por meio da sua vida.

Sendo assim, na autobiografia pressupõe quatro categorias da argumentação para entendimento da mente humana como: 1. Forma de linguagem: a) narração; b) prosa. 2. Tema tratado: vida individual, história duma personalidade. 3. Situação do autor: identidade do autor e do narrador, aquele remete ao nome de outra pessoa real. 4. Posição do narrador: a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narração para ser imprescindível a reunião das ideias importantes que compunham o pensamento vigente da autonomia do texto (LEJEUNE, 2008).

Segundo Lejeune (2008), no gênero autobiografia, há o compromisso do autor escrever aquilo que foi vivido por si, pois essa escrita seria questionável. Na verdade, a grafia de si situa-se numa versão da história vivida, com isso existe um pacto, que daria margem a invenção de transcrever o pensamento a escrita estática.

Sendo assim, a escrita autobiográfica daria ao autor mecanismos que faria o leitor vivenciar os fatos por meio da leitura atenta para crer nos acontecimentos consumados ou naqueles que viriam a acontecer. Por isso, acredita-se que o gênero autobiográfico teria limite dentro das regras da ficção (LEJEUNE, 1971).

Para Buarque (2014), *O Irmão Alemão* foi escrito em primeira pessoa. Ao decorrer da narrativa o leitor poder-se-ia embarcar nessa história devido os detalhes que a obra produziu por meio desse gênero autobiográfico, à medida que contavam as suas histórias por meio da ficção e verdade. Diante disso, o autor exporia os fatos de modo a apreender atenção do leitor para ponderar e dialogar consigo. Desse modo, a obra em si ficou inserida na autoficção, porque o texto apresenta o limite de revelar e preservar a intimidade da família de linhagem de Buarque de Holanda. Por isso, a narrativa deixou o leitor sempre inseguro.

Diante disso, vale destacar que essa ocorrência se dá quando há uma aproximação do gênero autobiografia que se constituiu num tipo de discurso. Simultaneamente, se torna fidedigna a vida real, enquanto a ficção não tinha nenhum compromisso com veracidade dos fatos. A obra em si, por si só, permitiria ao leitor entender que na narrativa havia elementos pessoais que remetiam a vida pessoal do autor por meio do narrador.

Assim sendo, constata-se que a obra foi escrita com elementos e partes do discurso que a tornaram ficção. A concepção do ato de fingir elucida a simulação de uma intenção ou sentimento. Logo, se cria a falsidade por meio da imaginação ao expor pensamentos fabulosos ao opor ao que seria real. Além disso, a tessitura da obra insere-se no gênero literário romance, porque foi escrito em prosa. Sendo assim, a sua escrita parecia fragmentada, semelhante ao diálogo. Portanto, tornou-se pouco confiável, o que evocou a ideia da própria memória ao fazer com que o leitor não saberia, de fato, que o que estava escrito era uma lembrança ou seria uma fabulação (NEVES, 2021).

Para Buarque (2014, p. 4), em *O Irmão Alemão*, ao conceituar ficção elucidou que: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles”. Nesse sentido, entende-se que o autor acima citado definiu a sua obra como ficção, embora há semelhança da realidade por meio dos elementos: espaço, tempo e personagem. Logo, havia uma relativa verossimilhança na vida real.

Segundo Doubrovsky (2011), entende, que, na obra, *O Irmão Alemão* há o gênero autoficção, que foi um neologismo criado em 1977, ao combinar “auto” mais “ficção”. Sendo assim, a autoficção tem a capacidade de recontar a história em etapas distintas, ao dar uma amplitude narrativa por ser uma característica própria do romance. Há figuras de linguagens como: fios de palavras, aliteração, assonância, dissonância, escrita anterior ou posterior à literatura, que tem ganhado discussão entre estudos críticos e literários, nos dias atuais. Assim, a autoficção ocorria quando o próprio autor colocar-se-ia como personagem para participar da história que escrevia. De certa forma, esse gênero estava presente nas narrativas escritas em primeira pessoa do cotidiano como nos relatos, redes sociais, porque o autor tornou-se personagem, narradores e construtores da realidade que lhe cercava. Sendo assim, na opinião de Noronha (2014), a autoficção havia premissa, que se insere em coincidências onomásticas entre autor, narrador e protagonista. Desse modo, o nome dado ao livro poderia ser o nome do personagem protagonista daquela narrativa. Essa ocorrência não se calharia na verossimilhança, mas, na vida pessoal do autor, que foi submetido às situações reais da vida para posteriormente expressar como ficção.

Segundo Calligaris (1998), as escritas de diários íntimos e autobiografias sucederam as necessidades pessoais de cada autor, porque, em geral, se busca resolver uma situação e registrá-la como confissão. Logo, se procura justificar, à medida que faz a lembrança de si e ao dá-lo uma nova concepção dos atos por meio da existência. Nesse sentido, o autor reiterou a necessidade de produzir gêneros textuais e literários por meio da escrita de cada indivíduo. Sendo assim, a escrita parecia-lhe *continuum*, porque houve a necessidade de (re)começar um diário em diferentes fases da vida. Logo, o diário tornaria uma confidência secreta e sigilosa, por ser um gênero individual.

O gênero autoficção tinha por característica a subjetividade da cultura em que o autor estava emergindo, pois o estilo de escrita tornaria os costumes e a ética da sociedade esplêndido perante o argumento do escritor. Assim, a escrita narrativa entrecruza com vida real, mas uma não se sobrepõe a outra. A autoridade do autor centra-se em argumentos formados pela tradição em torná-la ficção, enquanto a história centra-se em fatos ocorridos para serem narrados no presente e no futuro por outras gerações de escritores. Com isso há história e historicidade (DOUBROVSKY, 2011)

Nesse sentido, Calligaris (1998) reafirmou que cabe ao autor fazer uso das figuras de linguagens e da elocução para escrever diários íntimos e autobiográficos. Assim, ao escrevê-lo esses recursos ajudariam e dariam sentido à escrita por meio da veracidade. De tal modo, o ato de inventar geraria autoridade mediante aos fatos levantados na redação do texto por meio da justificação e confissão, porque há na escrita traços da cultura de onde vive, através da leitura de mundo, simultaneamente, dos costumes da sociedade. Por isso, emite juiz de verdade aos leitores e poder acerca da arte do bem escrever.

Para Foucault (2008), o conceito de poder constrói-se por meio de uma rede de relações, em que todos os sujeitos sociais estavam unidos pelo estabelecimento de conexões hierárquicas ou pertencimentos a partir do representante legal, que se constituía como Estado. Por isso, o poder decorre de uma relação de forças, porque estava a ser inserido em todo espaço de relação entre pessoas. Por isso, foi necessário entender e checar que o poder não se constitui como fenômeno de dominação em larga escala, nem homogêneo entre indivíduo e dentro de um grupo, mas ocorria em meio às manifestações de outras multidões, numa relação de classe social. Sendo assim, o poder estava em uso pelos dominantes em relação aos subordinados. Logo, não seria compartilhado.

Em relação à literatura, Durkheim (2002) reiterou que os mecanismos organizacionais da sociedade como: família, escola, igreja e prisão, dentre outros, atuava como poder através da força ao coagir um membro pertencente ao grupo, à medida que

disciplinava e controlava o indivíduo. Assim, a relação de docilidade dos corpos permitiria ir de encontro ao processo de submissão do sujeito sem poder, mas submisso a ordem. Desse modo, segundo Bourdieu (2007), para fazer o processo de incorporação do *habitus*, porque há uma relativa aceitação advinda durante o processo de socialização das relações humanas. Assim, o homem tomava consciência da importância dessas relações de poder durante sua existência. Portanto, as razões que motivam o pesquisador a debruçar acerca da obra *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) baseia-se no intuito de fazer um exame dessa obra em relação ao período da ditadura militar, no Brasil.

Por essa razão, discute-se o significado da relação de poder para contrapor a definição em relação aos sentimentos expressos por Ciccio por meio do discurso. Assim, averiguou a maneira como a situação que envolvia poder perpassaria a vida dos personagens para conviver com desdobramento da ditadura militar. Diante disso, permanecia atento a interferência desse regime político-autoritário no desenrolar da narrativa e no destino da vida de Ciccio, personagem protagonista. Para Foucault (2008), o poder não constituía numa substância. Trata-se dum tipo particular de relações entre indivíduos. Por essa razão, muitos fatores determinaram o poder. Cada tipo de afinidade permitia seu estabelecimento, à medida que se busca a forma de racionalização específica e não apenas uma violência instrumental. Por isso, o poder do regime ditatorial não seria criticado, não havia denúncia dos atos violentos que ocorriam em solo brasileiro. O comportamento transgressor familiar permitiu o protagonista fazer a busca incessante pelo suposto irmão alemão. Essa procura ia de encontro ao regime militar que prendia e desaparecia com pessoas. Os atos violentos foram instalados, no Brasil, durante esse regime. Logo, o narrador contemplava os vários momentos que perpassam a sua família e amigos de encontro ao corpo humano morto. Além de outras condutas patriotas que mudaria seu destino (BUARQUE, 2014). Consequentemente, o medo estaria presente na sua vida e inibiria o desempenho do personagem em ação, porque havia as ligações de poder e os desdobramentos do regime da ditadura militar, que era visualizado pelas pessoas. Assim, a resistência permanecia, à medida que modificava a convivência entre si.

O Irmão Alemão dialoga com outras obras similares para verificar o modo como o autor escreveu na obra os personagens e como tinha a interação entre si através das inter-relações de poder acerca da realidade da ditadura militar instaurada de 1964 a 1985 citado por Ciccio. Além disso, examinou-se na obra a influência desse período na vida dos personagens (BUARQUE, 2014). Sendo assim, as questões de investigação foram: em que medida a realidade da ditadura inibiu os personagens por meio das ações e vivências? Como

as ações humanas foram modificadas pelas relações de poder de acordo a narrativa? Assim, o narrador-personagem, Ciccio, imaginava coisas terríveis por meio dos pensamentos. Consequentemente, pensava como foi a infância de Sérgio Hollander, seu suposto irmão, que vivia na Alemanha nazista. Desta forma, o objetivo geral do trabalho foi: apresentar o autor Chico Buarque e sua criação literária por meio do texto em prosa. Diante disso, percebe-se que o autor em estudo recorreu alguns dispositivos para engessar a sua escrita, por meio do conhecimento obtido ao decorrer da vida e dos elementos de escrita de narrativas, como: espaço, temporalidade, enredo, narrador e personagem principal. Desse modo, Buarque (2014) contrasta a verdade com ficção. E, nesse contributo, Lejeune (1981, p. 100) trouxe o gênero, o *Pacto autobiográfico*, ao salientar que: “[...] as possíveis definições da autobiografia. Para o estudioso, uma definição plausível seria a seguinte: relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”. Assim, a autobiografia consistia na escrita em que o autor discursava sobre si mesmo, ao narrar as ocorrências mais acentuadas e significativas das experiências vividas por si, à medida que enfocavam seus conhecimentos. Sendo assim, os objetivos específicos foram os seguintes: i) apresentar e refletir acerca da fortuna crítica pertinente ao tema; ii) averiguar a maneira como o autor engessou na obra os personagens e como interagiam entre si por meio das relações de poder perante a realidade do autoritarismo administrado pelo regime militar, destacado por Ciccio; e, iii) observar a interferência das relações de poder na travessia dos personagens e no destino que lhes cercavam.

Realiza-se este estudo com pesquisa qualitativa, porque buscou compreender os fatos para descrever, comparar e interpretá-los. O exame realizado em relação aos objetivos foi pesquisa exploratória, porque se faz necessário o pesquisador adequar e ter intimidade à questão de investigação para torná-la mais específica. Sendo assim, a abordagem no que tange aos métodos técnicos empregados foi pesquisa bibliográfica para apanhar e unificar os principais teóricos da atualidade para fundamentar esta pesquisa. Por último, a pesquisa documental por meio das cartas de Sérgio Buarque. Ressalta-se, ainda, que serão utilizados artigos e teses relacionados ao estudo com fins de complementação à pesquisa bibliográfica.

O trabalho ficou composto por três seções que estão estruturados da seguinte forma: o primeiro capítulo faz-se a apresentação de Chico Buarque por meio da escrita literária em prosa como: *Roda viva*, *Estorvo*, *Benjamim*, *Leite Derramado* e *Essa Gente* (BUARQUE, 1964, 1991, 1995, 2009, 2019); o segundo capítulo traz o *corpus* desta pesquisa, *O Irmão Alemão* por meio do enredo, contexto social e a construção da narrativa, ao

ênfatisar o personagem-narrador Ciccio, que buscava decodificar os acontecimentos que eram importantes para si ao lidar em meio à sombra dum suposto irmão de nacionalidade alemã. Realiza-se análises e discussões com intuito de chegar a possíveis conclusões acerca do problema de pesquisa para desvendar os enigmas que foram propostos no romance no que diz respeito às relações de poder, na realidade, da ditadura militar. Por fim, no capítulo três, analisar-se-á as relações de poder e a realidade da ditadura militar no romance, além de averiguar a maneira pela qual o autor trabalhava na obra os personagens e como era lidado acerca das relações de poder, e a realidade do regime militar, destacado por Ciccio. Posto isto, observava-se a interferência das relações de poder na travessia dos personagens e no destino que lhes cercavam.

Os resultados da pesquisa apontam que, tanto na obra *O Irmão Alemão* quanto no regime ditatorial havia relação de poder estabelecida pelos papéis sociais existente ao ideário do gestor. Embora, a gestão federal munia de documentos a familiar alicerçava-se dos princípios morais e éticos ao seu tempo.

CAPÍTULO 1 ASPECTOS DO PERCURSO HISTÓRICO-ESTÉTICO DE CHICO BUARQUE

Neste capítulo abordar-se-á acerca da vida do autor, como se origina sua escrita, a dramaturgia, o gênero autobiográfico e autoficção que Chico Buarque trabalha utiliza na escrita da narrativa. Por consequente, descrever-se-á acerca das narrativas: *Roda viva*, *Estorvo*, *Benjamim*, *Leite Derramado* e *Essa Gente* (BUARQUE, 1964, 1991, 1995, 2009, 2019), esses livros abordam temas transversais da história do Brasil.

1.1 Hibridismo vida e arte

Francisco Buarque de Holanda, nasceu em 1944, na cidade Rio de Janeiro. Tornou-se músico, dramaturgo e escritor, à medida que construía sua obra de profunda repercussão através da cultura brasileira. O artista ficou conhecido pelo público quando apresentou a música *A Banda*, em 1965, no *Festival de Música Popular Brasileira*. O cantor venceu o festival e conseguiu a apreciação de reconhecimento dos críticos e do público (FRAZÃO, 2023).

Chico tornou-se cantor e compositor, além de ser autor de livros publicados e traduzidos noutras línguas. O *Prêmio Camões* foi uma grande conquista, no ano de 2019, por meio da 31ª edição de uma das obras publicadas. No mundo da música, conseguiu parceria com intérpretes, compositores de grande influência, cujos nomes são: Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Toquinho, Baden Powell, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Edu Lobo e Francis Hime, dentre outros (AGUIAR, 2014).

Os pais de Chico Buarque chama-se: Sérgio Buarque de Holanda, historiador renomado dentro do cenário brasileiro e sua mãe, dona Maria Amélia de Cesário Alvim, era pianista. Sua família, em 1946, resolveu se mudar para São Paulo, lugar em que seu pai foi nomeado diretor do Museu do Ipiranga. Devido à carreira do pai, a família toda muda para Itália, em 1953, em que seu pai assumiu o cargo de professor na Universidade de Roma. Ao retornar ao Brasil, Chico Buarque ingressou no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1963. Com isso, começou a participar dos movimentos estudantis (FERNANDES, 2014).

Para Homem (2009, p. 8),

Embora Chico afirme, em diversas entrevistas, que a atração pela literatura é anterior ao gosto pela música, um fato chama a atenção: antes de partir para Roma, deixou para a avó um bilhete, de uma crueldade ingênua, só permitida às crianças: ‘Vovó Heloísa. Olhe, vozinha, não se esqueça de mim. Se quando eu chegar aqui, você já estiver no céu, lá mesmo, veja eu ser um cantor do rádio’. São dessa época suas primeiras aventuras musicais - marchinhas de carnaval, influência, talvez, do que ouvia no rádio da babá índia. Curiosamente, foi essa índia que, anos depois, introduziu a primeira televisão na casa dos Buarque de Holanda.

Nesse sentido, entende-se que Chico Buarque tinha apreciação a cultura brasileira, em especial, a arte musical e ao bem escrever. Dessa forma, a sua carreira musical aflorou mais cedo, devido à convivência direta com músicas do rádio e assistir aos programas musicais após chegar o aparelho televisor à sua casa. Percebe-se a sua tendência à escrita em prosa ao fazer a sua primeira correspondência a sua vovó Heloísa ao expressar seu gosto pela música. Em 1963, cantou a música *Tem mais samba* e participou do musical *Balanço do Orfeu*. Esse foi o seu ponto de partida para carreira musical. Durante sua mocidade, Chico Buarque presenciou o cenário brasileiro que instaura, no país, o regime militar ao transcorrer do 1º dia do mês de abril de 1964, um golpe depôs o então presidente da república João Goulart. Aos 9 dias desse mês instituiu-se o Ato Institucional, número (n.) 1, de 9 de abril de 1964, que alterou a constituição Federal, de 1946, imediatamente:

[...] cassou quarenta mandatos de parlamentares. A censura começa a mostrar as garras ao proibir (e depois liberar) a exibição do filme ‘Deus e o Diabo na terra do sol’, de Glauber Rocha. No mesmo mês, estreia, no Rio, a peça ‘Liberdade, liberdade’, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Em São Paulo, o Teatro de Arena monta ‘Arena conta Zumbi’, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com músicas de Edu Lobo. Em dezembro, o show Opinião, no Rio de Janeiro, colocava lado a lado Nara Leão — expoente da Bossa Nova — e os compositores populares Zé Keti e João do Vale (HOMEM, 2009, p. 13).

Durante a trajetória do regime militar, no Brasil, houve censura com proibição de exibição de filmes, apresentação de peças de teatro e shows musicais. Todo esse conjunto de espetáculos mostrado ao público possibilitaria ao apreciador perceber as denúncias que incomodavam à sociedade na época. Com isso, esperava-se que parte da população ficaria inconformada. Logo, estariam insatisfeitos ao contexto socioeconômico e político daquele período perante ao governo.

De acordo Homem (2009, p. 16),

‘A voz de Chico’ só chegaria às lojas de discos em 5 de maio de 1965, quando a RGE lançou o compacto com as canções ‘Pedro pedreiro’ e ‘Sonho de um carnaval’. A composição é, segundo o próprio Chico, o início de uma transição para marcar seu próprio espaço, já que tudo o que vinha fazendo, até então, tinha as digitais da Bossa Nova ou das músicas que costumava ouvir no rádio ou nos encontros de seus pais

com amigos. No seu depoimento ao MIS, ele afirma: ‘A mudança começou com ‘Sonho de um carnaval’, embora haja ainda umas duas ou três músicas anteriores a isso que eu ainda considero [...]. Em seguida veio ‘Pedro pedreiro’, que acho que já é uma nova fase, porque eu já me preocupava e sentia que era uma coisa mais minha.

Percebe-se que Chico Buarque lançou seu primeiro *Long Play* (LP), em 1965, com duas músicas principais, pois foi o início da transição marcante do autor, Chico Buarque, no espaço entre sua carreira para Bossa Nova. As músicas que compunham o disco tratavam de temas sociais e psicológicos como: preocupações sociais, temas feministas, amor afetivo, dentre outros. Assim, sua carreira musical começou quando foi residir à cidade do Rio de Janeiro e lançou seu segundo LP, em 1967, com o nome: Chico Buarque de Holanda V.2. Escreveu a peça *Roda viva* no mesmo ano. Fez parceria na música com Tom Jobim, aprendeu muito e juntos venceram o *Festival Internacional da Canção*, após cantar a música *Sabiá*, em 1968. Nesse sentido, percebe-se que Chico Buarque vivenciou os tempos da ditadura militar, no Brasil. Como compositor e cantor, chegou a participar da *Passeata dos Cem Mil*, em 1968, momento em que a população brasileira foi às ruas contra a repressão do regime militar. Nesse período, a história do Brasil ficou conhecida como *Anos de Chumbo*. Chico compôs diversas músicas com finalidade de ser um veículo de ideias, já que a maioria dos pensamentos estavam obstruídos pela ditadura militar. Dessa forma, arranjava nas canções uma denúncia imediata. Assim, as letras das músicas serviam para Chico Buarque resgatar o retrato das lutas do povo brasileiro, ao dar voz à população residente da periferia urbana como questões dos sem terras, dos marginalizados, do operário civil, do silenciamento, da fome, da educação para todos, por exemplos. O compositor após escrever as letras das músicas e para ser aprovadas pelo regime ditatorial, usava-se pseudônimos como: Jorge Maravilha para ter admissão do sistema político brasileiro. Muitas das canções foram censuradas, por isso, foi exilado para Itália, em 1969. Chico voltou ao Brasil, em 1970. A sua chegada foi repleta de manifestações de carinho por parte dos amigos, conseqüentemente, naquele período o país vivia uma efervescência cultural (FRAZÃO, 2000).

Chico Buarque, ao voltar para São Paulo, já mostrava seu interesse pela música, começou com operetas que compôs e cantava em companhia das irmãs. A música sempre fez parte do cotidiano, porque sempre gostou de ouvir as letras de Ataulfo Alves e Noel Rosa. Recebeu influência musical de João Gilberto. Em Itália, onde refugiou nos tempos de chumbo, assinou um contrato com a Philips, gravadora para produção de outro disco. O lançamento foi da música intitulada “*Apesar de você*”, que conseguiu vender mais de 100 mil cópias. Logo, censurada e recolhida das lojas, depois que Chico Buarque e Caetano Veloso

fizeram show no Teatro Castro Alves, em 1972, e com Maria Bethânia no Canecão, em 1975, no Rio de Janeiro. Segundo Frazão (2000), Chico Buarque continuou a produzir, mas ficou um período sem fazer shows. Escreveu a peça *Gota d'água*, junto com Paulo Montes. Posteriormente, se transformou em livro, o que lhe rendeu o prêmio *Molière*. Em seguida, escreveu a música *Vai trabalhar, vagabundo*, que foi convertida em filme com igual nomenclatura. A música *O que será?* Foi escrita especialmente ao filme *Dona flor e seus dois maridos*. Em 2005, Chico Buarque lançou a série Chico Buarque Especial, com três *digital video disc*, todos organizados por temas, nos quais tratou da experiência de vida. Nesse sentido, Aguiar (2014) reiterou que a escrita buarquiana ao decorrer de cinco décadas conseguiu compreender temas recorrentes por meio das canções como: a fragilidade do artista, a situação política do país, imigrantes e trabalhadores pobres da construção civil, em meio ao capitalismo, a indústria cultural, a malandragem, o homem comum e a grande cidade.

Há nas obras de Chico Buarque alguns aspectos que tratam da condição humana em relação aos processos de inter-relação social. Assim, os elementos e objetos frequentes retratam a preocupação do compositor, porque “[...] acredito ser mais interessante na produção buarquiana é que ela sempre foi capaz de traduzir situações que estavam sendo vivenciadas sem que, muitas vezes, a sociedade já tivesse se dado conta desses aspectos” (TRUZ, 2023, p. 1). Diante disso, verifica-se que as canções buarquianas externaram o compromisso do artista acerca da realidade, pois contou fatos cotidianos e foram classificadas como crônicas.

Sendo assim, a escrita de Buarque (2014), por si só, trouxe:

Muito mais que a propaganda escrita no feminino, o que se destaca na obra buarquiana é a brasilidade da qual ela está impregnada. Tanto pela forma, como pela escolha dos ritmos musicais e pelo texto em crônica, um gênero genuinamente nacional. Sua leitura do mundo transformou sua arte em arte utilitária, capaz de criar consciência, de mobilizar massas (AGUIAR, 2014, p. 238).

Por isso, a escrita de Chico Buarque, segundo a autora acima citada, destacou como escrita feminina, porque estava embebida de traços brasileiros e sutileza feminista. Os seus textos pareciam narrar o cotidiano das pessoas. Dessa forma, eram parecidos a difusão cultural devido à sua escrita ter por objeto a construção da consciência crítica da sociedade do período ditatorial.

Aguiar (2014) classificou a escrita de Chico Buarque como construção midiática devido sua compreensão acerca da construção da imagem que o artista construiu de si perante a sociedade. Para se tornar um mito, teve seu trabalho consagrado pela imprensa nas décadas

de 60 e 70. Na literatura, seus romances publicados foram: *Estorvão*, *Benjamim*, *Budapeste*, *Leite Derramado*, *O Irmão Alemão*, além da novela *Fazenda modelo*, *Essa Gente* e *Anos de Chumbo e outros Contos* (BUARQUE, 1974, 1991, 1995, 2003, 2009, 2014, 2019, 2021). Devido à sua produção literária ter-se destacado, Chico Buarque recebeu o *Prêmio Camões*, em 2019, que teve como objetivo consagrar um autor de Língua Portuguesa que, pelo conjunto de obra, teria contribuído ao enriquecimento literário e cultural da lusofonia (FRAZÃO, 2000).

1.2 O dramaturgo

No grego a expressão dramaturgo teve origem em *dramatourgós*, significa autor de peças de teatro. Os textos escritos eram destinados a representação por atores, ao teatro ou em teledramaturgia: filmes, novelas e minisséries, dentre outros. O nome que essa arte recebeu, no Brasil, foi dramaturgia.

Para Menezes (1982), ao interpretar *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* até 1980 debruçou-se no texto como um gênero biográfico, porque se constituiu como resposta à resistência do país a partir de 1964. Nessa obra há demonstração das implicações do trabalho buarqueano, que levou a pesquisar suas escritas. Por isso, propôs quatro modalidades de trajetória, em espiral, desse artista, que foram denominadas de: “[...] a) lirismo nostálgico; b) canções de repressão; c) variante utópica; d) vertente crítica [...]” (ABREU, 2023, p. 66), foi confirmado por Alfredo Bossi como poesia da resistência, porque comunga da modalidade de uma radical recusa à realidade opressora, de mercantilização das relações, de surda exploração que se vive. Assim, toda literatura poética teria sido engendrada de um solo cultural: histórico, social, político (MENEZES, 1982).

Em relação à dramaturgia de Chico Buarque, Menezes (1982, p. 174) reiterou que: “é, sobretudo, nas peças de teatro que a crítica social se apresenta mais incisiva [...]”. Diante disso, percebe-se que havia a dificuldade de exaltação das coisas do próprio país, pois o golpe de estado proporcionou aos seus habitantes uma relativa perda de identidade. Como dito anteriormente, em 1964, começou a ditadura militar, no Brasil. Nesse período iniciou a carreira de Chico Buarque nas artes. Por isso, sua obra foi produzida durante o regime militar. Consequentemente, seu teatro dialogou ao contexto histórico dessa época. Na idade de 20 a 21 anos, fez sua imersão ao teatro da Universidade da Católica (TUCA) para apresentar o espetáculo *Morte e vida severina*, baseado no poema-livro de João Cabral de Melo Neto. Diante disso, se incumbiu de criar a melodia musical ao referido poema e ao criá-lo fez a

seguinte declaração: “[...] com Morte e vida severina, eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando escreveu o poema” (ROMANO; GONÇALVES, 2023, p. 1). Desse modo, vale ressaltar, que coube ao autor fazer uma leitura psicológica e social do autor da obra para poder dar harmonia de sons, palavras e melodias ao poema.

Nesse sentido, Melo Neto (2021, p. 78) reiterou que:

[...] a coisa mais extraordinária que eu encontrei na música de Chico, baseada nos versos de ‘Morte e vida severina’, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. [...] Se a música é boa, não deve nada à colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto respeitou o texto e, o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero totalmente apropriada ao texto. [...] E para terminar, vocês sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma sequência de Morte e vida Severina sem que a música me fique soando no ouvido. Hoje, estou resignado a tirar de minha Poesias completas o auto de Natal Morte e vida Severina, pois creio que ele pertence mais ao Chico Buarque do que a mim.

Dessa maneira, de acordo o autor supracitado, Chico Buarque criou a música conforme a ideia que se tinha de João Cabral de Melo Neto. Por isso, a música gerou harmonia, melodia e palavra, pois essa teria sido a expressão do pensamento. Sendo assim, entende-se que o pensar antecede qualquer manifestação da língua e da linguagem. Como dramaturgo a sua carreira iniciou-se, no ano de 1967, ao escrever *Roda viva*. Em 1968, a peça teatral foi montada e dirigida por José Celso Martinez Corrêa para denunciar o regime militar. Com isso, ficou claro por meio das entrevistas de Chico Buarque, que a sua escrita musical destinada ao teatro seria um resgate ao retrato das lutas do povo brasileiro.

Sendo assim, a peça *Roda Viva* causou escândalo por causa dos efeitos graves na encenação por mostrar elementos autobiográficos e apresentar o estigma de “bom moço da música popular brasileira” (FERNANDES, 2014, n.p.). Diante disso, percebe-se a marca do Lirismo nostálgico das primeiras composições. Assim como, nos anos 60, por meio dos festivais da canção e das modas que foram criadas pela indústria cultural. Assim, esses novos protagonistas surgiram de modo brusco e chegaram à fama e à glória do sucesso daquela época. Neste espetáculo, Benedito Silva, o músico, foi tragado pela empresa de entretenimento, ao se tornar um ídolo com número expressivo de fãs. Em função disso, chegou a mudar seu nome duas vezes. Por fim, cometeu o suicídio e sua esposa assumiu seu lugar, na condição de estrela pré-fabricada, para dar continuidade aos interesses dos empresários que fabricam o show *business* (FERNANDES, 2014).

1.3 Autobiografia e autoficção

A autobiografia, para Lejeune (1991, p. 48), consistiu em ser o: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”. Portanto, o pacto autobiográfico versou na identidade entre autor, narrador e personagem principal. Logo, essa identidade suscitaria em vastos problemas. Desta forma, o teórico francês acima citado apontou os elementos concernentes à definição de autobiografia e a categorizou pertencentes a quatro categorias: 1. Forma de linguagem: a) narração; b) em prosa. 2. Tema 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 narração.

Segundo Lejeune (1991), autobiografia consistia em ser um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa verdadeira faz da própria existência, ao destacar à sua vida particular e, em particular, a história da concepção da personalidade que se constituiu em si. Com isso, deixou claro que o pacto autobiográfico consistia em mostrar três identidades: autor, narrador e personagem principal através dessa identidade suscitaria vários problemas como: a) a forma de linguagem; b) a vida que foi tratada de forma individual na história do personagem; c) a situação que envolve o autor: sua identidade, cujo nome remete à pessoa real; d) a posição em que se coloca o narrador; e) a identidade do personagem principal e do narrador; f) a retrospectiva e a perspectiva da narração. Chico Buarque, em sua escrita, fez uso desses elementos para compor suas ideias textuais. De acordo com Noronha (2014), às narrativas de Chico Buarque construíram a identidade dos personagens em sua obra. Logo, estava carregada de ilusões densas e longas na narrativa, cheia de delírios, falsificações e mentiras. Diante disso, a autoficção biográfica seria definida do seguinte modo: “o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fábula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (NORONHA, 2014, p. 44). Sendo assim, o escritor, portanto, procura afastar-se do fantástico, ao buscar referências por meio da temporalidade, onomásticos e fatos verídicos para promover uma deformidade em uso da verdade. Por isso, Chico Buarque utilizou-se desse recurso na escrita, tanto em verso quanto em prosa. Os elementos da autoficção constituiu-se da existência de dados reais como em relação ao teatro utilizou-se alguns temas transversais e atuais por tratar da periferia urbana por meio das suas mazelas e vulnerabilidade. Por isso, o autor em exame buscou fatos verídicos para promover um viés e outras características estruturais a serviço da

veracidade. Assim, essa existência faz-se presente na interpretação dos atores ao usar a fala do texto escrito e apresentá-las, de modo a levar o público a perceber a existência dessas vozes temáticas criadas por si.

Para Calligaris (1998), o escrito autobiográfico no contexto cultural do Ocidente moderno trouxe à tona a subjetividade, que se pauta no valor atribuído de quem fala ou escreve. Por isso, há a sinceridade do sujeito enunciador viria a propor, de fato, à verdade voltada aos acontecimentos como um valor superior e autônomo. Embora, a biografia, assim como a autobiografia só tinha sido estabelecida, enquanto gênero no final do século XVIII, quando passou a ser organizada a experiência de cada vida, como uma narração autônoma e desvinculada dos destinos da comunidade, o interesse em reconhecer no projeto autobiográfico moderno aponta-se para algo mais amplo do que a forma narrativa que acabou por adotar. Permitiria relativizar tal procedimento os marcos históricos apontados tradicionalmente autobiográfico como correlatos ao empreendimento e enriquecer a percepção das formas que o sujeito moderno encontrou para se dizer. Por isso, há uma história, que sugere outras formas de possibilidades para retratar a própria história da subjetividade moderna, entendida como a aventura pela qual o indivíduo aprendia a expressar por meio da significação. Assim, o gênero autobiográfico ajudou o autor a construir sua narrativa de forma autônoma e enriquecia a história dos personagens, à medida que dava significado aos fatos. Por isso, revelava as formas que o sujeito moderno através dos procedimentos históricos iam a atuar ao longo da narrativa (CALLIGARIS, 1998).

A autoficção foi utilizada pela primeira vez em crítica literária para tratar da autobiografia ficcional. Nesse sentido, segundo Doubrovsky (2011), o vocábulo foi usado pela primeira vez, em 1977, com alusão ao romance *Fils*. Por isso, a autoficção combinou dois modos, contraditoriamente opostas: autobiografia e ficção, pois, nos dias atuais, se sabe que o modo de escrita centra-se em terceira pessoa singular e primeira do plural. Por isso, um escritor contaria a sua vida com uso da terceira pessoa do singular para transformar as proeminências significativas dos papéis sociais dos personagens. Assim, utilizaria a irrealidade da arte de uma procura pelo auto. Assim, as relações paralelas seriam tecidas em meio a não ficção para engenhar por meio narrativo-descritivo as cenas, personagens e enredos das narrativas.

Por isso, a autoficção permaneceu-se a ser um gênero associado da realidade a ficção e no Brasil, essa prática da autoficção tornou-se periódica na literatura contemporânea como em Buarque (2014). Consequentemente, há a existência de um método corriqueiro de composição ficcional com apoio no oportuno experimento do autor como exemplificado

acima. Dessa forma, na autoficção, o autor trata de chamar a atenção da própria biografia por meio do texto ficcional, porém o texto literário/narrativa que fica no primeiro propósito. Assim, os biografemas, na opinião de Doubrovsky (2011), funciona nesse tipo de escrita como tática literária de ficcionalização do autor a si mesmo.

Para Burgelin (2010), o termo autoficção eleva Buarque (2014) a esse gênero, porque na subjetividade há desavenças e suas aprendizagens tornaram o protagonista da obra escrita por si, consequentemente, a ficção viria a ser a autoficção. O desejo de encontrar o Irmão Alemão por Chico Buarque possibilitou a escrita do livro com o mesmo nome. Logo, essa foi sem dúvida, engenhada a partir de uma autorreflexividade, pois há a presença do autor em meio as suas situações e problemas socioeconômicos que alicerçaram a escrita dessa obra *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014). Por isso, o escritor tornou-se o protagonista da obra. Dessa forma, o romance apresenta-se a ser ambíguo, pois realidade e ficção mesclam-se e parece tudo realidade. E, na obra há um fragmento hilário de haver livros em todos os cômodos da casa que chega a aproximar-se de uma anedota, além dos problemas socioeconômicos da família.

1.4 *Roda viva*: a peça teatral

Roda vida foi a elementar obra redigida por Chico Buarque, em 1944. A canção constituiu-se numa farsa instrumental dividida em dois atos. Assim, essa peça teatral, no contexto, da ditadura militar foi abarcada como coação da recriminação infligida pelo regime ditatorial de 1964 a 1985. Por isso, essa obra foi escrita no início da ditadura militar, quando o Brasil vivia sob impacto do golpe de 1964 e às vésperas do endurecimento do Ato Institucional n. 5 (AI-5). Assim, a peça *Roda viva* expressava o espírito daquela época de incertezas, de pesar e de uma busca desesperada por criar uma resistência. Nesse sentido, ateu-se ao conceito da palavra “resistência”, que surgiu na década de 30 e teve seu esplendor nos anos de 1960 a 1970, porque pautava no planejamento de luta que foi calcada no ideal de justiça. Por isso, ganhou uma positividade perante o ar imperativo ético. Naquele contexto agir em nome de uma resistência seria tornar-se mais resistente que a rigidez governamental. Sendo assim, nos dias atuais, acredita-se que a obstinação constitui-se por meio da política. Sendo assim, resistir era lutar pelo legítimo estado de direito para construir uma história nacional por meio da coletividade, era lutar pelas causas públicas e humanitárias (FERNANDES, 2014). A luta versus a violência nazi-fascista e contra o colonialismo consistia no mal absoluto ou banalidade do mal. O nazismo, por si só, foi identificado na

literatura acadêmica e filosófica a ideia de mal absoluto, exposto na escrita de Arendt (2015). Resistir a isso, não seria uma opção, era uma situação imperativa (NAPOLITANO, 2019).

O conceito de resistência, na história do século XX, ganhou esse sentido, porque se entende que a aversão ganhou uma chave de resistência política no caso francês da reconstrução política que se deu no pós-guerra. Sendo assim, através das pesquisas científicas esse termo ganhou debate e tornou-se elucidado pela historiografia brasileira, na década de 80, através dos trabalhos da Denise Rollemberg e Daniel Aarão. Sendo assim, ao dialogar com autores por meio da historiografia francesa para refletir acerca da resistência brasileiro torna-se de bom gosto à ciência, uma vez que, amplia, satisfaz o conhecimento e a memória. Hoje em dia, a historiografia centra-se no debate temático proposto por Daniel Aarão (NAPOLITANO, 2019).

Dessa forma, o projeto de luta armada seria nomeado como resistência democrático. A democracia estava subordinada ao projeto aplicado. Assim, houve outro viés do regime militar que era em chamá-lo de resistência civil organizada, porque constituía numa resistência não armada, mas organizada entre lideranças políticas, no Brasil. Segundo Napolitano (2019), o Partido Comunista Brasileiro não aderiu à luta armada. Sendo assim, a resistência se consolidou entre entidades sindicais, profissionais e instituições confessionais. Enfim, a resistência civil organizada manteve a resistência que perpassava por essas organizações para construir sistematicamente uma pauta de críticas ao regime militar através de protestos ou um conjunto de protestos públicos contra o regime militar em que ficou denominado de resistência organizada. Logo, esses partidos reivindicaram seus direitos até o final desse regime.

No período da ditadura, surgiu a resistência à coragem civil, porque era formada por resistência de indivíduo. Nesse sentido, Maar (1992) ressaltou que nesse caso, não se trata de partidos ou organizações, mas individualiza a causa pública, que teria um sentido público com ação individual. Diante disso, entende-se que realizava os atos em espaço público por meio de debate, porém essa resistência tinha a ideia de individualidade. Por isso, foi identificado como ato de coragem civil, porque ocasionava em desdobramento coletivo do contingente de indivíduos que se rebelaram em nome de valores éticos universais e morais à nação brasileira. Por esse motivo, a atitude era individual, à medida que essa coragem civil rompia o silêncio coletivo. De tal modo, o espetáculo foi considerado ousado e agressivo (NAPOLITANO, 2019).

Dessa forma, no período ditatorial, a liberdade foi sinônimo de agressividade. Nesse sentido, Fernandes (2014, p. 11) ao falar de “*Roda Viva*” afirmou que:

[...] Eu acompanhei todos os ensaios. Cheguei a fazer músicas na hora do ensaio para complementar a peça. Não fui inocente. *Roda viva*, quando encenada no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, foi invadida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que despedaçou o cenário e investiu contra os atores e o público (Chico irá dizer à jornalista Regina Zappa que ficou sabendo depois, num depoimento que prestou ao DOPS, que a peça que ia ser invadida era *Feira paulista* de opinião, na qual havia uma cena em que um indivíduo defecava num capacete – portanto, houve um ‘engano’ por parte do CCC). *Roda viva* teve curta temporada, encerrando-se em Porto Alegre, quando dois atores foram apanhados por agentes e levados para um matagal (falou-se em sequestro). Ainda sobre *Roda viva*. Iná Camargo Costa considera a peça ‘relevante’ [sic] [...].

Diante disso, verifica-se que o texto que compunha a peça “*Roda viva*” trazia uma repercussão forte por reunir muitos apreciadores. Consequentemente, culminou na invasão do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Assim, entende-se que essa procura consistia na inibição de ideologia e havia relativamente um apagamento da história de liberdade, no país. A peça teatral como engenhada por Chico Buarque expunha a realidade do cotidiano brasileiro com alegorias que contrastavam a apresentação artística. Assim, o espetáculo foi montado por José Celso Martinez Corrêa. Segundo Fernandes (2014, p. 12), reiterou que: “o dramaturgo seguiu um caminho e o diretor cumpriu outro”. Percebe-se que nesse contexto havia a presença de liberdade e escolha. E, naquele contexto, a sociedade brasileira buscava uma ideologia diferente do estado para firmar, construir a sua própria identidade.

1.5 *Estorvo*: o impossibilitado

Estorvo foi o primeiro romance redigido por Chico Buarque e sua escrita teve início na cidade Rio de Janeiro e teve seu término na capital francesa, no primeiro ano da década de 90. Essa obra foi lançada pela editora Companhia das Letras aos 7 dias do mês de agosto de 1991. A escrita desse autor nessa obra alicerçou-se de elementos causadores de tensão e suspense. Para Schwarz (1997), a narrativa de Chico Buarque estava próximo do drama policial, porque abrangia averiguação, transgressor e tráfico. A obra em si possibilitava ao leitor e a plateia despertar a curiosidade para lê-la e assisti-la, uma vez que, o suspense passaria por múltiplas situações diferentes como o tocar dum homem estranho a campainha e na sua mente habitava a nostalgia dum sitio em que havia a afetividade incestuosa pela irmã de alto poder socioeconômico, uma afinidade quase que homossexual com amigo mais velho. Diante disso,

Note-se que a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais – estaríamos nos tornando uma sociedade sem classes, sob o signo da delinquência? –, o que não deixa de assinalar um momento nacional. Ainda assim, não se entende o nivelamento sem considerar as oposições que ele desmancha (SCHWARZ, 1997, p. 179).

Para Schwarz (1997), as categorias apresentadas, em *Estorvo*, se deram por meio das diferentes classes sociais. Por essa razão, há uma retórica que questiona se a sociedade estava em delito. Logo, essa eloquência suscita a paráfrase de Chico Buarque que trata por meio da obra o espaço urbano, porque nesse contexto histórico havia a situação política do Brasil, em ser governado por militares. Sendo assim, o oposto da sociedade civil, institucional e não pública. Segundo Schwarz (1997, p. 180), "Estorvo é um livro escrito com engenho e mão leve". De posse desse conhecimento, entende-se que a narrativa trouxe como personagem principal um homem sem nome que vagueia entre espaços e tempos diferentes. Além disso, abordaram questões relacionadas à identidade, à violência, ao espaço urbano, à solidão e à fragmentação do indivíduo em conflito consigo e se via diante de uma realidade marcada pelo espetáculo, pela incerteza, ao mesmo tempo, por uma sensação de vazio constante. Logo, esse personagem sem nome qualifica o estado brasileiro por meio do indivíduo que buscava a sua liberdade consoante ao período ditatorial que cada pessoa presa transformava-se em um número. Consequentemente, perderia a sua identidade e era transferido de espaço e tempo, de acordo o gosto do comandante da polícia federal da época (NEVES, 2021).

O personagem principal da obra não tinha nome e era o narrador. Por isso, *Estorvo* ao ter sua identidade esvaziada, reconstruiu a sua memória pretérita por meio da nostalgia. Assim, sua representatividade era operacionalizada, segundo seus desejos e situações reais de vida. Com isso, a narrativa era alegórica, porque tratava da própria crise de identidade nacional, já que o Brasil estava em constante deslocamento de ideias, problemas políticos e de comércio exterior (NEVES, 2021). Na década de 60, o Brasil vivia o ápice da industrialização e criação da capital, Brasília, projetada pelo presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Logo, esse ir e vir estava ligado ao movimento de desenvolvimento tecnológico nos parques industriais brasileiros. Sendo assim, a capital apontava ao passado, presente e futuro esplendoroso. O narrador vivia em constante deslocamento por meio do espaço geográfico urbano ou rural, ou num espaço metafórico, que correspondia aos espaços físicos em que as pessoas estavam marcadas pela permanência da realidade concreta e objetiva, enquanto os espaços mentais psicológicos permaneciam em constante mutação. Nesse caso ao narrar há um contíguo de deslizamento pelo macro espaço da cidade e micro espaço da

residência. Assim, o narrador oscilava a narrativa entre objetividade e subjetividade, à medida que abolia a lógica de causa e efeito. Dessa forma, na narrativa, havia o distanciamento do tempo concreto, cronológico em relação a sua finalidade por meio das suposições prometidas cunhadas na mente dos actantes e assentadas como um presente admissível. Dessa forma, o termo “estorvo” comunga ao personagem sem nome, o homem, porque, no panorama político havia impedimento e a impossibilidade da realização de algumas coisas como eventos e publicações não aprovadas pelo estado, por exemplo. Consequentemente, isso formava um obstáculo. Logo, esse suspense na narrativa contribuiria na formação do sujeito por meio da postura social. Na narrativa, há deficiência de trama, porque em cada seção constrói-se um esquete. A tessitura da saga permitia vislumbrar por situações e figuras desajeitadas que se entrecruzavam, quase que de feitio despretensioso, porque não tinham objetivos explícitos e determinados. Por isso, transformava a historieta num objeto circular ou recorrente. A ausência de esclarecimento ao homem que acarretava o desenvolver da obra como: sua identidade, qual era o pretexto da procura e do escoamento. Diante disso, se teve todas as probabilidades não efetivadas de *Estorvo*. Por consequente, constitui-se numa narrativa recorrente de estranheza em tamanho grande, mas não menos prazerosa dê-se ler (NEVES, 2021).

Segundo Neves (2021), o autor acima citado, confere-se a esse livro um caráter quase kafkiano, quando se pensa na condição desse personagem, ao tê-lo perdido em meio aos seus pensamentos, que lhe parecia pesadelo, porque como dito anteriormente, o homem personagem narrador não se encontrava em nenhuma zona terrestre. Quando idealizou o espaço urbano estava marcado pela violência e pela solidão e ao instituir o sertanejo, lhe via no sítio da família, que era o lugar representativo desse paraíso perdido da infância, que simboliza seu passado e era representado por meio da nostalgia. Portanto, o romance foi construído por meio da memória e do olhar do protagonista, porque quis organizar a apropriação de técnicas associadas, sobretudo, ao cinema e às fotografias inerentes.

1.6 *Benjamim*

A escrita de *Benjamin* conteve onírica e vertiginosa, que torna ambígua a relação entre sonho, delírio, projeção e realidade. Além disso, há um cenário urbano marcado por: efemeridade, violência e caos. Diante desse cenário, existe uma não linearidade capaz de fazer com que essa narrativa não se tornaria absolutamente cíclica, devido, primeiro, à presença de recursos e avanços temporais, segundo, à repetição das circularidades de algumas cenas

Quando se pensa em *Benjamin*, acredita-se que tempo e o espaço torna-se nesse romance elemento que movia a estrutura dessa narrativa. Assim, torna-se possível fazer uma abordagem das personagens que representariam uma classe média corrompida pela moral, pelo social e psicologicamente representada nesse romance. Assim, a obra trata de personagens perturbados, obcecados, sem destino certo, marginalizados e distantes de tudo que esperaria de algum sujeito pertencente à classe média. Outra marca existente foi a memória, porque estava entrelaçada ao aspecto: individual, coletivo, pessoal e nacional (BUARQUE, 1995).

Sendo assim, esse recurso remetia ao elemento visual em Benjamin, devido ao arquivo de fotografia mantido pelo personagem protagonista. Diante disso, entende-se que nesse romance havia a identidade, a ausência do nome do personagem. Sendo assim, a obra ficou intitulada de *Benjamin*. Nesse sentido, Benjamin é um nome bíblico, que significa "filho da felicidade", porém seu nome de nascimento, dado por sua mãe Raquel, era Benoni (em hebraico: בְּנוֹי) que significa "filho da dor" ou "filho da aflita). Já no romance Benjamin, não se colocou como o filho da felicidade ou mais jovial, porque não seria o bem-amado nem o mais moço, já que ninguém lhe queria no seu envelhecimento. Com isso, a identidade foi-se ao primeiro plano, quando o personagem mudou de nome para começar sua carreira política. Outro elemento presente na obra foi o olhar que parte da carreira de Benjamin como um ex-modelo decadente que, no presente, tentou preservar a mesma aparência que ele tinha no passado, devido a essa sociedade viver de aparência, na qual se encontra inserido. Assim, o personagem tentou viver de uma imagem que lhe representaria para se sustentar fisicamente. Diante disso, acredita-se que queria a todo tempo ser reconhecido como um personagem. Por isso, a incorporação do personagem lhe possibilitaria fingir que fumava, mas não gosta de tabaco, usava óculos sem receituário e acreditava que ao estar com cabelos brancos teria costume e moral correta socialmente. Essas atitudes comprovam que o ator montava todo um personagem baseado em ações, no modo como se comportava (NEVES, 2021).

Segundo Brait (1985), o conceito de figura dramática dá-se quando se afirma que a personagem é a câmera, pois, em sua mente, os indivíduos fictícios apresentam-se fragmentados por meio da imaginação, devido ao fato de ter pouco conhecimento acerca da atuação. Então, diz-se que havia um relativo conhecimento de um tique, de um comportamento particular perante uma passagem, uma postura do corpo, um olhar, um sentimento predominante, uma visão fugaz, em que:

[...] a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o ‘vivido’. No artifício do diário, o emissor, a voz narrativa, não pressupõe um receptor. Dessa forma, cada página procura expor a ‘vida’ à medida que se desenvolve, flagrando a existência da personagem nos momentos decisivos de sua existência, ou pelo menos nos momentos registrados como decisivos [...] (BRAIT, 1985, p. 60).

Diante disso, entende-se que Brait (1985) contribuiu com Neves (2021), quando pontuou que a personagem fala de si mesma, que a narrativa assumia elementos diversos, tais como: diário íntimo, memórias, monólogo interior, romance epistolar. Assim, a representação encenada exigia forma de reprodução, por meio do olhar, do fingir, dos tiques. Logo, a personagem é a câmera, porque utiliza no seu imaginário o simbolismo da filmagem em múltiplos ângulos e formas. Por isso, as cenas eram fragmentadas e estavam a ser construída por diversos elementos para dar representatividade e vividez ao gênero. Sendo assim, essa construção obedecia a determinadas leis, em que somente o texto forneceria.

A caracterização da personagem dá-se através do tempo passado que era recuperado pela narrativa, de forma sutil, à medida que se mostraria no presente e na interioridade. O monólogo também é outra caracterização utilizada pela personagem na tentativa da expressão da interioridade. O leitor instala-se no fluir dos pensamentos do ser fictício e no fluir da consciência. Benjamin em si, por si só, torna relevante destacar alguns personagens que configuram esses elementos da aparência, não somente em Benjamin, mas também em outros dois personagens. O primeiro deles é Alejandro Esgarech, um sujeito absolutamente malandro e que se equilibraria entre a ordem e a desordem para recuperar a dialética da malandragem. Sendo assim, a profissão de Benjamin ganhou notoriedade devido haver os processos de coisificação do indivíduo e humanização da coisa. A obra em si, revelou-o como mercado por meio da lei da oferta e a procura de mercadoria. Assim, a semiose em si era das coisas, porque as marcas importantes endossariam a imagem desse ex-modelo. Portanto, o meio da moda e da boa aparência demonstrava o aprofundamento do capitalismo na sociedade, que era regida por uma lógica de mercado que apropriou da imagem do sujeito e da profissão para ganhar notoriedade do produto. Logo, tal ocorrência era justificada pelo tipo de narrador, usado por Chico Buarque perante a construção desse romance, porque se trata de um indivíduo associado à pós-modernidade. Consequentemente, havia um narrador semelhante à câmera, porque conseguiu captar as imagens da atuação desses personagens. Benjamin era constantemente filmado e observado. E, foi, certamente, desse modo, que o texto do romance apropriou-se de técnicas próximas daquelas associadas

ao discurso cinematográfico. Por isso, evidenciou as oscilações, que, na maioria das vezes, eram sutis e intercalavam entre tempos verbais: passado e presente do modo indicativo. Esse movimento de ir e vir trazia a ilusão de simultaneidade entre narração e narrativa, entre fato vivido e aquilo que estava a contar (NEVES, 2021).

Segundo Candido (1994, p. 15), “o malandro como o pícaro, é uma espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”. Diante disso, constata-se que Alejandro pretendia se lançar em campanha política. Portanto, esse personagem precisaria criar uma imagem pública de homem decente e responsável, apesar de ter um passado criminoso e de viver assediando as moças. Assim, outra personagem que vale salientar é Mirela, que migrou para cidade grande, a fim de seguir seu sonho, contudo desistiu depois de conhecer um policial absolutamente controlador. E, para sobreviver diante daquele quadro totalmente novo e desconhecido, precisou trabalhar como corretora de imóveis. Na lida da vida aprendeu os moldes dos cidadãos e perdeu a sua ingenuidade, simultaneamente, se adaptou à malandragem. Posteriormente, passou a usar a sua própria imagem para realizar seus desejos e foi através desse artifício que aproximou de Benjamin (BUARQUE, 1995).

Ainda assim, a malandragem da personagem Ariela nem sempre era benéfica, porque recebia de maneira incisiva e repetidamente assédios dos clientes. A personagem em si foi engolida pela própria lógica do ambiente urbano, que era violento, caótico, marcado pela desigualdade e pobreza, por exemplo. Evidentemente, este procedimento distanciava o narrador do personagem, de maneira que o romance não era narrado em primeira pessoa da conjugação verbal, consequentemente, não havia uma similaridade na escrita da obra, ora primeira, ora terceira pessoa dos pronomes retos. Por isso, constatou-se que esse narrador permaneceu ligado, ao mesmo tempo, ao personagem título, que isso induzia ao leitor a tomar como verdade o delírio dessa personagem.

1.7 Leite Derramado

Nessa obra a memória volta a ser o elemento estruturante da narrativa ao coincidir com *Benjamin* e *Estorvo*. Diante disso, aquela obra trouxe à memória inconsciente ao elucidar a forma que o romance teria pautado a sua escrita por incertezas e ambiguidades relativas ao deslizamento do lembrar para esquecer. Por isso, esse deslizamento fazia com que a malha narrativa virasse a se acentuar na incerteza da memória ao usar o narrador na primeira pessoa redigida por Chico Buarque em seu romance. Logo, a intitulação da obra, em *Leite Derramado*, viria a recuperar o provérbio: “não adianta chorar o leite derramado”

(BUARQUE, 2009, n.p). Sendo assim, o título acabou por fazer alusão a coisificação perdida. Concomitantemente, ficou lastimado, mas, ainda assim, ficou lamentando com isso ao fazer sentido, porque o romance em si trata basicamente de assuntos da decadência moral, social e financeira da família. Ao demarcar este início do declínio familiar foi o casamento do narrador com mulher de pele morena. Assim, a união matrimonial acabou por não perpetuar o branqueamento da família, uma vez que, negritude tem fenótipo predominante. Nessa ação metafórica, o leite derramou-se. De acordo o autor acima citado, a ideia de leite derramado viria a simbolizar, de certa maneira, a própria vida a qual se adequa a narrativa, já que Eulálio, um senhor de quase 100 anos teria a sua vida a ser derramada, à medida que o tempo transcorria. Dessa forma, o leitor ponderaria acerca do título da obra como uma elocução arquitetada pelo narrador para proferir seu discurso. Por isso, na obra, há uma ânsia narrativa grandiosa, em que repercutia ao fim do tempo. Com isso, não poderia deixar a sua vida passar em vão (NEVES, 2021).

O narrador chama Eulálio Assunção e o significado desse nome é aquele que fala bem, que possui uma excelente oratória. Logo, esse atributo lhe qualificaria por hereditariedade mediante ao senso comum, uma vez que, a sua família tinha a tradição de ser política. E, no discurso político e social faz-se por meio da eloquência clara, precisa e objetiva por meio da oratória. Assim, o escritor usava essa oratória para narrar desde o Brasil colônia até os dias atuais ou contemporâneo ao perfazer um período cronológico que se iniciava com tetravó do narrador e viria ao seu tetraneto. De tal modo, todo esse esclarecimento denota o nome do Eulálio. Quando pondera acerca do sobrenome Assunção, acaba de certa maneira a indicar uma posição superior, porém, ironicamente ainda na infância do narrador, em que brincava com filho de uma família que era descendente de escravos e o sobrenome dessa família era Assunção. Por isso, essa posição subalterna da família de escravos indicaria o futuro da família do próprio narrador, já que a morte do pai e seu casamento com Matilde, que era de pele morena, o prestígio familiar e o dinheiro começam aos poucos a si esvaír. Quando a narrativa se inicia Eulálio, estava numa cama de hospital público e começou a contar a própria história para si mesmo. Além disso, passou a contar a sua saga de vida para enfermeira que cuidava dele e com quem pretendia se casar caso viria a sair daquela situação, consequentemente, contou à sua filha, Maria Eulália. Veja que o nascimento da Maria Eulália implicou diretamente na estrutura familiar, uma vez que foi comprometida. Sendo assim, o mais correto seria Eulálio ter tido um filho homem para dar continuidade ao nome de linhagem da família. Assim, o surgimento da Maria Eulália acabou, de certa maneira, por comprovar, à medida que reforçava a ideia de que algo não estava a ir bem no progresso

socioeconômico familiar. Sendo assim, constata-se que pela condição física e psicológica do narrador há o embaralhamento entre memória, invenção e delírio. O delírio surgiu por ter demência e ser um senhor doente, simultaneamente, estava com mais de 100 anos de idade. O seu desejo era que Eulálio teria de preservar uma postura que correspondia aos princípios sociais, éticos e morais naquela época, porque era descendente de uma família importante. Contudo, com essa ideia de preservar as coisas ficou essa preocupação do pai quando o filho quer casar com enfermeira para tirá-la daquela situação. Assim, ficou notável que esse sujeito tentaria o tempo todo manter um certo *status* social que lhe colocaria num lugar de prestígio com maior poder que as outras pessoas (NEVES, 2021).

Enfim, este narrador não era confiável, porque tinha a postura de mentir naqueles dias que não estava a si sentir bem, em especial, no momento em que o seu pai e a sua filha foram roubados pelo marido de Maria Eulália e fugiu com dinheiro da família. Depois desse fato, avô e neta começaram a migrar pela cidade Rio de Janeiro, consequentemente, se adaptaram e adequaram muito bem ao processo de urbanização e de trânsito demográfico nessa cidade. Com isso, há indicativos dos descendentes de Eulálio, o seu neto e os demais com nome de linhagem Eulálio. Diante disso, vale destacar que esses parentes nasceram num período posterior à ruína familiar, de modo que só conseguiu algum bem material quando se colocava entre ordem e desordem. Esse comportamento cidadão inseria-se em comportamentos sociais (i)lícito acontecia quando os descendentes entraram para clandestinidade durante a ditadura militar, em especial, ao praticar malandragem e criminalidade ao transcorrer da vida (NEVES, 2021).

O narrador apresentou sua linhagem de pessoas importantes relacionadas à família imperial, Eulálio não representava uma continuidade a nobreza familiar, por ser quase um apêndice de figura tão importante à política e à economia brasileira ao longo do século XIX, uma vez que havia o ponto de inflexão nesse prestígio familiar. Por isso, o narrador sabia que no futuro as coisas tendiam a piorar para si e sua família. Diante disso, a narrativa acabou por assumir esse compromisso de preservar um passado familiar que era o passado nacional, já que pelas histórias do pai e do avô, Eulálio, tratou de maneira tangencial alguns momentos importantes da história do Brasil desde o período colonial brasileiro até a Proclamação da República. Por isso, criou-se um discurso que correlaciona com Brasil do século XIX, porém antecipou algumas questões socioeconômicas do século XXI e de acordo esse período formativo extenso que se percebe a sutileza no discurso e no comportamento de Eulálio-narrador, de modo haver correlacionamento entre tudo aquilo que ponderou, e foi silenciado. Nesse sentido, acredita-se que Eulálio negava o seu racismo étnico devido seu

círculo de convivência e seu avô ser um abolicionista, porque mantinham fazendas de cacau na Bahia e de café em São Paulo e esses patrimônios davam-lhe lucros com todo aquele sistema vigente na época. Com isso acredita-se haver um racismo estrutural no discurso, porque havia em si a concepção de negação da miscigenação. Por isso, havia um propósito de embranquecimento da esposa, pois, no discurso, há uso de termos que traria a cor da mulher em branqueamento ao refutar sua etnia. Sendo assim, houve várias tentativas de embranquecê-la e a não aceitação da mestiçagem acabou a ser um dos sinais de uma violência discursiva socialmente aceita, quase imperceptível nesse romance, porque quando o leitor ler os romances anteriores de Chico Buarque, sobretudo *Estorvo* e *Benjamim*, o leitor teria ao seu deleite uma questão da violência que se constituía de uma violência física, gráfica, ao passo que, em *Leite Derramado*, essa brutalidade ficou ligada a ordem do discurso, ao modo que esse personagem comportava-se (BUARQUE, 1991, 1995, 2009).

Outros preconceitos do narrador surgiu no momento em que começou a fazer uma distinção entre valsa e samba. Concomitantemente, brigou com esposa, porque gostava de samba, que era popular, que se afastava da estrutura da família aristocrática brasileira em que situava a sua família. Percebe-se que essa contradição ideológica tornou-se uma voga da elite nacional. Mas, por outro lado, o narrador sabia muito bem adequar-se nas mudanças que acompanhariam esse processo de declínio da aristocracia rural e ascensão de uma burguesia urbana. Por isso, esse narrador conseguiu ir do centro à margem da sociedade com relativa tranquilidade e essa migração pelas classes lhe fez lembrar de *Estorvo* à existência de uma tensão, já que o narrador não conseguia adequar-se ao seu papel na sociedade. Por isso, não construía uma identidade coesa, ao passo que, Eulálio, de *Leite Derramado* reconhecia seu ser passado e conseguiu constituir individualmente por conta dessa memória familiar, ao mesmo tempo, foi maleável acerca das mudanças ocorridas e viveu a sua vida como um flâneur, ao contemplá-las durante o processo de modernização (NEVES, 2021).

Então, o declínio familiar tornou-se um motis dessa narrativa, ao torná-la explícita por meio dos fatos socioeconômicos da família. E, essa situação acentua-se quando o narrador mencionou a demolição da casa familiar, quanto metaforicamente, os momentos em que descreveu algumas garrafas de vinhos estragadas. Outro ponto que mereceu destaque foi a relação do narrador com Matilde, que era filha ilegítima de um político e inimigo do pai do narrador. Nesse fragmento Eulálio recorda que seus antepassados eram envolvidos a vida pública, porque eram políticos. O encontro deu-se durante a missa de sétimo dia de um dos seus familiares. Ao vê-la sentiu atraído pela moça desde o início e curiosamente essa cena inicial aproximou uma série de contrastes de tensões que se harmonizaram ou distanciavam

entre si ao longo da narrativa. A aproximação revelou a divergência política dos pais, a distinção étnica e houve um passado incerto da moça e a genealogia do narrador, por consequente, Eulálio sentia-se bem dentro da igreja. Por isso, o desejo e a vida que a Matilde representa em oposição a morte que ocasionou o primeiro encontro entre os dois e essa aproximação de desejo e morte é a descoberta do eu a partir do outro. Eulálio, ganha uma identidade a partir do momento em que este outro que é seu total oposto o chama pelo seu nome (NEVES, 2021).

1.8 *Essa Gente*

O livro *Essa Gente* foi escrito por Chico Buarque, em 2019. É um romance que chama a atenção desde o título por evocar a ideia de problemas socioeconômicos por retratar um grupo de pessoas brasileiras que viviam num Brasil que revelava um olhar crítico, político pelo qual estava a si passar. A escrita da obra foi com uso de verbos no presente para apresentar a narrativa com enredo atual, por isso, tornou a leitura dinâmica. Ao pensar no ritmo, o estilo de escrita de Chico Buarque mudou em relação às anteriores devido nessa escrita usar uma linguagem direta na estrutura dessa narrativa. As críticas suscitadas por meio desse livro, “*Essa Gente*”, foi indireta por meio de alusões e eventos a situações em que o leitor conseguia identificar perante ao tempo histórico da narrativa. Com isso, Chico Buarque acabou por construir situação da qual era percebida por meio dessa crítica social que lhe foi tecida. Assim, existiu uma referência acerca do porte de armas, uma família foi alvejada com 80 tiros e outra foi alvo de tiro pela polícia para matar, houve crescimento de igrejas neopentecostais, desigualdade, aumento da pobreza, consequentemente, distanciamento das classes sociais, no Brasil. Além de todos esses aspectos elencados no livro, houve vários outros sinais acerca da consolidação da necropolítica, em especial, ficou evidente no que foi apresentado acerca do país naquela ocasião. Diante disso, vale destacar que necropolítica é um conceito filosófico que faz referência ao uso do poder social e político para decretar como algumas pessoas viveriam e como outras deveriam morrer. Simultaneamente, havia a população anestesiada diante da violência, que foi aos poucos naturalizadas, conforme cresceu o processo de descivilização brasileira. Sendo assim, “*Essa Gente*” apresentou o retrato da população que vivia num país sem civilização e esse processo foi associado ao Brasil pós-política bolsonarista, que foi evidente no romance, porquanto do jogo constante entre presente e passado ao longo da narrativa que é produzida pelo Chico Buarque (FOUCAULT, 2008; NEVES, 2021).

Assim sendo, acredita-se que o presente da narrativa compreendia de novembro de 2018 a setembro de 2019, ainda assim, recorreu aos recursos temporais de 2016 para 1999. Com isso, esse romance não foi completamente cronológico e todas essas idas e vindas temporais foram articuladas graças ao esmero e a maestria técnica das ferramentas que auxiliaram ao escritor a identificar nessa ficção como a situação política e social brasileira, nos dias atuais. O engenho dessa escrita sugeriu repensar a sociedade como tal e observar o Brasil por meio do poder socioeconômico e dos poderes políticos existentes, porque a personagem principal era a elite brasileira (BUARQUE, 2009).

De acordo Neves (2021), Chico Buarque usou na narrativa epistolar e o diário para criar a demarcação temporal e espacial para estabelecer conexão entre literatura e sociedade como ao tratar da cidade Rio de Janeiro, em 04 de maio de 2019. Ao mesmo tempo, em que Chico Buarque apropriou dessas características estéticas do romance epistolar e do diário o seu livro não se constituía em ser um romance apenas epistolar, nem tão pouco um diário, porém existia característica de romance, porque o personagem central estava a escrever sonhos, mensagens, transcrições de conversas telefônicas, notícias e projeções. Com isso, acabou por confundi-lo entre realidade e ficção, à medida que enunciava o discurso e a vida como sinônimos perfeitos. Na obra, existe fragmentos que foram narrados em terceira pessoa, o que ajudou romper com essa lógica da narrativa epistolar e aumentou a ideia de um discurso fragmentado que serviria ao tempo e ao sujeito igualmente fragmentado, mas, se, por um lado, a temporalidade desse romance era mutável, móvel, o mesmo não se aplicava ao espaço que era relativamente fixo. O cenário na maior parte foi a zona sul da Rio de Janeiro e foram raríssimas as cenas que se passaram em bairros mais periféricos. Assim, acredita-se que o espaço urbano era uma forma de contar toda essa história por ser reconhecível. Logo, isso aproximava do leitor, por isso, os personagens construíram suas representações sociais como o filho pré-adolescente que não telefonaria ao seu pai. Nesse caso, o filho sofria *bullying* perante a escola por ser filho de comunista, outra constante relação de conflito centrava-se entre pai e filho presente nas obras de Chico Buarque. Tem a imagem da vizinha fofoqueira e cheia de preconceitos que queria manter a ordem e os bons costumes e dava carteirada por ser médica. Havia Rosane, que era ex-esposa do personagem central, que lhe trocou por um sujeito mais rico. Desse modo, existia Agenor, que: “é um cara bem legal, mas ao mesmo tempo bate na esposa, por ser muito ciumento” (BUARQUE, 2019, n.p). Percebe-se que Agenor era socialmente um bom moço de convivência, mas, em casa, agredia sua mulher por motivos fúteis, como ciúmes. Rebeca era estrangeira soava como invasora, impostora, mas era considerada exótica dentro desse contexto. Enquanto, Fúlvio Castelo Branco era um

amigo do personagem central, que, ao mesmo tempo, oferecia ajuda ao personagem e espancou o mendigo, porque chegou perto do carro.

No decorrer da narrativa, constata-se que Fúlvio Castelo Branco passou com relativa naturalidade de afeto a praticar violência e agressão física. O nome Castelo Branco era evocado durante a ditadura militar, no Brasil e com esses detalhes que se constrói toda a narrativa. Assim, havia a personagem Maria Clara, que foi uma ex-esposa mais antiga do personagem central. Por isso, havia uma discussão acerca da autoria, porque havia assumido o cargo de revisor e sempre contribuía de maneira significativa a escrita do marido, para torná-lo claro, coeso e significativo para comercialização do livro. Na verdade, essa personagem era tida como uma excelente escritora ao seio familiar. Diante disso, vale ressaltar que essas personagens ressignificaram a ideia de cordialidade do brasileiro, porque estavam a descrever o brasileiro, que vivia na sociedade descivilizada, por banalizá-los em atos de violência. Consequentemente, discriminaria que era conivente com racismo estrutural e violência contra mulher, por exemplos. Assim, os personagens conectaram com Manoel Duarte, protagonista do romance. Claro, que o sobrenome desse ator principal, Duarte, lembra a sonorização do nome Buarque. Assim, tornou-se um autor decadente, mas foi bem quisto no passado graças ao seu primeiro romance, ao passar do tempo, caiu no ostracismo e agora estava a ter dificuldade para escrever um novo romance (NEVES, 2021). O engenho dessa nova obra dar-lhe-ia a continuidade do padrão de vida, que teria em tempos passados, consequentemente, precisaria do dinheiro da editora; só que agora encontrava sozinho e não tinha a presença de Maria Clara, para ajudá-lo na escrita dos romances. Diante disso, constata-se que estava a enfrentar problemas financeiros e teria meio idade de perspectiva de vida. Assim, representava a falência total do sistema de vida burguês, porque estava em crise familiar, profissional e pessoal, concomitantemente, representava a falência de toda classe social brasileira. Devido sua falência e término dos relacionamentos afetivos acabaram por não publicar nenhuma obra nos últimos tempos. Assim, ficou apreensivo pelo modo em que o sistema político e social estava instaurado, no Brasil. Por isso, houve esse entrecruzar entre crise pessoal e política pelo qual o narrador estava a vivenciar. Desse modo, entende-se que o primeiro romance escrito por Duarte centrou-se numa postura realista e a nova escrita tinha pouco dessa estética. Logo, isso reforçou a pulverização e a descontinuidade dessa narrativa em si. Portanto, enquanto o leitor acompanha a composição e decomposição desse romance percebe a influência do passado do autor-narrador. Dessa forma, apreende-se que o discurso ambíguo existente centrava no realismo e na forma realista o que parecia dar significado à crítica. O julgamento que Chico Buarque dava à sociedade brasileira contemporânea emergia

nos fatos de não existir conciliação entre discurso e ação da sociedade naqueles dias. Ao longo do livro constrói-se esse sujeito que teria que lidar com crises: profissional, emotiva, sentimento, ordem individual e política, por exemplos (NEVES, 2021).

1.9 Chico Buarque: o romancista

A etimologia da palavra segundo o dicionário Michaelis é: a pessoa que escreve obras de ficção, principalmente a atual, porque Chico Buarque é:

Filho de um historiador que é considerado, no dizer de Antonio Candido, o primeiro intelectual brasileiro de peso que fez uma franca opção pelo povo no terreno político, deixando claro que ele deveria assumir o seu próprio destino e rompendo (em 1936!) A tradição elitista do nosso pensamento social, Chico, na criação de sua galeria de personagens, teve a quem puxar (MENEZES, 2002, n.p.).

Por isso, o autor em estudo tornou-se compositor e cantor da Música Popular Brasileira, como dito anteriormente, Chico Buarque desde garoto tinha o hábito de esboçar cidades e desenhar civilizações para criar os personagens das obras que viria a escrever, além de inventar línguas. Assim, expressou Menezes (2002) e nessa consonância Betto (2004, p. 53) reiterou que: “Chico Buarque é todo ele palavra; esse é o seu reino, sua Pátria”. Antes de ser lançado como escritor, criou um poema cuja canção era metalinguística e ficou intitulado *Uma palavra* (BUARQUE, 1989). Com isso, marca o seu forte desejo pelo universo das letras. Além dos signos, do jogo e da criação da linguagem que era próprio do ofício do poeta acredita-se que esse suporte teórico viria a ser o fio condutor da leitura que se tem nos romances de Chico Buarque, nos dias atuais. Assim, que se pretende escavar e observar através das histórias de ruínas em que se encontravam os protagonistas e ao analisá-los como sujeitos. Por isso, os personagens foram fragmentados, com identidades à deriva, inadaptados e melancólicos ao universo midiático, globalizado, capitalista e violento da escrita contemporânea. Dessa forma, vale destacar que o olhar conduz o objetivo principal deste primeiro capítulo, ao analisar a literária em que se passa esse sujeito, na obra (BUARQUE, 1989).

Neste contexto, o presente trabalho almejava, ainda, observar a questão da memória nas narrativas buarquianas. Nesse sentido, segundo Benjamin (1994, p. 197-198), foi na:

[...] experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência.

Diante disso, percebe-se que a escrita de Chico Buarque em relação à afirmação de Benjamin (1994) expôs acerca do narrador. Assim, o ato de narrar ficou entendido que parte da experiência de troca da ação que compunha o cotidiano. Logo, essa experiência estava ligada ao enraizamento da cultura popular, porque havia uma série de experiências de vidas que eram transmitidas por meio da narrativa oral. Sendo assim, a oralidade permitia que os conhecimentos de uma determinada cultura, por meio da narração viria a circular entre pessoas. Por isso, Chico Buarque, tanto nos romances quanto nas canções, praticou esse ato com maestria, a partir das experiências do cotidiano do povo brasileiro e sua cultura, associados à sua escrita (BENJAMIN, 1994).

Nesse sentido, a vivência repercutia:

‘A figura do narrador só se torna plenamente tangível se estiverem presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito o quê contar’, diz o povo. E, com isso, imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos, através dos seus representantes arcaicos, pode-se dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram, de certo modo, suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Desse modo, segundo o autor acima citado, as experiências e viagens possibilitaram ao autor dar voz ao narrador por meio das viagens que fizeram. Consequentemente, há o quê e como narrar suas histórias, porque ao viajar o sujeito enriquecia a sua cultura e seus conhecimentos. Por isso, o lazer proporcionou-lhe algumas sensações de prazer através das sensações. A intertextualidade estava presente por meio dos alocutórios. Diante disso, entende-se que havia a migração interna. Além disso, o narrador trouxe à luz a personagem que vinha de longe, distante da realidade que se constrói a narrativa. Por isso, compreende-se que as narrativas populares eram fortes, porque estavam associadas à praticidade de resolução de situações e problemas práticos da vida. Às vezes, aparecem condensadas em provérbios ou frases proverbiais, que sintetizam esses ensinamentos transmitidos de pessoa a pessoa. Segundo Fernandes (2014), Chico Buarque por meio das escritas de narrativa experimentou a prosa com vivacidade, ao trazê-las como

ensinamentos, que inspirariam os comportamentos sociais dos leitores. Nos dias atuais, sabe-se que Chico Buarque, numa entrevista dada deixou aberto que, quando escrevia nunca teve a intenção de criar um personagem exclusivamente protagonista da narrativa, porque:

A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos, como Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em francês, [...] Dostoiévski, Tolstói [...]. Mais prosa do que poesia: meu conhecimento de francês sempre foi suficiente para prosa e insuficiente para poesia. Eu me lembro de, lá pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai. [...] Eu tinha amigos com quem falava e discutia literatura em francês. Era uma atitude um pouco exibicionista, até que um colega me deu uma debochada: ‘Mas você só vem com esses livros para cá, por que não lê literatura brasileira?’ Eu respondi: ‘Você tem razão’. E comecei a ler o que não havia lido até então, de Mário de Andrade, Oswald de Andrade até Guimarães Rosa, por quem me apaixonei. Guimarães Rosa talvez seja esse marco para mim. Foi uma descoberta. Durante um bom tempo, queria escrever como Guimarães Rosa. Participei de diversos concursos de contos naquela época, textos cheios de neologismos (FERNANDES, 2014, p. 3).

Perante o exposto, Fernandes (2014) relatou que em Chico Buarque brotava o desejo da escrita, por meio do contato com literatura, ainda que, a princípio, era para despertar a empatia do pai. Porém, o gatilho desse despertar gerou um escritor por excelência. Assim, o autor em exame foi leitor de Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, dentre outros, que lhe serviu de inspiração a sua escrita.

1.10 A memória na escrita literária de Chico Buarque

Nas palavras de Adélia Bezerra de Menezes, autora de um livro fabuloso acerca da obra de Chico, intitulado de *Desenho Mágico – Poesia e política em Chico Buarque*, a obra foi pensada em torno de três grandes linhas: lirismo nostálgico, variante utópica, vertente crítica (MENEZES, 1982). A escrita de Chico Buarque através desses três estilos pode-se chamar de poesia de resistência, porque Chico tem uma recusa radical a realidade opressora, as relações, de mercantilização de exploração que se vive. Toda literatura poética foi engendrada por meio de um solo cultural: histórico, social, político, independente, da vontade do autor (MENESES, 1982).

Para Le Goff (1990, p. 476), “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. De acordo com essa definição de memória, Chico Buarque utilizou no

engenho da escrita impressões/informações passadas como conjunto de memórias para descrever as ações dos personagens como escritor. Por isso, Chico Buarque acompanhou a nova tendência da literatura contemporânea brasileira, cuja temática estava focalizada no sujeito que tinha sua identidade em crise devido estar a residir na cidade. Assim, a urbanização favoreceu ao autor dar imaginação aos seus pensamentos por meio da memória e reflexão poética. A cidade Rio de Janeiro era palco fundamental dos romances, com exceção de Budapeste, capital da Hungria, que apareceu como foco principal no livro “*Budapeste*” (BUARQUE, 2003). Assim, o autor acima citado trabalhou nas escritas dos romances produzidos por si os aspectos desagregadores da vida, os quais ocorriam na grande cidade e os efeitos pelos quais se davam acerca dos processos de subjetivação e as formas de convívio social. Dessa forma, os romances apresentavam os protagonistas como homens urbanos e tinham como traços a representação da burguesia carioca, por exemplo, o ex-modelo fotográfico de *Benjamim*, o artista de *Estorvo*; o Ghost Writer, Ciccio, em *O Irmão Alemão*, o ex-aristocrata centenário, Eulálio Montenegro, de *Leite Derramado*. Sendo assim, os personagens das obras citadas anteriormente eram peregrinos, que estavam perdidos em labirintos, com identidades falsas ou sem identidade, sem memória e marcados pelo poder capitalista e pelo universo da imagem. Cada figura dramática pontuava uma temática romanesca contemporânea e suas trajetórias, à medida que cada personagem vivia à sombra do irmão como foi destacado em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 1991, 1995, 2009, 2014).

As sagas de Chico Buarque possibilitam ao leitor viver a realidade por meio da ficção. Hoje em dia, a sociedade geraria ao sujeito despersonalizado, ambíguo e introspectivo para assumir outras personalidades por meio de outros comportamentos sociais, morais e universais ao criar crise de identidade. Por isso, no romance, o simbolismo permitiu a entrada num universo tortuoso de palavras, imagens, signos, alegorias permeadas por uma ficção enigmática e cheia de nuances. Sua linguagem, o cotidiano, o sonho e o corpo tomaram formas nas escritas desse autor em estudo, em especial, nos romances. Sendo assim, Betto (2004, p. 53) afirmou que:

‘esculpe em ferro bruto [...] arma o jogo de espelhos’, cria a trapaça na escritura ambígua e deixa o leitor mergulhado num oceano polissêmico. Sua mensagem é um convite ao mais profundo do nosso ser, lá onde se cala e a intuição passeia de mãos dadas com sua irmã gêmea – a inteligência.

Essa assertiva vai de encontro às afirmações que Chico Buarque fez das engenharias das obras, que escreveu, porque houve a escrita ambígua em relação à descrição

dos personagens que não tiveram um percurso delineado, mas havia a junção de personagens díspares ora confusos. As falsificações, as ilusões e a mentira eram os principais atributos da literatura. Os romances estavam nebulosos, angustiantes e tensos, gerava desconforto, ao passo que se penetrava no seu mundo sufocante e turbulento.

Sendo assim, foi “independente de se gostar ou não dos meandros obscuros e enigmáticos” (RIBEIRO, 2004, p. 63) dos textos do escritor, Chico Buarque, o leitor depara-se mediante a clareza do texto em prosa, marcada por um humor satírico, delineado pelo estilo que privilegiava o circular, o memorial e o visual; do sujeito em crise e das buscas pessoais; da morte na narrativa e do movimento contínuo dos tempos.

CAPÍTULO 2 INTERSEÇÕES HISTÓRICO-LITERÁRIAS EM *O IRMÃO ALEMÃO*

Este capítulo tem por finalidade discutir, em que medida a realidade da ditadura militar poderia inibir os personagens nas ações e vivências em *O Irmão Alemão* e como as travessias humanas foram modificadas pelas relações de poder, de acordo com a narrativa de Chico Buarque.

2.1 O enredo: teia de tensões

Segundo Gancho (2002), o enredo de uma obra literária constituía-se no conjunto composto de fatos ocorridos ao longo da narrativa. Esse termo foi substituído por intriga ou trama, ao depender da preferência do analista literário e seus respectivos sinônimos. Em revisita à literatura, Moisés (2014) afirmou que o enredo seria os atos presentes em uma ficção compreendida como a união de gestos. Diante disso, constata-se que essas definições desses autores entrecruzam-se, por consequente, tornam-se parecidas, embora o enredo ficou visto como uma relativa preocupação de totalizar os acontecimentos inseridos numa produção literária. Sendo assim, entende-se que a teoria literária traz a trama com emoção, valor e sentido a leitura de uma história. Na opinião de Cancian (2023), as teias de interdependência deram origem a configurações de muitos tipos como: família, aldeia, cidade, estado e nações, por exemplos. Assim, o conceito de configuração foi aplicado nas formas que originaram de conexões e teias de interdependência humana.

Segundo Loureiro (1988, p. 66), as relações entre história e literatura foram observadas, porque era "[...] preciso que se entenda que os componentes de uma obra não são apenas literários e estéticos, são também linguísticos e, sobretudo, históricos no sentido social, político e econômico, ou do ponto de vista particular da nossa realidade". De posse desse conhecimento, entende-se que esses componentes estavam visíveis ao longo da narrativa do protagonista Ciccio, que além de apresentar o contexto histórico da Alemanha nazista e o regime militar, no Brasil, que perdurou de 1964 a 1985 vivido pelos personagens por meio das marcas sociais, políticas e econômicas. A obra em si deixou transparecer como ocorriam as relações de poder vivenciadas pelos personagens ao longo da narrativa. O livro *O Irmão Alemão* não se fixa apenas no espaço da família, mas se aplica às questões de conflitos e tensões históricas que eram significativas ao desenvolvimento da narrativa. Os sujeitos apresentam-se fragmentados e se encontram em meio de um cenário marcado pela violência e represália. Na narrativa aparecia a questão de memória e do recurso da autoficção, que se

constituíam por meio daquelas narrativas que permitiam haver uma relativa aproximação entre ficção e vida real do autor. No caso d'*O Irmão Alemão*, isso, potencializava a nota explicativa que aparecia no final do romance, a reprodução de cartas e documentos que comprovavam a existência do suposto irmão alemão que serviu de intitulação do romance (BUARQUE, 2014).

A obra trouxe em si tensão de um fato, que incidia ou aconteceria com irmão, porque Chico Buarque inspirou-se a escrita do livro, no filho, que Sérgio Buarque de Holanda teve com Anne Ernst, uma alemã, por volta dos anos de 1929 e 1930. Nesse período, viveu na Alemanha e regressou ao Brasil antes do filho nascer. Por isso, por mais que teria esforçado através dos trâmites junto ao governo alemão, não teve sucesso para trazê-lo para ser criado e educado por si em solo brasileiro. Com isso, a mãe do menino coloca-o na adoção e os documentos reproduzidos por Chico Buarque foram as cartas trocadas entre Sérgio Buarque de Holanda e as autoridades alemãs nesse processo de tentar encontrar o filho. Quando Chico Buarque tinha 22 anos, isso lhe fazia parte da vida fora da literatura e tomou conhecimento dessa história como um grande segredo familiar. Por isso, resolveu ir atrás do suposto Irmão Alemão quando sua mãe faleceu, em 2010 e desse processo de busca pelo irmão nasceu o romance e teve como protagonista Ciccio, que relatou o encontrou de uma carta ao ler o livro "*O Ramo de Ouro*". Nesse sentido, segundo Buarque (2014, p. 08),

Desta vez eu vinha lendo 'O Ramo de Ouro', numa edição Inglesa de 1922, e ao virar a página 35 dei com uma carta endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Südamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlin. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído: Berlin, den 21. Dezember 1931 Lieber Sergio Durch Dein Schweigen errate ich [...].

Percebe-se que Ciccio, ao abrir o livro "*O Ramo de Ouro*" foi como abrir uma caixa de Pandora, em que aguçou todas as vontade de ir em busca do suposto Irmão Alemão, porque esse meio irmão ficou num relativo segredo da família, em todos sabiam desse fato, exceto o autor. Sendo assim, o primeiro capítulo de *O Irmão Alemão* foi escrito em primeira pessoa do singular. Assim, o narrador era Francisco de Hollander e o protagonista era Ciccio, que nos anos de 1960, tinha 16 anos de idade. Ao encontra a carta dentro do livro deu-se por conta que datava de 1931 e tinha por destinatário o seu pai. Sendo assim, a emissora e remetente da carta era a sua ex-namorada, Anne Ernst, que residia, em Berlim. No conteúdo, informou acerca do filho comum, que teria quase um ano de vida. O pai de Chico Buarque permaneceu em silêncio em relação a sua companheira alemã. Essa ao sentir-se abandonada

buscou um novo companheiro e passou a viver com Heinz Borgart. Diante disso, Ciccio começou a confabular obsessivamente acerca do suposto Irmão Alemão que vivia, na Alemanha. Numa espécie de atividade compensatória, começa a frequentar lugares de culturas alemãs, à cidade de São Paulo, tomando Steinhäger na cervejaria Zillertal e na boate Sans Souci (BUARQUE, 2014).

O capítulo mostrou as aventuras de juventude que já foram motivo de comentários ao autor Chico Buarque. Divertidamente, foram narradas como uma série de contravenções factuais, ora como infração ao Código Penal brasileiro, no que diz respeito aos artigos 155 - furto qualificado de carro e 176 - estelionato e outras fraudes, leia-se: calotes; além das transgressões citadas nos artigos 208 - avançar o sinal vermelho; 181 - estacionar na pista de rolamento e 305 - afastamento do local de acidente. Em suma, no segundo capítulo há uma retrospectiva a memória acerca da própria infância e uma homenagem ao pai, homem de letras, pois, “até então, para mim, paredes eram feitas de livros, sem o seu suporte desabaram casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão” (BUARQUE, 2014, p. 10). Verifica-se que a casa dos buarques era uma apresentação de livros em todos os cômodos e a dona do lar cuidava das obras.

No terceiro capítulo Ciccio, o protagonista faz suas supostas projeções do paradeiro do suposto Irmão Alemão, em que explorou alguns possíveis destinos que se converteram ao judaísmo. Concomitantemente, teria sido morto durante a 2ª Guerra Mundial. E, de fato, imaginava seu Irmão Alemão, à cidade de São Paulo, em busca do pai, entre outras terras brasileiras. Desse modo, segundo Buarque (2014, p. 16),

Mas nunca conseguiu figurar seu pai de uniforme militar, marchando na neve, empunhando um fuzil, como tampouco via motivo para a mãe se envergonhar de um marido morto no campo de batalha. Então trocou a biblioteca pela sinagoga, enfiou na cabeça que tinha sangue judeu. Revirou todos os arquivos do seu país dividido, foi de trem a Varsóvia, a Budapeste, a Praga, voltou para casa com sabe Deus quantas cópias de fichas, milhares de nomes e até mesmo fotos borradas de vítimas do Holocausto: é este? é este?, é este? A tal ponto que Anne se viu compelida a lhe garantir: teu pai embarcou são e salvo em 1930 rumo à sua Súdamerika natal.

Assim, Ciccio criava na mente o modo de vida do suposto Irmão Alemão junto a sua família adotiva residindo em: Varsóvia, Budapeste e Praga. Assim, confabular como seu irmão estaria em busca do pai biológico, pois, na verdade, queria conhecê-lo, de fato. Segundo o protagonista, a sua mente era fértil de imaginação, porque criavam vários mecanismos na memória de lugares, rotinas diárias e falava desse suposto irmão.

No quarto capítulo, Ciccio narrou as aventuras eróticas do irmão Domingos, com quem convivia, no Brasil, e tinha o apelido de Mimmo. Mas, no íntimo, gabava-se do rodízio feminino, que fazia da presença de mulher no quarto. Nesse entrar e sair continha-se “[...] para não desfraldar no varal seus lençóis sangrados, sempre fingindo acreditar que vinham todas estudar o mapa-múndi com ele” (BUARQUE, 2014, p. 22). Os lençóis sujos de sangue exposto ao varal revelaria os atos sexuais e possíveis desvirginamento das meninas. Por consequente, esses episódios lhe deram o título de bonitão da família e querido do pai. Nesse sentido, Buarque (2014, p. 20), reiterou que:

Os cabelos italianos, que meu irmão agora deu para usar em longos cachos, na minha cabeça viraram lã de arame. E talvez por um direito de primogenitura ele ficou com as cores maternas, os olhos esverdeados e a tez cor-de-rosa, relegando-me a pele rude do meu pai, além de prognatismo, olhos cinzentos e óculos.

A narrativa mostra como Ciccio, o protagonista, se via em relação ao irmão com menos caracteres dos pais em função da beleza que lhe reluzia. Assim, o protagonista convive, no dia a dia, em casa, com Mimmo e não se comunicava. No quinto capítulo, há a descrição do contexto histórico que envolvia o golpe militar, com destaque à Marcha da Família com Deus pela Liberdade, de 1964, uma cena na qual Ciccio, o narrador, pergunta ao pai acerca do misterioso irmão alemão. E, o provedor elucidou que era numa:

[...] noite em casa, no meio do jantar, sem mais nem menos lancei esta: eu não me envergonharia de ter um filho alemão. Meu pai ficou com o garfo suspenso diante da boca aberta, enquanto meu irmão continuava a folhear a Playboy à esquerda do prato. Só mamãe, depois de um momento atônito, se manifestou: mas quem tem vergonha de um filho tedesco, Ciccio? Sei lá, disse eu, só sei que o Thomas Mann tinha vergonha da mãe brasileira (BUARQUE, 2014, p. 29).

No relato de Ciccio, o narrador elucidou o conhecimento que a família tinha da existência do suposto Irmão Alemão, exceto Ciccio. E, para sua surpresa, todos continuavam a agir sem se preocupar com esse novo formato familiar. Diante disso, o protagonista esperava a atenção do pai e ter a sua empatia, logo essa expectativa não funcionou. Por sua vez, somente a sua mãe respondeu-lhe, que não se importaria com filho estrangeiro. Por essa razão, entende-se que a sua mãe assegurou-lhe a importância que Ciccio tinha para si, embora pairava naquele contexto um silêncio familiar. Do sexto ao décimo capítulo, Ciccio, o narrador protagonista ponderou em ter descoberto quem seria Anne Ernst. O anseio dessa conquista dava-se, porque almejava conhecer seu marido Heinz Borgart, uma vez que, já havia sido mencionado na carta, em São Paulo, com sobrenome Beauregard. Com muita

difficuldade, Ciccio arruma uma visita à família e investiga-a, porque acreditava ser os parentes do suposto Irmão Alemão. Consequentemente, resultou numa série de novas narrativas hipotéticas acerca de um passado possível, em que:

De volta para casa, confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai, pelo visto, sem noção do que estava por vir. Em pouco mais de um ano seu prometido esposo estaria no olho da rua, impedido de dar concertos ou de exercer o magistério, e buscou asilo na França com uma mão na frente e outra atrás. E o meu irmão aos três anos de idade seria enviado às pressas num trem noturno, ou num micro-ônibus, ou na boleia de um caminhão por estradas tortuosas, sem compreender por que, logo agora que aprendia a flexionar e justapor as palavras da sua exigente língua (BUARQUE, 2014, p. 36).

No décimo primeiro capítulo, Ciccio, o protagonista-narrador encontrou uma carta do Consulado da Alemanha – transcrita. Logo, a mensagem foi incluída e fotografada no livro, como primeiro contexto biográfico. Assim, o documento verídico segundo as autoridades alemãs possuía a grafia do sobrenome errado, por estar escrita “Hollander”. Mas, esse modo de escrever era comum, na Alemanha, no lugar de “Holanda”. Diante disso, essa designação era desconhecido pelas autoridades locais. Sendo assim, o erro se explica, em parte, segundo a pronúncia alemã de ambas palavras seriam iguais. Aparentemente, o correspondente Sérgio Buarque de Holanda será chamado apenas de Sérgio Buarque para evitar a repetição do nome completo. Ao ser estrangeiro nunca sentiu a necessidade de corrigir o nome de linhagem, nem sofrer as consequências burocráticas que esse fato lhe poderia custar. O que lhe era importante seria o conteúdo (BUARQUE, 2014)

A carta referia ao ano anterior, com data do dia 31 de agosto de 1932, sob negociação do pagamento pelo pai duma pensão alimentícia a favor do filho alemão ou como uma alternativa sugerida por Sérgio Buarque com propósito de providenciar a mudança do filho alemão à cidade Rio de Janeiro e isso lhe geraria alguns gastos. O narrador Ciccio encontrou uma foto de Anne, que não foi reproduzida na obra. Assim, houve o seu espanto, porque não havia nenhuma semelhança com Mme Beauregard. Do décimo segundo ao décimo terceiro capítulo, o narrador conseguiu conversar com filho do casal Beauregard, Christian, embora sabia que esse moço poderia não ser o seu suposto e desejado Irmão Alemão. Diante disso, surgiu, no decorrer das conversas, o desejo de escrever um livro acerca do suposto irmão, porque Ciccio era aficionado em literatura. Enquanto isso, vários amigos de juventude do protagonista eram narradores e estavam presos pelos militares do período ditatorial. Por isso,

[...] se Eleonora Fortunato tivesse me esperado, eu lhe perguntaria sem rodeios se ela sabia com que espécie de crápula a moça passara a noite, daí quem sabe ela tomasse

as dores do filho. Ou vai ver que, para Eleonora Fortunato, a esta altura o Ariosto já estará tão provado em espancamentos, choques elétricos e vexames, que o flagelo de ser corno seria quase um refrigerio. Nos livros. Se eu amanhã tivesse acesso a uma editora, não vejo por que o indicaria, se posso eu mesmo me aventurar na literatura. E assim como o Christian se dá o direito de emular poetas russos, serei capaz de escrever um romance inspirado na Alemanha dos anos 30, tão presente nas minhas leituras e fantasias. Posso romancear a história de Anne Ernst, cuja foto com meu irmão no colo guardo no bolso da camisa e várias vezes por dia tenho a compulsão de olhar [...] (BUARQUE, 2014, n.p).

Diante disso constata-se que há uma intenção de tirar dúvida por meio da interrogação, mas Eleonora havia saído anteriormente. Consequentemente, apresenta-se o gosto pela leitura e a possibilidade que a literatura permitiria, tanto ao escritor como ao leitor fazer por meio da arte. Nesse sentido, o décimo quarto capítulo trouxe o fato da família receber a polícia, que agiu de forma abrupta para invadir a casa. Assim, foi realizada a revista policial, consequentemente, o narrador protagonista Ciccio foi preso e encontrou alguns rascunhos de carta do pai, que havia sido enviada à prefeitura de Berlim. A réplica veio como resposta oficial, por isso, exigiu comprovantes, tanto da origem ariana quanto dos ascendentes, porque foi necessária devido à adoção do filho, por outro casal alemão.

Sendo assim, o décimo quinto capítulo aconteceu devido à morte do pai Sérgio Buarque (Anexo 3). E, no décimo sexto capítulo, revelou-se a morte da mãe, Assunta. Sendo assim, o falecimento dos pais fez surgir as cartas oficiais, datadas de 24 de setembro de 1934 a 18 de abril de 1935, essas cartas foram reproduzidas no livro *O Irmão Alemão*. Nesse sentido,

[...] eu vinha com o A propósito de lhe falar do caso Sergio Ernst, o estado do meu pai não me permite morar na rua. E quando lhe conto do meu pai agonizante, engasgo. Pareço adivinhar que logo mais, ao ouvir meus passos na sala de entrada, mamãe se debruçou no guarda-corpo da escada e me dirá para subir depressa: súbito! súbito! Vai arregalar seus olhos verde-garrafa, ligeiramente vesga como jamais a vi, e cairá no choro: é morto! teu papà é morto! mãe. Na realidade, depois que mamãe morreu de saudade do Mimmo (BUARQUE, 2014, p. 94-95).

Diante disso, constata-se que não houve o consentimento do pai em deixar o filho ser morador de rua. E, sua nostalgia permite-lhe evidenciar a emoção em relação ao pai e através da mente da mãe viria o ouvir do caminhar para chamá-lo e dizer que teu pai estava morto. Assim, ficou evidente o falecimento do pai de Ciccio, no *O Irmão Alemão*. Por fim, há o capítulo décimo sétimo que trouxe um texto preliminar com breve apresentação da narração. Nele existe uma saga extra diegética e conta a viagem do protagonista narrador para Berlim para apresentar os fatos conhecidos acerca do Irmão Alemão, que se sucedeu.

2.1.1 Sintetizando *O Irmão Alemão*

O livro *O Irmão Alemão* possibilitou ao leitor compreender a ficção por meio da autobiografia, pois os capítulos permitiam fazer leitura não sequencial, mas cada capítulo traria um acontecimento acerca do período investigado de 1964 a 1985. Assim, havia em primeiro momento dois enfoques: a ditadura militar e as relações de poder, de acordo com a narrativa do livro em investigação. Simultaneamente, emprega-se os conceitos de: história, literatura e autoficção. Sendo assim, o conceito de ficção, segundo Chaves (1988), não se limitava a observar a história, pois assumiu programaticamente a tarefa de fazê-la para construí-la numa determinada perspectiva. Assim, se identifica a origem do manancial quase inesgotável de dados lendários e filológicos que viria a formar a matéria arqueológica d'*O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014).

A obra em si traz uma linguagem simples por meio da construção engenhosa do autor a partir das leituras das cartas como documento deixados pelo pai. O conteúdo elucida as correntes teóricas citadas acima, além do conceito foucaultiano de relações de poder. De tal modo, a relação de poder elucidada, na obra, traz um cabeamento de afinidades, em que os personagens e os sujeitos estavam envolvidos, como causadores ou receptadores, ao dar existência e ação às relações estabelecidas entre si (FOUCAULT, 2008).

2.2 Autor, narrador e narrativa

O vocábulo “autor” significa a autoria de um artista que cria sua arte escrita, pintada ou desenhada. Nos dias atuais, há onze tipos de artes, a saber: “[...] música, dança, pintura, escultura, teatro, literatura, cinema, fotografia, história em quadrinhos (HQ), jogos eletrônicos e arte digital” (SIGNIFICADOS, 2023, p. 1). Diante disso, verifica-se que autor produz outra coisa ou aquele que cria, inventa e descobre alguma coisa, em especial, o sujeito que escreve livros, ou aqueles que são considerados doutos da língua e nos aspectos jurídicos é aquele que cometeu algum crime. Nesse sentido, segundo Barthes (1977, p. 145),

O Autor, se crê nele, é tido, sempre, como o passado de seu próprio livro: livro e autor fixam-se, automaticamente, em uma linha dividida em um antes e um depois. O Autor é concebido para criar o livro, o que equivale a dizer que o Autor existe antes do livro, pensa, sofre, vive por ele, está na mesma relação de antecendência em relação ao livro que o pai em relação a seu filho.

O autor é a peça primordial da escrita literária, porque cria e dá vida aos personagens imaginários e fictícios no livro. Assim, autor usa um ser imaginário, narrador, para contar escrever a sua narrativa. Por isso, o narrador pode ser o personagem protagonista na primeira pessoa do singular e participa da criação da história do autor e a narrativa é um tipo de texto que esboça as ações dos personagens num determinado tempo e espaço. Geralmente, os fatos são contados em prosa e narrados por meio dos acontecimentos (DIANA, 2011). Nesse sentido,

Seria mais adequado compreender O irmão alemão [sic] um texto com teor testemunhal, tendo em vista que é uma narrativa que apresenta rastros da experiência traumática. A experiência traumática é vista como narrativas sobre a impossibilidade de testemunhar, tendo em vista que aqueles que verdadeiramente testemunharam não estariam aqui para contar, pois não voltaram vivos. Afirmamos, então, que o personagem narrador de O irmão alemão [sic] faz a tentativa de falar por ele, pelo irmão que foi renegado e, também, por si mesmo, enquanto sobrevivente dos tempos duros e silenciados pela ditadura. Ciccio é a voz que reclama as ordens instituídas. Cumpre observar que a família burguesa, à qual pertence o narrador personagem, é problematizada pelo Narrador. Assim como o estado, as leis, o estatuto. Enfim a ordem estabelecida é desconstruída pelo discurso desse narrador. Podemos dizer que Ciccio fala pelos que morreram nos tempos da ditadura, pelos que foram silenciados, pelos exilados, no caso, o próprio autor, e que não puderam se manifestar. É essa atmosfera que aparece no enredo de O irmão alemão [sic]. Assim, a construção ficcional dessa obra é articulada de forma a se pronunciar contra a manutenção de uma ordem social imposta pela força e marcada pela repressão desses dois acontecimentos lamentáveis na história do Brasil e na história da Alemanha. Ficcionalizar estes acontecimentos é o modo de se contrapor ao choque. Dessa forma, a escrita de si traz em seu bojo a arte como compromisso ético e não a arte pela arte. A literatura tem a intenção de dizer a verdade como forma de fazer falar as vozes silenciadas, de modo a registrar o testemunho de fatos de que não se admite a repetição (PAGANINI, 2016, p. 12).

Desse modo, Paganini (2016) reiterou a escrita buarquiana ao entendê-la que a traria a arte como compromisso ético e não arte pela arte. Essa escrita literária teve a intenção de dizer à verdade como um modo de dar voz aos silenciados da história, assim como Buarque (2014) faz no livro *O Irmão Alemão*, ao dar o registro de testemunho aos fatos que não se admitia a repetição dos erros do passado.

Ficção e história, segundo Bakhtin (1988), estavam fundadas no conceito de representação e a possibilidade de apropriação por meio da literatura através da temática da história. Existem ficções literárias que aludem a situações históricas com diversos objetivos. Sendo assim, a mais usual é criar o ficcional como real. Mas, na contemporaneidade, há outras ficções que se situa sua intriga num determinado contexto sócio-histórico. Tem também a série de romance que torna uma realidade qualquer universo histórico e a transforma numa

matéria como parte integrante dessa estrutura, ao transformar a realidade histórica em realidade estética.

Desse modo, entende-se que, segundo o autor acima citado, ficção e história apropriam-se da temática da história da representação pela literatura com finalidade mais comum em criar o efeito do real e a intriga que é um meio usado dentro do contexto sócio-histórico que faz parte das ficções. Já o romance consistia em ser um conjunto que apresenta qualquer realidade dentro do universo histórico, que torna a estrutura integrante da realidade histórica em realidade estética.

O grande problema que, aqui, se poderia lançar seria como a história pode figurar, no texto literário, sem destruir sua especificidade, enquanto realidade estética, sem perturbar o seu estatuto ficcional. Essa questão pareceu pertinente ao considerar que o exercício da criação literária tem dado, indiscutivelmente, a partir do século XIX, exemplos perfeitamente acabados de romances históricos, em que a presença da matéria histórica viria de uma ordem de realidade referencial, foi ambígua e fecundamente aproveitada pela ordem da realidade imaginada, ao se constituir de um duplo jogo: um interno entendido como criação do universo imaginário que é o romance; outro, “entre essa diegese híbrida, misto de ficção e realidade, e a realidade exterior, de existência comprovada, à qual ela remete” (FREITAS, 1989, p.117). Sendo assim, história e ficção podem fazer parte do texto literário sem trazer nenhum dano à realidade estética, ficcional, referencial e imaginário que constituiu o romance. Com isso, muito de ficção e realidade se dão de forma híbrida, em que aparece a realidade exterior de existência comprovada, da qual se remete.

A obra *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) trouxe os fatos por meio do personagem protagonista Ciccio, para revelar as situações sociais e políticas do período da ditadura militar, no Brasil. A literatura em ponderação contribuiu para escrita do autor em investigação, uma vez que, colocou alguns elementos possíveis de identificação por meio dos intérpretes para serem identificados através da escrita da obra. Sendo assim, ao mesmo tempo acabou por preencher a narrativa com dados que eram da ordem ficcional. Por isso, o romance permaneceu fragmentado, à medida que evocava a ideia da própria memória. Logo, isso permitiria ao leitor ficar atento ao modo como a narrativa era apresentada, através das lembranças ou fabulações mentais do autor. Dessa forma, há uma dinâmica familiar rígida pela figura paterna centralizadora de poder. Por isso, não foi dado ao Ciccio a permissão para entrar naquele espaço quase sagrado da biblioteca. Assim, ao delinear da narrativa foi se percebendo que o irmão do Ciccio, Domingos, apelidado Mimmo, era o filho mais próximo do pai. Além disso, a família toda já sabia da existência do suposto Irmão Alemão, menos

(Ciccio). A literatura apontou que Ciccio era um corpo estranho dentro do seio da família, como se não pertencesse plenamente aquele lugar, que estava marcado pelo isolamento social e físico. Ao ponderar nesse aspecto de relações de poder percebe-se que a biblioteca estava por toda à casa, uma vez que, havia livros em todos os cômodos daquela residência. Assim, o isolamento social dava-se por meio do fator emocional, porque havia um distanciamento entre Ciccio, irmão e pai, e sua proximidade centrava-se na mãe.

Desse modo, (Ciccio) transgrediu a ordem do pai ao entrar na biblioteca para observar, desfolhar e ler o livro *O Ramo de Ouro*. Ao praticar esse ato encontrou uma carta e ao lê-la descobriu a existência do Irmão Alemão, que se torna como um fantasma para si por causa da forma obsessiva de encontrá-lo. Sendo assim, esse comportamento social familiar desse personagem comungava dos atos praticados pelo período ditatorial com quebra de regras, sumiços, revistavam pessoas em ambientes domésticos e privados, por exemplo.

A biblioteca por ser uma guardiã de obras literárias serviu para guardar uma comunicação do gênero carta. Assim, se sabe que em muitos países a coleção de livros servia de interdição ou proibição de executar algumas leituras relacionadas aos livros proibidos. Logo, perante a literatura examinada, isso não foi diferente à casa de Sérgio Buarque, pois havia as proibições semelhantes ao estado daquele período. Curiosamente o nome do livro em que a carta encontrava-se e revelou ao Ciccio a existência de seu irmão era “*O Ramo de Ouro*.” Essa inferência faz referência outra obra que é *Eneida* em que um ramo de ouro permite que o Enéas entre no Hades, que era um submundo que entrecruza exatamente ao personagem (Ciccio), porque no livro “*O Ramo de Ouro*” haveria nesse espaço de segredo, o silenciamento executado por Hades familiar (NEVES, 2021).

Diante disso, percebe-se que na ditadura, no Brasil, esse silenciamento ocorria por meio do poder e através das relações hierárquicas. Ao ter conhecimento desse fato, do silenciamento familiar, Ciccio, ficou incomodado e com desejo de encontrar o seu Irmão Alemão. Por isso, se inicia a busca por informações da família e do suposto irmão. Essa procura torna-se delirante, de acordo com a narrativa que há, em *Estorvo*. Por isso, as escritas dos livros foram recuperadas nesse romance, de modo a levar Chico Buarque a publicá-lo, em 2014. Assim, ao ter esse contexto em vista entende-se que todas as ações e especulações desse personagem central dirigia-se ao interesse quase mórbido e obsessivo que Ciccio desenvolvia pelo irmão perdido e todas as outras coisas iam aos poucos a perder a sua importância. Desde o início ficou evidente que todas as ações desses personagens tinham como propósito obter aprovação do pai, que, no entanto, permanecia próximo e distante da família. Além disso, a relação do narrador com Mimmo envolvia a competitividade. Mimmo por ser o filho favorito

do pai causava estranhes ao Ciccio, que, por sua vez, essa busca pelo outro irmão era uma falha de um pai que parecia ser um homem sério e perfeito, porém não queria deixar com que outro irmão viria a ser desprezado pelo pai e buscou um aliado de abandono.. Por isso, esse modo pulverizado tornou-se frequente ao perpassar os capítulos de *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014).

A escrita de Buarque (2014), em *O Irmão Alemão*, deixou o leitor sempre vacilante e em dúvida do que iria acontecer no delinear da história. Desse modo, entende-se que o autor fez de propósito para estabelecer uma aproximação do gênero textual autobiografia, porque se constituía num tipo de discurso de registro. Dessa forma, havia a pretensão de ser fiel à realidade, visto que a ficção não teria nenhum compromisso com veracidade dos fatos. Sendo assim, a narrativa de *O Irmão Alemão* vislumbrou que a obra em si, há o Irmão Alemão filho abastardo de Sérgio Buarque e no casamento de união estável tem-se os filhos: Mimmo o irmão mais velho que vive no mesmo espaço familiar de Ciccio e o melhor amigo Ariosto que o considera irmão. Assim, todas as personagens da obra em exame tinha a imagem paterna diferente um do outro por meio da percepção, de modo que, essa narrativa veio a ser desenvolvida em meio às aventuras e ao cotidiano do personagem central Ciccio, que por mais que se envolvia em roubo de carro, bebedeira tinha amigo ligado pela lealdade (NEVES, 2021).

Assim, o movimento de resistência durante o regime militar serviu-lhe de ser um sujeito determinado, com foco naquilo que almejava, pois todo esse período da juventude de Ciccio centrou-se em ser narrador protagonista. Então, alguns desses personagens ao ter em vista as ações e determinações da ditadura militar iria desaparecer, conforme esse período degradava-se para perder forças como sistema político. Diante disso, Francisco em meio àquele sistema ficou alheio com tudo que estava a acontecer como parte dos brasileiros daquele período, que buscava resistir. Esse foi o período da repressão que aparecia meio confuso, nebuloso ao longo de todo romance, porém há vários momentos que esse sistema de governo acabou por ganhar relevância ao desenrolar da narrativa. Entretanto, todo esse contexto histórico e toda essa busca pelo Irmão Alemão permitiu recordar das pessoas que recebiam informações falsas de pessoas desaparecidas durante o regime militar. Esses fatos foram recorrentes em, *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque (NEVES, 2021).

Por fim, *O Irmão Alemão* emergiu como um presente para Ciccio, pois a figura do poder no pai do personagem estava presente e ausente ao mesmo tempo. Com isso, o personagem mostrou que estava em busca do meio irmão e ao mesmo tempo da figura paterna. Logo, a quebra de paradigma ao ser instaurada contribui ao golpe militar, de 1964,

porque havia uma sistema de governo e num determinado dia tem-se outra administração federal. Assim, a busca de narrador comungou com procura do militarismo aos comunistas. Nos dias de hoje, sabe-se que Alemanha, na época, era um país de democracia constitucional federal, desde 1949. Dessa forma, a liberdade seria o seu objetivo de ir e vir perante a sociedade (NEVES, 2021)

2.3 Travessia dos personagens

A travessia que abordar-se-á, aqui, faz parte das ações dos personagens e suas representações no livro *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014). Assim, inicia-se com dona Assunta, mãe de Ciccio. Com isso, o pacto romanesco confirma-se, na medida em que o autor criou personagens e momentos que jamais aconteceriam à vida real. Por isso, seu irmão mais velho Domingos, era apelidado de Mimmo como personagem da obra em exame e nunca existiu, de fato, no seio da família Hollanda. E, naquele balcão da sorveteria, em que seu irmão tomava seus *milk*, implicava que o texto continha a vida do personagem e algumas coincidências entre vida empírica do autor, o pacto autobiográfico era, na verdade, o engajamento do autor em contar diretamente sua vida, ou parte ou algum aspecto acerca da sua própria vida. No caso do irmão alemão, não foi estabelecido, como já foi dito anteriormente, que o autor Chico Buarque deixou seu leitor ora vacilante ou em dúvida acerca da realidade. Assim, se tem em vida que a literatura buarquiana viria a ficcionalizar a busca pelo Irmão Alemão. Domingos era chamado de Mimmo, trabalhava como radialista que fazia anúncios e comerciais para rádios e sua principal característica era ser um galanteador de mulheres (BUARQUE, 2014; LEJEUNE, 1991).

Mimmo, representa a ditadura da alegria e na ditadura da alegria, em que a vida permitiu-lhe bons momentos, boa música e relação sexual, seu quarto era como um santuário sagrado, em que as meninas novas perdiam o tabu da virgindade e não existia espaço para ditadura da comisseração, que era sentir pena da própria dor ou das escolhas tomadas em meio ao sistema da época do cala boca. Assim, não podia manifestar ou ficar intrínseco, porque a própria profissão de radialista mencionada era o símbolo da comunicação para falar e informar ao ouvinte os fatos atuais. Ao passo que Ciccio, exercia a profissão de professor universitário da Faculdade de Letras, era amante da literatura e fluente em língua francesa.

Nesse contexto, o papel da literatura serviu para Chico Buarque e Sérgio Buarque se aproximarem e, simultaneamente, tornarem-se próximos um do outro, porque perguntou ao:

[...] Seu pai se relacionava com você de uma maneira vertical, ou horizontal? Era muito presente nele o chamado exercício do pátrio poder?

Resposta - Não, não existia essa história de pátrio poder. Era uma relação horizontal, na medida em que ele saindo do escritório e conversando com a gente, ficava tudo no mesmo nível, com brincadeiras e tal... Mas não havia, pelo menos da minha parte, não sei se em relação aos meus irmãos, esse temor, essa distância... Ele ficava lá com o trabalho dele, e quando mamãe o chamava para o jantar era uma dificuldade. 'Sérgio, Sérgio...', ela o chamava. E ele descia lá pelo décimo 'Sérgio'. E olha que ele gostava de comer, e o jantar lá esfriando. Com certeza ele estava concluindo algum trabalho e não queria largar. Mas quando descia, ele era outra coisa. Não ficava falando do que estava fazendo lá em cima. Na verdade, quando eu era criança não sabia o que meu pai fazia. Só sei que ele trabalhava de janelas fechadas e porta aberta. Eu não entrava no escritório dele. Não sei bem quem estabeleceu isso. Mas, para mim, lá era o território sagrado dele. Ele ficava lá, mas ligado com o que estava acontecendo no resto da casa.

Pergunta - O professor Sérgio tentou conduzir os filhos para uma profissão específica, para o estudo disso ou daquilo?

Resposta - A partir da adolescência eu comecei a entrar no escritório dele, e a minha entrada foi pela porta da literatura. Ele não impunha nada, isso nunca. Mas a presença dele, daqueles livros todos, de certa forma despertavam curiosidade na gente. A maneira de eu me aproximar mais talvez tenha sido através da literatura. Então, já com meus 17 anos, não sei bem quando eu comecei a ler mais... Eu ia lá e perguntava. E ele me indicava isso, aquilo... A gente conversava, mas engraçado, nunca sobre História, que era a especialidade dele. E quando a gente perguntava alguma coisa sobre história era em função de trabalhos de escola. Mas ele era um péssimo professor pra gente, porque a gente precisava saber aquela coisa que se dava na escola. Ele entrava nos detalhes e se empolgava, entrava a fundo na matéria, de uma forma que pra gente não servia. Agora, 36 na literatura, ele também sabia tudo e, comigo, o diálogo foi conquistaste a partir desse momento. Eu comecei a me interessar. E me perguntei: eu estava mesmo interessado na literatura, ou interessado, através da 39 literatura, em me afirmar diante do meu pai. Mas na literatura, você solicitando, ele foi um professor (FOLHA DA MANHÃ, 1992, p. 1).

Desse modo, a entrevista contribuiu para escrita de Buarque (2014), no livro, *O Irmão Alemão*, quando relatava como era o relacionamento de pai e filho dentro da casa. Assim, havia o fascínio de aprovação do pai pelas escolhas feitas por si. Desse modo, relatou que havia a contribuição do pai na literatura que escrevia. Por isso, Sérgio Günther, Irmão Alemão, de Chico Buarque, exercia a profissão de radialista, em Alemanha. Essas pistas se deram como referências do autor dentro do livro de ficção em prosa. Assim, foi importante perceber que Mimmo, irmão mais velho de Ciccio, no livro, tinha a profissão de radialista igual ao seu irmão brasileiro. Ao escrever o livro *O Irmão Alemão*, Buarque (2014), se viu impelido de realmente saber o que havia acontecido, de fato, com seu irmão naquele país. Mediante tudo isso, João Klug, historiador amigo de Sidney Chalhoub, estava em Berlim, no final de 2013, ao se encontrarem Sidney falou a Klug, que Chico Buarque tinha um suposto Irmão Alemão e que Luiz Schwarcz da companhia das letras, havia pedido a Chalhoub para

investiga nos arquivos na biblioteca a respeito de Sérgio Gunther. Klug reiterou que pela consideração ao pai de Chico Buarque iria investigar acerca do assunto solicitado.

Sendo assim, a investigação começou através de alguns textos escritos por Sérgio Buarque e algumas informações que foram encontradas no Instituto Ibero Americano e nos diários. Sendo assim, essas fontes mostraram que Sérgio Buarque, na época, havia sido enviado pelo Brasil à Alemanha para serviços diplomáticos por Assis Chateaubriand (BUARQUE, 2014). Nesse período, envolveu-se com uma atriz de teatro e teve um filho, mas não o conheceu devido retornar ao Brasil. Assim, Klug era um historiador e constatou por meio dos registros o quanto Sérgio Buarque tentou repatriar essa criança. Diante disso, apreendeu-se por meio das cartas enviadas aos órgãos competentes como juizado da criança e trocas de correspondências. Nessa altura o socialismo nacional já havia assumido o poder na Alemanha. Nessa busca do Sérgio Buarque, as autoridades alemãs começaram a exigir dele atestado de arianismo. Diante dessa situação, argumentou-se que isso seria impossível e essas trocas de correspondências ocorreram de 1929 até 1936, depois houve um silêncio total. Não se tem mais nenhum documento acerca do assunto. Desse modo, segundo Klug (2021), na época, citou que, naquele país frequentava uma vinheria dum espanhol, na periferia de Berlim oriental e o objetivo de frequentá-la era saborear um bom vinho espanhol. Por consequente, era um espaço que reunia uma velha guarda da antiga Alemanha Oriental. Os frequentadores eram alguns jornalistas, intelectuais, pessoal que se reunia no final da tarde para degustar um vinho e jogar conversa entre si, pois todos tinham idade igual ou acima de 70 anos.

Assim, teve conhecimento desse local por meio de um museólogo, Ditter Lanz, que lhe apresentou, por ser um amigo de longa data. No espaço havia frequência de dois jornalistas acima de 70 anos, que frequentavam a DDR. Com isso, Klug (2021) começou a investigar sobre Sérgio Gunther e seu nome era Horz, nome típico da Alemanha. Ao completar dezoito anos de idade tomou ciência que seu pai biológico era Sérgio. Por isso, tomou a iniciativa de mudar seu nome para Sérgio Gunther e ocupava um lugar privilegiado na televisão da alemã. Por isso, indagou se algum dos conhecidos conhecia esse profissional e um disse que havia trabalhado como cinegrafista numa emissora de televisão por meio dessa descoberta começou a reunir informações acerca da sua vida pessoal e profissional como conseguiu informação que o Sérgio foi adotado por um casal que trabalhava numa fábrica de tecelagem e seu pai era porteiro dessa indústria. O filho adotivo cresceu no pós-guerra e automaticamente viveu na Alemanha Oriental. Foi importante perceber que ainda adolescente de 15 aos 16 anos havia entrado para servir o exército e não serviu com armas, mas serviu o seu país por meio do coral do exército em função da voz. Interessante que foi a mesma época

em que o Chico Buarque estava despontando na música, no Brasil, sendo que seu irmão já havia despontado na Alemanha Oriental.

A construção do livro foi composta com fragmentos que compunha cada espaço no romance e teve papel importante para dar sentido ao enredo em prosa. Buarque (2014), ao longo do romance, deixou o leitor curioso para saber como seria o desfecho final do encontro desse Irmão Alemão. O livro mostrou uma unidade brilhante de tempo e espaço e que no desenrolar dos fragmentos apresentados pelo autor ao longo da narrativa trouxe à luz a fragmentação trouxe muitos momentos importantes do contexto histórico, real e ficcional brasileiro e que seria impossível apresentar o suposto Irmão Alemão, porque encontrava-se morto. Esse fato foi revelado quando o historiador Chalhoub recebeu auxílio de Klug, que cursava doutorado, na Alemanha e descobriu o paradeiro da família de Sérgio Hollander. Ao descobrir onde residia a mãe do Irmão Alemão, Chico Buarque foi à Alemanha para conhecê-los e tomar conhecimento dos detalhes acerca da vida desse seu meio irmão. Logo, essa procura de ir e vir possibilitou ao personagem viver a vida similar aos fatos das relações de poder durante a ditadura militar, no Brasil (KLUG, 2021).

Desse modo, ao tomar consciência dessas informações, Chico Buarque, na vida real, foi à Alemanha conhecer os parentes do meio irmão. Por isso, o Irmão Alemão é ficção, mas todos os lugares que Buarque (2014) menciona, no livro, tem veracidade. Por isso, tornou-se uma ficção e não uma invenção. Baseado em espaços e pessoas concretas o livro foi escrito:

Na tardinha de 20 de maio de 2013 embarquei no voo da Lufthansa ciente de que não dormiria. Não sabia que poltronas de avião são tão apertadas, nem que um varapau alemão invadiu meu espaço com seu joelho direito. Mas depois de noites e noites a sonhar com esta viagem, eu não haveria de fechar os olhos logo agora que a realizo, mesmo que estivesse refestelado na primeira classe. Reservei um assento de janela na expectativa de avistar o mar, mas o avião nem bem decola e já fica nas nuvens (BUARQUE, 2014, p. 115).

A realidade da ditadura militar foi algo forte que marcou as vidas dos personagens, à medida que inibiram as ações e as vivências para tomarem decisões, que em algumas situações não foi a melhor escolha para aquele momento, porém, o medo, a repressão, o silenciar tudo gerou incertezas e inseguranças. Os personagens conseguiram passar isso ao leitor ao longo da narrativa. Como:

‘De onde vêm esses seres?’ pergunta de Ignácio de Loyola Brandão em Beth Brait. Vêm de mim. Sou eu mesmo, uns quarenta por cento. Tem vez que é bem mais: sessenta, setenta, cem por cento. Depende da piração. Mas a maior parte das vezes

vêm de tudo que me rodeia, das pessoas que estão à minha volta. De gente que vi, observei, convivi, entrevistei, amei. Dizia Hemingway (será que dizia mesmo?) que o escritor não pode ter escrúpulos. Nem com os outros, nem consigo mesmo. Não se confunda falta de escrúpulos com mau-caratismo são coisas distintas, no caso literário. Se uma pessoa pode fornecer dados ricos para um personagem, por que não utilizá-la? (BRAIT, 1985, p. 62).

Nesse sentido, a autora acima citado corroborou ao enunciar que o escritor por não ter escrúpulos com mau-caratismo. Nesse sentido, expôs-se uma retórica quando questiona se o personagem fornecia dado importante ao leitor, porque o autor não poderia fazê-lo caso os personagens viriam a utilizar com falas de conhecimento histórico e historiográfico acerca do regime militar para esclarecer ao leitor o quanto esse período havia marcado as pessoas, o seu comportamento social e político (BUARQUE, 2014). Por isso,

Punha o que vinha na cabeça, sem preocupações tipo: combina com o personagem? Está dentro da linha psicológica? Ajusta-se? Não está ficando ambíguo? Paradoxal? Contraditório? Acho que este meu ‘não importar’ é que conduziu ao personagem (talvez) melhor acabado, mais brasileiro, ‘real’, típico, modelo do nosso homem em determinado momento. Claro que falo de minha literatura, não de toda a brasileira (BRAIT, 1985, p. 64).

Desse modo, de acordo com a autora acima citada, a escrita da narrativa de Chico Buarque foi baseada no pensamento de Ignácio de Loyola Brandão, em que o autor encaixou as suas vivências através da memória sem se preocupar com perfil de cada personagem, mais das ações no decorrer do enredo em prosa. Por isso, a escrita de Buarque (2014) pautou-se na vivência do período militar que estava a ocorrer, na época e vai delinear na escrita por meio dos seus personagens.

Assim, não ficou preso à questão psicológica e ao haver contradição o importante era no final ficar com característica do povo brasileiro, à medida que seus personagens retrataram as verdades do que estava a si passar durante a ditadura militar. Por meio dos papéis da obra, em *O Irmão Alemão*, Buarque (2014) afirmou que para falar do regime militar simboliza um desabafo por meio da escrita. Assim, percebe-se que as travessias humanas foram modificadas pelas relações de poder, de acordo a interação social dos personagens na narrativa. Por isso, na opinião de Chaves (1988, p. 31) reiterou que:

[...] Corriam os anos de chumbo em plena ditadura militar; as franquias democráticas estavam suspensas e a censura à liberdade de expressão vigente sem que pudéssemos adivinhar o fim do túnel. Josué Guimarães apresentou-nos então a cidade imaginária de Lagoa Branca, encravada no interior do Rio Grande do Sul. Aí, sob o talante de um déspota municipal, foi proibida a leitura dos jornais e a escuta de rádio; as opiniões divergentes foram caladas pela violência e a tortura empregadas como método de persuasão. Assim, políticos oportunistas e velhas bisbilhoteiras,

policiais truculentos e bacharéis de aluguel, a elite provinciana e a burocracia vegetativa, todos estão aprisionados no pequeno burgo onde o poder vela pela felicidade coletiva [...].

Desse modo, acredita-se que a literatura e história contribuíram ao autor que quer escrever uma narrativa por meio do contexto histórico e a própria história em si como a escrita da narrativa de Loureiro (1988), que retratou os *Anos de Chumbo* existentes durante a ditadura militar, porque as franquias democráticas estavam suspensas e a censura coibia à liberdade de expressão vigente da época, que estavam silenciadas. Nesse sentido, o autor acima citado contribui ao episódio que ocorreu na cidade imaginária no interior do Rio Grande do Sul da época, para que os episódios mencionados foram verdadeiros. Por isso, os personagens receberam nomes fictícios e foram elucidados na narrativa. Assim, os acontecimentos incidiram em ambientes fechados como: lugares públicos e privados, os presos sofriam torturas, qualquer espaço poderia ser revisitado pelos policiais de forma abrupta. Havia buscas de documentos, em casas, que comprovaria o envolvimento com partidos comunistas, por exemplo (BUARQUE, 2014).

CAPÍTULO 3 CONTEXTO HISTÓRICO DA OBRA EM QUESTÃO

Neste capítulo tratar-se-á acerca do poder e linguagem: a fragmentação do sujeito em *O Irmão Alemão*.

3.1 O Contexto histórico de *O Irmão Alemão*

O livro *O irmão alemão* foi inspirado no meio-irmão, filho de Sérgio Buarque, num relacionamento extraconjugal, em Alemanha de 1929 a 1930. O Irmão Alemão nasceu na década de 30 e em 1936, seu pai casou-se, no Brasil. Desse casamento nasceu dois filhos e a família constituída, em solo brasileiro, tinha conhecimento da existência desse meio-irmão alemão, mas a última informação que havia dito foi que havia morrido durante a Segunda Guerra Mundial, consequentemente, criou-se essa suposição. Desse modo, acredita-se que:

Ciccio, è il tuo fratello! Mas eu não estaria mais lá, o inspetor Borges teria me arrastado para uma conversinha no quartel-general do Exército. Amarrado num assento metálico, cheio de fios espetados pelo corpo nu, era esperável que eu tivesse muito que contar do meu melhor amigo, um cabra com colhões (cotagem) no dizer dos seus algozes, um que suportou sem abrir o bico o que ninguém suporta, um que terminou seus dias feito um zumbi, de tanta porrada no crânio e tanto pentotal nas veias. Já eu, submetido a descargas elétricas intermitentes, em dúvida se era mais lancinante a dor em si ou sua expectativa, não pretendia me tornar um herói da resistência (BUARQUE, 2014, p. 103).

Dessa forma, Buarque (2014), em *O Irmão Alemão*, retratou como se dava o uso da força, na época da ditadura militar, ainda que seja baseado no personagem protagonista Ciccio o fato da tortura historicamente ocorreu. Desse modo, ao descrever como era a tortura fios espetados no corpo nu que remetia ao choque elétrico, porradas no crânio, pentotal nas veias foi chamado de soro da verdade várias substâncias entorpecentes e sedativas, incluindo o ectasy, a maconha e o LSD. Esse termo surgiu no início do século 20 por ser a forma de forçar o preso a confessar sua culpa e foi aplicado, em 1915. Durante a ditadura militar, no Brasil, o soro foi muito usado como forma de tortura nas prisões. O Pentotal Sódico era injetado com intenção de fazer o preso delatar planos e esconderijos. A aplicação dessa droga era supervisionado por médicos e havia efeito colateral, como alucinações. Nesse sentido,

[...] a noção do herói sem nenhum caráter; já presente no Macunaíma. Esteja projetado no plano do mito ou observado nos refolhos (as partes mais secretas da alma) da própria realidade histórica, não se trata apenas de uma personagem fictícia. Mário de Andrade transformou-o num verdadeiro signo, o signo do espaço brasileiro e de sua inclusão no mundo moderno. Eis uma descoberta que, mantida em rigorosa

tensão dialética, há de estender sua influência, mais adiante, às reflexões críticas de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Antonio Candido. Inaugurando uma expressão inteiramente nova da realidade brasileira, Mário de Andrade mudou a maneira de pensar o Brasil. Justamente por esta razão ele é universal e moderno (CHAVES, 1988, p. 16).

Diante disso, constata-se que Chaves (1988) afirmou que a escrita de Chico Buarque em *O Irmão Alemão* parecia o estilo de Mário de Andrade, que salientou a figura do herói sem nenhum caráter, em *Macunaíma*, projetado no plano do mito ou nas partes mais secretas da alma pela própria realidade histórica, porque não se trata apenas de um personagem fictícia, pois havia uma transformação do signo do espaço brasileiro e sua inclusão no mundo moderno. Buarque (2014), em sua narrativa, usa a figura de Ciccio, o personagem protagonista para representar os brasileiros que sofreriam das penalidades da ditadura militar e sobressaíram como heróis da nação no final do regime. Ao entrar no contexto histórico a ditadura militar foi um regime que durou 21 anos, no Brasil. Começou nos anos 60 e terminou em 1985. Foram governos autoritários, com autoridade muito forte em cima da sociedade. O Estado Democrático de Direito serviu para anular os interesses que se achavam necessários por parte do governo brasileiro naquele momento. Dentro de um plano internacional o regime militar, no Brasil, teve suas características próprias, interesses próprios dos atuantes, à medida que satisfaziam aqueles que geriam o país. Enfim. No início falava-se de pôr a casa em ordem e devolver o direito de governo aos civis, mas não foi isso que aconteceu. O Brasil estava inserido dentro de um contexto cultural e econômico internacional. O plano bipolar da guerra fria que se dava entre Estados Unidos e União Soviética. Aquele exercia o bloco capitalista e houve uma grande preocupação em cuidar do suposto avanço Russo soviético que vinha do leste europeu, fruto de uma divisão da Segunda Guerra Mundial. Essa política de medo, política de enfrentamento de quem estava ao seu oposto, gerou toda uma política de tratados e alianças, financiamento de subordinação para que essa união de obediência protegesse esse espaço desse avanço Soviético. Em 1959, ocorreu a revolução Cubana que se declarou socialista por volta de 1961. Logo, os Estados Unidos da América entendeu que não deveria ocorrer a “Cubanização” de outros países americanos. Com isso, houve a necessidade de regimes *versus* a insurgência contra insurreição de alguns grupos guerrilheiros ou não, na tentativa de tomar o poder como aconteceu em Cuba. A necessidade de governos autoritários, de intervenções militares ocorreram dentro dum contexto socioeconômico e político. Logo, houve prioridades que estavam acima das liberdades democráticas. Por isso, ao afetar a democracia atingiria os direitos da população e seria necessário para defender a soberania contra uma suposta ameaça comunista, assim, faria

e foi feito, apesar do Brasil ter suas características próprias, o regime militar esteve vinculado como chamado de Ditaduras de segurança nacional ou as Ditaduras que estavam vinculadas à doutrina de segurança nacional, no continente Americano (CASTRO, 2020).

Sendo assim, as Ditaduras foram financiadas, politizadas pelos Estados Unidos com intuito de evitar o avanço do comunismo. Mais do que nunca, do ponto de vista estratégico e racional para evitar governo nacionalista, que não projetaria a capital dos Estados Unidos; tanto foi, que o regime militar brasileiro em maior ou menor grau, com algumas exceções foi voltada aos atos estadunidenses. Por isso, a política estava voltada à criação de renda, um crescimento econômico que não geraria grande distribuição de renda, porque era uma proposta de vinculação das economias e da nossa economia com aquele momento histórico e econômico dos estados da guerra fria. O regime militar caminhou gradual perda e imitação de liberdades políticas e liberdades civis. Isso se dava através dos Atos Institucionais, porque eram decretos ou leis que muitas vezes estavam acima da Constituição da República. O governo precisava de uma mudança rápida para postura política, econômica e social. Desse modo, haviam questionamentos como: a falha da redação da escrita da Constituição Federal ao não contemplar uma ação criava-se um Ato Institucional para facilitar por meio deles ou decretos a atuação do governo diante da sociedade. A ditadura militar foi um regime totalmente autoritário que não obedecia o Estado democrático de Direito, que deveria existir pela Constituição Federal, de 1946. Sendo assim, o golpe militar, de 1964, foi instaurado e criou-se os Atos Institucionais para gerir o país. A ditadura militar brasileira não foi homogênea, porque havia violência e tortura durante sua existência; o comportamento violento ou não dependia da atuação ideológicas de cada governo com posturas diferentes. Havia aqueles da linha *Sorbonne* por causa da faculdade francesa chamados linha mais democráticos/moderados; esses executivos acreditavam que o regime militar seria muito rápido para salvar o Brasil de qualquer tentativa de invasão comunista e devolvê-lo à democracia, porque, em seguida, seria o fim da intervenção para fazer a limpeza e duraria poucos meses. Mas, havia os presidentes da linha dura que acreditavam que não importava a força e a violência que tinha de usar através dos militares, pois esses deveriam estar no poder e atuar junto à sociedade. Na linha *Sorbonne*, teve Castello Branco, Ernesto Geisel e João Figueiredo, já na linha dura, anos de chumbo do Brasil calhou-se nos presidentes Costa e Silva e Emílio Médici. Só depois de tudo isso, que veio a abertura democrática, em 1985 (CASTRO, 2020).

Nesse sentido, Buarque (2014, p. 68) reiterou que:

- O personagem Mimmo: representação dos desaparecidos políticos na ditadura militar Eleonora Fortunato quer que eu procure o Udo. Está crente que Udo Heydrich haverá de sensibilizar o pai, se souber que seu melhor amigo nunca mais foi visto depois de arrastado de casa por policiais à paisana. Para Eleonora Fortunato, a esta altura o Ariosto já estará tão provado em espancamentos, choques elétricos e vexames, que o flagelo de ser corno seria quase um refrigerio. De fato, em pesadelo recente, lembro-me de tê-lo visto com os pulsos presos às costas por uma corda, e ser assim alçado em pêndulo até desfalecer com os ombros desarticulados. Eu era como um negativo dele até para Eleonora Fortunato, que me ignorava ao distribuir camisetas estampadas com o retrato do filho desaparecido. Essas camisetas mamãe não apreciava, achava agourentas, temia que as moças encomendassem à pintora modelos com a estampa do Mimmo. Mas para Eleonora Fortunato meu irmão era café-pequeno, depois de uns sopapos na delegacia voltaria pimpão, belo como sempre.

Diante disso, constata-se que na narrativa através dos personagens mencionados: O Udo, Ariosto e Mimmo irmão do personagem protagonista Ciccio, os quais nesse episódio vivido pelas famílias nesse contexto da ditadura militar os três personagens citados se encontram desaparecidos, sob torturas, mecanismos de punição aplicados pela polícia para obter alguma confissão de julgamento de valor que se faz valer contrário ao regime militar, esses dispositivos de ações eram usados contra esses delinquentes que ousavam enfrentar o poder máximo do país, ao colocar em risco a nação brasileira segundo o lema pregado pelo governo “proteger o Brasil contra os comunistas”. Na narrativa, Buarque (2014), reiterou que às famílias dos brasileiros que se encontravam com filhos desaparecidos, criaram maneiras de encontrá-los como ao fazer camisetas com fotos, pregando folhetos por todos os lugares e fazendo distribuição. O certo era que essas famílias se movimentaram e arriscaram suas vidas em prol dos queridos filhos da pátria. Sendo assim, durante esse período o Estado espancava seus filhos até findar sua vida. Por consequente, lutava para reestruturar o país e devolver aos cidadãos uma nação democrática com direito de voz, sem sangue nas mãos, livres para serem habitantes da terra, contribuintes para que esses civis viriam a ter equidade de oportunidades.

Segundo Chico Buarque, não foi isso que ocorreu em sua narrativa no livro *O Irmão Alemão*. Nesse contexto dos desaparecidos, Buarque, chegou a compor a música *Quem é essa mulher*:

Quem é essa mulher / Que canta sempre esse estribilho? / Só queria embalar meu filho/ Que mora na escuridão do mar / Quem é essa mulher / Que canta sempre esse lamento? / Só queria lembrar o tormento. / Que fez meu filho suspira / Quem é essa mulher / Que canta sempre o mesmo arranjo? / Só queria agasalhar meu anjo / E deixar seu corpo descansar / Quem é essa mulher. / Que canta como dobra um sino? / Queria cantar por meu menino. / Que ele já não pode mais cantar (BUARQUE; MILTON FILHO, 2023, p. 1).

Diante disso, percebe-se que a canção foi dedicada a Zuzu Angel, de 54 anos, era estilista de moda muito famosa conhecida internacionalmente, sofreu acidente de carro quando ela estava conduzindo o mesmo e perto da saída do túnel dois irmãos, em São Conrado, Rio de Janeiro, em 14 de abril de 1976. A música foi composta por Chico Buarque e Milton Filho e faz menção a uma mulher que sempre repete o seu lamento, o seu canto de não ter podido abraçar seu filho em seus braços, para agasalha-lo e deixar seu corpo descansar. Assim, expressa que queria cantar para seu menino, porque não pode cantar mais. Sendo assim, Zuzu Angel, era mãe de Stuart Angel Jones, que fazia parte da organização de esquerda MR-8, desapareceu depois de ser preso por agentes do centro de informações da aeronáutica há 5 anos, em 14 de maio de 1971. A estilista dizia que vinha sendo ameaçada de morte, cuja força e esperança viveu numa busca incansável pelo filho durante 5 anos antes de sua morte. Até hoje não foi encontrado. Sua filha Hildegard Angel, em seu relato fala, que o Estado reconheceu que Zuzu Angel e Stuart Anjo foram mortos por agentes do Estado e concedeu o atestado de óbito de ambos.

Todo esse canto e lamento representa as mães na época da ditadura militar que apenas queriam sepultar seus filhos, mostrar seus sentimentos através do choro, das palavras, do abraço, ao poder despedir-se e viver seu luto para não ficar esse vazio exposto na alma humana, sem respostas e sempre tentando encontrar seu ente querido nos sonhos como uma válvula de escape para continuar a viver. A canção, no último estrofe, termina com a pergunta de início:

Quem é essa mulher?

- Um relato para além da ficção: denúncia, testemunho e literatura. A receita de Umberto Eco inclui assim uma bateria de arquétipos culturais e a exploração maciça daqueles recursos narrativos que têm lugar preferencial na literatura contemporânea. É descaradamente uma colcha-de-retalhos e aí cabe tudo, o romance de aventuras e a sondagem psicológica. Entretanto, neste caso importa menos os retalhos, importando mais sua costura e o resultado final' (CHAVES, 1988, p. 49-50).

Por isso, o autor acima citado afirmou que a escrita de Chico Buarque e de Umberto Eco utilizam de recursos narrativos os arquétipos culturais. Assim, a sondagem psicológica, a costura e o resultado final que o autor em sua narrativa desempenha ao longo de sua escrita. Dessa forma, Buarque (2014) vai se valer desses recursos em *O Irmão Alemão*, porque prepara o campo dessa história ficcional com traços baseados na auto ficção porque tem o fundo de verdade e documentos verdadeiros como as cartas do pai contendo relatos de seu suposto Irmão Alemão, a denúncia histórica dos fatos que se passam na época da ditadura militar vividos pelos personagens. Nos dias atuais, percebe-se que a obra em apreciação traz o

testemunho do personagem protagonista ao contar o que estava a passar nas vidas de seus amigos e de seu irmão Mimmo que desapareceu e o autor se faz valer de estilos dêiticos que são interferências extra textual que mostra a simultaneidade das ações dos personagens com agilidade, conduzindo o leitor a uma leitura direta, reflexiva, tirando suas conclusões dos arquétipos culturais desempenhados pelos personagens. Nesse sentido, explorou na narrativa o arquétipo do governante ao citar Jung (2000), quando mostrava episódios dos atos da polícia com jovens estudantes da esquerda, atos de barbárie nas ruas e esses personagens são pessoas civis comuns que perdem sua individualidade quando pela força não podem exercer o ato de ser um cidadão comum e pelo contrário, vivendo a política do medo, da tortura, do suplício psicológico sempre na defensiva de que algo pode acontecer.

Para Buarque (2014), o arquétipo do Mago, em que o mundo poderia sofrer grandes transformações e descobrir novas relações. Há na narrativa de Chico Buarque, em *O Irmão Alemão*, nos capítulos de 6 à 10, quando o personagem protagonista Ciccio, confabula vários momentos da suposta aparição de seu suposto irmão alemão e como seria esse momento. Nesse sentido, Henri Beaugregard encerrou seu recital logo que Sérgio entrou em casa, e os dois estarão dividindo uma cerveja à espera dos quitutes de Anne. Penso em rodela de batata, cebolas, penso num cordeiro assado, estou cheio de fome mas não arredo pé daqui enquanto tiver esperança de que meu irmão saia para a noite” (BUARQUE, 2014, p. 46).

Dessa forma, o autor acima citado faz uso de arquétipos levando o leitor a refletir essas características representadas pelos os personagens ao longo da narrativa. O leitor fica a criar em sua mente como seria esse momento do tão sonhado irmão Alemão aparecer e descortinar a hora de conhecer o irmão brasileiro Ciccio e de poder conviver com ele.

Buarque (2014) utilizou na narrativa a linguagem elíptica, que era a frase com mais concisão, expressividade e elegância e também a linguagem labiríntica que significa extrair aquilo que estava por trás da cortina, porque era para ver o segredo. Esse campo da literatura, em Buarque (2014) são: elíptica, labiríntica, dilemas, ironia e o estilo onírico que representa os sonhos e fantasias presentes no *Irmão Alemão*. Outra percepção que há na escrita é a ficção com o olhar crítico do momento da ditadura militar em que envolve a vida dos personagens mostrando o Brasil da época. A presença de verbos no presente ao longo do romance que leva o leitor a perceber o momento desse contexto histórico de forma viva, levando-o a refletir seu contexto atual também. Chico Buarque, ao narrar o contexto vivenciado pelos personagens ele faz alusões em que leva o leitor a pensar sobre vários momentos de poder na ditadura militar tais como: a tortura, as mortes, a perseguição as camadas da sociedade composta por políticos, estudantes, professores, etc. Deixando evidente

que o poder desencadeia várias formas de punir quando os quais não se enquadram ao regime proposto, então, sofreram suas consequências. Mostra também que nesses anos de Chumbo está toda a elite do Brasil, a lembrança do sistema escravocrata, os conflitos sociais que estão para explodir, a impunidade em que o grande escalão se encontra intacto, sem mudar nada. A presença de dilemas na família do personagem protagonista Ciccio em que situações vão acontecer.

De camisola e descabelada, ela fervia o leite para o meu café da manhã quando tocaram a campainha com insistência. Era ele, só podia ser o Mimmo que tinha perdido de novo as chaves, mas ao abrir a porta a baixinha é atropelada por quatro intrusos que sem apresentações indagam se esta é a residência de Domingos de Hollander. Mio figlio!, dov'è mio figlio?, toda vez que está para chorar mamãe regride à língua nativa. Perguntam-me se falo português, anunciam uma busca pelos pertences da hóspede argentina, e sem escapatória os conduzo à valise da Trícita no sofá da sala (BUARQUE, 2014, p. 84).

Nesse sentido, entende-se que havia uma relação de poder baseada na força da polícia da época. Os militares invadiram a casa do personagem protagonista Ciccio, perguntando pelo nome de Domingos Hollander, apelidado de Mimmo, que estaria envolvido em questões políticas contra o sistema ditatorial. Os policiais estavam em busca de provas para incriminá-lo e começam a revirar da Trícita, Argentina que se encontra hospedada na casa dos Hollander que veio visitar o Mimmo, que já encontrava desaparecido. A Polícia encontrou livros contrário ao regime e os apreenderam como prova. Chico Buarque cita esses testemunhos para deixar claro ao leitor em sua narrativa como ocorria esse fato no período da ditadura militar (BUARQUE, 2014).

Buarque (2014) através desses testemunhos representou o contexto social em que as famílias recebiam pistas erradas do paradeiro de alguém da família. Sendo assim, no livro *O Irmão Alemão*, Mimmo continuou desaparecido e em algum momento da narrativa foi encontrado. Isso marca o Brasil da época vivido por muitos brasileiros que se viram nessa busca incessante por alguém da família, que estava desaparecido. Nesse sentido,

Esses testemunhos que foram delatados pela comissão da verdade posteriormente são carregados de dores, tortura, suplício psicológico e por fim mortes. Testemunho da ditadura militar sobre a vida do jornalista Mário Alves de Souza Vieira. 1970/ MÁRIO ALVES DE SOUZA VIEIRA (1923-1970) Número do processo: 091/96 Filiação: Julieta Alves de Souza Vieira e Romualdo Leal Vieira Data e local de nascimento: 14/06/1923, Sento Sé (BA). Organização política ou atividade: PCBR Data e local da morte: 17/01/1970 no Rio de Janeiro Data da publicação no DOU: Lei nº 9.140/95 – 04/12/95 Jornalista, fundador e principal dirigente do PCBR, foi morto em 17/01/70, no Rio de Janeiro, aos 46 anos, sob brutais torturas. Seu nome integra a lista de desaparecidos anexa à Lei nº 9.140/95. Baiano de Sento Sé, fez o curso secundário em Salvador, iniciou sua militância política aos 16 anos e foi um

dos fundadores da União dos Estudantes da Bahia. Durante o Estado Novo, participou de congressos e atividades da UNE. Formou-se em Letras, em Salvador, mas nunca chegou a buscar o diploma. Ingressou no PCB e, em 1945, passou a integrar seu Comitê Estadual na Bahia, sendo eleito em 1957 para o Comitê Central. Nos anos seguintes, atuou como dirigente comunista no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Dirigiu os jornais Novos Rumos e Imprensa Popular.

Após abril de 1964, tornou-se um dos líderes da corrente de esquerda dentro do PCB. Atuando nas difíceis condições de clandestinidade foi preso, em julho de 1964, no Rio de Janeiro, sendo libertado somente um ano depois por concessão de *habeas-corpus habeas-corpus*. Em 1966, teve os direitos políticos cassados por. Em 1966, teve os direitos políticos cassados por 10 anos. Em 1968, ao lado de Apolônio de Carvalho e outros membros dissidentes da direção do PCB, fundou o PCBR. Em 16 de janeiro de 1970, perto das 20:00 horas, saiu de sua casa, no subúrbio carioca de Abolição, e nunca mais voltou. Foi preso pelo DOI-CODI/RJ nessa data e morreu no dia seguinte nas dependências do quartel da rua Barão de Mesquita.

As ilegalidades que cercaram a prisão e assassinato do jornalista começaram a ser levadas ao conhecimento das autoridades judiciárias do regime militar em 20/07/1970, denunciadas por presos políticos. Entretanto, o crime nunca foi apurado. Em depoimento à 2ª Auditoria do Exército, no Rio de Janeiro, em 20/07/1970, Salatiel Teixeira Rolins, que seria morto por seus próprios companheiros após ser solto, afirma que pertencia ao PCBR, tendo presenciado o espancamento e tomou conhecimento da prisão do jornalista Mário Alves no dia 16/01/1970, que faleceu em vista de brutal espancamento que recebera e pela introdução em seu ânus de um pedaço de vassoura.

DIREITO À MEMÓRIA E À VERDADE | 114 | René Louis Laugery de Carvalho, também em depoimento na mesma auditoria militar, em 20/07/1970 afirmou “que tomou conhecimento, durante os 26 dias que permaneceu naquela unidade (...) da morte de Mário Alves, em consequência de hemorragia interna, decorrente de torturas”. Carta endereçada ao então presidente da OAB, Eduardo Seabra Fagundes, em 15/07/1980, pelo advogado Raimundo José Barros Teixeira Mendes, denuncia que, no dia 16/01/1970, por volta de 20h, Mário Alves chegou preso ao local onde ele também estava detido, o quartel da Polícia do Exército, na rua Barão de Mesquita, na Tijuca, tendo ouvido todo o interrogatório, que se estendeu até cerca de 4 horas da manhã. Declarou ainda que viu Mário Alves pendurado no pau-de-arara e ser carregado da cela já quase sem vida. Sua esposa, Dilma Borges Vieira, foi uma das precursoras do movimento dos familiares de mortos e desaparecidos. Esteve em todos os possíveis lugares onde pudesse buscar notícias e denunciar o desaparecimento do marido - na Marinha, Aeronáutica, IML, cemitérios. O então comandante do DOI-CODI/RJ chegou a dizer-lhe que também ele buscava Mário Alves. A carta que escreveu em 29/09/1970 a Aparecida Gomide, esposa do cônsul brasileiro sequestrado no Uruguai pelo movimento guerrilheiro Tupamaros, compõe um dramático retrato da época: “Todos conhecem seu sofrimento, sua angústia. A imprensa falada e escrita focaliza diariamente o seu drama. Mas do meu sofrimento, da minha angústia, ninguém fala. Choro sozinha. Não tenho os seus recursos para me fazer ouvir, para dizer também que ‘tenho o coração partido’, que quero meu marido de volta. O seu marido está vivo, bem tratado, vai voltar. O meu foi trucidado, morto sob tortura, pelo 1º Exército, foi executado sem processo, sem julgamento. Reclamo seu corpo. Nem a Comissão de Direitos da Pessoa Humana me atendeu. Não sei o que fizeram dele, onde o jogaram. Em A Ditadura Escancarada, Elio Gaspari narra da seguinte forma as condições da morte de Mário Alves: ‘No fundo do corredor havia cinco pequenas celas, cada uma com um colchão de palha no chão, um buraco sanitário no fundo e uma janela gradeada perto do teto. Nelas ficavam os presos que a qualquer momento poderiam ser levados para a Sala Roxa. Não porque houvesse tanta pressa em trazê-los, mas para que ouvissem o que acontecia ao lado. Numa dessas masmorras estava Antônio Carlos de Carvalho. Noutra, Raimundo Teixeira Mendes. Eles ouviram: - ‘Teu nome completo é Mário Alves de Souza Vieira?’ - ‘Vocês já sabem’. - ‘Você é o secretário-geral do comitê central do PCBR?’ - ‘Vocês já sabem’. - ‘Será que você vai dar uma de herói?’ Mário Alves ficou oito horas na Sala Roxa. No início da manhã seguinte o cabo da

guarda chamou quatro prisioneiros para limpá-la. Num canto, havia um homem ferido. Sangrava pelo nariz e pela boca.

Tinha sido empalado com um cassete. Dois outros presos, militantes do PCBR, reconheceram-no, deram-lhe de beber e limparam-lhe o rosto'. No livro *Combate nas Trevas*, Jacob Gorender, também dirigente do PCBR e preso quatro dias depois, acrescenta detalhes sobre as torturas: 'Horas de espancamentos com cassetetes de borracha, pau-de-arara, choques elétricos, afogamentos. Mário recusou dar a mínima informação e, naquela vivência da agonia, ainda extravasou o temperamento através de respostas desafiadoras e sarcásticas. Impotentes para quebrar a vontade de um homem de físico débil, os algozes o empalaram usando um cassete de madeira com estrias de aço. A perfuração dos intestinos e, provavelmente, da úlcera duodenal, que suportava há anos, deve ter provocado hemorragia interna' [*sic*] (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007, p. 112-113).

Os depoimentos relatados a Secretaria Especial dos Direitos Humanos teve como objetivo coletar informações para copilar num documento oficial. Consequentemente, há por imputação articular e praticar políticas públicas retrocedidas ao acesso e prática dos direitos humanos. De modo que viria a assessorar direto e imediatamente o Poder Executivo federal na produção de artifícios e diretrizes regressadas à ascensão dos direitos civis a cada habitante em solo brasileiro. Com isso, foi possível apoiar iniciativas populares e apoiar projetos de proteção ao direito democrático de estado e ter a ouvidoria-geral da união para ouvir as demandas dos indivíduos e órgãos institucionais.

3.2 Poder e linguagem: a fragmentação do sujeito em *O Irmão Alemão*

Nesse estudo, o silêncio ficou visto como fator essencial, como a própria condição do significar, há um modo de estar em silêncio que corresponde ao jeito de estar no sentido. Assim, no decorrer do texto, buscou livrar o silêncio do sentido passivo e negativo, que foi atribuído pelas formas sociais da cultura, por isso, ligou o não dizer à história e à ideologia. Sendo assim, entende-se que há uma dimensão do calar que remete ao caráter de incompletude da linguagem, uma vez que, todo dizer constitui-se em uma relação fundamental com o não dizer. Nesta perspectiva, há a apreensão e o apreciar da errância dos sentidos, da vontade da unidade e do sentido fixo, do lugar da incompletude, do equívoco, dos muitos sentidos e do não apreensível.

Buarque (2014), ao comentar a escrita do romance *O Irmão Alemão*, deixa claro que os capítulos estavam organizados independentes. Por isso, há fragmentação dos personagens que foram apresentados ao longo do enredo. Assim, a escrita do livro foi em prosa para ilustrar o resultado da fragmentação da sociedade brasileira e apresentá-la como estava organizada. A narrativa tratou de versar acerca do convívio dos personagens em

diferentes espaços para mostrar o Brasil do período militar, em especial, a década de 70. Assim, os personagens seguiram as regras e o controle político, em que o regime militar havia instaurado, como descrito na obra, para exercer seu poder. Dessa forma, as ações militares eram justificadas por meio da exaltação da neutralidade. Por isso, a população precisava tomar conhecimento para reivindicar seus direitos outrora perdidos. Durante a intervenção militar e os fatos assentaram nos atos do poder político que se impôs na presença do indivíduo por meio das figuras de linguagem. Assim, o autor construiu as ações do personagem-protagonista Ciccio ligadas ao social e o individual para revelar à sociedade a existência da desigualdade coletiva e individual, nas periferias das cidades brasileiras. Logo, Ciccio representou, no enredo em prosa, em ser um representante da classe trabalhadora individual, porque haviam as circunstâncias históricas específicas e desumanas numa figura oprimida com problemas familiares, e individuais. Mas, o personagem em si, por si só, não era porque foi acuado pela mãe dele ter sabotado seu pai.

A sociedade teria que ter controle por meio de leis, não exatamente regras, porém o problema não eram as leis ou regras, mas ditadura. Assim, havia uma dicotomia entre intelectualidade, que ficou representada pela classe pensante e a ditadura que se fazia valer da força, do poder para oprimir a sociedade, em especial, os artistas e professores da época, no país. Buarque (2014) mostrou através desses episódios a relação existente que havia entre intelectualidade e ditadura militar, no Brasil. Desde o primeiro capítulo do livro há a apresentação da biblioteca da casa que toma todo o espaço com livros de toda espécie. Nisso Chico Buarque retratou os nomes dos livros que eram contra o regime militar, em específico, ficou na cena em que relatou o episódio em que Ciccio estava na rua e de repente se encontra em meio uma procissão. Por essa razão, os:

Sinos bimbalhavam na praça da Sé, mulheres com véu na cabeça desfiavam terços, achei melhor me retirar antes que algum maledicente me visse ali entretido com hinos religiosos, brados patrióticos e discursos apocalípticos em frente à catedral. Peguei de volta à rua Direita na contracorrente do povo que me olhava enviesado, como se fosse meu intento desafiar aquela espécie de procissão. E no viaduto do Chá uns rapazes com brilhantina nos cabelos pegaram a me hostilizar: provocador! safado!, comunista! Fecharam meu caminho, me acuraram contra a balaustrada do viaduto, e só então atinei com o livro na minha mão, o segundo volume do Das Kapital, que imediatamente larguei no chão e me pus a espezinhar (BUARQUE, 2014, p. 26).

Ao descrever a profissão de fé e concentração das mulheres na praça da Sé, verifica-se que corrobora com o engenho livro em análise, uma vez que, o povo brasileiro viveu durante o regime militar momentos ímpares na história do Brasil que mexia com o

ânimo da vida das pessoas, porque levava-os ao medo e vivia em vigília das próprias condutas para não serem enquadradas como subversivas. Entretanto, qualquer comportamento social ia contra ao poder político da época. Assim, a escrita de Chico Buarque mostrou o real e o ficcional, na obra. O real pautou-se nas cartas que encontrou dentro da biblioteca endereçadas e rascunhos escritos pelo pai ao ler o livro *O Ramo de Ouro*. O ficcional deu-se a partir do momento em que se tem consciência da existência desse suposto Irmão Alemão. Por isso, começou uma procura incessante acerca desse seu meio irmão. Visto que, não havia uma distância entre individual e social, por consequente, não existia uma distância que lhe separava do real e da ficção nesse *corpus*.

Para realizar a análise, emprega-se alguns conceitos elaborados por Foucault (2008), e Bakhtin (1988) para tratar do discurso do sujeito. Sendo assim, na opinião desse autor acima citado, a etimologia da palavra “poder”, origina-se do latim vulgar “potere”, substituindo ao latim clássico “posse”, que vem a ser a contração de “potis” ou “ser capaz”; “autoridade”. Na prática, a etimologia dessa palavra poder-se-ia tornar um vocábulo ou ação que exprimir a força, persuasão, controle, regulação, por exemplo. Assim, “[...] poder é uma prática social constituída historicamente. São formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. Constata Foucault [sic] que o poder está por toda parte e provoca ações e uma relação flutuante, não estando em uma instituição nem em ninguém” (FOUCAULT, 2008, p. 35). Diante disso, torna-se importante entender que a teoria do poder, porém mostrou estratégias para identificar, de que maneira os sujeitos atuavam sobre si. Dessa forma, denominou-se de cuidados metodológicos ou perspectiva analítica ao examinar a teia de relações que as pessoas constroem por meio da subordinação e dependência uns dos outros, de modo a formar a teoria do poder.

Segundo Bakhtin (1988), o conceito de discurso calhou na concepção que o sujeito seria construído a partir do discurso em si, por si só. Logo, o significado de poder e linguagem tornaram duas palavras carregadas de sentido, no livro, *O Irmão Alemão*. Por isso, o discurso ficou entendido quando o sujeito seria recriado. Desse modo, estaria inserido numa rede de poderes, na qual não conseguiria desfazer o sujeito. Nesse sentido, a teoria foucaultiano chamou esse ato de manobra, porque servia à vida cotidiana do sujeito por meio de dispositivos de poder que se encontravam na biopolítica. Por isso, Foucault (2008) afirmou que as instituições sociais e públicas como escola, hospital, exército e prisões levam o indivíduo a viver a vida, de modo a cumprir ordens normativas. Nesse sentido, reiterou que a sala de aula enfileira as carteiras e os alunos precisam sentar, e seguir a chamada, os horários preestabelecidos naquela unidade de ensino.

O sistema panóptico foi adotado pelas instituições chamado de vigilância. Por isso, Foucault (2008), no livro *Vigiar e Punir*, citou Bentham (1995, 2000) com figura do panóptico que se constituía de uma fortaleza de torre alto com luzes que vigiavam todos os presos, porém não havia guarda na torre, mas os detentos não tinham essa informação se havia ou não vigia naquela torre. Sendo assim, verifica-se que a historicidade traz para si a revelação de como era o ato de vigiar em prisões durante o regime militar. Por isso, revela-se as ideias de poder baseado na história. Nesse sentido, os subordinados seguem a ordem sem questionar. Por isso, Foucault (2008) reiterou que esse tipo de poder é para disciplinar os corpos; ou seja, discipliná-los. Sendo assim,

Um saber, técnicas, discursos ‘científicos’ se formam e se entrelaçam com a prática do poder de punir. Objetivo deste livro: uma história correlativa da alma moderna e de um novo poder de julgar; uma genealogia do atual complexo científico-judiciário onde o poder de punir se apoia, recebe suas justificações e suas regras, estende seus efeitos e mascara sua exorbitante singularidade (FOUCAULT, 2008. p. 26).

Desse modo, o autor acima citado reiterou que a escrita acadêmica entretém ao tirocínio do domínio de penitenciar por meio dos mecanismos da punição, o que estava por trás das manobras, que o poder exercia. Sendo assim, esse significado de biopolítica surgiu do poder que denominou o dispositivo da vida política, ao ser desenvolvido em meio institucional. Por isso, Buarque (2014), em *O Irmão Alemão*, possibilitou ao leitor saciar a narrativa ao longo do enredo, pois havia a necessidade de lê-lo para averiguar as características existentes de poder que permanecia na história. Desde modo,

A fim de melhor marcar presença eu geralmente levava de casa um volume de Das Kapital, e encostado na parede fingia ler Karl Marx em alemão, enquanto os líderes estudantis se digladiavam na frente da sala. E devo dizer que guardo boas recordações daquele nosso grêmio onde também havia exposições de arte, recitais de poesia, cantoria, cachaça e moças namoradeiras. Festas entraram pela madrugada até as vésperas de 31 de março de 1964, quando os militares tomaram o poder. Mas os acontecimentos eram bastante previsíveis, mesmo para quem como eu não tinha o costume de ler o noticiário. Além de teóricos mais conservadores e do já meio batido Marx, havia obras de Engels, Trotsky, Gramsci, autores que li por alto para poder citar uma passagem ou outra (BUARQUE, 2014, n.p).

Nesse sentido, Buarque (2014) por meio da narrativa deixou evidente que o personagem Ciccio, se fazia valer diante dos colegas, na época, em que o período militar foi instaurado, em 31 de março de 1964, foi estabelecido, no Brasil, com tomada de força. Com esse viés compreende-se que havia uma relação, na obra, *O Irmão Alemão*. Ficou claro por meio da análise, que havia a relação de poder, no contexto da ditadura militar, que para

Foucault (2008) o Estado como caráter centralizador seria o único detentor do poder. Por isso, foi preciso disciplinar os indivíduos de modo a não precisar puni-los no futuro por exercer o seu poder. Assim, o indivíduo não ficaria contra normas, porque queria ir contra os interesses sociais. Nesse sentido, a disciplina tornar-se-ia um corpo passivo, obediente, à medida que fazia os indivíduos não questionarem os reais motivos do comportamento social que tinha perante à sociedade. Por isso, o objetivo desse comportamento seria de docilizar os corpos.

Nos dias atuais, “[...] a punição [permaneceu] como uma função social complexa. 2) Analisar os métodos punitivos não como simples consequências de regras de direito ou como indicadores de estruturas sociais; mas como técnicas que têm sua especificidade no campo mais geral dos outros processos de poder” (FOUCAULT, 2008, p. 27). Por isso, o Estado ao aplicar alguma pena deixou o indivíduo subordinado à unidade federativa, uma vez que, ao ser preso perdia o direito de liberdade e o estado detinha seu poder e seria devolvido à sociedade depois de pagar a pena. Assim, o processo de ressocialização do indivíduo acontecia principalmente nas penitenciárias. Nos dias atuais, sabe-se que alguns teóricos enveredaram a definir loucura. E, Foucault (2008) apresentou-a de modo punitivo através do suplício que poderia ser físico ou psicológico. Em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), possibilitou Ciccio ter alguns momentos do suplício psicológico ao ver o suposto Irmão Alemão, em quase tudo que fazia e nos ambientes que frequentava. Assim, criou a figura do irmão como um dos amigos de infância. Nesse sentido,

[...] pelos rumores na vizinhança fiquei sabendo que o Thelonious passava uma temporada num reformatório, depois de ter sido flagrado pela polícia no Studebaker de um desembargador, ao lado de um comparsa alto e loiro, seguramente o Udo. Tal era nossa camaradagem naquele tempo, que no flagrante delito queria estar eu no lugar do Udo, não me importaria de tomar porrada com o Thelonious na delegacia, ter igual a ele a cabeça raspada no Juizado de Menores. Nós éramos unha e carne desde o jardim de infância, onde ele me emprestava bolas de gude, comia a goiabada da minha merenda e se chamava Pernalonga (BUARQUE, 2014, p. 28).

Assim, percebe-se que esse suplício de Ciccio era social em que gostaria de ter a presença do melhor amigo Thelonious consigo o tempo todo, mas essa não foi a realidade que vivia. Assim, conviver ao lado do melhor amigo tornou-se um fator dificultoso, porque sempre estava ao lado de outras pessoas que Ciccio desconheciam. Diante disso, percebe-se que Thelonious era mais arredo, seguia seu destino sem regras, volta e meia estava em situações de delito perante a polícia, conseqüentemente, a polícia, na época, usava da força sem se dar explicação. Desse modo, entende-se que o suplício que daquele era físico e desse era social. Foucault (2008) colocou através dessa prática do suplício, quanto maior era a

crueldade do castigo, maior se dava o medo na população que via preso a ser punido. Com isso, levavam as pessoas a pensarem que era melhor obedecer do que se sacrificar. Diante disso, consolidava o poder do Estado por meio das práticas punitivas.

Por fim, ficou evidente, no episódio mostrado na citação acima, que os fatos comungam do pensamento de Foucault (2008), de acordo com a relação de poder, no contexto da ditadura militar, em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014). Sendo assim, o teórico asseverou que o Estado precisaria usar da pena de morte para corrigir os delitos dos infratores. Por meio desse ato, revela-se a deficiência do estado em cumprir seu papel de resgate do indivíduo.

3.3 *O Irmão Alemão*: a identidade do sujeito fragmentado

Hall (1992) afirmou que o pensamento de sujeito ao qual Buarque (2014) apontou n' *O Irmão Alemão* tratava da falta de identidade cultural do país, uma vez que, o Estado estava descentralizado e precisaria ser identificado. Nesse sentido, havia três concepções de sujeitos: a) O sujeito do iluminismo; b) O sujeito sociológico; e c) o Sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo (XVIII) foi baseado no indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. O centro essencial do eu era a identidade dessa pessoa. Já o sujeito sociológico (século XIX) a consciência do núcleo interior do indivíduo não era autônomo e suficiente, mas era formado na relação de outras pessoas importantes para si, que mediam o sujeito para valores, sentidos e símbolos - a cultura – do mundo que habitava. Assim, a identidade era formada pela interação entre eu e a sociedade. Sendo assim, o sujeito pós-moderno teve seu conceito por não ter uma identidade fixa, essencial ou permanente, pois foi definida historicamente e não biologicamente. Dentro do sujeito há identidade contraditória, que lhe empurra para diferentes direções, de tal modo que a identificação do sujeito e da coletividade estava a ser continuamente deslocada.

Segundo Hall (1992), o conceito de identidade foi-se construindo ao longo dos séculos. No Iluminismo, a identidade era algo inerente ao indivíduo. A pessoa já nascia daquela forma e levaria essa identidade constituída durante a vida. Assim, era o dono da razão, ao se auto afirmar, mas essa solidez era inata ao homem, que vivia numa sociedade bem estruturada, dotado de razão. Com surgimento do capitalismo ao tomar forma muito mais feroz que levaria esse sujeito iluminista a si fragmentar, porque houve a transição dessa pessoa a identidade sociológica, que foi estudada por Marx (2013) e da sociologia freudiana em meio a psicologia. Nesse sentido, segundo Marcuse (1972), Freud foi um pensador que

conseguiu formar seu interior por meio do inconsciente, enquanto aquele asseverou que o homem necessitaria da relação consigo ou seu próprio eu e também com externo para socializar perante a sociedade.

Nesse sentido, na opinião de Hall (1992), algumas nações tentaram restaurar suas identidades nacionais, porque estavam a se perder. Consequentemente, essa busca seria utópica ao estar baseada num povo original e havia uma tentativa de buscá-lo por ser original. Sendo assim, percebe-se que não houve nenhuma das nações modernas criadas de uma só etnia. Sendo assim, acredita-se que todas foram formadas por meio da miscigenação entre povos e culturas distintas. Assim, uma cultura não sobrepõe a outra e acaba por ser entendida como cultura nacional, original. O Brasil, por exemplo, foi formado por três etnias: indígena, africana e portuguesa. A cultura europeia se sobrepôs às demais devido à dominação e imposição linguística, de modo a formar nas novas terras uma cultura miscigenada. As nações modernas foram resultados dessa mistura. Com isso vem a formação do sujeito pós-moderno que não se encontra preso ao espaço ou tempo, porque esse indivíduo pode-se encontrar, no Brasil, ou em outros países que há no mundo por meio do uso das novas tecnologias, por exemplo. A ideia de tempo tornou-se líquida, porque abstrata diante da sociedade pós-moderna. Com isso, o sujeito passa a ter uma identidade global, porque foi resultado da imigração. O ir e vir provoca a migração, consequentemente, gera troca cultural entre povos como linguística, cultural e moral, por exemplo. O sujeito colocado por Buarque (2014), n' *O Irmão Alemão*, partiu de Ciccio o personagem protagonista, que se colocou como um sujeito social fragmentado que pela busca incessante pelo Irmão Alemão começou frequentar barzinho Zillertal, que vendia cerveja alemã Steinhäger, música alemã Liechtensteiner Polka. Diante disso, percebe-se que Ciccio era influenciado pelo meio na companhia do Thelonious e Udo filho de alemão. Assim, passou a ter aula de alemão e estava a aprender francês.

Dessa forma, compreende-se que a linguagem erudita foi permeada ao longo da narrativa de nomes de lugares e pessoas de outras línguas escritas. Por isso,

Pode ser o caso deste escritor de óculos que não sei por que tenho agora em mãos, um americano chamado Varian Fry. *Surrender on Demand* é o título do livro que papai rejeitou sem levar em conta os elogios de jornais de Nova York reproduzidos na quarta capa. Na página 236, com efeito, vejo que ele sublinhou a lápis um nome no início do segundo parágrafo: Entre os refugiados que cruzaram o Atlântico estavam a cravista Wanda Landowska, o psiquiatra Bruno Strauss, o pianista Heinz Borgart, o escultor... Não entendo de imediato o destaque para um dentre tantos clandestinos que em 1942, segundo o autor, embarcaram em Marselha na rota dos Estados Unidos, do México, de Cuba e do Brasil. O terceiro volume com mãos trêmulas: Bogaard, Albert, engenheiro militar dinamarquês, Borganzo, cidade da Itália, Borgarnes, cidade na Islândia, e mal acredito mas aqui está ele num verbete de bom tamanho: Bogart, Heinz-Frederik... Sem paciência para dicionários neste

momento, mesmo que perca uma ou outra palavra posso traduzir o essencial: Borgart, Heinz-Frederik (Berlin, 28. November 1902), pianista e compositor [...] filho do Dr. Oscar Borgart e de sua esposa Gertrude, nascida Gorenstein [...] o pai renomado editor, de próspera família [...] (BUARQUE, 2014, p. 32-33).

Diante disso, acredita-se que nos detalhes de riqueza da linguagem escrita através dos nomes de várias nacionalidades contavam episódios dos imigrantes refugiados, no Brasil, que deixou claro a relação de poder, no contexto da ditadura militar, *n'O Irmão Alemão*. Por isso, constata-se que havia um sujeito fragmentado pela cultura, que não estava preso a um espaço, mas, no contexto da ditadura militar encontrava algum fragmentado entre sujeito que vivia a relação de si por meio do eu e também com o externo e tentava socializar perante a sociedade. O sujeito não seria capaz de construí-lo sozinho. Dessa forma, *n'O Irmão Alemão*, Buarque (2014) mostrou que o sujeito estava em construção, à medida que atravessava um período de nacionalidade crítico pelo sistema de governo e estava a perder e buscava a construir sua própria identidade sem copiar o alheio. Com isso, ficou evidente que a identidade brasileira não seria original de um único povo, assim como, já foi citado acima.

3.4 Breves reflexões acerca da ditadura militar, no Brasil

A ditadura militar instaurada, no Brasil, era um regime imperioso. O seu início foi aos 31 dias do mês de março de 1964, com destituição do presidente da república João Goulart, incriminado de comunista. Nesse sentido, esse sistema de governo findou em 1985 e ao seu decorrer houve censura à imprensa, ressalva aos direitos políticos e perseguição da policial federal aos contrários do regime (LARA; SILVA, 2015).

Desse modo, entende-se que: “durante o período de Ditadura Militar vigente até [...] 1985, foram editados dezessete (17) Atos, sendo o primeiro em 09 de abril de 1964 e o último em [...] 1969. Desses, doze (12) deles foram editados num período de apenas onze (11) meses (AI-5 ao AI-17)” (BARCELLOS; SGANZERLA, 2015, p. 115). Após o golpe militar com impedimento à posse de Jango, porque acreditava que protegia ideário de esquerda. Consequentemente, houve a violação da Constituição da República que não foi aceito por múltiplos seguimentos das organizações sociais, artísticas e civis brasileira, por exemplo, que calhou a se movimentar em fazer manifestações e paralisações, no país (FREGONEZI; PRIORI 2017).

Segundo Lara e Silva (2015, p. 277-278):

O golpe civil-militar foi a resistência capitalista às possibilidades de reformas e

avanços sociais. Por meio da violência, os setores reacionários atuaram com prisões de lideranças, torturas, assassinatos, expulsão de líderes esquerdistas do país e intervenção em sindicatos. Sob o contexto da Guerra Fria e em nome do anticomunismo, as forças reacionárias do país instituíram uma ditadura civil-militar que objetivou promover a internacionalização da economia e a reconcentração de renda, poder e propriedade nas mãos de corporações transnacionais, monopólios estatais e privados e grandes latifundiários, aprofundando sua integração com o mercado mundial e suas ligações com o capital financeiro e industrial internacionais [...].

Diante disso, constata-se em ter havido, no Brasil, o impedimento das reformas sociais e a instauração do governo por parte dos militares que prendiam e censuravam qualquer forma de ideias contrárias ao regime. Nesse contexto, havia a disputa entre nações estadunidense e soviética em relação a outros países do mundo. Assim, o governo preparou um forte preceito de autoridade que inibia a oposição ao regime. Por isso, averiguou todos aqueles indiciados de conjurar contra o regime, desde empreendedores-empresários até estudantes.

Durante esse sistema de governo houve desacordos internos entre militares para escolher o novo general presidente. Nos dias atuais, o que se sabe que os Atos Institucionais anunciados entrementes os governos de Castelo Branco (1964-1967) e Arthur da Costa e Silva (1967-1969) aboliram o estado de direito e os estabelecimentos democráticos do país (BRASIL, 2023). Havia em todo o país repressão, oposição ao governo e a resistência da sociedade contra a retirada do estado de direito do brasileiro. Enfim, as manifestações artísticas foram importantes e significativas à sociedade civil natural e habitadas, no Brasil (FREGONEZI; PRIORI 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que os objetivos desta dissertação foram cumpridos, porque há no livro *O Irmão Alemão*, de Buarque (2014), relações de poder semelhantes à ditadura militar, no Brasil. Sendo assim, essas conexões foram realizadas por meio do patriarcalismo de Sérgio Buarque no domínio da casa em estabelecer regras e selecionar o filho predileto para si. A tessitura da narrativa permitiu perceber, tanto os aspectos emocionais quanto culturais, sociais e princípios dos bons modos da sociedade naquele período.

A pesquisa em si revelou que o silenciar da família Holanda, em relação ao meio-irmão alemão estava de encontro ao poder do regime militar, no Brasil, porque em ambos os casos executavam ordens sem poder questionar ou reivindicar direito, uma vez que, o estado de direito do brasileiro havia sido retirado. Sendo assim, a escrita buarquiana tinha um traçado feminino o que parecia ser uma forma de esconder da censura e ao mesmo tempo sucintou o estilo engenhoso que Chico Buarque encontrou para expor seu pensamento. As cenas das obras em análise permitiu o leitor entender as condições sociais do Brasil naquele período e firmar enquanto nação imponente, esplendorosa a conquista de capital ao mercado competitivo. Diante disso, ficou claro por meio de Sérgio Buarque ao exercer o seu cargo, em Alemanha, elucida que o país precisaria dos tratados, acordos de comércio exterior.

Os estudos revelaram que a autobiografia versava em ser um conto em que uma pessoa real viria a prática por meio da própria existência, de acordo o modo em que experimentou e viveu a sua vida. Dessa forma, a escrita de Buarque (2014) alimentou-se da tessitura do enredo, personagens e descrição das cenas de modo a valorizar o ficcional como verdade. Por isso, a escrita autobiográfica, no contexto cultural do Ocidente moderno traz à luz à subjetividade, embora há a escolha da classe gramatical a ser utilizada de terceira pessoa singular ou primeiro plural.

Os gêneros biografia, autobiografia e autoficção foram empregados de modo a preestabelecê-los como gêneros em que cada um a seu domínio e fronteira, de acordo as práticas sociais do homem. Por isso, a sua tessitura narrativa teve por meio dois aspectos: históricos e historiográficos, além da ficção no último caso. Dessa forma, os gêneros servem ao autor expressar seu pensamento real ou irreal, conseqüentemente, para dar significação as coisas por meio do ato de narrar, contar histórias reais e ficcionais.

O vocábulo autoficção é uma palavra composta por justaposição, porque traz em meio a sua escrita a autobiografia do autor em textos literários ficcionais. Por isso, no livro, *O Irmão Alemão*, de Buarque (2014) impregnou-se a relação de poder como forma hierárquica,

mas essa pode haver nos atos de fala de interlocutores, por exemplos. E, esse ato de poder aproxima-se do poder político do período ditatorial, no Brasil. O personagem principal e narrador Ciccio/ficcional assume o papel de Chico Buarque/real nesse romance para tornar ambíguo a escrita e ficção tornar-se realidade por meio dessa narrativa romântica.

Os atos de interdição apresentavam-se, tanto na vida real pelo sistema de governo, patriarcalismo do pai quanto pela interdição da ficção ao aprovar ou desaprovar os movimentos de liberdade de ir e vir dos personagens. Diante disso, o autor expunha seu pensamento de modo articulado e que daria vida a narrativa ao trazer à luz um romance de autoficção. Por isso, a relação de poder estava intrínseca, tanto no *corpus* de pesquisa quanto no período da ditadura militar, porque era mantida por qualquer tipo de relação hierárquica. Assim, ao correlacionar *O Irmão Alemão* e ditadura militar, no Brasil, constata-se que os Atos Institucionais e as normas de Sérgio Buarque, em seu lar, eram endurecidas, porque serviam para aqueles que entretiam, simultaneamente, eram julgados e condenados pelos atos praticados individuais e coletivos. Por isso, as personagens estavam em conectividade, assim, como a corporação.

Nos tempos atuais, sabe-se que a escrita de Chico Buarque foram escritas de modo ficcional por meio da autobiografia, porém há entendimento de verossimilhança. Logo, essa mistura de ficção e realidade traz à baila que o ato de escrever do autor nas narrativas partem de um ponto comum: a experiência de vida vivida, observada, simultaneamente, da narração ou dos fatos históricos, como a ditadura militar, por exemplos.

Nesse sentido, realizou-se uma revisão bibliográfica, que discutiu a temática acerca do meio-irmão, no que tangia as relações de poder e o período do regime da ditadura militar, no Brasil. Sendo assim, tanto nas narrativas quanto na ditadura houve atos de interdição. Ademais, a leitura gráfica e visual foram importantes ao poder das relações, pois só se fala e escreve quando se tem conhecimento de um fato histórico ou historiografia. Em relação, ao pacto autobiográfico havia a necessidade de identidade entre autor, narrador e protagonista da obra e isso foi percebido pela relação de poder na ditadura militar em que o governo era um general, que atribuía funções por meio dos atos e decretos a corporação. Nesses casos, se tinha a necessidade de instalar o perfil individual e coletivo da sociedade.

A historiografia permeia a escrita da obra em apreciação, pois há encontros de Chico Buarque com outras personalidades como: Manuel Bandeira, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, por exemplos, além da presença dos diálogos informais há o registro de cartas entre Sérgio Hollander e autoridades alemãs. Diante disso, houve por parte da família a omissão de saber do caso filho bastardo, mas não procurá-lo para legalizar sua paternidade.

Para pesquisas futuras, acredita-se que uma ser-se-á o debate, a crítica em si, por si só, em relação a obra em estudo, porque ficção e realidade, n' *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), entrelaçam-se de modo a dificultar a distinção entre real e ficção na história. O livro misturou elementos autobiográficos com trama inventada, o que poderia gerar questionamento acerca dos limites entre vida real do autor e a criação literária. Consequentemente, tinha uma narrativa estilhaçada e isso levou a receber algumas críticas, que apontaram que a narrativa do livro seria fragmentada e desestruturada, por saltar entre diferentes momentos da vida do narrador e do suposto Irmão Alemão. Esse aspecto tornou a leitura desafiadora para alguns leitores, que poderiam encontrar dificuldades em acompanhar a linha do tempo e a conexão entre eventos (OTTO COELHO, 2023).

Um outro tema não explorado em profundidade insere-se noutra crítica levantada em relação alguns temas abordados, no livro, *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) não foram explorados em profundidade, como: o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial e suas consequências à família do narrador foram mencionados, mas, não desenvolvidos de maneira detalhada, por exemplos (CHAVES, 2020).

A pesquisa trouxe reflexões existentes entre relações de poder do livro *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) e a ditadura militar abriram perspectivas para pesquisas futuras sobre as relações afetivas e psicológicas dos personagens, como a dependência de Ciccio querer ficar o tempo todo com seu amigo, e como o poder patriarcal alicerça no poder governamental. Dessa forma, acredita-se que esta pesquisa não tornou exaustiva, nem esgotou as possibilidades de fazer ciência. A pesquisa em si foi importante ao pesquisador que pode apreender o quanto a moral e a ética servem ao estado por meio da coletividade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caroline Soares de. **Sob medida: personagens femininas em canções de Chico Buarque e suas performances** por Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/168994/001046964.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 jan. 2023.
- AGUIAR, Miriam Bevilacqua. **Tempo e Artista Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 12ª edição 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: editora Forense Universitária, 2015.
- BAKHTIN Bakhtin, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Ed. UNESP, 1988.
- BARCELLOS, Daniela Silva Fontoura de; SGANZERLA, Rogério. O papel dos atos institucionais na privação de garantias fundamentais durante o período da ditadura militar no Brasil. In: CONGRESSO NACIONAL DA FEPODI, 4., 2015, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FEPODI, 2015. p. 115-123. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/24027>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- BARTHES, R. **Image, music, text**. New York: Hill & Hang, 1977.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. “Magia e técnica, arte e política.” ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENTHAM, Jeremy. **O Panóptico**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BENTHAM, Jeremy. **Planta do Panopticon** (The Works of Jeremy Bentham, ed. Bowring, t. IV, p. 172-173), V, p. 177, 1995
- BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra. In: **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BURGELIN, Claude. Pour l'autofiction. In: BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle, ROCHE, Roger-Yves. **Autofiction(s)** Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo, Ática, 1985.
- BRASIL. **Atos Institucionais**. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>. Acesso em: 30 jan. 2023

BUARQUE, Chico. **Anos de chumbo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BUARQUE, Chico. **Benjamim**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

BUARQUE, Chico. Miltinho. Angélica. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45106/>. Acesso em: 05 mar. 2023.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUARQUE, Chico. **Essa Gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUARQUE, Chico. **Estorvo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991.

BUARQUE, Chico. **Fazenda modelo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUARQUE, Chico. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUARQUE, Chico. **O Irmão Alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BUARQUE, Chico. **Roda Vida**. 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IpAR9DIQV6o>. Acesso em: 03 jul. 2023.

BUARQUE, Chico. [1989]. **Uma palavra**. Letra e música. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/86075/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

CALLIGARIS, Contardo. [1998]. **Verdades de autobiografias e diários íntimos**. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071/1210>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CALLIGARIS, Contardo. [1998]. **Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos**. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071/1210>. Acesso em: 30 jan. 2023.

CANCIAN, Renato. **Norbert Elias**: a teoria sociológica, teias de interdependência. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/norbert-elias---a-teoria-sociologica-teias-de-interdependencia.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 30 jan. 2023.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 7ª ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1994.

CASTRO, Marcito. [2020]. **HISTÓRIA**: regime militar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UTQs5SJzYvA>. Acesso em: 15 jul. 2022.

CHAVES, Anderson. Os sentidos cambiantes em “O irmão alemão”, de Chico Buarque. **ABATIRÁ - REVISTA DE CIÊNCIAS HUMANAS E LINGUAGENS**. Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Campus XVIII V1. n. 2, dez. 2020. p. 1- 754. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/9643/7218>. Acesso em: 03 jul. 2023.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura**. Porto Alegre: Universidade Federal do

Rio Grande do Sul, 1988.

DIANA, Daniela. **Produção de textos:** como começar. [2011]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/producao-de-textos-como-comecar/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In : FOREST, Philippe. **La Nouvelle Revue Française**. Je & Moi. Paris: Gallimard, N° 598, octobre 2011
DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. 17ª ed. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

FERNANDES, Rinaldo. **A história de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.

FOLHA DA MANHÃ. **Chico buarque fala sobre seu pai**. Banco de Dados da Folha. Acesso on-line. Domingo, p. 1, 5 jul. 1992. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_chico.htm. Acesso em: 29 jan. 2023.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 35ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FRAZÃO, Dilva. **Chico Buarque de Holanda:** músico, dramaturgo e escritor brasileiro. Disponível em: https://www.ebiografia.com/chico_buarque/. Acesso em: 04 mar. 2023.

FREGONEZI, Rute Maria Cham, PRIORI, Ângelo. A DITADURA MILITAR NO BRASIL: GOLPE, REPRESSÃO E TORTURA. **RMC Fregonezi. AA Priori**. VIII CIH. 2.467-2.474. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3897.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2023.

FREITAS, M. T. de. Romance e história. **Uniletras**. Ponta Grossa, n. 11, p. 109-18, 1989.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

HALL, Stuart. Modernidade e Cultura, **Public press**, Open University Press, 1992.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções:** Chico Buarque. São Paulo: 2009.

JUNG, Carl Gustav. Os Arquétipo e o Inconsciente coletivo. Ed. 21.Vozes: Petrópolis, 2000.

KLUG, João. Entrevista: ObrigáHISTÓRIA. Disponível em: <https://bityli.com/FZZe6>. Acesso em: 23 nov. 2021.

LARA, Ricardo; SILVA, Mauri Antônio da. A ditadura civil-militar de 1964: os impactos de longa duração nos direitos trabalhistas e sociais no Brasil. *Serv. Soc. Soc.* (122). Abr.-Jun 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-6628.023>. Acesso em: 30 jan. 2023.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.*. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

LEJEUNE, Philippe. Avant-propos. In: **Autobiographie en France**. Paris. Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Jovita Maria G. Noronha (org.). Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOUREIRO Flávio Chaves. “**História e Literatura**” UFRGS Universidade Federal do Rio Grande do Sul Ano: 1988 EURÍPIDES. Medéia. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

MAAR, W. L.. Adorno, Lukács e o Problema da Formação. Lua Nova. **Revista de Cultura e Política**, v. 27, n.1, p. 171-200, 1992.

MARX, Karl. **O Capital** - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MELO NETO, João Cabral de. **Fotobiografia**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2021.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 29ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. [2019]. **A resistência ao regime militar**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1VtF-sfFME>. Acesso em: 27 dez. 2022. Aula 10 parte 3.

NEVES, Nicolas. **Comentario em las hojas muertas de un canal no youtube**. Disponível em youtube: . Acesso em: 14 out. 2021.

NORONHA, Jovita, Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OTTO COELHO, Sara. **A verdade e a mentira do irmão alemão de Chico Buarque**. Disponível em: <https://observador.pt/2015/02/25/a-verdade-e-a-mentira-do-irmao-alemao-de-chico-buarque/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

PAGANINI, Martinésia Rodrigues. Leitura da representação do eu no romance O irmão alemão, de Chico Buarque de Holanda. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA, 7., 2016, Cuiabá. **Anais [...]**. Cuiabá: UFMT. p. 1-14.

ROMANO, Sant'Anna Affonso; GONÇALVES, Jeosafá Fernandez. Música popular e moderna poesia brasileira. Disponível em: <https://bityli.com/mf35wn>. Acesso em: 05 mar. 2023.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: companhia das letras, 1997.

SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS. **Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

SIGNIFICADOS. **Os 11 tipos de arte e seus significados.** Disponível em: <https://www.significados.com.br/tipos-de-arte/>. Acesso em: 29 jan. 2023.

TRUZ, Igor. **Ao retratar cotidiano brasileiro, Chico Buarque construiu canções em forma de crônica.** 02/09/2015 - Ano: 48 - Edição Nº: 86 - Arte e Cultura - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Disponível em: <https://bityli.com/cMq4V>. Acesso em: 05 mar. 2023.

ANEXOS

ANEXO A – Carta do Consulado da Alemanha no Rio de Janeiro do dia 21 de setembro de 1932.

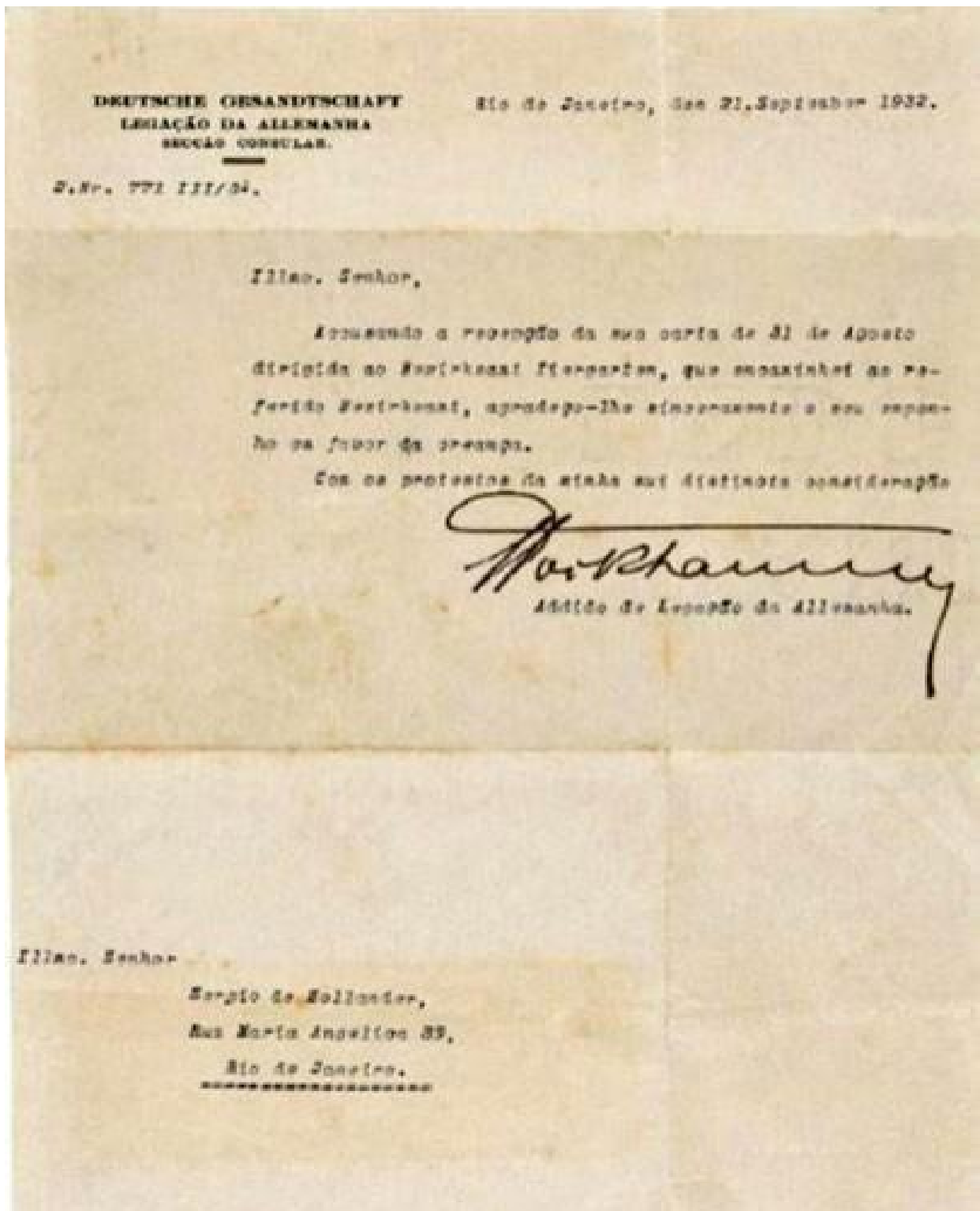
An
 an Bezirksbürgermeister
 an Verwaltungsbereich Präzident
 Wohlfahrts- und Jugendamt
 Abt. Amt vor meine Stadt

Rio de Janeiro, 21/9

Sehr geehrte Herr

Seit meiner Antwort aus Ihrer
 Brief vom 26. 5. 1932 habe ich mich viele
 Bemühungen gegeben alle notwendigen
 Auskünfte zu geben, für mich und
 meine Vorfahren zum Beweis der
 arischen Abstammung der Kinder Siegfried
 Ernst im Auswärtigen Amt
 zu beschaffen. Leider erleichtern nicht
 die Verhältnisse hier in Brasilien solche
 Untersuchungen. Man hatte sogar keine
 amtliche Geburtsurkunde bei uns
 bis um 1889 weil der Katholizismus
 bis dahin unsere Staatsreligion war,
 und es waren die einzige Urkunde
 vorhanden die Taufschine.

ANEXO B – Carta do Consulado da Alemanha no Rio de Janeiro do dia 21 de setembro de 1932.



ANEXO C – Manuscrito da carta de Sérgio Buarque de Holanda em resposta às autoridades alemãs.

