

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

ANDERSON TRINDADE CHAVES

**A EXPERIÊNCIA DE NARRAR O DESCONHECIDO:**  
O ENGENHO DA FICÇÃO NO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO*,  
DE CHICO BUARQUE

Porto Alegre  
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

ANDERSON TRINDADE CHAVES

**A EXPERIÊNCIA DE NARRAR O DESCONHECIDO:**  
O ENGENHO DA FICÇÃO NO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO*,  
DE CHICO BUARQUE

Porto Alegre

2020

ANDERSON TRINDADE CHAVES

**A EXPERIÊNCIA DE NARRAR O DESCONHECIDO:**  
O ENGENHO DA FICÇÃO NO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO*,  
DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dra. Maria Eunice Moreira

Porto Alegre

2020

## **Ficha Catalográfica**

C512e Chaves, Anderson Trindade

A experiência de narrar o desconhecido : O engenho da ficção  
no romance O irmão alemão, de Chico Buarque / Anderson Trindade  
Chaves . – 2020.

100f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Maria Eunice Moreira.

1. Romance. 2. Autoficção. 3. Literatura brasileira. 4. Literatura  
brasileira contemporânea. 5. Chico Buarque. I. Moreira, Maria Eunice.  
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

ANDERSON TRINDADE CHAVES

**A EXPERIÊNCIA DE NARRAR O DESCONHECIDO:**  
O ENGENHO DA FICÇÃO NO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO*,  
DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 27 de fevereiro de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Maria Eunice Moreira (orientadora) – PUCRS

Prof. Dra. Teresa Cabañas Mayoral – UFSM

Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt – PUCRS

Porto Alegre

2020

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura de abordagem crítica do romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque, de modo a analisá-lo enquanto composição narrativa que articula uma forma representação literária ambígua entre os seus referentes miméticos de uma realidade histórico-social e os seus índices de ficcionalização desse mesmo real a partir do relato de procura do narrador-protagonista por seu suposto irmão judeu desaparecido no contexto de uma Alemanha nazista. Nesse sentido, fundamentamos nossa abordagem não somente nas formulações teóricas que dão conta das assim chamadas “*narrativas do eu*”, mas sobretudo nas que explicam a tradição do gênero romance a partir de sua condição de ambiguidade frente ao mundo histórico-social do qual procede e participa, sobretudo, questionando-o e reinventando-o através de seus processo ficcionais. A partir disso, passamos à análise propriamente dita do romance em questão, de modo a destacar a modulação cambiante na estrutura de seus sentidos, o que impede que a obra seja apreciada por meio de um único modelo de convenção de escrita literária. É justamente a relação tensionada entre os seus estratos de significação que permitem níveis de interpretação e leitura para a decodificação do romance. Assim, entendemos que o universo dos fatos narrados não resulta o mais importante na articulação discursiva da obra. Pelo contrário, a experiência de interpretação, percepção sensível e imaginação da realidade histórica pela perspectiva de um narrador-protagonista é o que potencializa a expressão semântica e ficcional da narrativa presente em *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

**Palavras-chave:** Romance. Autoficção. Literatura brasileira. Chico Buarque.

## ABSTRACT

The present work aims to present a critical reading of novel *O irmão alemão* by Chico Buarque, in order to analyze it as a narrative composition that articulates an ambiguous literary representation between its mimetic referents of a historical-social reality and their fictionalization indexes of that same reality from the narrator-protagonist's account of the search for his supposed Jewish brother who disappeared in the context of a Nazi Germany. In this sense, we base our approach not only on the theoretical formulations that deal with the so-called "narratives of the self", but above all to those that explain the tradition of the novel/romance genre from its condition of ambiguity regarding historical-social world from which it comes and participates in and, above all, by questioning it and reinventing it through its fictional processes. From this, we move on to the proper analysis of the novel in question, in order to highlight the changing modulation in the structure of its meanings, which prevents the work from being appreciated through a single model of literary writing. It is precisely the strained relationship between its strata of meaning that allows levels of interpretation and reading for the decoding of the novel. Thus, we understand that the universe of the narrated facts is the most important in the discursive articulation of the narrative. On the contrary, the experience of interpretation, sensitive perception and imagination of historical reality from the perspective of a narrator-protagonist is what pluralizes the semantic and fictional expression of the narrative present in *O irmão alemão*, by Chico Buarque.

**Keywords:** Romance. Self-fiction. Brazilian literature. Chico Buarque

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	6
1.1 O DISCURSO REINCIDENTE: UMA LEITURA SOBRE A RECEPÇÃO CRÍTICA DO ROMANCE <i>O IRMÃO ALEMÃO</i> .....	9
<b>2 O DISCURSO AMBÍGUO: UMA LEITURA SOBRE A AUTOVICÇÃO E O GÊNERO ROMANCE</b> .....	33
2.1 A AMBIGUIDADE NA AUTOVICÇÃO .....	35
2.2 A AMBIGUIDADE NO ROMANCE .....	45
2.3 UMA PRERROGATIVA ENTRE DOIS GÊNEROS .....	56
<b>3 DE MODULAÇÃO CAMBIANTE ENTRE OS SEUS SENTIDOS: A FORMALIZAÇÃO DA AMBIGUIDADE NO ROMANCE <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>, DE CHICO BUARQUE</b> .....	61
3.1 AS DUAS FACES DE UMA MESMA MOEDA .....	61
3.2 A EXPERIÊNCIA DO ATO DA LEITURA NA NARRAÇÃO DE UM ROMANCE EM PRIMEIRA PESSOA.....	77
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte de uma constatação sobre a maneira como o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque, vem sendo apreciado por diferentes leitores especializados no contexto da crítica literária contemporânea. Esses leitores são, geralmente, acadêmicos que, por meio de artigos, dissertações e/ou teses, expõem a vigência de certos paradigmas teóricos cuja existência articula consensos de ideias e abordagens interpretativas.

Nesse contexto, as possibilidades do discurso crítico para a decodificação de sentidos da obra literária parecem ficar circunscritas à tendência de algumas repetições que focalizam aspectos temáticos da composição, sem uma efetiva análise dos procedimentos formais da narrativa. A insistência no uso do conceito de autoficção é o que primeiro chama a atenção. Isso porque, à material documental do romance, atribui-se uma correspondência imediata com o real, transportado para o universo da ficção enquanto índice de referências miméticas de alusão a certos momentos históricos da biografia do escritor Chico Buarque e da vida de seus familiares.

Na narrativa, as fotos, cartas, documentos e notas oficiais reproduzidas dão conta, de fato, da suposta relação de Sergio Buarque de Holanda com uma judia alemã alguns anos antes do nazismo na Alemanha. Mas, todo esse conteúdo discursivo está em conformidade com uma forma de composição do romanesco que não pode ser colocada em segundo plano. Pelo contrário, essas matrizes de teor historiográfico têm seus efeitos de sentidos formatados por uma narração em primeira pessoa que passa a interpretá-las para além de um enfoque estritamente racional, objetivo e pragmático que a sua significação mais imediata e conteudista abriga.

Por isso, o documental não resulta apenas em um anexo alusivo do real presente na ficção. Pouco a pouco, os desdobramentos da narrativa vinculados à perspectiva de um narrador-protagonista constroem outras possibilidades interpretativas para a ordem dos fatos em tese reais que os discursos documentais apresentam. Fundamentalmente, a estrutura do romance revela uma experiência de percepção sensível e imaginativa acerca do vivido na medida em que o seu narrador-protagonista procura por

informações e vestígios que lhe possibilitem articular uma versão sobre o passado de sua família.

Em virtude desses seus elementos formais, pretendemos compor uma abordagem para *O irmão alemão* que se distancia tanto da matéria autoficcional quanto da possível dimensão memorialística da obra, sem negar a identificação de suas expressões quando se contempla apenas os aspectos temáticos da história narrada. Isso porque nossa leitura de abordagem crítica toma como foco a natureza de uma representação ambígua entre realidade e ficção, considerando a experiência de percepção sensível do narrador-protagonista a partir do ato da leitura das matrizes documentais e historiográficas acerca da existência de seu irmão alemão. Trabalhamos com a hipótese de que o romance de Chico Buarque não se enquadra de todo na convenção moderna dos romances em primeira pessoa, uma vez que a sua narração está diretamente relacionada à condição de personagem leitor do sujeito do relato.

No primeiro capítulo, para introduzir esta dissertação, apreciamos os discursos que reincidentemente consideram o romance de Chico Buarque a partir de duas lógicas interpretativas, ora destacando o autoficcional ou o autobiográfico da narrativa ora a sua construção memorialística pela condição de um sujeito que pelo simples fato de se reportar a um passado que não viveu já teria a pretensão de reconstituí-lo em termos de uma verdade histórica. Com isso, nossa intenção não é a de invalidar ou revogar a pertinência dessas interpretações, mas a de propor uma revisão crítica das suas ideias. Justamente, o objetivo corresponde a ir além do conteúdo apenas temático da obra para, então, abarcar a sua forma estrutural que mostra o seu engenho ficcional na existência de um narrador-protagonista capaz de não apenas narrar os fatos do real imediato com o qual mantém contato e está imerso na procura por um familiar desconhecido. Isso porque, ele mesmo, processualmente, também interpreta, percebe e imagina essa realidade com base exercício da leitura que realiza.

No segundo capítulo, intitulado “O discurso ambíguo: uma leitura sobre a autoficção e gênero romance”, apresentamos um panorama de formulações teóricas acerca não só das chamadas *narrativas do eu*, mas principalmente

relacionadas ao gênero romance e a sua condição ambígua no contexto do mundo moderno, destacando a pertinência desses esclarecimentos para uma abordagem crítica da obra *O irmão alemão*. Nesse sentido, entendemos que o estatuto do autoficcional ou mesmo do autobiográfico não pode ser considerado sem a prerrogativa da forma de representação que o romance, desde o início de sua tradição literária, construiu na sua particular relação com o mundo histórico-social de cada época. De tal modo, pontuamos a ambiguidade como a condição que permite entrever a relação entre os dois gêneros – autoficção e romance – e como os seus referentes imediatos de realidade material operam para erigir narrativas de tensão em procedimentos de linguagem que servem tanto para uma apreensão mimética quanto para uma apreensão ficcional propriamente dita do real a que se referencia.

Intitulado “De modulação cambiante entre os seus sentidos: a formalização da ambiguidade no romance *O irmão alemão*”, o terceiro capítulo deste trabalho serve para melhor examinarmos tanto o estatuto de representação literária da obra quanto a constituição da perspectiva de seu foco narrativo em primeira pessoa. Por isso, dividimos a análise em dois momentos. Primeiramente, procuramos mostrar como por entre os contornos de um mesmo enunciado emergem estratos de sentidos que se combinam sem que a existência de um elimine a significação de outro. Ao contrário, é pela vigência dos dois que emerge de uma condição ambígua para o discurso romanesco, permitindo diversas camadas de interpretação que extrapolam apenas o mais superficial e evidente dos fatos narrados.

Depois, nos centramos nas questões da perspectiva de um romance cujo foco narrativo se dá pelo uso da primeira pessoa. A condição ambígua que daí resulta permite afirmar que o narrador-protagonista só narra, porque antes está na sua posição de personagem leitor. Assim, apenas pelos aspectos formais da obra torna-se possível encontrar um outro estrato de sentidos que altera e modifica a versão dos fatos narrados no plano temático da narrativa.

Nas considerações finais, reforçamos nosso entendimento de que a estrutura de significação cambiante da obra impede qualquer interpretação rígida e definitiva, pois contempla níveis de interpretação e leitura que só

emergem conforme for o enfoque crítico articulado para apreciação d' *O irmão alemão*. É de tal maneira que pretendemos dar conta da complexidade de um discurso romanesco cuja vigência se conforma a partir da presença de um narrador-protagonista que narra sem conhecer previamente a história dos fatos aos quais se aproxima, pois é apenas processualmente que ele passa a ter consciência de um passado histórico envolvendo a vida de seu pai e do seu provável irmão judeu desaparecido no contexto de uma Alemanha nazista.

### 1.1 O DISCURSO REINCIDENTE: UMA LEITURA SOBRE A RECEPÇÃO CRÍTICA DO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO*

*Os críticos são bêbados e tolos; perderam, inclusive, a capacidade de emocionar-se como o resto dos homens. Para os críticos, deveriam reservar cadeiras no bar do teatro, onde poderiam escrever suas incongruências e delírios sem o incômodo de assistir aos espetáculos. Teríamos, então, uma nova e criativa crítica, superando as mais notáveis obras dramáticas e de ficção. Porque a capacidade inventiva desses senhores é incrível, embora reprimida pela necessidade de refletir-se obrigatoriamente a uma obra pré-existente. Sérgio Sant'anna.*

No ensaio “A ordem do discurso”, conferência de Michel Foucault (1977) para sua aula inaugural no *Collège de France*, o filósofo argumenta que, tradicionalmente, “em toda a sociedade, a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada e redistribuída” (FOUCAULT, 1977, p.2). Isso porque, em razão de sua materialidade histórico-social, o dizer no discurso constitui-se de significados transitórios<sup>1</sup> em conformidade com as possibilidades de percepção e efeitos de sentidos que perpassam as condições de cada época conforme o tempo histórico.

---

<sup>1</sup> Nos termos do autor, esse caráter transitório da significação traduz-se como “inquietação face aquilo que o discurso é na sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita; inquietação face à essa existência transitória destinada sem dúvida a apagar-se, mas segundo uma duração que não nos pertence” (FOUCAULT, 1977, p. 91).

As instituições<sup>2</sup> atuantes no contexto social da realidade procuram formalizar procedimentos que controlam esse caráter dinâmico e transitório dos significados nos discursos que, ademais, por estarem em uma contínua relação com aquilo que já foi dito, estabelecem uma rede de formação discursiva. O discurso não carrega, em si mesmo, um sentido imanente e absoluto, pois esse está na lógica de uma relação maior, mais ampla, cuja extensão interfere na significação a cada nova realização do dizer.

Tal natureza, segundo Foucault (1977), representa um *perigo* a um modo de organização social que formatou os seus fundamentos materiais e simbólicos em sistemas de exclusão, privilegiando, acima de tudo, o procedimento da verdade como o único capaz de possibilitar a formulação de um conhecimento legítimo sobre os acontecimentos histórico-sociais. Esse procedimento passou a servir de garantia e critério utilizado para regular e valorar toda a produção de discurso e, conseqüentemente, fixar as formas de conhecimento no marco da realidade social.

Trata-se do que o filósofo chama de a nossa vontade de verdade, sistematizada por meio de uma base institucional:

E creio que esta vontade de verdade, por fim, apoiando-se numa base e numa distribuição institucionais, tende a exercer sobre os outros discursos — continuo a falar da nossa sociedade — uma espécie de pressão e um certo poder de constrangimento. Estou a pensar na maneira como a literatura ocidental teve de apoiar-se, há séculos a esta parte, no natural, no verossímil, na sinceridade, e também na ciência — numa palavra, no discurso verdadeiro. E estou a pensar, igualmente, na maneira como as práticas econômicas, codificadas como preceitos ou receitas, eventualmente até como moral, procuraram, desde o século XVI, fundamentar-se, racionalizar-se e justificar-se numa teoria das riquezas e da produção. Penso ainda na maneira como um todo tão prescritivo quanto o sistema penal foi encontrar os seus alicerces ou a sua justificação, em primeiro lugar, claro, numa teoria do direito, e depois, a partir do século XIX, num saber sociológico, psicológico, médico, psiquiátrico: como se na nossa sociedade a própria palavra da lei só pudesse ter autoridade por intermédio de um discurso de verdade (FOUCAULT, 1977, p.4-5).

---

<sup>2</sup> Alertamos que, no referido, ensaio o conceito de instituição não é definido pontualmente por Foucault (1977), mas pode ser inferido por meio da seguinte citação “ela é ao menos tempo reforçada e reconduzida por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, claro, o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje. Mas também é reconduzida, e de um modo mais profundo sem dúvida, pela maneira como o saber é disposto numa sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e, de certa forma, atribuído” (FOUCAULT, 1977, p.2).

Para Foucault (1977, p.1), “o discurso está na ordem da lei”. Através da noção de um discurso verdadeiro, o que se estabelece é um procedimento institucionalizado no universo social para o controle discursivo e fixação das formas de conhecimento e produção de sentidos. Limitam-se os sentidos a parâmetros objetivos, “como se na nossa sociedade a própria palavra da lei só pudesse ter autoridade por intermédio de um discurso de verdade” (FOUCAULT, 1977, p.4-5).

Não é gratuita a referência que o autor faz não só à literatura, mas também à teoria do direito e às demais áreas das ciências e do pensamento em diferentes períodos de tempo. Tanto a literatura, como as demais áreas de atividades discursivas, tem as suas potencialidades de sentidos atravessadas pela determinação do verdadeiro. Constituído de outro fundamento que não o da verdade, qualquer discurso cai em desvalia ou é abolido, sem capacidade de intervenção sobre o real ou a percepção do mesmo na esfera social.

A reflexão proposta por Foucault (1977) esclarece-nos que, paulatinamente, essa *nossa vontade* de verdade como procedimento de controle implica uma ideia de realidade cada vez mais administrada, algo que se intensifica com os paradigmas de vida estabelecidos a partir do surgimento da modernidade<sup>3</sup>. Como exemplo, o autor explora o tratamento dado às questões da loucura, em que “o louco é aquele cujo discurso não pode transmitir-se como o dos outros: ou a sua palavra nada vale e não existe, não possuindo nem verdade nem importância, não podendo testemunhar em matéria de justiça” (FOUCAULT, 1977, p.6). A loucura é, então, o que não se legitima diante de um controle dos sentidos pela verdade que vem sendo preconizada no conjunto da vida em sociedade e que figura como critério de exclusão para o ordenamento da natureza de conhecimentos nas bases materiais e simbólicas do real.

Conforme tal contexto, o discurso, em sua constituição de acontecimento histórico-social, dinâmico nas variáveis de sentido, torna-se perigoso a uma

---

<sup>3</sup> Entendemos que, no campo do pensamento filosófico, esse debate é muito amplo. Por isso, mencionamos que fazemos uso da ideia de realidade administrada a partir do sentido que é possível inferir das formulações de Gianni Vattimo (1989), na obra *A sociedade transparente*.

verdade institucionalizada. Por isso mesmo pode tornar-se, inclusive, objeto e razão de luta:

o discurso — a psicanálise mostrou-o —, não é simplesmente o que manifesta (ou esconde) o desejo; é também aquilo que é objeto do desejo; e porque — e isso a história desde sempre o ensinou — o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos (FOUCAULT, 1977, p.2).

Sendo o discurso uma possibilidade de controle, e podendo ser, em outra medida, resistência, luta, ao que por convenção se estabelece socialmente, o que se coloca, em tal perspectiva, diz respeito a uma dimensão de disputa pela produção de sentidos na ordem do dizer. Algo que fomenta, entendemos, uma faculdade do ambíguo, pois a problematização da verdade convencional pode se dar no âmbito da reflexão acerca da própria lógica de fundamentação daquilo que a institui: o discurso.

Questionar a natureza do *discurso da verdade* e o modo como este é usado para fazer emergir um conhecimento mais legítimo que outro em relação ao real, também é resistir, discursivamente, à imposição de qualquer controle de sentidos. Talvez seja essa, e não outra, a contribuição que melhor podemos absorver das formulações filosóficas de Foucault (1977) a fim de pensar as práticas discursivas que se realizam na literatura e, conseqüentemente, no campo da crítica literária ao mobilizar seus parâmetros e critérios de apreensão e valoração dos fenômenos de manifestação do literário.

O autor menciona a *verossimilhança* como o constructo que serve de controle na esfera da produção de sentidos que a literatura possibilita entregar ao universo da realidade histórica. Contudo, quando pensamos nos problemas de tal constructo na dimensão da literatura, podemos considerar, ainda, que a complexidade da questão não se esgota, apenas, na vigência do verossímil. A crítica, como disciplina de conhecimento sobre um tipo de discurso, desenvolveu-se com grande potencial de experiência de leitura interpretativa dos sentidos do discurso literário.

Pela natureza dessa atividade, não passa, somente, o procedimento de regulação das convenções de verossimilhança, uma vez que a expressão de uma experiência de leitura de caráter interpretativo agrega algo de significação à obra literária. Acrescenta à obra possibilidades de compreensão e fomenta um conhecimento através do exercício de decodificação dos sentidos que se estabelecem nessa matriz discursiva pertencente ao domínio da literatura.

Fundamentamo-nos, assim, na formulação de Antoine Compagnon (2010) quando, em seu livro, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, apresenta uma definição para essa prática no campo da crítica que, necessariamente, opera através de uma relação entre discursos:

Por crítica literária, compreendo um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência de leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os bons leitores, mas não necessariamente cultos nem profissionais. A crítica aprecia, julga, procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção: seu lugar ideal é o salão, do qual a imprensa é uma metamorfose, não a universidade; sua primeira forma é a conversação (COMPAGNON, 2010, p.21).

Para Compagnon (2010), a crítica literária assume a conversação como sua primeira forma, porque, na relação entre discursos, se “descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os bons leitores” (COMPAGNON, 2010, p.21). Desse modo, apresenta-se a prática de um fazer discursivo que trabalha com experiências de leituras a partir da existência material de um discurso outro, que é a própria literatura. Torna-se possível entender, então, que não se trata, em absoluto, de uma mera constatação ou regulação do verossímil na manifestação literária para enquadrá-la em um procedimento de verdade sobre o real.

Trata-se de um processo mais complexo que agrega interpretação e significado a um discurso já existente, além de valorar a própria matéria literária a que se reporta. Em razão dessa complexidade, Leyla Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura no século XXI*, apoiando-se nas ideias de Michel Butor, considera que o discurso da crítica, sobretudo no século XX, demonstrou possibilidades de leituras que, de algum modo,

transcenderam as barreiras de uma regulação instituída por um controle de sentidos.

Isso devido à originalidade das abordagens interpretativas, mesclando-se à obra literária naquilo que esta pode apresentar, discursivamente, à nossa realidade:

As grandes obras do cânone ocidental tiveram, no século XX, leituras críticas tão criativas e esclarecedoras que se incorporaram, de certa maneira, à própria obra criticada, tornando-se, para o leitor culto, inseparáveis dela. Apenas como exemplos, é o caso da leitura de Dante por Borges, de Cervantes por Carlos Fuentes, de Flaubert por Satre, de Dostoiévki por Bakhtin, de Baudelaire por Walter Benjamin, de Proust por Deleuze. Michael Butor, um desses críticos-escritores capazes de transformar a crítica em criação, definiu muito bem essa modalidade de escrita, no ensaio 'Crítica e Invenção'. Nesse texto publicado em 1968, ele mostra que toda boa obra literária depende menos da erudição do que da capacidade de invenção do crítico (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.66).

Em sua potencialidade, o exercício de atividade crítica é capaz de superar o convencional das verdades constituídas para, em um procedimento de interpretação do discurso, agregar possibilidades semânticas ao literário. Processo que acontece por meio de leituras e experiências de caráter reflexivo que se componham de um conhecimento criativo, transformando as percepções já administradas no contexto vigente da nossa vida em sociedade. Perrone-Moisés (2016) atribui tal importância à crítica, e não deixa de considerar a dependência da literatura, quando entende que a prática discursiva que se realiza, através da leitura da obra literária, pode decodificar e revelar sentidos, bem como pode, inclusive, ampliá-los no terreno da invenção.

Essa dimensão do inventivo, baseada na proposição de um exercício que expande a perspectiva de experiências de leitura para além das convenções estabelecidas, é o que permite assegurar a razão de luta por meio do discurso, conforme o pensamento de Foucault (1977). Ao problematizar a natureza do dizer, o filósofo não rejeita ou escamoteia das suas ideias a característica transitória da materialidade semântica, histórica e social do discurso. Pelo contrário, a coloca como fundamental para a compreensão da ordem a que está submetido, abrigo um campo de

disputas que, embora controlado institucionalmente, ainda assim, permite o embate na produção de sentidos quando suscitado o questionamento provocativo das regulamentações auferidas pelo caráter da verdade.

A partir dessas formulações, é que nos posicionamos diante do panorama de produções acadêmicas, relacionado aos enfoques interpretativos para o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque, objeto de nosso estudo no presente trabalho. O que se pode constatar desse panorama é a vigência de alguns consensos interpretativos entre os leitores especializados que parecem enrijecer os sentidos discursivos da obra, talvez, sem ampliá-los por meio de diferentes perspectivas.

Essa multiplicidade de ideias pode, realmente, tornar viável um debate de questionamento, análise e compreensão da matéria semântica que a forma do romance articula, fomentando a coexistência de pontos de vistas variados que desafiem o exercício da crítica a uma necessidade de formulação discursiva cada vez mais criativa e original para além da regulação dos saberes já instituídos e distribuídos socialmente. Contudo, com uma inclinação de conteúdo mais propenso ao descritivo do que ao analítico-reflexivo, o que se observa, na maioria dos trabalhos acadêmicos que têm o referido romance como objeto de estudo, é a sistemática repetição de alguns paradigmas críticos e teóricos. Particularidade que neutraliza, e até mesmo inibe, a possibilidade de um debate mais contundente, original e criativo, de ideias sobre tal obra literária e a sua significação discursiva para o contexto a qual pertence.

A perspectiva hegemônica nas formulações de leitura crítica para o romance *O irmão alemão* vincula-se a referências teóricas que fundamentam a discussão sobre o autoficcional (e/ou autobiográfico) e acerca das questões pertencentes à representação memorialística. Isso porque, de fato, a narrativa tece um enredo que mescla informações da vida real do escritor Chico Buarque, principalmente, através de documentos, fotos e cartas de seus familiares, reproduzidos no interior do livro, com elementos de construção ficcional propriamente dita.

Dentre tais formulações, Luis Veloso Garcia (2016) direciona a sua abordagem de maneira a explorar, justamente, essa relação do real com a

ficção, entendendo como o aspecto fundamental da obra. O autor chega à consideração de que se pode

concluir, assim, que O irmão alemão cumpre com grande habilidade as exigências do gênero autoficcional. Por meio do exercício estético bem arquitetado por Chico Buarque, a desestabilização da fronteira entre real e ficcional se dá em função de sua afirmação direta na obra que, na sequência, jogando com a leitura espetacularizada que a sociedade brasileira faz de sua figura, dilui-se. Por um lado, não é possível avaliar a consciência do autor em relação ao peso que a sua figura representa para a sociedade brasileira quando se propõe a transfigurá-lo no jogo de autoficção. Por outro, também não se pode negar que Chico Buarque tem uma forte intuição desse impacto, o que fica claro por meio de significativa resposta que dá à pergunta 'é ou já foi difícil ser Chico Buarque?' em entrevista para a revista Rolling Stones: 'É difícil ser Chico quando as pessoas pensam que você é o Chico' (GARCIA VELOSO, 2016, p.293).

Veloso Garcia (2016) entende que, com grande habilidade, a obra responde às exigências dos paradigmas que conceituam a autoficção. Toda a argumentação crítica do autor está amarrada a sintagmas que expressam o pressuposto de um juízo qualificativo para o romance, entendido como "exercício bem arquitetado por Chico Buarque" (VELOSO GARCIA, 2016, p. 293).

Não há, porém, uma exposição analítica dos elementos formais do discurso literário que poderiam servir para fundamentar tal perspectiva acerca da especificidade dessa relação entre o real e o ficcional. Há, somente, o argumento de transfiguração da persona real, Chico Buarque, em personagem do universo romanesco pelo fato de que é possível identificar aspectos da biografia familiar do escritor na obra. Em linhas gerais, o crítico apresenta a sua definição para o que chama de gênero autoficcional:

Considerada uma das vertentes mais exploradas na literatura do tempo presente, a autoficção pode ser definida basicamente pelo modo como o autor representa sua figura dentro da obra literária, num exercício estético lúdico que envolve diretamente a construção do leitor. Pode ser proposta de diversas maneiras, afinal, a configuração pessoal do autor como um jogo para o leitor torna-se um desafio complexo e interessante (VELOSO GARCIA, 2016, p.289).

A autoficção é relacionada a um discurso de representação do próprio escritor de literatura, sua configuração pessoal, dentro da particularidade ficcional de sua obra literária. De acordo com os termos usados no trecho transcrito, trata-se de um exercício lúdico que, como jogo para o leitor, manipula o referente empírico do real a que pertence à vida daquele que se coloca como autor do relato autoficcional.

A forma de Veloso Garcia (2016) ordenar a sua abordagem para o romance *O irmão alemão* pode ser considerada um exemplo de como os demais enfoques de trabalhos críticos também convergem para a mesma direção de ideias, configurando um panorama de consenso interpretativo. O que se faz ausente nessas abordagens, de um modo geral, é uma expressão mais analítica do discurso narrativo, sem reduzir o romance a uma simples correspondência temática entre os dados biográficos da vida do escritor e a presença desses mesmos dados na obra literária. Se informações do universo íntimo ou familiar do escritor Chico Buarque estão explicitadas na narrativa, é porque há um efeito de sentido que vai sendo articulado para além do biografismo e sobre o qual a crítica literária poderia, realmente, se debruçar, sem correr o risco de ficar no campo da mera constatação ou especulação dos fatos reais. Perde-se de vista a natureza da literatura enquanto representação dotada de um teor estético que apura, elabora e transforma a significação da própria realidade do mundo a que pertence e com o qual dialoga.

Nessa esteira de leituras críticas, há o trabalho de Georg Wink (2017) que, se comparado ao de Veloso Garcia (2016), resulta um pouco mais descritivo na intenção de traçar uma análise para o romance em questão. Wink (2017) propõe uma leitura que examina com minúcia os nós da intriga ficcional da narrativa mobilizando o conceito freudiano de romance familiar. Costura-se, então, algumas noções que fundamentam tal perspectiva crítica, conforme podemos observar:

Sem adentrar em especulações sobre veredas misteriosas do destino, prefiro abandonar, por enquanto, a contextualização e focar o texto ficcional *O Irmão Alemão*, para abordar, primeiramente, a grande questão: por que e como o incidente internacional na história familiar do autor foi transformado em livro? Para tal

empreendimento, é preciso começar um breve resumo da trama, organizada em 17 capítulos (WINK, 2017, p. 49).

A natureza dos questionamentos suscitados orienta um enfoque que se concentra, inteiramente, sobre o conteúdo narrativo, analisando as implicações do enredo ao colocar em cena um relato de descoberta de um irmão desconhecido no contexto familiar que o romance apresenta. Esse evento Wink (2017) nomeia de incidente internacional, uma vez que o narrador-protagonista passa a saber que a personagem do irmão, de origem judaica, viveu em uma Alemanha marcada pela barbárie nazista.

Nesse sentido, o crítico apresenta uma síntese do enredo da obra e, logo após, esclarece o seu procedimento de abordagem:

Concluído o resumo, minha abordagem sobre o livro orienta-se por três enfoques: primeiramente, vou tratar da questão biográfica por meio do conceito de autoficção. O segundo enfoque recai sobre o fenômeno bastante particular das biografias ficcionais hipotéticas do irmão alemão, ou seja, a heteroficção, o que inclui a representação do contexto político, que cumpre uma função pertinente. No terceiro enfoque, desenho outra interpretação do livro, com base no conceito freudiano de 'romance familiar' (WINK, 2017, p.53)

A exposição de argumentos marca um procedimento de enquadramento teórico do romance como expressão do “conceito de autoficção”(WINK, 2017, p.53). Essa é a premissa empregada para sustentar uma abordagem que focaliza, apenas, a intriga narrativa. Inclusive, a intriga permitiria considerar aquilo que Wink (2017, p.53) chama de “biografias ficcionais hipotéticas do irmão alemão”. Por explorar esse conteúdo temático, a narrativa é fixada na categoria de *romance familiar*.

Contudo, não se explicita como se formaliza, discursivamente, esse caráter hipotético de biografias ficcionais no relato narrativo da obra de Chico Buarque sobre o irmão alemão. A leitura para a interpretação da materialidade literária examina o conteúdo no plano da história narrada, e nenhum outro aspecto que não esteja, estritamente, relacionado às peripécias do enredo. Os sentidos do romance estão, portanto, articulados em função

dos fatos biográficos da vida familiar do escritor Chico Buarque, tomados como referência concreta do real na composição autoficcional:

Várias informações biográficas sobre o irmão alemão, além de outros dados da história familiar, foram incluídas no texto ficcional. Seria, conseqüentemente, uma biografia familiar? Ou, ainda, uma biografia do próprio autor, isto é, uma autobiografia? Sem querer entrar nos detalhes da teoria sobre escrita autobiográfica, podemos constatar que, numa definição mais ampla e considerando o debate científico, *O Irmão Alemão* não é uma autobiografia. Meu argumento não é que a categoria deveria implicar a representação fiel dos acontecimentos. Sabemos, desde os anos 1970, por exemplo, com Gérard Genette (1969), Phillippe Leujene (1975), Paul de Man (1979), Paul Ricoeur (1990) e outros tantos, que tal representação verdadeira não existe. Em meu entendimento, *O Irmão Alemão* não é autobiográfico, porque nega o pacto autobiográfico já na orelha, esclarecendo que não deve a verdade ao leitor. Entretanto, podemos operar bem com a categoria autoficção, conceito desenvolvido na teoria literária francesa também nos anos 1970 (WINK, 2017, p. 53).

De um modo geral, sustenta-se o argumento de que o romance *O irmão alemão*, embora tenha como referência uma concretude real, na lógica de sua representação, não se constitui, inteiramente, a partir de um compromisso de fidelidade aos acontecimentos biográficos. Para Wink (2017), o pacto autobiográfico resulta impossível de acontecer nesses moldes do narrativo, pois os dados biográficos de Chico Buarque estão condicionados à recriação imaginativa que a própria ficção possibilita arranjar sobre o real histórico. Essa particularidade do ficcional é o que credenciaria “operar bem com a categoria autoficção” (WINK, 2017, p.53).

Sem entrar no mérito da distinção entre o autobiográfico e o autoficcional, interessa-nos depreender das formulações críticas de Wink (2017) o fundamento que ele utiliza para conceder à obra o estatuto de autoficção. Nesse sentido, estabelece o reconhecimento da potencialidade ficcional do relato no tratamento dado aos fatos provenientes de uma referência de realidade histórica, traduzidos da biografia do escritor. Entendemos, porém, que a postulação de Wink (2017), parecendo explicar a natureza da representação em textos autoficcionais, implica, necessariamente, um silogismo equivocado quando se leva em consideração a tradição do romance moderno no contexto da literatura ocidental.

Em 1969, no ensaio “Reflexões sobre o Romance Moderno”, com o propósito de entender a trajetória do gênero, incluindo como exemplos as obras desde Joyce a Camus e Hemingway, Anatol Rosenfeld conclui que o romance tem o histórico da desrealização. Isto é, o abandono de qualquer reprodução mimética do real na lógica de sua representação literária, justamente, porque toma a realidade como referente da ficção e a transforma em uma recriação do real do mundo. Algo que lhe assegura autonomia de composição formal diante das contingências provenientes do seu tempo histórico correspondente.

Corresponde dizer que o fundamento de representação que se coloca no enfoque de Wink (2017) a partir da noção de caracterização do autoficcional figura insuficiente se arrolada à tradição do romance no contexto da modernidade. Na história da literatura ocidental, foi o romance enquanto gênero que formalizou a potencialidade da ficção sobre o real. Em razão disso, estão as postulações teóricas de Rosenfeld (1969) no referido ensaio.

A abordagem presente no trabalho crítico de Wink (2017) parece, dessa maneira, sombrear a natureza da representação que a obra *O irmão alemão* põe em vigência quando, de fato, incorpora ficcionalmente a dimensão de acontecimentos históricos. Nesse contexto, por exemplo, os documentos, em tese verídicos, inseridos no romance, registram um alerta sobre a instauração do nazismo na Alemanha do século XX, onde viveu o irmão desconhecido de Chico Buarque, razão da busca do narrador-protagonista na narrativa.

Outro trabalho crítico que confirma a existência de um consenso interpretativo pertence à autoria de Analice del Vecchio de Lima (2015), uma vez que procura estabelecer uma leitura comparativa entre *Leite derramado*, romance de Chico Buarque (publicado no ano de 2009), e *O irmão alemão*. No texto de seu artigo, analisa a construção da identidade das personagens principais em ambas as obras para, então, especular sobre os desdobramentos contemporâneos da escrita ficcional.

Para a autora, a inserção de cartas, documentos, e fotos no interior de *O irmão alemão* configuraria um indício de construção literária pós-moderna, a partir da apropriação que ela faz das ideias de Josefina Ludmer (2010), no ensaio intitulado “Literaturas pós-autônomas”. Ao cotejar a caracterização da

personagem paterna e do narrador-protagonista no romance *O irmão alemão*, Lima (2015) tece a consideração de que

a admiração pelo pai faz com que Ciccio seja visto como ‘gabola’, ‘gabarola’, ‘cabotino’ pelos colegas da faculdade, exibindo erudição ao ostentar livros autografados pelo pai ou contar que ele entrevistou Thomas Mann em 1929, no período em que viveu em Berlim – um dado retirado, de fato, da biografia de Sergio Buarque de Holanda. O personagem conta, pedante: ‘[...] eu não resistia a me referir sem cerimônia aos autores assíduos na minha casa, o João, o Jorge, o Carlos, o Manuel. O Sartre? De passagem por São Paulo fez questão de nos visitar com a Simone, extrapolei numa aula de filosofia’ (Buarque, 2014, p.47). Estes dados da realidade extraídos por Chico Buarque de sua própria biografia, e de sua história familiar, ao receberem tratamento ficcional, inserem-se no que se convencionou chamar de autoficção, um termo inventado em 1977 pelo escritor e professor de letras francês Serge Doubrovsky, como forma de apresentar o seu romance, *Fils* (1977). Desde então, autores do mundo inteiro partem de suas próprias experiências autobiográficas para tramar suas ficções – o que já era feito no século passado por autores como Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet e Henry Miller, apesar do tabu acerca da conjugação da vida e obra que sempre assombrou a história da literatura (LIMA, 2015, p. 7).

O trabalho de Lima (2015) é um dos primeiros artigos publicados no meio acadêmico logo após o lançamento do romance de Chico Buarque, em 2014. A leitura que realiza antecipa o encaminhamento das abordagens de exame da obra na insistência de um mesmo viés interpretativo, sob a tutela do que se convencionou como autoficção, conforme observamos também nos trabalhos de Veloso Garcia (2016) e Wink (2017).

Ela entende a representação da obra como um tratamento ficcional sobre os “dados extraídos por Chico Buarque de sua própria biografia” (LIMA, 2015, p. 7). As características das personagens são descritas conforme as suas relações familiares, associando a narrativa a uma expressão da escrita ficcional contemporânea. Essa associação só se efetiva como um argumento genérico devido a alguns poucos comentários sobre a obra, particularizando um detalhamento do enredo, sem a precisa fundamentação analítica que uma proposta de reflexão em tais termos, naturalmente, exigiria.

Podemos considerar que, por meio das ideias críticas até aqui apresentadas, torna-se possível inferir uma necessidade dos autores em reconhecer, na expressão ficcional do romance, o seu correspondente de

realidade histórica sob o fundamento de uma representação, plenamente, constituída pela lógica de um discurso mimético. Mesmo o artigo de Juliane de Sousa Elesbão (2018), fazendo uso de conceitos como *intertexto* e *biografema*, a partir das ideias de Roland Barthes, aprecia o romance de Chico Buarque sem deixar de enquadrar a operação de todos esses conceitos à noção de autoficção, conforme anuncia já desde o título: “A escritura biografemática em *O irmão alemão*: rastros de leituras na autoficçãobuarquina”.

Há, também, o caso do artigo de Luciano da Motta Pereira (2018), intitulado “O retorno do autor e as escritas de si na ficção brasileira contemporânea”, que propõe discutir a categoria de autor em narrativas denominadas também como narrativas do eu. O *corpus* selecionado por Pereira (2018) abrange obras de outros escritores da literatura brasileira contemporânea para além do romance de Chico Buarque, mas todos os romances estão colocados sob o regulamento teórico da autoficção, conforme o crítico.

Fazemos ainda menção à produção de Jhonatan Rodrigues e Ana Cristina dos Santos, que assinam o texto “A ficcionalização e a encenação da figura autoral em *O irmão alemão*: uma autoficção de Chico Buarque”, publicado em 2017, e ao artigo de Gabriel da Cunha Pereira (2015), com o título “*O irmão alemão*: entre a autobiografia e a ficção”. Tais trabalhos analisam a obra referida a partir da mesma perspectiva dos demais autores mencionados anteriormente.

No levantamento de pesquisa bibliográfica, os trabalhos de maior fôlego como, por exemplo, as duas dissertações de mestrado e uma tese de doutorado, confirmam o autoficcional como o estatuto comum de apreciação crítica para o romance *O irmão alemão*. Uma das dissertações, é de autoria de Maria Aparecida Mineiro (2018), intitulada “A metaficção historiográfica em *O irmão alemão*, de Chico Buarque de Hollanda”. A outra dissertação é de autoria de Jhonatan Rodrigues (2018), com o título de “O pacto ambíguo de *O irmão alemão*: a autoficção de Chico Buarque”.

No trabalho de Mineiro (2018), com a intenção de elaborar a sua análise através do conceito de metaficção historiográfica, ela afirma:

Nesse seu quinto romance, o escritor utiliza-se de sua biografia para dar forma a sua obra que ora baila entre uma metaficção, ora pela autoficção. Essa que, segundo o francês Serge Doubrovsky apud Fernandes e Laborde (2015), é um gênero híbrido, que une ficção à realidade. *O Irmão Alemão* (2014) narrado em primeira pessoa, conta a história de Francisco Hollander, mais conhecido como Ciccio. Seu pai, Sérgio de Hollander é um estudioso fascinado em livros e amigo de grandes escritores. No romance, os nomes das personagens brincam com a mimesis, termo mais geral e corrente sobre as relações entre literatura e realidade (MINEIRO, 2018, p. 97).

Tomando como referência o caso da dissertação de Mineiro (2018), torna-se possível constatar que, independente do aporte de teorias empregadas, na grande maioria dos trabalhos críticos sobre o referido romance de Chico Buarque, há sempre uma associação com o autoficcional. Nos termos de Mineiro (2018), a obra “ora baila entre uma metaficção, ora pela autoficção”, de modo que dessa relação de conceitos resulta uma formulação crítica imprecisa e confusa. Em última instância, a autora não revela como, no discurso do romance, se formaliza o processo entre a metaficção historiográfica e a autoficção, porque o lastro de sua fundamentação teórica só alcança e caracteriza o primeiro conceito, e não a relação entre os dois. A própria ideia de autoficção apresentada na referida dissertação não foge do geral, e mais comum entre os enfoques críticos. Isto é, a “relação entre literatura e realidade” (Mineiro, 2018, p. 97), como se fosse uma atribuição idiossincrática, apenas, do discurso autoficcional, sem levar em consideração, como já dissemos, também a tradição do romance moderno.

A tese de doutorado de Giovana dos Santos Lopes (2017), com o título de “Autoficção e outras modalidades híbridas em romances de Chico Buarque e Michael Laub”, constitui-se como um trabalho de literatura comparada. Nele, focaliza-se o romance *O irmão alemão* sob a mesma lógica de ideia de reconhecimento do real no ficcional, com destaque para a noção de híbrido. O argumento de Lopes (2017) voltado ao híbrido é igual ao que se pode depreender do conceito de autoficção:

Assim, *Diário da Queda* (2011) é um híbrido na literatura brasileira contemporânea, sendo uma obra que apresenta impossibilidade de um único enfoque, o que torna oportuna a abertura de discussões teóricas sobre esse tema. Entretanto, conforme o verificado, não se trata de uma autoficção, sendo que, entre as duas obras estudadas nesta tese, essa classificação é atribuída apenas à obra de Chico Buarque. Contudo, verifica-se que sem um estudo sobre autoficção, assim como as demais teorias que cercam esse tema, não é totalmente seguro classificar uma determinada obra de acordo com essa modalidade. A linha que separa a autoficção das demais modalidades fronteiriças como a autobiografia ficcional e o romance autobiográfico é tênue; todavia, as teorias críticas evidenciam que há características comuns às modalidades em estudo nesta tese. Da mesma forma, essa linha não impede a aproximação com outras modalidades como autobiografia ficcional e romance autobiográfico, ou seja, as escritas do 'eu', possibilitam um diálogo com o hibridismo, por se tratar de uma literatura que está em processo contínuo de modificação (LOPES, 2017, p. 164-165).

A autora afirma que, sem a prévia compreensão teórica acerca do conceito de autoficção, torna-se impossível entender a expressão do híbrido no romance, a partir das obras que toma como referência para o seu trabalho. O que a tese não apresenta de modo analítico é um estudo da materialidade formal de cada um dos romances no sentido de destacar a natureza do que se entende por híbrido, principalmente, quando em relação ao autoficcional. As afirmações “*Diário da Queda* (2011) é um híbrido”, “as escritas do 'eu', possibilitam um diálogo com o hibridismo” (LOPES, 2017, p. 164-165), produzem um campo de generalizações que, em última instância, não esclarecem o que está em jogo com a representação dos romances afora as ideias que se determinam dentro de uma lógica de discurso mimético entre realidade e ficção, em conformidade com aquilo que já se tem de instituído e corriqueiro no panorama das apreciações críticas aqui elencadas.

Interessa-nos observar que o consenso dessas abordagens de leitura para o romance *O irmão alemão* não se estabelece, apenas, pela via de exploração das questões que se relacionam à autoficção. Nesse contexto, há outra parcela de trabalhos que, afeita do mesmo modo à exploração do plano do conteúdo temático, focaliza a memória como matéria de exame da obra.

No artigo “As memórias da dor no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque”, publicado em 2017, Marinês Andrea Kunz e Luis Felipe Loro dissertam a partir do aspecto que reporta à alusão dos acontecimentos

históricos pertencentes ao período do nazismo na Alemanha. Os autores fundamentam a leitura em referências bibliográficas que refletem sobre a noção de trauma e testemunho. Afirmam que

essa subjetividade memorialística que não foge do sofrimento e dos temas espinhosos – pelo contrário, os desnuda sem eufemismos – talvez seja a característica mais marcante no romance *O Irmão Alemão*, escrito por Chico Buarque e publicado em 2014. Na narrativa, podemos perceber todos os elementos necessários para que uma obra seja concebida como literatura de testemunho do trauma: memória, autobiografia e ficção. Ao misturar fatos da própria trajetória – como o irmão que nasceu na Alemanha – com aspectos ficcionais, as experiências descritas pelo narrador são ainda mais verossímeis, visto que muitas delas foram, de fato, vivenciadas [...]. No enredo, somos apresentados ao jovem Francisco de Hollander, o Ciccio, que em primeira pessoa, narra as suas desventuras e seus devaneios juvenis. Ele mora com a mãe, o pai e o irmão em uma casa com estantes repletas de livros, já que seu pai, Sergio, é um leitor voraz (KUNZS & LORO, 2017, p. 348).

A identificação da narrativa do romance em questão como uma expressão da literatura de testemunho do trauma, sobretudo, em função das “experiências descritas pelo narrador, visto que muitas delas foram, de fato, vivenciadas”(KUNZS & LORO, 2017, p. 348), do nosso ponto de vista, configura uma possibilidade de interpretação que não condiz com aquilo que, realmente, se apresenta no enredo da história narrada. Na condição de personagem protagonista, lembramos que o narrador não experimenta, de modo concreto, fato histórico nenhum. Não é, portanto, uma testemunha. A natureza desse seu relato deriva da experiência sobre o desconhecido, somente possível porque contemplado através da procura pela vivência de um outro. Por isso, o narrador-protagonista mobiliza-se na busca por um irmão, supostamente, desaparecido durante a instauração do nazismo como regime de barbárie do Estado alemão. Contudo, as informações recolhidas e pesquisadas sobre esse irmão nunca chegam a uma confirmação de verdade objetiva, concreta e real.

Ademais, não se trata de uma narrativa de memória dos traumas relacionados ao nazismo, simplesmente, porque quem teria vivenciado a natureza desses eventos traumáticos teria sido a personagem do irmão alemão, que o narrador-protagonista só passa a conhecer por meio de cartas,

documentos, fotos etc. Em nenhuma cena do romance, a personagem do irmão alemão personifica-se diante do narrador-protagonista.

Na conclusão do trabalho, Kunz e Loro (2017), ao reiterar o enfoque de leitura, evidenciam, somente, o exame do plano temático do romance:

Com base nos elementos analisados, fica evidente que a narrativa testemunhal do trauma aparece em *O Irmão Alemão* de forma fragmentada. Nesse sentido, as descontinuidades e a ausência de uma sequência linear, caracterizadas pelas divagações do narrador, as quais constituem formas de escapar ou até de negar a situação de dor vivenciada, contribuem para a percepção, por parte do receptor, de um cenário opressor e de abalos na constituição da individualidade do sujeito. O fluxo da narrativa dos fatos é frequentemente interrompido por pensamentos e imaginações do narrador, que busca, assim, fugir à brutalidade, como é na literatura do trauma (KUNZ & LORO, 2017, p.356).

A argumentação dos autores está centrada na ideia de que “as descontinuidades e ausência de uma sequência linear, caracterizadas pelas divagações do narrador” (KUNZ & LORO, 2017, p.356) indicam uma fuga da experiência vivida, característica da literatura do trauma, conforme a perspectiva adotada. A apreciação que se articula incide, unicamente, sobre os desdobramentos do conteúdo do enredo e, por meio dele, entendemos que não se materializa uma fuga, mas uma procura do narrador-protagonista por um outro, desconhecido, o irmão alemão. Esse é o ponto de partida da ficção que desencadeia o engenho do romance já desde as suas primeiras páginas.

A partir de uma proposta de leitura global para a obra de Chico Buarque, no artigo, “Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Aristo...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque”, Juliane Vargas Welter (2017) postula a hipótese de que a ideia de desaparecimento, procura e memória constitui o elo de relação estrutural entre todos os romances do escritor. A autora busca mostrar como os romances de Chico Buarque têm o tema, sobretudo, do desaparecimento muito presente nas circunstâncias de vida de personagens que são vítimas da violência política e/ou ideológica dos Estados de exceção a que se faz referência.

Embora defenda a hipótese de que o desaparecimento, relacionado às questões de memória, estrutura a representação literária nas diferentes obras de Chico Buarque, o que não se explicita é a maneira como, para além das histórias narradas, o desaparecimento pode configurar um procedimento comum de construção romanesca, contemplando também a dimensão formal desses discursos:

Dito de outra maneira, as buscas são a própria tentativa de recompor o passado e resolver o presente e, quem sabe, o futuro: Benjamin delata a ex-namorada, busca em Ariela o passado; Eulálio perde Matilde, e busca na memória respostas para seu desaparecimento; Francisco tenta resolver uma relação com o pai na procura pelo irmão perdido, mas perde o outro irmão. As suas ideias fixas, as suas procuras por esses personagens, formalizam uma tentativa de resolução, com busca introjetada na estrutura em uma narrativa total daquelas vidas em seus cíclicos tempos. Para tanto, é na memória, nessa invenção de um passado que os textos se erguem. Se em Benjamin e Leite Derramado ela é central, em *O Irmão Alemão* é a partir do desaparecimento de Domingos que o ritmo ganha em agilidade e, por fim, em rememoração, funcionando assim esse dispositivo como fundamental na elaboração dos personagens desaparecidos, já que no presente eles nunca são encontrados (WELTER, 2017, p. 80).

A discussão que a autora promove acerca dos romances de Chico Buarque parte de uma ideia de caracterização dos eventos narrativos das experiências de vida dos personagens: “Benjamin delata a ex-namorada, busca em Ariela o passado. Francisco tenta resolver uma relação com o pai na procura pelo irmão perdido, mas perde o outro irmão” (WELTER, 2017, p. 80). Nesse sentido, o desaparecimento surge como aspecto temático estruturante isolado ou focalizado, separadamente, dos demais elementos composicionais dos romances. De tal jeito, esse aspecto parece, realmente, perpassar o lastro do universo de todas as ficções.

Acontece, porém, que a reserva do aspecto temático para o exame crítico reduz as potencialidades semânticas das obras literárias analisadas por Welter (2017). No caso da obra *O irmão alemão*, pretendemos mostrar, nos próximos capítulos desta dissertação, como, por exemplo, o desaparecimento da personagem que intitula o romance não pode ser dissociado de outros aspectos formais e temáticos que constroem a unidade

de sentidos de uma narrativa, cuja representação se volta ao desconhecido, quando o narrador-protagonista passa a realizar a procura por informações sobre o passado de sua família no contexto da ficção.

No que diz respeito a trabalhos que procuram outras possibilidades de leitura, em uma tentativa de desvio dos consensos instituídos, encontramos o artigo de Nathalia de Aguiar Ferreira Campos (2016), intitulado “De Chicos e Sérgio: uma leitura de *O irmão alemão*, de Chico Buarque, como ficção de arquivo”. Desde a data de sua publicação, o texto já apresenta um alerta para o esvaziamento dos sentidos da teoria no emprego do conceito de autoficção em produções críticas que buscam aportar algum conhecimento sobre a materialidade literária do referido romance de Chico Buarque. Ao refletir sobre o assunto, Campos (2016) afirma:

Interessa-me como tal apego se reflete na forma como a literatura de Chico é recebida por muitos no Brasil. Na recepção de *O irmão alemão* por aqui, é possível ver esse fenômeno concretamente. Ao que parece, o mencionado segmento do público espera encontrar no livro, que vem sendo largamente vendido como um exemplar da chamada autoficção, o Chico músico [...], membro da ilustre linhagem de intelectuais e artistas Buarque de Hollanda, e por aí vai. É onde parece residir o grande perigo de enquadrar *O irmão alemão* na rubrica da autoficção. Partamos da sua definição. Essa modalidade narrativa emerge na literatura em 1977, quando o escritor francês Serge Dubrovsky cunha a expressão para se referir a seu livro *Fils*. [...].

Com o boom da “egoliteratura”, na década de 1980, a autoficção tornou-se uma coqueluche, daqueles “canivetes-suíços” terminológicos que grassam em cada época. O conceito é estudado a sério por referências como Silviano Santiago e Diana Klingler, aplicado sobre textos como os de João Gilberto Noll e Bernardo de Carvalho [...]. Por meio do aprofundamento na noção de verdade, esses pesquisadores pretendem dissolver a antinomia autobiografia X ficção, desinvestindo da ideia de polaridade para dar lugar à de indecidibilidade. Fora desse pólo de rigor teórico, o conceito de autoficção vem sendo usado a torto e a direito, e esse “poder ser tudo” – visto que se pode argumentar que toda literatura é, em alguma medida, autobiográfica – acaba por desgastá-lo ao ponto em que ele já não expressa mais nada. (CAMPOS, 2016, p.219-231).

Nos argumentos da autora, a autoficção vem sendo usada a torto e a direito, constatação que reforça, também, a nossa compreensão sobre as insistentes abordagens da crítica literária para o romance *O irmão alemão*. Essa insistência, em um emprego pragmático e objetivo das formulações

teóricas, enrijece uma leitura interpretativa no domínio de uma verdade absoluta. Situação que faz com que a crítica deixe de contribuir para a discussão e decodificação dos sentidos formalizados em uma obra literária como caso *d'O irmão alemão*.

Tomando como ponto de partida os documentos as fotos e as cartas inseridas no romance, Campos (2016) mobiliza a expressão *ficções de arquivos* em narrativas que, supostamente, encenam um processo de pesquisa histórica com a reprodução de materiais em tese verídicos:

O emprego – ou a emulação – das técnicas de prova no processo de pesquisa histórica ou jornalística, bastante recorrente entre as ficções de arquivo, também se verifica em *O irmão alemão*. Da presença desses documentos no romance, num primeiro olhar, depreendemos uma preocupação em apresentar o vínculo da narrativa ficcional com os acontecimentos reais que lhe serviram de base, assim como em dar a conhecer as personalidades a que dizem respeito, as memórias individuais a que se associam. Ao determo-nos um pouco mais sobre elas, entretanto – naturalmente, após uma leitura não ingênua do romance –, concluímos que tais “provas”, ainda que devidamente referenciadas no livro (com remissões, por exemplo, ao “arquivo pessoal da família Buarque de Holanda” ou aos “documentos preservados” por Maria Amelia Buarque de Holanda), poderiam perfeitamente ter sido construídas. Não afirmo, com isso, que sejam falsas, nem entendo que devam ser encaradas como manobra pífia de quem descumpra com a “promessa da verdade”, mas uma, entre muitas possibilidades, é lê-las como um caso de modelagem da memória factual, fertilizada pela ficção. Não importa saber ao certo; ao contrário, o pêndulo da indecidibilidade, já o disse, é o que nos impulsiona e diverte (CAMPOS, 2016, p. 225-226).

O manejo do conteúdo documental na leitura de Campos (2016) efetiva-se sem que ela o prenda a uma chave de identificação imediata e objetiva de verdade das referências reais transpostas à esfera da ficção. Evita-se restringir a interpretação crítica a uma única possibilidade de compreensão teórica como acontece nos trabalhos que focalizam o romance *O irmão alemão* pelo viés da autoficção, enfatizando, principalmente, o vínculo entre realidade e ficção. Trata-se de uma leitura que considera a “modelagem da memória factual, fertilizada pela ficção” (CAMPOS, 2016, p. 225-226).

Entendemos que a autora coloca a lógica de representação do romance em um processo de discurso narrativo que se constitui através de um jogo de encenação, inteiramente, ficcional sobre os elementos documentais, apesar

do que esse mesmo discurso aparenta em termos de uma possível comprovação verídica na camada superficial de seu próprio tecido de significados:

Em meio à cepa literária contemporânea identificada como ficções de arquivo, estão textos que problematizam a construção da memória no âmbito dos arquivos históricos, literários e artísticos, além de encenarem, ficcionalmente, as chamadas figuras de arquivo – bibliotecas, museus, coleções, manuscritos, cartas, biografias, iconografias, entre outras. Logo, o investimento nas reinterpretações da história coletiva e das histórias individuais é uma das bases dessa vertente literária (CAMPOS, 2016, p. 223).

Muito embora não se exponha, no texto, uma análise profunda dos procedimentos literários da obra a fim de comprovar como se estabelece, por meio da dimensão da memória, “o investimento nas reinterpretações da história” (CAMPOS, 2016, p. 223), a autora articula uma hipótese de trabalho. Sem que a tomemos integralmente, essa hipótese é o que de melhor podemos aproveitar de tal proposta de leitura no sentido de provocar uma discussão crítica sobre o romance *O irmão alemão*.

Considerando a partir das ideias de Campos (2016) que o romance traz à tona a ficcionalização/encenação de um processo, interessa-nos pensar a materialidade desse discurso narrativo que formaliza um relato sobre um acontecimento, totalmente, desconhecido do narrador-protagonista. E, nesse contexto, se faz presente um conteúdo documental que, processualmente, a narrativa dispõe, mesclando diferentes linguagens e sentidos à expressão do literário na obra, conforme demonstraremos nos capítulos de análise desta dissertação.

Frente a esse panorama de produções críticas, em que se estabelece um consenso interpretativo no enfoque dado à complexidade de sentidos e linguagens do romance, consideramos que o que se constitui é um ordenamento de regulação discursiva, fundamentada no eixo da verdade para a expressão da literatura, tal como postula Foucault (1977). Isso porque a potencialidade ficcional da obra fica amarrada a uma lógica de representação mimética quando, apenas, se privilegia o exame de aspectos temáticos direcionados à identificação do estatuto autoficcional em dados do real histórico pertencentes à biografia do escritor Chico Buarque.

Para colocar em outros termos, podemos dizer que a dimensão dos sentidos de procedimentos formais que organiza o discurso da narrativa romanesca e que, por isso, atua na significação da história que é contada, fica depreciada ou é colocada à margem na esfera da decodificação interpretativa que se atribui ao romance por meio das leituras de recepção crítica. Compromete-se, de tal jeito, o fazer da própria atividade de reflexão sobre a literatura, e suas manifestações, com um posicionamento discursivo<sup>4</sup> que se torna reincidente sobre as mesmas ideias, deixando de almejar o desafio de construir, na heterogeneidade de um debate, propostas interpretativas várias. Essas propostas, como tal, podem não só oferecer resistência à natureza de certas verdades instituídas, mas também impulsionar a emergência do inventivo, do novo, no campo do conhecimento que a atuação da crítica aporta ao literário, conforme explica Perrone-Moisés (2016).

Por meio da análise que ora realizamos dos enfoques acerca *d'O irmão alemão*, quisemos mostrar como se acata a ideia de um pacto autoficcional que o romance, supostamente, propõe ao integrar, em suas páginas, matéria de índole documental. Essa matéria recomendaria o estatuto da autoficção pelo que há de cartas, fotografias, notas textuais, e, inclusive, documentos, em tese verídicos, do Estado alemão sobre a existência da personagem que o narrador-protagonista procura no contexto dos fatos ficcionais.

As questões relacionadas à memória são também arroladas em uma direção de sustentação das referências de realidade histórica no cerne da narrativa. Realidade e ficção cumpririam, assim, a função de tecer os sentidos nos moldes de uma forma romanesca que permitiria o reconhecimento de uma representação literária cujo teor se marca pelas vias do biográfico de Chico Buarque em seu desejo de narrar-se a si mesmo, a história de sua família, por meio do relato acerca desse seu irmão estrangeiro.

---

<sup>4</sup> Reforçamos a fundamentação dessa ideia por meio da discussão que Ana Teresa Cabañas (2010) realiza no artigo “A razão prática da teoria”, ao problematizar a produção de trabalhos da crítica literária no contexto das instituições acadêmicas brasileiras. Para a autora, “dentro da nossa instituição a prática hegemônica imperante continua incentivando um exercício historicista entretido em mostrar filiações canônicas escolhidas como modelos” (CABAÑAS, 2010, p. 78). Condição que explica, de modo ainda mais consistente, a repetição do mesmo modelo de abordagem usado pela crítica literária para examinar o referido romance de Chico Buarque.

Não negamos a vocação do romance para uma narrativa que, de fato, explora o real histórico através da inserção de elementos documentais e dados da vida do próprio escritor. Contudo, compreendemos que o reconhecimento dessa via de interpretação é somente uma, dentre as possibilidades de sentidos conformados pelo romance, resultante do plano mais superficial do discurso ou daquilo que se depreende, ligeiramente, dos seus aspectos temáticos.

Consideramos que se trata, assim, de um jogo ficcional que a natureza da representação literária na obra arma para fazer erigir uma ambiguidade de significação, potencialmente, sugestiva e capaz de indicar que o próprio conteúdo narrativo carrega em si todos os elementos para que se possa atestar a autenticidade em relação aos acontecimentos factuais de um determinado momento de realidade história. Ao operar na conformidade de um consenso, o que a crítica literária parece assumir é, antes, a necessidade de regular esses sentidos da referência de um real concreto na lógica de uma representação mimética, do que questionar e/ou considerar, integralmente, o estatuto da própria narrativa de ficção. Por isso, desfaz-se daquilo que é o de mais ambíguo no romance – a relação tensionada entre realidade e ficção –, e que não se apresenta só em aspectos temáticos, mas na globalidade de procedimentos formais que o discurso integra enquanto materialidade de expressão literária.

## 2 O DISCURSO AMBÍGUO: UMA LEITURA SOBRE A AUTOFICÇÃO E O GÊNERO ROMANCE

Antes de realizarmos a análise dos procedimentos de formalização da obra *O irmão alemão*, situamos as postulações teóricas que nos possibilitam compreender a maneira como a ambiguidade<sup>5</sup> pode ser um elemento estruturante não só dos discursos narrativos autoficcionais, mas, principalmente, do próprio gênero romance. Aproximando esses dois paradigmas – o discurso narrativo da autoficção e do romance –, procuraremos mostrar a complexidade das questões que envolvem a relação tensionada entre realidade e ficção. A natureza de tal relação é sempre polêmica no campo dos estudos literário.

Por isso, há uma variedade de perspectivas sobre tal assunto, o que nos oferece o entendimento de que o debate resulta bastante rico em termos conceituais e, assim, deixa de requerer qualquer abordagem de pretensão absoluta e/ou totalizante. Pensamos que a condição da ambiguidade não simplifica a complexidade constitutiva de gêneros narrativos que operam a partir de instâncias tanto reais quanto ficcionais.

Pelo contrário, a existência ambígua de tal relação é o que adensa a força de sentidos desses discursos naquilo que comunicam ao formalizarem uma representação da realidade empírica, considerando a dimensão ficcional que dela pode emergir e que, de algum modo, também a integra, expandindo seus limites, suas fronteiras ou mesmo ampliando significativamente as possibilidades interpretativas sobre o que se convencionou enquanto real de mundo que vivemos e percebemos. Desse modo, a confluência do par realidade/ficção desobriga, justamente, a demanda por posicionamentos

---

<sup>5</sup> A ambiguidade enquanto conceito capaz de traduzir uma compreensão formal dos gêneros (autoficção e romance) implica um trabalho de elaboração teórica que tentamos estabelecer através do presente estudo. Por isso, cabe considerar que não há entre os teóricos citados uma definição única e plenamente definitiva. Há, inclusive, uma imprecisão terminológica, pois ambiguidade e ambivalência são termos que se tornam presentes na bibliografia dos trabalhos que fundamentam esta nossa abordagem teórica. Optamos por usar a palavra ambiguidade por ser a mais recorrente quando os teóricos mencionam a relação tensionada da realidade para com a ficção e vice-versa.

teóricos que, ao esmiuçarem tal matéria, privilegiam a separação das duas instâncias em favor de parâmetros esquemáticos, valorativos e/ou hierárquicos.

## 2.1 A AMBIGUIDADE NA AUTOFICÇÃO

Teoricamente, o estatuto das narrativas autoficcionais está vinculado ao fundamento de um antecedente histórico específico, sem o qual se torna difícil caracterizar a natureza de relatos em primeira pessoa cuja matéria está fixada na experiência de sujeitos que decidem narrar a própria vida. Conforme atestam os teóricos da autoficção<sup>6</sup>, tal antecedente diz respeito ao constructo conceitual de Philippe Lejeune (1991) para os discursos autobiográficos na sua obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*.

Nessas *narrativas do eu*, Lejeune (1991) considera que o que se conforma é a lógica de um pacto de leitura, pois se apresenta uma situação enunciativa onde o leitor real reconhece, de imediato, um texto em primeira pessoa capaz de identificar na instância do narrador e da personagem a existência do próprio escritora partir de sua decisão de biografar-se. Por isso, a autobiografia é definida como um

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. A definição põe em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

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 de narrador:
  - a) identidade do narrador e da personagem principal;
  - b) perspectiva retrospectiva da narração (LEJEUNE, 1991, p.14).

---

<sup>6</sup> Fundamentamos tal afirmação a partir da leitura do conjunto de textos que compõe a coletânea *Ensaio sobre autoficção*, organizado por Jovita Noronha (2014). Nessa coletânea estão reunidos os principais teóricos do referido gênero, constituindo um panorama atualizado sobre as problemáticas e os debates que orientam a compreensão sobre as chamadas *narrativas do eu*.

Para o autor, o autobiográfico é um discurso que se articula em razão do necessário vínculo com um tempo histórico de caráter retrospectivo. Isso porque o relato se dá através da revisão de acontecimentos reais que determinam a experiência do já vivido em conformidade com a biografia daquele que se coloca diante do exercício de registrar uma narrativa pessoal.

Destacam-se, nesses termos (“forma de linguagem”/ “tema”/ “situação do autor”/ “posição do narrador”), procedimentos de enunciação que, no âmbito da linguagem em prosa, possibilitam a sustentação de uma coerência discursiva quando, sobretudo, a identidade nominal de quem escreve – sujeito de personalidade e existência reais – confunde-se com a de categorias estritamente textuais. Ao permitir tal identificação, a autobiografia consagra um arranjo verbal direcionado à esfera de sua própria autenticidade, de maneira a tornar possível a verificação de referências entorno de um real concreto e empírico, associado ao percurso de uma vida individual.

O que se apresenta na formulação de Lejeune (1991) marca a regulação da diferença do autobiográfico em relação a outras expressões de discursos e narrativas em primeira pessoa, reconhecidamente, ficcionais. A razão para tal diferença se estabelece pela característica de um conjunto de princípios exteriores àquilo que se reserva na matriz de elementos textuais propriamente ditos. Nesse contexto, inserem-se as questões relacionadas à referencialidade do autobiográfico:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real. Todos os textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 1991, p. 36).

Destacando a possibilidade de comprovação do real por meio de referentes presentes no autobiográfico, o teórico não só nos permite compreender a natureza do que assim se formaliza discursivamente, como

também que alcancemos a ideia de ficção que ele mesmo mobiliza com o objetivo de demarcar as fronteiras do objeto sobre o qual teoriza. Conforme Lejeune (1991), as formas de ficção aspiram à verossimilhança e não tem por intenção uma “semelhança com o verdadeiro” (LEJEUNE, 1991, p. 36). Por isso, o ficcional está em oposição à maneira de constituição do autobiográfico, cimentado em uma “realidade externa ao texto” (LEJEUNE, 1991, p. 36).

A ficção é considerada o contrário desse estatuto real, sem incorporar o verdadeiro calcado em uma averiguação possível e objetiva, uma vez que, sendo constituída pelo verossímil, dependeria, unicamente, de seus procedimentos internos de fabulação. Isto é, dispensaria o vínculo com o universo do mundo real, transposto sob a lógica de um discurso referencial e mimético.

O caráter dessa oposição entre o ficcional e o referente autobiográfico é, fundamentalmente, a solução teórica utilizada por Lejeune (1991) para sustentar a sua proposição conceitual, compreendendo que o “pacto referencial, no caso da autobiografia, é coextensivo ao pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1991, p. 36). A noção de pacto autobiográfico se estabelece por meio de uma forma

empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia (LEJEUNE, 1991, p.45).

Em razão de tal enfoque global, de acordo com o autor, emerge a particularidade de um “gênero contratual” (LEJEUNE, 1991, p. 47). Nos termos desse contrato, o leitor aceita, ou até mesmo acata, a vigência de um dizer verdadeiro, de possível comprovação objetiva, a partir de informações que, embora vigentes fora da significação do texto, estão nele indicadas por referentes que se formalizam no autobiográfico.

Com o decorrer do tempo e a instauração de um debate de ideias acerca das formulações de Lejeune (1991), outras perspectivas teóricas também passaram a problematizar o autobiográfico, relativizando as questões

associadas à referencialidade desse tipo de discurso. De tal maneira, incorporam o ficcional como conteúdo também constituinte daquilo que se narra, sem colocá-lo em oposição radical ou no lugar da diferença quando comparado a um discurso de convenções de linguagem, pretensamente, mais real e objetivo.

O motivo da guinada no estabelecimento de um enfoque sobre os relatos em primeira pessoa, baseados na vida real de quem os escrevem, aflora com a valorização das chamadas narrativas autoficcionais. Produção discursiva que, em especial no contexto das letras europeias, surge como fenômeno do mercado editorial, o qual coloca em circulação uma grande quantidade de publicações pertencentes a tal gênero, sendo muitas delas de autoria, inclusive, de escritores franceses.

A partir da emergência de tal fenômeno, a autoficção passa a ser objeto de uma gama de estudos. Nesse contexto, o escritor e crítico francês Serge Doubrovsky (2014) é considerado por muitos teóricos um dos precursores do gênero, pois é ele quem cunha o termo autoficção. No ensaio “O último eu”, relata que com esse termo o que procurou nomear, a partir de sua própria prática de escritura, foi uma modalidade particular de discurso narrativo em primeira pessoa. Discurso que não se detém, inteiramente, sobre uma dimensão de tempo histórico a fim de colocar a trajetória de uma vida pessoal em revisão como se faz, por exemplo, na composição autobiográfica.

Por isso, trata-se de uma narrativa onde

o sobrenome e o nome do narrador são fornecidos já de início e correspondem aos do autor, a homonímia autor-narrador-personagem dá ao texto um estatuto que o inscreve no pacto autobiográfico. Olhando, entretanto, um pouco mais de perto, um “eu referente” (no presente) não conta a experiência de um “eu referido” (no passado), o que é a estrutura normal de uma narração autobiográfica (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

Há um traço de distinção entre o autoficcional e aquela que é a sua matriz de origem, conforme o próprio Doubrovsky (2014) anuncia no momento em que procede à análise desse tipo de narrativa, “olhando um pouco mais de perto” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116), sem limitar esse seu objeto de estudo à regulação do “escrupulosamente referencial” (DOUBROVSKY, 2014, p.

116). Diferente de sua matriz autobiográfica, o autoficcional conforma, nessa perspectiva, um relato direcionado à representação do presente. Isso porque, ao não contemplar o passado em uma experiência sobre o já vivido, a natureza de tal convenção dispõe o enunciado e a enunciação como forças de um dizer que realiza a ambos simultaneamente no presente.

Embora se mantenha o reconhecimento de identidade entre o produtor do relato e as categorias textuais que acionam o discurso, sob a lógica de conjugação do tempo presente, o autoficcional se abre para a elaboração da ficcionalidade de fatos reais em ações ainda inacabadas na vida daquele que as escreve. Ações que se marcam por um caráter inteiramente processual.

Por isso, Doubrovsky (2014, p. 116) entende que o “vivido se conta vivendo”, circunstância capaz de permitir a transformação do estatuto referencial do discurso narrativo em primeira pessoa. Assim, a própria forma do discurso cria condições para a expressão de possibilidades inventivas da imaginação no sentido da recriação do real exterior ao texto de autoficção. O desenvolvimento formal em favor dessas possibilidades é o que comprometeria, conforme alguns teóricos, a exemplo de Lejeune (1991), a viabilidade de uma averiguação objetiva com base nos referentes da história narrada a partir do teor de fatos da biografia daquele que usa a primeira pessoa para se referir à trajetória de sua própria vida.

A teorização de Doubrovsky (2014) sobre o autoficcional a coloca como uma narrativa entre o referente do mundo real e o exercício de ficção, uma vez que a condição histórica que apreende — o tempo presente — ainda está se realizando. Por isso, a fabulação na esfera própria da ficção torna-se produtiva. Ela opera preenchendo de possíveis significados processos e ações que, inconclusas, não possuem um sentido possível de ser inferido a partir de si mesmas.

A compreensão de tais questões implica um deslocamento teórico significativo em termos conceituais. Com a reflexão sobre as narrativas de autoficção, sobretudo a partir da perspectiva que Doubrovsky (2014) elabora, o referente do discurso autobiográfico passa a ser questionado. Isso devido ao entendimento de que a criação imaginativa pertencente ao campo da ficção também está presente em discursos que se voltam para a experiência

pessoal de quem deseja se biografar colocando a vida em revisão. A noção da autobiografia como um “gênero contratual” nas proposições de Lejeune (1991), para os estudiosos da autoficção, torna-se uma verdade parcial sobre um discurso que até então era situado, apenas, na contingência de um referente objetivo de realidade. Nesse sentido, Doubrovsky (2014) adverte que

Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma formal: a autobiografia tal como se constitui no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão [...]. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos[...]. Toda autobiografia, qualquer que seja a sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

O discurso da autoficção, inclusive pelo que estimula em termos de elaboração teórica, enseja a nossa consideração de que os seus elementos narrativos estão contemplados em processos de sentidos mais amplos se apreciados para além dos procedimentos de referencialidade e exame do verdadeiro. Esses sentidos extrapolam ideias amarradas ao conceito de gênero contratual a partir de referentes reais. A articulação dos princípios discursivos que formalizam a autoficção acaba provocando não só um questionamento sobre o modo como a autobiografia vinha sendo apreciada teoricamente, mas também a atualização e reciclagem de tal compreensão que, por muito tempo, sustentou as bases de um conhecimento sobre a convenção formal desse tipo de discurso narrativo, excluindo dele qualquer expressão de caráter ficcional.

Ao ter em conta a influência do romance sobre as duas modalidades narrativas na instância do eu (tanto autoficção quanto autobiografia), Doubrovsky (2014) aproxima-se da noção de discursos constituídos entre fronteiras, na esfera da ficção e da realidade, concomitantemente. Ademais, aproxima-se do entendimento de que o exercício da escrita e o registro de acontecimentos articulados à luz da memória resultam em uma atividade de reformulação sempre subjetiva do vivido. Para o autor, a retomada, o resgate

integral do passado, implica uma ilusão: “a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124).

Nesse sentido da roteirização romanesca, é dada à autoficção uma envergadura de índole formal que a situa em um enquadre semelhante ao da natureza do romance. A narrativa romanesca é aquela capaz de fomentar a ficcionalidade de um real histórico particular, ainda que o seu referente seja o percurso existencial do próprio escritor do relato em primeira pessoa.

Com o reconhecimento da matéria ficcional como constituinte das narrativas em primeira pessoa, no campo da reflexão teórica, surgem formulações cujo objetivo se estabelece pela necessidade de apreender a complexidade dos processos de sentidos formalizados nessa lógica dual de discursos onde se apresenta tanto o ficcional romanesco quanto o referente biográfico de quem narra a própria experiência de vida. Dentre tais propostas, interessa-nos as considerações conceituais do espanhol Manuel Alberca (2007) na obra *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*.

Atento às questões de interfaces narrativas, Alberca (2007) identifica na autoficção um procedimento ambíguo de composição discursiva. O autor destaca que a substância do ficcional e do real referenciado, coexistindo em uma mesma matriz formal, elimina sentidos rígidos e dicotômicos em relação às suas possíveis diferenças. O que se reforça é a dinâmica interna de um discurso que coloca em tensão espaços cujos limites não encontram a rigidez de um enquadre único, definitivo e absoluto. Pelo contrário,

[...] la apuesta de la autoficción consiste precisamente en abrir un espacio de invención y creación ciertamente peculiar en el intersticio de lo ficticio y lo factual, justo en el punto en que ambos se oponen y se distinguen. Es decir, que si bien la autoficción supone una confusión o mezcla de la oposición entre ficción e historia y de los principios que ontológica y pragmáticamente los distingue, al mismo tiempo la tiene en cuenta e incluso la refuerza, pues si la autoficción destaca en esa frontera o cruce que es la línea de intersección entre lo ficticio y lo real y si resulta pertinente, es porque ella misma funciona gracias a dicha oposición (ALBERCA, 2007, p. 48).

A formulação do autor acerca desse “espacio de invención y creación certamente peculiar” (ALBERCA, 2007, p. 48), entendendo-o a partir do contato com o factual da realidade empírica, possibilita-nos inferir que a autoficção mescla duas matérias particulares. Por isso, conforma uma relação ambígua que produz o fundamento de um pacto importante para a lógica de significação do discurso narrativo em questão. Assim, qualquer determinação pragmática de separação entre as instâncias – ficção/realidade – nos termos de Alberca (2007), torna-se pouco produtora. Trata-se, antes de tudo, de uma narrativa construída sob a vigência de substâncias aproximadas e em contato.

O autor avança no debate que propõe sobre o ambíguo ao considerar a intersecção um fator de subversão dos princípios miméticos que, conforme a tradição literária, orientaram determinada convenção realista de discurso narrativo, em especial, no romance:

Es evidente que la autoficción se encuentra ligada a la quiebra del poder representativo de las poéticas realistas, teorizada por la crítica literaria estructuralista, pues aunque tiene una apariencia realista convencional, en el fondo cuestiona y subvierte de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos. De hecho si hubiera que adscribir la autoficción a alguna estética precisa sería a la hiperrealista en la medida que este tipo de relatos proceden con la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo (ALBERCA, 2007, p. 50).

Sem entrarmos no mérito da discussão sobre o realismo ou sobre o que o autor chama de *hiperrealismo*, interessa-nos destacar a validade da ideia de que a autoficção rompe propositadamente com o poder representativo próprio do modo de apreensão do real histórico por meio de procedimentos miméticos. O engenho da composição suspende o funcionamento de um sentido predominante de representação à imagem e semelhança da realidade empírica referenciada. Vale-se muito mais de possibilidades que expressam e exaltam a correlação entre ficção e realidade, consideradas, em tese, antagônicas no contexto temporal de certas expressões literárias e artísticas, conforme menciona Alberca (2007) ao situar as prerrogativas do realismo.

O ambíguo de uma narrativa em primeira pessoa, baseada na dimensão do tempo presente, permite a emergência de uma tessitura discursiva amarrada a possibilidades que não se fecham, exclusivamente, em princípios de referencialidade. O próprio referente está contemplado por um estatuto processual de tensionamento da verdade objetiva do mundo real em relação à potência do ficcional, dada a transformação que este propõe quando fomenta a fabulação ou ainda outros arranjos criativos de transgressão de uma lógica de natureza mimética.

O autor salienta o valor da ambiguidade para a construção discursiva que se articula no autoficcional:

Una forma que permite un orden narrativo atractivo para los contenidos autobiográficos con una mayor flexibilidad y una gravitación de lo real que no consigue siempre la novela 'pura'. Son relatos en los que la ambigüedad estructural no constituye una rémora ni un artificio banal, sino un instrumento que nos enseña a ver lo que se esconde en los pliegues de lo real (ALBERCA, 2007, p. 294).

Portanto, o que se apresenta nesses termos é a compreensão de que o ambíguo compõe, estruturalmente, um processo particular de elaboração de sentidos nesse tipo de narrativa em primeira pessoa. Por isso mesmo, o autor postula a ideia de que a autoficção consegue ensinar pela forma um modo de percepção da realidade para além do que esta expõe em termos aparentes e objetivos. O relato autoficcional enseja um tratamento dual de instâncias que, ao serem aproximadas, se relacionam e se integram, permitindo a revelação do que fica encoberto ou implícito pela lógica de mundo dos fatos reais.

A partir de tais formulações teóricas, é possível observarmos que os procedimentos de referencialidade dentro da dinâmica de certas representações discursivas não garantem a expressão hegemônica e absoluta do verdadeiro por meio de uma noção pragmática de averiguação do real empírico conformado na articulação dessas narrativas do eu. Por maior que seja a edificação da objetividade, ainda assim esse tipo de relato em primeira pessoa constitui uma interpretação de dados da realidade de mundo de quem decide narrar os acontecimentos de sua própria vida.

No autobiográfico, o passado revisitado através da memória do escritor impede um resgate pleno do que já ocorreu, porque, nesse exercício de lembrança, há a interferência do subjetivo da imaginação acerca do vivido. No gênero da autoficção, a narrativa, em conformidade com o seu tempo presente, formaliza uma dimensão processual de acontecimentos devido a uma experiência de vida que se realiza enquanto se faz objeto e razão de escritura.

Em função disso, vacila qualquer proposição rígida de apreensão objetiva do real para a compreensão dos relatos em questão, pois o espaço da ficção avança sobre as instâncias que, supostamente, assegurariam a representação verdadeira dos acontecimentos empíricos do mundo. Nesse sentido, o argumento em favor de um caráter relacional para a matéria da noção de realidade a partir do que esta comporta em termos ficcionais orienta a reflexão do escritor e ensaísta argentino Juan José Saer (2016) no texto *El concepto de ficción*.

Tomando como exemplo o caso de duas biografias famosas de James Joyce, escritas por biógrafos diferentes, o autor argentino discute a natureza dessas publicações que estariam alicerçadas em bases formais de um gênero constituído sob suposta lógica de um rigor objetivo. Para a composição narrativa, o produtor da biografia precisa expor os critérios de verdade com os quais opera. No entanto, conforme Saer (2016), nem mesmo os gêneros conhecidos como não-ficcionais, a exemplo das biografias, conseguem afastar de suas lógicas discursivas uma dimensão própria da matéria ficcional:

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante talo cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado — fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera —, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario (SAER, 2016, p. 16).

Distanciando-se das dicotomias que comumente reduzem a ficção a uma ideia de falseamento do real diante de perspectivas que valorizam a noção objetiva enquanto expressão do verdadeiro, o autor identifica a maneira como uma matéria está relacionada à outra. Isto é, como o ficcional emerge e se relaciona com o real, e vice-versa. No espaço da ficção, a realidade objetiva ganha contornos e novas possibilidades de sentidos que ela não tem ou, nos termos de Alberca (2007), esconde dadas as suas camadas de fatos próprios do mundo concreto.

Por isso, o conteúdo da ambiguidade é tão caro para o entendimento do gênero autoficcional. Conforme mostramos, tal discurso incorpora em sua forma de representação elementos que respondem tanto à realidade objetiva quanto ao ficcional, constituindo-se, estruturalmente, da tensão relacional entre eles. Os sentidos dessas narrativas em primeira pessoa não eliminam uma instância para que a outra predomine. Pelo contrário, há um tratamento particular da realidade através de um procedimento ambíguo que permite a mescla com o ficcional.

Justamente, é pela natureza dessa mescla que entendemos ser possível uma revisão dos fundamentos estéticos e epistêmicos que servem para a compreensão do gênero autoficcional. Isso sobretudo porque diante da tradição do romance moderno, temos neste uma forma de representação literária que se modifica e se ajusta às transformações históricas da realidade, permitindo que a sua matriz ficcional interfira nessa dimensão. Mais que um modelo narrativo, o romance é para a autoficção a própria base para que se possa elaborar um discurso em primeira pessoa capaz de tensionar dados biográficos da vida do escritor com as possibilidades criativas que a apropriação ficcional permite. Desse modo, entendemos possível e pertinente a aproximação entre autoficção e romance, conforme procedemos neste capítulo.

## 2.2 A AMBIGUIDADE NO ROMANCE

Se a ficção permite a expansão das possibilidades interpretativas que transformam os contornos de sentidos do real empírico, torna-se fundamental destacarmos como a ideia de ambiguidade, em conformidade com certas perspectivas teóricas, surge na condição de fundamento estruturante das expressões estéticas no romance, possibilitando-nos melhor construir o embasamento de leitura crítica que propormos para a obra *O irmão alemão*.

Considerando o desenvolvimento das formulações teóricas que o esclarecem, o romance apresenta-se não só capaz de incorporar as linguagens que conformam outros gêneros discursivos, mas também é capaz de transformá-las em proveito de sua própria forma, cujo feitiço se organiza de maneira aberta, até mesmo, inacabada e acanônica, segundo Bakhtin (1988). Por isso, consegue manter assim a sua força de gênero literário que se atualiza e se recicla diante das circunstâncias de tempo em um transcurso histórico.

Enquanto forma narrativa, ele acompanha a dinâmica das condições de um mundo que se caracteriza, na modernidade, pela necessidade da constante evolução no marco concreto e simbólico do real. É o que salienta Mikhail Bakhtin (1988) em sua obra *Questões de literatura e de estética*, quando atribui a vigência de tal capacidade à dimensão paródica de um discurso que dessacraliza convenções de linguagens instituídas em seus correspondentes contextos de cultura e sociedade:

O romance, como dissemos, se acomoda mal com os outros gêneros. E não se pode falar de uma harmonia possível, baseada sobre uma limitação e substituição recíprocas. O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom (BAKHTIN, 1988, p.399).

A particularidade paródica que se formaliza no romance, colocando-o em relação a outros gêneros, pois a sua linguagem revela a convivência com possibilidades múltiplas de realização semântica, deixa entender o caráter plural de um discurso que não tem por pretensão se inclinar a qualquer

tendência de expressão de valor único. Desse modo, alimenta uma relação interessante de observarmos em virtude do que indica na esfera composicional de gênero que, ao parodiar outros, não os suplanta por completo. Muito pelo contrário, reinterpreta-os, fazendo com que o discurso que parodia adquira novas significações, diversas daquele que é parodiado.

A coexistência de um substrato de linguagens que se entrevê na forma do romance é o princípio de articulação que Bakhtin (1988) identifica como fundamento da poeticidade do gênero:

O romance, tanto na sua prática, quanto na teoria que lhe é correlata, apresenta-se direta e conscientemente como gênero crítico e autocrítico, como algo que deve renovar os próprios fundamentos da literariedade e da poeticidade dominantes. O confronto do romance com o epos (e a oposição deles) apresenta-se, por um lado, como um aspecto da crítica de outros gêneros literários (em particular do tipo mesmo de heroicização épica); por outro lado, tem por objetivo elevar a sua significação como gênero-mestre da nova literatura (BAKHTIN, 1988, p.403).

Crítico das convenções que dessacraliza por meio dos procedimentos da paródia, o romance nunca é a manifestação exclusiva de uma só expressão estética de linguagem. A natureza de sua poeticidade sempre se renova para além da instituição de paradigmas hegemônicos. Não sendo o gênero de formulação ortodoxa, o que se apresenta para Bakhtin (1988) é a importância de considerá-lo uma forma discursiva que, por questionar seus próprios processos, eleva os sentidos da representação literária a operações de linguagem que não se realizam em nenhuma outra modalidade narrativa da literatura.

A partir das formulações do autor, que assinala para o romance um movimento de crítica e autocrítica em termos de sua própria realização formal no processo paródico que estabelece para com outros gêneros, torna-se possível identificarmos a lógica de uma ambiguidade<sup>7</sup> que será,

---

<sup>7</sup> Usamos o termo ambiguidade para fazer referência a relação entre realidade e ficção que os teóricos mencionados identificam no romance, muito embora essa mesma relação seja por eles referida como ambivalente. Nesse sentido, destacamos que ambos os termos aparecem nas postulações teóricas das referências que consideramos para o presente trabalho de dissertação a partir de um uso indeterminado. Aplicamos somente o termo ambiguidade a fim de melhor padronizar nossa expressão verbal.

posteriormente, desdobrada pela reflexão de outros teóricos, sobretudo, se tomarmos como referência os trabalhos de Ferenc Fehér (1972) e Octavio Paz (2012). A natureza do romanesco descreve uma condição de ambiguidade, pois, ao ressignificar os elementos formais de diferentes discursos, parodiando-os, não os elimina ou os substitui.

A forma do gênero em questão deixa entrever uma tensão provocada através da aproximação dos substratos discursivos parodiados, permitindo uma conformação ambígua de sentidos distante de qualquer ordem absoluta e/ou hegemônica. Em outros termos, significa dizer que o romance não é apenas a paródia que formaliza, porque, na ressignificação dada a outros gêneros, também ele se transforma ao produzir sentidos que não estavam presentes nos discursos com os quais se relaciona, diferenciando-se assim deles.

Há sempre a natureza de um acréscimo na ordem de uma significação que passa a existir a partir do que a narrativa romanesca permite articular. Assim, o referido gênero consolida a sua própria capacidade de abertura para inúmeras possibilidades de realização formal, tornando-se flexível e dinâmico, particularidade que lhe permite representar as mudanças de um mundo em constante movimento e em relação ambígua com seus princípios fundadores, conforme postula Bakthin (1988).

No ensaio “O romance está morrendo?”, Ferenc Fehér (1972) atribui essa mesma importância ao ambíguo quando questiona as teses de seu mentor intelectual, Georg Lukács (2009), divulgadas na tão reconhecida obra *A teoria do romance*. Há o estabelecimento de uma revisão crítica das categorias que o seu tutor e filósofo húngaro mobiliza para o romance em meio à violência e às tensões ideológicas da primeira grande guerra mundial. De modo que antes de continuarmos com as propostas de Fehér, e para melhor entendê-las, detenhamo-nos um pouco nas considerações de Lukács (2009)

Nesse sentido, na obra *A teoria do romance*, o seu autor também expressa a percepção de que o nascimento da narrativa romanesca está diretamente vinculado às transformações sociais, culturais e filosóficas desencadeadas pela Revolução Francesa e pela emergência da burguesia

durante o século XVIII. Por isso, o romance é caracterizado como produto das condições materiais que determinaram um senso sócio-histórico existente desde o momento em que o sentido imanente da vida humana se perde, eliminando um mundo “intrinsecamente homogêneo” (LUKÁCS, 2009, p. 66).

A partir disso, ele passa a considerar o romance como *a epopeia da era burguesa*:

O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p.55).

No contexto da definição, o que se apresenta diz respeito à categoria fundamental que o filósofo húngaro mobiliza para apreender a relevância do gênero na tradição da modernidade. Dessa maneira, o romance é considerado *problemático*, porque a sociedade da qual ele deriva também o é. Ou seja, o sujeito, na lógica social do mundo burguês, não possui mais um sentido transcendente para a sua existência. A vida passa a ser mediada por relações materiais de produção e meios de favorecimento do poder do capital na barganha do consumo. Nisso reside a particularidade do caráter problemático que Lukács (2009) atribui ao homem moderno desde a premissa de valores humanos presentes na antiguidade clássica.

Significa dizer que a realização do viver torna-se, modernamente, um processo desconhecido e ambíguo para o próprio homem em virtude de sua alienação dos fundamentos humanos que se perderam com a ascensão da sociedade na qual está imerso. Produto da dimensão problemática, a representação literária na forma do gênero romanesco tenta dar conta da natureza dessas condições histórico-filosóficas.

Sob tal perspectiva, Lukács (2009) caracteriza a envergadura do caráter problemático não só para o herói romanesco, como também para aquilo que este representa, o sujeito moderno propriamente dito:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazio de sentido para

o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena. (LUKÁCS, 2009, p.82).

É tomando como parâmetro essa idealização das convenções e valores clássicos de Lukács (2009) que Ferenc Fehér (1972), no ensaio “O romance está morrendo?”, constrói o lastro de seu posicionamento crítico sobre as teses e categorias conceituais apresentadas na obra *A teoria do romance*. Tal postura o leva a compreender que o caráter problemático atribuído ao romance implica uma “aspiração utópica” (FEHÉR, 1972, p. 10) em relação ao passado épico, o que encobre, de certo modo, a significação de um gênero cuja emergência se dá no contexto moderno de uma “sociedade puramente social” (FEHÉR, 1972, p. 11).

as páginas de Lukács reincorporam [...] a tese de partida – ao mesmo tempo estética e de história da filosofia – desta obra [A teoria do romance] é que o período épico e seu produto são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopeia, o romance (FEHÉR, 1972, p.5).

Desse modo, centra a sua argumentação no fato de que a modernidade configura uma ordem de princípios direcionada para a realização do progresso segundo a lógica de um tempo cuja natureza se realiza na evolução do presente para o futuro. Em virtude disso, operar com o parâmetro de um passado glorioso demove dos dados histórico-filosóficos aquilo que as condições do mundo moderno apresentam de inédito, na qualidade de acréscimo, para a constituição da existência do homem dado o seu percurso de acontecimentos na continuidade progressiva da História.

A qualidade desse acréscimo é, para Fehér (1972), a matéria da emancipação do ser humano sobre a imposição do preceito de comunidade do mundo antigo, que acabava impedindo o homem de realizar-se em termos de sua livre autonomia individual. Na esteira de tal perspectiva, parte-se do

esclarecimento de que o romance não emerge, exclusivamente, de um contexto social marcado pelo abandono de uma noção de vida harmônica entre realidade material e o plano espiritual transcendente regedor da consciência humana.

Emerge, também, de um projeto de índole humanística que tinha por anseio a elaboração do homem a partir de sua própria intenção emancipatória em uma nova ordem social, distante dos esquemas de organização da coletividade clássica ou feudal. A autonomia da experiência do indivíduo só se torna possível em uma sociedade mobilizada pelas ações de seus atores.

Nesse sentido, a reflexão crítica de Fehér (1972) passa a historicizar não só o contexto de emergência do romance, mas também a forma que este vai assumindo em face da dinâmica dos processos de afirmação da burguesia e de seus programas econômicos, sociais e culturais na ordem de seu tempo:

Enquanto a sociedade puramente social estava em luta com o feudalismo como representante de uma formação quase natural e com as comunidades 'naturais' patriarcais e limitadas, enquanto a possibilidade de uma outra sociedade puramente social não surgia ainda no horizonte, suas categorias em vias de nascer não perturbavam a nova forma que se desenvolvia vitoriosamente. Mas a implantação e a consolidação do capitalismo esclareceu o fato de que esta sociedade não é o último estágio da emancipação do homem e tornou manifesto o conflito entre sociedade burguesa e sociedade 'humana' (FEHÉR, 1972, p.12).

De acordo com Féher (1972), a consolidação do capitalismo pela força dos ideais burgueses institui uma situação particular à modernidade, contradizendo a base de seus princípios norteadores no que diz respeito ao desenvolvimento evolutivo da humanidade a partir do preceito de uma "sociedade humana" (FEHÉR, 1972, p.12). A dissociação do propósito de conquista de uma consciência livre e emancipada da dinâmica dos processos históricos pelo homem da realidade material, associada à produção econômica da ordem burguesa, instaura o conflito fundador do paradoxo que, então, passa a orientar os despropósitos do nosso mundo ocidental à maneira como viemos a conhecer desde a Revolução Francesa nas transformações do século XVIII.

Ao compreender o romance enquanto forma discursiva de representação desse conflito, a proposição de Féher (1972) o coloca como um gênero que dimensiona a complexidade de um momento histórico que, em si mesmo, abriga a expressão de seus próprios antagonismos, sem precisar de qualquer outra referência contrastante com o passado, a exemplo do pensamento de Lukács (2009). Por isso, Féher (1972) desfaz-se de uma hierarquia de valores entre o épico e o romanesco para refletir acerca das condições histórico-filosóficas constitutivas da era de formalização da epopeia burguesa. A adoção de tal postura crítica torna possível um exame da modernidade, e por consequência de sua manifestação literária (ou vice-versa), a partir da perspectiva de seus próprios parâmetros, critérios e valores.

Através da formulação sobre os desdobramentos formais do romance no seio da organização social do mundo moderno, o autor percebe o teor de uma ambivalência/ambiguidade que caracteriza o gênero em questão. A narrativa romanesca, mesmo se relacionando à lógica da vida burguesa, marca a sua diferença de representação artística não se dobrando a uma pura manifestação mimética das estruturas sociais das quais procede:

Toda a arte verdadeira, aspirando à substância humana, deve colocar-se em pé de guerra com o capitalismo. No caso do romance, isto significa a tomada de consciência da ambivalência [...], e, portanto, o esforço para desagregar a forma artística original que se desenvolve simultaneamente a partir do dinamismo capitalista e para substituí-la por uma outra que convenha melhor aos aspectos – presumíveis ou efetivos – da emancipação humana (FÉHER, 1972, p. 14).

Trata-se de um esforço de heterogeneidade da forma discursiva do romance no sentido de dispor uma necessária e consistente diferença entre a sua esfera de representação literária e artística e a da realidade material presente na sociedade burguesa.

É por meio da reflexão sobre esse esforço que Féher (1972) adensa ainda mais os fundamentos de sua compreensão de que o romance estabelece uma relação ambígua para com a sociedade que lhe deu origem. Ainda que fruto dela, enquanto gênero narrativo, ele é capaz de oferecer resistência e oposição ao conjunto de valores que se desenvolve com a

intensificação do capitalismo, uma vez que expressa valores humanos cuja unidade está relacionada, desde o início de sua emergência, às bases edificantes do projeto humanístico que originou os preceitos da modernidade:

Na epopeia burguesa, esta unidade [de valores humanos] se apresentava desde o começo de modo ambíguo, pois se tratava de um gênero de oposição no seio do qual o espírito do capitalismo, demonstrado por Weber, não pode jamais se impor inteiramente (FÉHER, 1972, p. 50).

O autor considera que o gênero da era moderna também é uma crítica a ela, sendo capaz não só de mostrar as contradições que abriga, como também de propor algo mais em termos de sentidos que se integram à realidade material do mundo burguês. Daí, então, o fundamento da ambiguidade no romance: o acréscimo da emancipação que se elabora em aspectos presumíveis ou efetivos, de acordo com Féher (1972, p. 14):

se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade; este elemento estrutural que determina fundamentalmente a forma exprime intensamente o fato de que, em relação à epopeia, o gênero épico da sociedade 'puramente social' comporta os acréscimos da emancipação (FÉHER, 1972, p. 17).

Articulada a uma noção de emancipação humana, a narrativa do romance acrescenta sentidos à consciência do homem moderno que o capitalismo e a vida burguesa deixam de elaborar a partir do momento em que se afastam do projeto humanístico que orientava a ideia de uma *sociedade puramente social*. Destacando no romance a capacidade crítica em relação ao real da sociedade da qual procede e com a qual está diretamente relacionado desde as suas origens, no ensaio "A ambiguidade do romance", Octavio Paz (2012) também compreende a matéria do gênero narrativo através das contradições que sustentam uma lógica de mundo baseada na consciência racional do homem. Nesse sentido, o autor esclarece que, ao assentar os seus fundamentos na razão crítica, a sociedade moderna consagrou a sua própria impossibilidade de determinar-se por princípios

absolutos, rígidos e precisos, distantes de qualquer questionamento que problematize a dimensão de seus valores e/ou paradigmas históricos, culturais, filosóficos etc.

Na modernidade, a importância atribuída à razão crítica é o que permitiu romper com os preceitos do mundo clássico, colocando o homem e a sua consciência como medida para o desenvolvimento progressivo da humanidade. No entanto, essa mesma medida implantou a dúvida, a natureza do questionamento crítico. Isto é, o favorecimento da contestação de todo e qualquer preceito ou regime de princípios que tem por finalidade conformar a vida humana.

Paz (2012) sustenta o argumento de que a ambiguidade formalizada no romance evidencia a dinâmica de um mundo que, devido à consciência racional, também nega os seus próprios fundamentos, os mesmos que, em determinado momento, permitiram armar as condições para a sua existência:

Uma sociedade que se define como racional – ou que pretende sê-lo – tem de ser crítica e instável, pois a razão é acima de tudo crítica e exame. Daí que a distância entre os princípios e a realidade – presente em toda a sociedade – se torne entre nós uma verdadeira e insuportável contradição [...]. A crítica que [...] serviu para destronar a monarquia e a nobreza serve agora para ocupar o seu lugar. É um usurpador. Como uma ferida secreta que não cicatriza, a sociedade moderna tem em si um princípio que a nega e que não pode renegar sem renegar a si mesma e destruir-se. A crítica é seu alimento e seu veneno (PAZ, 2012, p. 230).

Enquanto *alimento e veneno*, o que a razão crítica revela é uma tensão ambígua do mundo social, pois, assim como serve para alicerçar a lógica de uma nova sociedade, a qual retirou a monarquia e a nobreza de seus lugares, conforme Paz (2012), também serve para a negação e o questionamento desse mundo social que passa a ser instituído pelo regime do capitalismo e dos valores de vida burguesa. O questionamento implementa a dúvida sobre os fundamentos da modernidade, assinalando, inclusive, as contradições que a constituem:

O Estado liberal se baseia na liberdade de exame e no exercício do espírito crítico; negar esses princípios seria negar a sua legitimidade histórica e a sua própria existência. São eles que o justificam. Ao mesmo tempo, na realidade o Estado e a classe dirigente não hesitam em usar a força toda vez que esse espírito de exame ameaça a ordem social. Por isso, as palavras mudam de sentido e se tornam ambíguas: a repressão é feita em nome da liberdade de exame (PAZ, 2012, p. 230).

A presença de um espírito crítico torna-se fundamental para compreender como a nova noção de mundo, assentada na consciência do homem, implica o ordenamento de um paradoxo estrutural para um modo de vida que, racionalmente, se deseja livre. Pela via dessa perspectiva, o autor esclarece que o romance é a expressão da tensão ambígua que apreende do real próprio do mundo social moderno.

A sua forma narrativa de gênero literário é a “pergunta sobre a realidade da realidade” (PAZ, 2012, p. 234) que o possibilita existir. Assim, o herói romanesco é aquele que encarna a existência de tal dúvida e indagação crítica, possibilitando ao romance a composição do seu estatuto de representação:

A dúvida do herói romanesco em relação a si mesmo também se projeta na realidade que o sustenta. São moinhos ou são gigantes o que dom Quixote e Sancho veem? Nenhuma das possibilidades é verdadeira, parece-nos dizer Cervantes: são gigantes e são moinhos. O realismo do romance é uma crítica à realidade e até uma suspeita de que ela seja tão irreal como os sonhos e as fantasias de dom Quixote [...]. Onde está a realidade e que estranho tipo de realismo é o de todos os romancistas? O mundo que rodeia esses heróis é tão ambíguo como eles mesmos (PAZ, 2012, p. 232).

Ao se relacionar com o seu mundo social, o gênero narrativo da modernidade compõe-se também da substância de indagação sobre o real empírico cuja matéria lhe dá condições para compor o seu contraponto ficcional na lógica de sua representação literária. Significa dizer que no movimento de apreensão dos dados reais de seu tempo histórico corresponde, concomitantemente, a epopeia da era burguesa realiza a análise e o exame crítico daquilo que apreende. Para Paz (2012), a natureza

desse processo esclarece a importância da atividade do romancista, principalmente, em relação ao historiador e ao filósofo:

O filósofo dispõe as ideias segundo uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista não demonstra nem conta: recria um mundo. Embora seu ofício seja relatar um acontecimento – e nesse sentido se parece com o ofício do historiador –, o que lhe interessa não é contar o que houve, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo (PAZ, 2012, p. 231).

Se o romancista recria um mundo, o romance conforma algo novo a partir do que apreende e examina em sua representação, pois não se esgota, apenas, na emergência de fatos históricos suscetíveis a dinâmicas que estão, muitas vezes, à revelia de sua própria composição literária. Trata-se da apreensão de um instante ou de uma série de instantes significativos na esfera global de um tempo histórico que o romance não pode conter tampouco estagnar, porque está distante de sua intervenção, influência e demanda.

Assim, o que a tessitura do gênero pode acrescentar diz respeito à sua capacidade de reintegrar ao universo social possibilidades inventivas com as quais a própria realidade material já não mais opera nem mesmo apresenta a partir do momento em que se consolida a conformação do capitalismo e dos valores burgueses para a vida humana. Logo, a articulação da pergunta do romance acerca da materialidade real do mundo onde ele participa, através do que recria e inventa, significa também uma investigação crítica sobre o homem e os desdobramentos de sua consciência no transcurso de uma experiência de tempo que se realiza por processos históricos vigentes, conhecidos a partir da emergência da modernidade ocidental, conforme as formulações de Paz (2012).

### 2.3 UMA PRERROGATIVA ENTRE DOIS GÊNEROS

Tendo em vista a complexidade teórica das postulações aqui apreciadas, podemos concluir que o romance é o discurso narrativo da modernidade que, desde os seus primeiros sinais, construindo a tradição de

sua forma, apresenta um vínculo muito particular e significativo com a realidade material e simbólica do contexto onde está inserido. A complexa particularidade dessa relação vem mostrando, com base nas formulações de Lukács (2009), que a prerrogativa do fundamento problemático de expressão formal para a compreensão do gênero não dá conta, integralmente, da dimensão ambígua entre as duas instâncias – realidade/ficção – que se entrevê no romance. A ficção de sua narrativa não é apenas produto da realidade com a qual se relaciona diretamente, pois constrói sentidos que questionam, expandem, problematizam e, inclusive, recriam a materialidade do mundo social através das possibilidades de invenção pertencentes ao campo da representação literária.

É por meio das reflexões de Bakhtin (1988) sobre os processos paródicos do gênero que podemos inferir uma inclinação de sentidos ambíguos na forma romanesca. O autor explica que os substratos linguísticos de outros discursos, incorporados parodicamente na narrativa do romance não são por ele eliminados ou simplesmente substituídos por outros.

Há uma convivência tensionada entre esses substratos que impossibilitam qualquer predomínio absoluto ou hegemônico de conformação semântica. Por isso, o seu caráter aberto e inacabado de acordo com o seu contexto moderno, baseado no preceito de progresso do presente para um futuro. É a existência de tal caráter no romance que o permite acompanhar a dinâmica de transformações histórico-sociais de seu tempo correspondente, tornando-se então, por excelência, o gênero da modernidade.

Atentos ao particular vínculo que se estabelece entre ficção e realidade na narrativa romanesca, Féher (1972) e Paz (2012) também identificam a ambiguidade como matéria estruturante dessa forma de composição discursiva. Nela, o que se realiza em termos ficcionais implica o acréscimo de uma experiência de percepção sensível sobre um mundo social cujos sentidos vão se limitando na medida em que há o desenvolvimento material e progressivo do capitalismo em conformidade com os valores burgueses que negligenciam os valores do projeto humanístico que no início da modernidade orientou uma noção de busca por uma sociedade puramente social. De tal

modo, paulatinamente, foi-se afastando da vida do homem um ideal de emancipação da sua consciência pela via da razão crítica.

Para Paz (2012), a ambiguidade do romance está relacionada à presença da razão crítica enquanto fundamento da própria modernidade. No entanto, é esse mesmo valor dado ao espírito de contestação racional o que se torna responsável por alimentar as contradições mais profundas da sociedade que se caracteriza tanto pelo abandono de uma noção de comunidade e crença nos desígnios divinos, quanto pela glorificação do homem como centro do mundo. Ao mesmo tempo em que essa organização social prestigia, ao menos retoricamente, o questionamento crítico, também ela oferece repressão violenta quando a sua ordem fica ameaçada por ações ou ideias de contestação, oposição e/ou resistência.

Nesse universo de contradições, o romance consagra uma relação ambígua com aquilo que apreende através da natureza de sua representação literária, pois sendo fruto dessa lógica social a ela está diretamente relacionado. Entretanto, ao representá-la, também a examina, de maneira que constrói possibilidades de indagação crítica à realidade desse seu mundo correspondente, instituindo a dúvida. É a instituição da dúvida que lhe oportuniza integrar significações e sentidos com as quais a sociedade moderna já não mais opera, porque foram abandonados em benefício de um ordenamento social e ideológico específico.

As formulações de Paz (2012) e Féher (1972) dialogam entre si. Ambos entendem que o romance abriga em sua base estrutural de discurso narrativo da modernidade o tensionamento ambíguo das instâncias que o corporificam – realidade e ficção. Seja pela proposta de recriação do mundo, seja pela expressão de uma consciência de emancipação humana, o que o romance articula, segundo a perspectiva dos autores, é uma complexa e particular representação literária que não se determina por sentidos absolutos. Argumento postulado também por Bakhtin (1988) em sua obra *Questões de literatura e de estética*. Por isso, a ambiguidade torna-se matéria fundamental para a compreensão do gênero e de sua relação com o mundo histórico-social do qual faz parte e integra através do que questiona, examina, ou

mesmo acrescenta em termos de possibilidades inventivas à luz de sua própria matriz ficcional.

Em virtude de tais esclarecimentos teóricos, entendemos que as narrativas autoficcionais, também em função do que provocam em termos de reflexão crítica, não aportam nenhuma novidade radical em termos de formalização de escritura quando o debate sobre elas está situado no eixo entre realidade e ficção, sobretudo, se consideradas como duas instâncias excludentes e opostas. Nessa relação entre o real e fictício, o romance se estabeleceu desde o início de sua tradição moderna a partir de sua reconhecida capacidade de adaptação e mutação formal. Em conformidade com as ideias de seus próprios teóricos – neste capítulo referimos os trabalhos de Doubrovsky (2014) e Alberca (2007) –, o autoficcional contempla processos formais que se assemelham aos do gênero da época moderna.

Tal semelhança corresponde, sobretudo, à tensão ambígua conformada em um relato em primeira que identifica nas categorias do narrador e da personagem a persona do escritor real. Nas narrativas do eu onde se inclui o discurso autobiográfico, o que se revela, em última análise, é a apreensão de referentes reais de uma matéria biografia para recriá-los em favor de uma composição inventiva de discurso que incorpora e acrescenta sentidos até então ausentes do percurso existencial vivido ou que ainda se está vivendo.

A lógica dessa apreensão não é outra, radicalmente diferente ou particular, senão a mesma, ou de especificidade muito semelhante, ao que a forma romanesca realiza quando agrega, através do tensionamento ambíguo entre realidade e ficção, uma experiência de percepção sensível sobre o mundo histórico-social no qual participa e com o qual se relaciona. Por meio das instâncias de realidade e ficção, o romance projeta uma possibilidade de emancipação humana a partir de uma consciência racional que se institui enquanto indagação sobre o ordenamento social e ideológico que, na modernidade, conforma para a vida humana um mundo de convenções e valores da sociedade burguesa conforme o contexto ocidental.

Portanto, compreendendo a natureza do discurso autoficcional através do aporte que o romance enquanto gênero literário oferece, inclusive teoricamente, parece-nos pertinente situarmos uma prerrogativa importante e

que, de algum modo, resume o levantamento de ideias e conceitos com os quais trabalhamos neste capítulo. Tal prerrogativa funciona no sentido de observar que, para as chamadas narrativas autoficcionais, está colocado o parâmetro formal de escritura que o gênero romance realiza desde a vigência de sua tradição moderna, sendo que o contrário não é equivalente. Isso porque a natureza do discurso autoficcional não representa nenhuma novidade formal radical quando situamos a lógica da narrativa romanesca que, antes mesmo de qualquer outra, é aquela que melhor expressa a relação ambígua e tensionada entre realidade e a ficção. Em face dessa prerrogativa, perguntamo-nos: como na obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque, está objetivada a ambiguidade romanesca, de modo a produzir e acrescentar sentido à realidade material e simbólica com a qual opera em sua forma de representação literária?

### **3 DE MODULAÇÃO CAMBIANTE ENTRE OS SEUS SENTIDOS: A FORMALIZAÇÃO DA AMBIGUIDADE NO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE**

#### **3.1 AS DUAS FACES DE UMA MESMA MOEDA**

No romance de Chico Buarque, torna-se possível observar um tecido de articulações semânticas onde se entrevê o contorno particular de significados que constituem a matéria formal e temática da narrativa. Por entre tais contornos, em uma mesma formulação do dizer, emergem sentidos que se projetam sobre a existência de outros, produzidos geralmente por procedimentos singulares de linguagem que denotam uma apreensão mimética e referencial da realidade presente na alusão dos fatos narrados.

A representação do real de um mundo histórico-social está pretensamente fundamentada na obra por meio da lógica de comprovação verídica a partir do registro de cartas, fotos, notas entre outras matrizes documentais e fontes historiográficas que aí estão reproduzidas como modo de ilustrar o que se conta. No entanto, essa mesma lógica vacila diante das especulações e inferências que, aos poucos, vão se integrando à perspectiva subjetiva do narrador-protagonista. É no espaço da fabulação ficcional que quem enuncia tem a chance de engendrar possíveis explicações para a compreensão da realidade onde está inserido, o que não corresponde à esfera de um raciocínio estritamente pragmático e objetivo.

Por isso, entendemos que se efetiva uma relação diferenciada entre essas instâncias de significação, relacionadas tanto ao real quanto ao imaginativo, e vice-versa, de maneira a configurar uma constituição formal ambígua para a narrativa. O processo de formalização da ambiguidade, enquanto fundamento que oportuniza a coexistência de sentidos distintos, mas ao mesmo tempo complementares, pode ser, de algum modo, ilustrado metaforicamente por meio de uma imagem bastante expressiva, empregada na voz do próprio narrador-protagonista.

No momento da narrativa em que ele caracteriza as semelhanças e dessemelhanças físicas que possui em comparação à fisionomia de seu irmão consanguíneo, Mimmo de Hollander, vale-se de uma estrutura de linguagem que aproveitamos para melhor pontuar e introduzir o detalhamento de nosso procedimento de análise. Assim, o sujeito da narração apresenta o seu ponto de vista sobre a sua proximidade física com o irmão que é o de seu convívio familiar:

Se cunhássemos nossas cabeças eu e meu irmão, cada qual numa face de uma moeda, e se girássemos essa moeda com um peteleco forte, poderíamos vislumbrar a cabeça do meu pai e a cabeça da minha mãe quase simultaneamente. Já com a moeda em repouso tornamos a ser duas cabeças tão dessemelhantes que ninguém nos imagina irmãos. Só quem frequentasse muito a nossa casa, ou estudasse uma rara foto da família reunida, notaria que nós dois não somos propriamente opostos, e sim complementares (BUARQUE, 2014, p. 36).

A construção semântica dessa porção da narrativa torna-se um exemplo importante do enfoque que vai constituindo a perspectiva do narrador-protagonista ao longo do romance, sobretudo porque nela se efetiva uma suposição hipotética recorrente, que também examinaremos ao longo deste capítulo. Especialmente, interessa-nos destacar que a condicional, indicada pela peça sintagmática da conjunção “se”, expõe o conteúdo de uma percepção sobre a natureza física dos sujeitos implicados no enunciado: o narrador-protagonista e o seu irmão.

Tal conteúdo responde ao caráter subjetivo de uma elaboração verbal que em si mesma não comporta nenhuma noção de verdade absoluta e conclusiva a respeito do que se diz, uma vez que se trata, antes de tudo, de um modo particular de entendimento próprio de quem enuncia a partir de suas experiências individuais e de sua visão de mundo. O sujeito do relato faz uso de uma associação metafórica capaz de potencializar a significação do seu dizer para além daquilo que a rigor comunica literalmente. Com o aporte da metáfora, outras possibilidades de sentidos ressoam na matriz linguística que a formaliza, mais ajustadas à esfera da sugestão, envolvendo o não dito ou o que está na ordem do implícito.

No enunciado, há um movimento de sentidos fundamental para a sua compreensão: a dimensão hipotética do início do trecho, “se cunhássemos nossas cabeças eu e meu irmão” (BUARQUE, 2014, p. 36), desencadeia a viabilidade de uma afirmação, “nós dois não somos propriamente opostos, e sim complementares” (BUARQUE, 2014, p. 36). Contudo, a imagem de impulsão de uma moeda provocada por um “peteleco forte” (BUARQUE, 2014, p. 36) não está reduzida ao mais aparente e objetivo de uma aproximação comparativa entre a fisionomia dos irmãos e o vislumbre da fisionomia de seus pais.

Nesse deslocamento de sentidos, do condicional para o assertivo, a correlação que sustenta uma ideia de progênie familiar torna-se apenas uma parte do que se enuncia e não representa o mais importante em termos de articulação discursiva. Fundamentalmente, o que transparece é a projeção de um juízo interpretativo presente na voz do narrador-protagonista que responde à substância de uma condição ambígua cuja vigência revoga qualquer noção de oposição imperativa para as duas faces de uma mesma moeda. Isto é, para o narrador-protagonista e o seu irmão. Trata-se de considerar a diferença entre eles sem a presença do dicotômico ou de extremos excludentes, “nós dois não somos propriamente opostos, e sim complementares” (BUARQUE, 2014, p. 36).

O ambíguo que se alinha à imagem da metáfora está relacionado menos à finalidade de uma associação entre dois opostos do que a um modo sugestivo de percebê-los e interpretá-los, com base naquilo que ambos podem representar de complemento um para o outro. Essa especial maneira de observação reivindica, conforme a ponderação do narrador-protagonista, assiduidade e estudo, “só quem frequentasse muito nossa casa, ou estudasse uma rara foto da família reunida, notaria que nós dois não somos propriamente opostos” (BUARQUE, 2014, p. 36).

Cabe destacar que a unidade complementar que dois sujeitos diferentes podem apresentar como as faces de uma mesma moeda resulta plausível quando o enquadre de visão sobre eles está articulado por meio de outra maneira de apreensão. Essa maneira provoca uma percepção de sentido diferente daquela que privilegia apenas o mais aparente, que, em tal caso, se

situaria somente na oposição entre os atores envolvidos, “com a moeda em repouso tornamos a ser duas cabeças tão dessemelhantes que ninguém nos imagina irmãos” (BUARQUE, 2014, p. 36).

Implicitamente, a imagem metafórica sugere que o juízo interpretativo do narrador-protagonista se realiza de acordo com o ordenamento de dois conteúdos: o da realidade tal como se apresenta à percepção do sujeito e o modo como ela pode ser apreciada, interpretada e, inclusive, imaginada. Da combinação entre ambos, surge uma composição de sentidos que, sem opô-los, coloca-os em relação de complementariedade, o que implica que, embora sejam diferentes, um depende do outro para formarem o conjunto de uma só forma.

Se considerarmos a composição do enunciado no que ele abriga de significados a partir da imagem verbal utilizada, podemos nos deslocar do estrato particular desse modo de dizer para a esfera mais geral da forma discursiva do romance *O irmão alemão*. Isso porque as instâncias do real e do imaginário, ainda que resguardem as suas diferenças, também se complementam na medida em que configuram uma condição dual para o estatuto de sua representação literária. A experiência de percepção sensível do mundo histórico-social com o qual o próprio romance está diretamente relacionado proporciona, portanto, um jogo de significação sui generis entre referentes de uma realidade aparente e a maneira como esta é contemplada por meio de suposições, projeções e interpretações subjetivas que transpõe esse mesmo real na perspectiva narrativa de um relato em primeira pessoa.

Na ficção de Chico Buarque, a história narrada está condicionada a um enredo de procura por um sujeito desconhecido, Sergio Ernest, suposto irmão judeu do narrador-protagonista, desaparecido em uma Alemanha nazista. A partir de cartas de Anne Ernest, judia com a qual o seu pai teria se relacionado durante uma viagem de intercâmbio, o sujeito da narração passa a tomar consciência dos fatos que envolvem o passado de sua família, sobretudo, o de seus pais, Sergio de Hollander e Assunta de Hollander.

Motivado pela curiosidade a respeito daquilo que desconhece, Ciccio de Hollander empenha-se em uma investigação que lhe oportuniza o ato da narração. Sem qualquer conhecimento prévio acerca dos acontecimentos

constitutivos do passado que almeja compreender, ele só narra o que vai, passo a passo, conseguindo descobrir ou imaginar. A busca investigativa e a experiência de percepção que por consequência dela resulta tornam-se um importante elo de desencadeamento dos enlaces do universo narrativo. Por isso, os fatos que correspondem à aventura amorosa de seu pai em Berlim, alguns anos antes da consolidação do nazismo, figuram para o narrador-protagonista como um mistério a ser decifrado.

Uma parte desses seus objetivos é exposta na cena em que ele observa à distância a movimentação da residência onde julga morar a mãe biológica de seu irmão alemão e seu padrasto na presumível condição de refugiados de guerra:

Através da veneziana, é uma luz azulada que agora tremula, e em vez de Schubert me chega a voz dolente de um jovem a cantar: olá, como vai?, eu vou indo, e você, tudo bem? Os Beauregard não são a exceção na rua, também assistem ao festival de música popular na televisão. Mas não por muito tempo, porque logo a única luz visível da casa é a amarela e vem das frestas da veneziana do casal no andar superior. No quarto dos fundos meu irmão pode estar se arrumando para alguma festa, embora já passe das onze. Se puxou ao nosso pai, na proximidade dos quarenta, não estará a fim de namoricos, mas de mulher séria para casar e constituir família. Foi por essa idade que papai se mudou para São Paulo, aonde à mesma época chegava minha mãe a reboque de uns parentes refugiados de Mussolini. É curioso que a guerra tenha trazido de tão longe para a mesma cidade as duas mulheres de meu pai [...] (BUARQUE, 2014, p. 89)

Com a intenção de encontrar o seu familiar desaparecido, o narrador-protagonista passa a vigiar a rotina daqueles que, de acordo com o seu juízo, podem revelar o paradeiro do seu irmão estrangeiro. Nessa atividade, ele tem o seu campo de visão delimitado por um ângulo externo, sem testemunhar empiricamente os fatos que narra.

Ainda que circunscrito a essa situação específica, “através da veneziana, é uma luz azulada que agora tremula” (BUARQUE, 2014, p. 89), o relato não expressa somente os dados de um contexto de espaço característico de quem está do lado de fora da residência, “logo a única luz visível da casa é a amarela e vem das frestas da veneziana do casal no andar superior” (BUARQUE, 2014, p.89). Se caso a narração estivesse construída a

partir de uma única modalidade de expressão discursiva, o verossímil seria que contemplasse apenas um léxico de aspectos predominantemente descritivos, alusivo ao de mais aparente em conformidade com o que de imediato se enxerga, assim como se verifica nas primeiras sentenças enunciadas.

Como se percebe, a condição de quem narra, em função de suas coordenadas espaciais específicas, restringe e limita o alcance de seu ângulo de visão. Afinal, é à distância que ele observa os acontecimentos, sendo essa a forma de apreensão possível daquilo que ocorre em outro espaço, o do interior da residência.

A concretude dessa restrição de ótica não impede, porém, o ordenamento de um relato de ações das personagens mencionadas e dos seus prováveis momentos de vida correspondentes, alocando para um segundo plano o expediente verbal de uma descrição objetiva do externo aparente. A emergência de sentidos que ultrapassam as fronteiras de exposição do real mais imediato, dada a circunstância do narrador-protagonista, resulta de um esforço dedutivo e hipotético capaz de abastecer o enredo da narrativa de situações e fatos provenientes da esfera da imaginação daquele que narra.

Tais ocorrências estão distantes dos pressupostos da verdade e tampouco podem ser comprovadas por meio das matrizes documentais que integram o romance, mas nem por isso deixam de constituir coerentemente os acontecimentos que correspondem à procura do irmão alemão. Sem certezas sobre o paradeiro de seu parente, o narrador infere a ação de quem deseja encontrar, “no quarto dos fundos meu irmão pode estar se arrumando para alguma festa, embora já passe das onze” (BUARQUE, 2014, p. 89). E, então, relaciona hipoteticamente essa ação à conduta de quem conhece há mais tempo, a de seu pai: “se puxou ao nosso pai, na proximidade dos quarenta, não estará a fim de namoricos, mas de mulher séria para casar e constituir família” (BUARQUE, 2014, p. 89).

Concatenando o que sabe do passado dos seus progenitores, “foi por essa idade que papai se mudou para São Paulo, aonde à mesma época chegava minha mãe” (BUARQUE, 2014, p. 89), com as informações que tem

de seu irmão estrangeiro, o sujeito da narração vai enumerando possíveis sentidos e interpretações para as suas descobertas. Desse modo, tece a suposição de que alemã Anne Ernest se refugiou no Brasil, tal como fez a família de sua mãe, Assunta de Hollander, no momento em que abandonou a Itália de Mussolini, “é curioso que a guerra tenha trazido de tão longe para a mesma cidade as duas mulheres de meu pai” (BUARQUE, 2014, p. 89). A rigor, o narrador-protagonista também desconhece o paradeiro da judia que gerou o seu irmão. Por isso, a segunda guerra mundial e a perseguição dos nazistas aos judeus são apenas razões plausíveis que poderiam explicar o desaparecimento das personagens as quais motivam a procura do protagonista no romance.

Logo, podemos considerar que no trecho citado se mesclam dois estratos de significação. As ilações hipotéticas de quem narra, produto da imaginação frente a um ângulo de visão limitado, estão conjugadas ao lado de referentes de um real concreto e histórico, e é sobre eles que se projeta a significação da ordem do interpretativo e do imaginário. Esses referentes materiais resultam marcados, sobretudo, por índices que tanto abrangem uma ocorrência do cotidiano das personagens, “na rua, também assistem ao festival de música popular na televisão” (BUARQUE, 2014, p. 89), quanto um período importante da sociedade ocidental, associado às grandes guerras mundiais, “à mesma época chegava minha mãe a reboque de uns parentes refugiados de Mussolini” (BUARQUE, 2014, p. 89).

Nesse sentido, a elaboração imaginativa presente nas inferências especulativas do narrador-protagonista não afasta nem elimina a vigência de uma apreensão mimética da realidade a partir da presença de elementos discursivos que apontam para uma interface com certa situação histórica do universo social. A título de exemplo, os festivais de canção de música popular brasileira, organizados e transmitidos pelas emissoras de televisão, notabilizaram um determinado momento da cultura nacional.

A alusão aos versos da composição “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola, “olá, como vai?, eu vou indo, e você, tudo bem?” (BUARQUE, 2014, p.89), coloca à narrativa um contexto de época particular nos termos do real que a obra conforma. Inclusive, é com base na identificação dessas

possibilidades de correspondências entre o romanesco e a realidade que se sustentam as leituras críticas direcionadas para a constatação do autobiográfico e do autoficcional em *O irmão alemão*. Conforme mostramos no primeiro capítulo deste trabalho, existe em tais abordagens a consolidação de um consenso interpretativo que tem por prerrogativa o valor de verdade autêntica do relato, considerando o percurso biográfico do próprio escritor.

De todo modo, independentemente do autobiográfico ou do autoficcional, consideramos que a estrutura da obra, ao apresentar a natureza desses referentes que contemplam o factual de acontecimentos históricos, acolhe um processo de construção literária cujo funcionamento acomoda a matéria de representação mimética do real, sem apartá-lo de um enfoque objetivo e pragmático na ordenação dos eventos narrativos. No entanto, os dados de uma realidade material por si só se tornam insuficientes frente aos propósitos que levam à investigação e às descobertas que perfazem a motivação do relato formatado pela obra. Tal como se mostra à apreensão de quem narra, o real de noções objetivas limita um conhecimento completo acerca do já vivido e das personagens que a ele estão associadas.

Em virtude dessa insuficiência, e como estratégia capaz de contornar a incongruência de narrar o que se desconhece, o discurso presente na voz de quem enuncia emenda à referência dos fatos reais e históricos uma outra ordem de significação a partir dos sentidos que se articulam a uma experiência de percepção interpretativa para o conteúdo que a própria realidade mais aparentemente não pode integrar ou silenciar. A narrativa move-se do plano da comprovação verídica para o da conjectura dos acontecidos, segundo se pode depreender da manifestação do próprio narrador-protagonista quando, depois de muitos anos, consegue localizar a família Günther, responsável pela adoção efetiva de seu irmão alemão:

[...] levando-se em conta que o casal tinha a guarda provisória da criança em 1934, e que anos mais tarde meu pai ainda não reunira os documentos requisitados pela corte de adoção, parece mais razoável que nesse meio-tempo os Günther devolvessem meu irmão ao asilo, em troca de algum órfão com pedigree comprovado. E mal se lembrariam do brasileiro quando meu pai batesse à porta e se identificasse como Sergio de Hollander, natural do Brasil, América do Sul. Mas, seriam corteses, lhe ofereceriam café aguado e não esconderiam o orgulho de lhe apresentarem o herdeiro, um

garoto de traços finos, loiro de olhos azuis (BUARQUE, 2014, p. 208).

A descoberta que realiza o sujeito do relato a respeito da família que adotou o filho de seu pai com Anna Ernest aclara que o seu empenho investigativo lhe oferece um conjunto de informações objetivas. Com o nexo da verdade, essas informações apontam para as circunstâncias do real de outrora, o mesmo que ele deseja conhecer para compreender o percurso de vida de seus familiares. Por conseguinte, o que passa a saber sobre o passado resulta importante, porque corresponde a uma versão legítima dos acontecimentos históricos que subsidiam o enredo da narrativa romanesca, principalmente, pelo caráter em tese autêntico das fontes documentais reproduzidas na obra e ilustrativas do que se conta.

Tanto a guarda provisória que a família Günther dispunha em 1934 quanto a ausência de papéis para requerer o reconhecimento de paternidade são situações que permitem inferir a existência de seus devidos registros legais e jurídicos, conteúdo que o narrador-protagonista parece ter acesso e dele usufrui com a finalidade de levar a cabo a busca pelos fatos que conduziram o percurso de vida de seu irmão estrangeiro. A locução verbal “levando-se em conta” (BUARQUE, 2014, p.208) torna-se, no enunciado, exemplar. Ela indica e acentua a vigência de um processo de ação interpretativa sobre o real para além da significação que este possui quando apreciado somente por meio de um enfoque literal e imediato com base nas evidências que informam a respeito de um contexto de acontecimentos, “parece mais razoável que nesse meio-tempo os Günther devolvessem meu irmão ao asilo, em troca de algum órfão com pedigree comprovado” (BUARQUE, 2014, p.208).

Então, ao invés de expor o exame racional daquilo que acessa enquanto informação, o dizer do narrador-protagonista carrega a ideia de um real empírico com a natureza de fatos possíveis e imaginários, pertencentes à instância da fabulação ficcional. Por essa razão, a formulação hipotética do encontro entre Sergio de Hollander e a família de adoção do seu filho alemão, “e mal se lembrariam do brasileiro quando meu pai batesse à porta e se

identificasse como Sergio de Hollander, natural do Brasil, América do Sul” (BUARQUE, 2014, p. 208).

No plano da interpretação, o discurso narrativo excede os limites da objetividade enquanto enfoque do real, tendo em vista os sentidos que se produzem quando vinculados à pura imaginação de quem supõe o comportamento de uma família ao receber a visita de um desconhecido que procura, na Alemanha, por um brasileiro desaparecido, sendo este o seu próprio filho, “mas, seriam corteses, lhe ofereceriam café agüado” (BUARQUE, 2014, p. 208). Nesse caso, a noção que o leitor do romance pode ter não só dos acontecimentos que envolvem a adoção do irmão alemão, como também da conduta de quem dispõe de sua guarda provisória se estabelece, exclusivamente, a partir da invenção do narrador-protagonista que se mobiliza para interpretar e especular quanto as circunstâncias de um passado distante.

Assim, ele avança em seu empenho interpretativo e passa para o campo de uma experiência inventiva, criando outra versão para a realidade, de maneira a ampliar e complementar os sentidos da apreensão que se enquadra através dos índices referenciais destacados dos documentos e das informações pesquisadas. Permite-se até mesmo conjecturar sobre as condutas e o temperamento de personalidade das personagens, “e não esconderiam o orgulho de lhe apresentarem o herdeiro, um garoto de traços finos, loiro de olhos azuis” (BUARQUE, 2014, p. 208).

Outro exemplo que ilustra o recuo da objetividade do relato na medida em que há a inserção de um lastro de projeções hipotéticas para a natureza dos fatos narrativos condiz com a cena de encontro do narrador-protagonista com o afinador de pianos, de nome Lázar. Nesse contexto, ele consulta tal sujeito com a intenção de colher informações acerca do paradeiro de Heinz Borgart, o pianista que teria se casado com Anne Ernest, e que, portanto, figuraria como padrasto de Sergio Ernest:

Agradeço, pago o café, e já na calçada Lázar faz questão de me passar o seu cartão de visita para a improvável casualidade de eu topar com o tal pianista, dado que abundam na praça afiadores italianos de pouca confiança. Mas, a este ponto já me persuadi de que Heinz Borgart partiu mesmo no fim de guerra para refazer a

vida na França ou retomar na Alemanha a carreira de sucesso. Carreira de sucesso? Desejo boa sorte a esse senhor, diz Lázár, porque a maioria de nós meio que perdeu a mão depois da guerra. Ou você acha que na Orquestra Sinfônica de Budapeste eu era afinador de pianos?

De volta para a 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 (BUARQUE, 2014, p.67).

No enunciado, o fluxo da narração da conversa entre o narrador-protagonista e o afinador de pianos, “agradeço, pago o café, e já na calçada Lázár faz questão de me passar o seu cartão de visita” (BUARQUE, 2014, p.67) é interrompido quando a conjunção adversativa “mas” introduz os termos de uma manifestação hipotética. Nela, se ajusta a compreensão do sujeito do relato em função das informações que capta a respeito de quem deseja localizar, “mas, a este ponto já me persuadi de que Heinz Borgart partiu mesmo no fim de guerra para refazer a vida na França ou retomar na Alemanha a carreira de sucesso” (BUARQUE, 2014, p.67).

Contudo, ainda que tenha o convencimento acerca da ordem dos fatos – “já me persuadi de que Heinz Borgart partiu mesmo” (BUARQUE, 2014, p.67) – a mesma precisão, imediatamente, é interdita em razão do aparecimento de uma dúvida, “carreira de sucesso?” (BUARQUE, 2014, p.67). Essa hesitação coloca em xeque a natureza de qualquer informação objetiva sobre o andamento da vida do outro para, de novo, realocar a correlação conjectural, “de volta para a casa confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai, pelo visto sem a noção do que estava por vir” (BUARQUE, 2014, p.67).

O sintagma “pelo visto” reascende o processo de narração que alça para o primeiro plano do lastro verbal o hipotético de que parte o narrador-protagonista para compreender os fatos narrados. O relato que estava na sequência do objetivo – a consulta ao afinador de pianos para a procura de Heinz Borgart – pausa, e nele imiscui-se o teor das projeções imaginativas do sujeito da enunciação como tentativa de aproximar-se de alguma certeza acerca daquilo que deseja decifrar.

A continuação da ação narrada realiza-se com a conferência dos dados presentes na carta de Anne Ernest, “de volta para a casa confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai” (BUARQUE,

2014, p.67). Exatamente, por isso, a certificação do narrador-protagonista ao observar a data do texto escrito sinaliza que o modo de acesso à realidade de outra época se dá por meio do conteúdo presente nas matrizes documentais. Nisso reside a importância da experiência de percepção especulativa que fundamenta a perspectiva do sujeito que narra, pois é através dela que ele integra à significação literal das fontes consultadas sentidos possíveis da esfera do hipotético ou da imaginação propriamente dita.

No lastro desse mesmo eixo de desenvolvimento da narração, salientamos a passagem da obra onde o narrador-protagonista expressa certa consciência em relação àquilo que imagina. Entende que a sua versão hipotética para as situações de vida das personagens e, por consequência, para os seus comportamentos pessoais pode não corresponder à esfera da verdade que se depreende dos documentos consultados – cartas, fotos, notas, papéis oficiais do Estado alemão – acerca dos quais se estabelece o parâmetro de um contexto histórico:

Fico matutando se em tempos idos Anne não descobriu com um Heinz silencioso prazeres que Sergio nunca lhe deu com estardalhaço. E como o ciúme é um túnel, que dá num túnel dentro de um túnel, já me pergunto se Anne não conheceu o pianista ainda na época em que saía com meu pai [...]. Mas num ônibus noturno a caminho de casa, mais sereno, admito que me excedi em atribuir tamanha perfídia a Anne, que em sua carta a meu pai ressalta o tanto que o filho tem dele, promete até enviar uma foto do menino em breve. E já me faz rir meu ciúme de Heinz, aliás Henri, que à beira dos setenta como meu fatigado pai, na cama com Anne deve lhe beijar a testa e olhe lá (BUARQUE, 2014, p.91).

A fim de extrair dos “tempos idos” (BUARQUE, 2014, p.91) uma ideia de ação e comportamento das personagens como, por exemplo, de Anne Ernest – mãe biológica de seu irmão, Sergio Ernest – o narrador-protagonista fica “matutando” (BUARQUE, 2014, p.91) a respeito de uma intimidade que as matrizes de fotos e cartas consultadas sequer expressam. A relação conubial de um casal, “aliás Henri, que à beira dos setenta como meu fatigado pai, na cama com Anne deve lhe beijar a testa e olhe lá” (BUARQUE, 2014, p.91), passa a ser do interesse do imaginário de quem narra. A partir disso, ele introduz uma suspeita de traição que obedece exclusivamente a um processo

de ficcionalização dos fatos da realidade de outrora, “já me pergunto se Anne não conheceu o pianista ainda na época em que saía com meu pai” (BUARQUE, 2014, p.91).

Em função de tal processo, o sujeito reconhece que o seu exercício de interpretação e imaginação, embora baseado nos registros documentais de uma realidade empírica, torna-se discrepante da significação objetiva e pragmática que a existência desses mesmos documentos comportam em termos de verdade histórica, “admito que me excedi em atribuir tamanha perfídia a Anne, que em sua carta a meu pai ressalta o tanto que o filho tem dele, promete até enviar uma foto do menino em breve” (BUARQUE, 2014, p.91). A possível versão que se acrescenta aos acontecimentos do passado, amarrada a uma manifestação consciente de quem a produz, proporciona identificar na forma romanesca uma operação de discurso que mostra como os dados do real, os quais legitimam uma noção em tese verídica para a história narrada, podem servir também de embasamento para fomentar e produzir a dimensão ficcional da obra através de uma percepção interpretativa.

Nessa dimensão, o que se apresenta em termos de significação relativiza o domínio de qualquer certeza absoluta sobre o passado vivido pelas personagens, pois a fabulação do narrador-protagonista incorpora ao registro de informações documentais episódios e conteúdos que são excluídos ou que, de certa maneira, não se ajustam a um enfoque pragmático dos acontecimentos. Ao não operar com uma ideia de verdade absoluta, a narração de eventos e circunstâncias possíveis, onde se inclui as prováveis reações de condutas e comportamentos individuais das personagens, agrega nuances e aspectos próprios do humano a uma noção de realidade empírica que, dada a natureza de seus referentes miméticos, resulta incompleta e insuficiente. Isso porque a sua expressão material viabiliza somente um conhecimento parcial a respeito da vigência de tempos idos, sem possibilitar ao narrador um entendimento global sobre o percurso de vida das personagens.

Mesmo distantes dos sentidos presumivelmente verdadeiros, uma vez que hipotéticos e especulativos, os dados fictícios do imaginário de quem

narra mostram que a sua versão para os desdobramentos dos eventos da narrativa propõem outra lógica de compreensão para a realidade de alusão histórica, funcionando a partir do que dela se ausenta. Isto é, as vicissitudes da vida no percurso individual das personagens, na expressão de suas personalidades e comportamentos, enfim, na dinâmica de questões essencialmente pertencentes ao humano, que surgem enlaçadas à perspectiva particular e subjetiva do narrador-protagonista:

Examino agora a olho nu a foto do meu pai meio esguio, de chapéu-coco e gravata-borboleta, abraçado a Anne Ernest com a gravidez já aparente no vestido justo, diante de um sobrado com mesinhas no jardim de inverno. Suponho tratar-se de um café literário, pois no verso vem escrito com caligrafia inclinada para a direita: Sergio und Anne, Literaturhaus, II-7-30. A fisionomia de Anne não era novidade para minha mãe, que já devia mesmo estar cansada de observá-la com o menino no colo, tentando entender o que meu pai vira nela. Mas na certa vacilaria ao reconhecê-la na figura desta mulher radiosa, muito senhora de si e do meu pai, com o filho dele como um rei dentro da barriga. Escondo a foto por baixo da gaveta arrombada de meu irmão, a quem papai a confiou como testamento (BUARQUE, 2014, p. 157).

Ao observar a imagem de um casal, “a foto de meu pai meio esguio, de chapéu-coco e gravata-borboleta, abraçado a Anne Ernest com a gravidez já aparente” (BUARQUE, 2014, p. 157), o sujeito procede num primeiro momento de maneira a expressar o de mais imediato no reconhecimento visual que faz para identificar as personagens do registro fotográfico, “no vestido justo, diante de um sobrado com mesinhas no jardim de inverno” (BUARQUE, 2014, p. 157). Nesse sentido, a própria definição da ação, “examino agora a olho nu a foto de meu pai” (BUARQUE, 2014, p. 157) acaba se tornando ambígua diante do exercício de interpretação hipotética que o narrador-protagonista simultaneamente realiza, “suponho tratar-se de um café literário, pois no verso vem escrito com caligrafia inclinada para a direita: Sergio und Anne, Literaturhaus, II-7-30” (BUARQUE, 2014, p. 157).

Com as suas suposições, qualquer ideia de exame, amarrada a uma intenção de análise objetiva do que se deseja esmiuçar, esvai-se e perde força de significação. A semântica do vocábulo vigora relacionada a outros campos de sentidos que ecoam a partir da inserção da dedução especulativa

presente na perspectiva do narrador-protagonista, sobretudo, imaginando o ciúme de sua mãe, “a fisionomia de Anne não era novidade para minha mãe, que já devia mesmo estar cansada de observá-la com o menino no colo, tentando entender o que meu pai vira nela” (BUARQUE, 2014, p. 157).

O ato de examinar a imagem de certo casal significa, então, algo mais para além de um procedimento de análise pontual e objetivo, pois o narrador-protagonista na narração de sua observação também projeta pela via da fabulação ficcional os sentimentos de despeito de uma esposa (sua mãe, Assunta de Hollander) frente ao registro de seu marido ao lado de outra mulher, “muito senhora de si e do meu pai, com o filho dele como um rei dentro da barriga” (BUARQUE, 2014, p. 157). Quando sustentamos o argumento de que é por meio de um processo de percepção e ficcionalização do real que o narrador-protagonista aciona as possibilidades de sentidos complementares à significação de enfoque mais imediato desse mesmo real, envolvendo as questões próprias do humano, estamos considerando esse tipo de articulação discursiva recorrente na narrativa. Como se depreende, por exemplo, dos trechos anteriormente citados e apreciados criticamente.

Em última análise, a experiência inventiva e de caráter ficcional presente na perspectiva do sujeito do relato nem falseia nem forja sentidos inverídicos para a realidade material de alusão histórica dos fatos narrados, mas amplia e recria a sua matéria indo mais além daquilo que corresponde à esfera rigorosamente explícita presente nas matrizes de fontes documentais e historiográficas. De tal maneira, os limites impostos por qualquer prerrogativa de comprovação da verdade através de procedimentos miméticos de linguagem vão sendo superados na narração dos acontecimentos de um passado distante, sem que a narrativa romanesca se reduza a uma única manifestação de certeza contundente e precisa acerca das histórias de um passado envolvendo o desaparecimento do irmão alemão.

Por isso, torna-se possível assinalar que, na tessitura formal da obra de Chico Buarque, se estabelece uma relação de tensão entre o real material, presente no lastro de uma verdade histórica, e o modo como ele é percebido e interpretado a partir do ponto de vista do narrador-protagonista. É por meio da contingência desses dois estratos de sentidos diferentes que se conforma

para o estatuto da representação literária do romance uma condição de ambiguidade.

A complexidade expressiva de sua narrativa depende da conflitante combinação ambígua de elementos e procedimentos de linguagem que servem de fundamentação tanto para uma apreensão referencial do real quanto para uma experiência de percepção interpretativa e fabulação ficcional a partir desse mesmo real. Ou seja, uma instância, por mais diferente que seja da outra, implica o seu complemento necessário, como as duas faces de uma mesma moeda, nos termos da imagem metafórica utilizada pelo próprio narrador-protagonista.

Nesse primeiro momento de análise do romance *O irmão alemão* procuramos detalhar a modulação cambiante de seus sentidos o que impede a sua fixação em um só modelo de representação literária. A convenção de ordem mimética para referir um mundo histórico-social existe articulada e em relação a uma lógica de experiência sensível de interpretação e especulação sobre os fatos que aportam uma alusão de realidade material.

É pela vigência de tal lógica que emerge a dimensão ficcional da obra propriamente dita, sobretudo quando o narrador-protagonista passa a compor uma outra versão para a significação de verdade objetiva que depreende das matrizes e fontes que são reproduzidas como ilustração daquilo que narra. Ao abrigar a natureza dessas duas instâncias do par realidade/ficção, a narrativa tem na ambiguidade a base de seu fundamento estruturante.

A tensão entre o real tal como ele objetivamente se apresenta à percepção do sujeito do relato e o modo como este o interpreta e o imagina alça para o campo mais geral dos sentidos a noção de que é no espaço da fabulação ficcional que a realidade material encontra aquilo que lhe falta ou lhe está ausente. No caso de *O irmão alemão*, a ficção recria as fronteiras e os limites objetivos do mundo social e acrescenta à dimensão de seus fatos reais e históricos algo que o altera: o humano, na ocorrência de vida das personagens em suas vicissitudes e questões próprias de seus percursos existenciais.

A procura investigativa e objetiva por um familiar desaparecido no contexto de uma Alemanha nazista, embora corresponda ao plano temático

da obra, por si só não possibilita elucidar de pleno o que há de mais fundamental na composição do discurso romanesco. Somente pelo viés da esfera formal ambígua de sua narrativa é que se pode acessar a potencialidade de um conteúdo de experiência de percepção e imaginação da realidade material, enlaçado à perspectiva daquele narra.

### 3.2 A EXPERIÊNCIA DO ATO DA LEITURA NA NARRAÇÃO DE UM ROMANCE EM PRIMEIRA PESSOA

Para que possamos melhor caracterizar o conteúdo dessa experiência de percepção e imaginação presente no discurso do narrador-protagonista, resulta oportuno atentarmos para as questões do foco narrativo que a forma do romance em primeira pessoa arranja esteticamente. De um modo geral, pode-se dizer que o gênero literário fruto da modernidade consagrou a arte da narração através da fabulação de histórias ficcionais que, por recriarem a realidade material de um contexto histórico-social conforme a natureza de suas representações, acabam também transformando e ampliando a vigência de nossas próprias percepções enquanto visão de mundo.

Nesse sentido da fabulação de histórias, a importância da narração torna-se ainda mais evidente, principalmente, nos romances em primeira pessoa. Isso porque a história narrada está sempre condicionada à subjetividade de um narrador que ao se dizer “eu” expressa a condição de uma forma ambígua. A voz de quem se enuncia no âmbito da narrativa assume simultaneamente a narração e o protagonismo das ações dentro do universo de acontecimentos constitutivos do enredo. Inclusive, a abordagem às demais personagens para além do narrador-protagonista fica dependente desse seu processo de articulação entre a sua performance de sujeito e a sua condição de objeto do próprio relato.

Revisando as possibilidades e limitações desse protagonismo na composição do narrador, Maria Lucia Dal Farra (1978), no livro *O narrador ensimesmado*, resgata as diferentes formulações teóricas sobre a questão do foco narrativo nos romances em primeira pessoa. A autora tem por intuito entender a funcionalidade do conceito de ótica na maneira como este se torna

possível a partir da existência discursiva da categoria de autor-implícito. Essa categoria foi proposta por Wayne Booth (1980), em seu conhecido estudo intitulado *A retórica da ficção*, cujas ideias servem de base para a formulação de Dal Farra (1978) quando ela se propõe a pensar a obra do romancista português Virgílio Ferreira.

Para a autora, a categoria de autor implícito permite esclarecer teoricamente a composição discursiva do gênero romance, sobretudo, porque é um conceito que não se restringe à descrição de diferenças dicotômicas entre narradores de primeira ou terceira pessoa. As limitações dessas vozes, em seus ângulos de visão e cegueiras, estabelecem uma gama de possibilidades narrativas quando se passa a considerar uma dimensão maior – global – do discurso romanesco independente se em primeira pessoa ou não.

Através da ótica do romance, pode-se apreender o não-dito do discurso, isto é, aquilo que se deseja silenciar, escamotear, mas que também tem efeitos de sentidos independentemente da natureza da narração. Por isso, mesmo o narrador onisciente figura como máscara de manipulação do autor-implícito, pois o ângulo de visão de quem narra só serve para obliterar o que não se pode ou não se quer revelar do universo ficcional.

Acontece que a manipulação da máscara do sujeito que enuncia em primeira pessoa pelo autor-implícito não se estabelece sem que esteja apreciada, de antemão, o fundamento estético que esse tipo de composição particular exige. Tal especificidade corresponde, sobretudo, a uma noção de ambiguidade vinculada à perspectiva de seu narrador-protagonista, conforme podemos inferir das postulações de Dal Farra (1978):

Este conceito implica a presença de dois atos deferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. O espaço cavado entre os dois “eus” – distância e proximidade de perspectivas – é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – o narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde o narrador e personagem estão situados no mesmo tempo. (DAL FARRA, 1978, p. 40)

Exercendo a sua atribuição de relatar os fatos ficcionais e simultaneamente vivenciá-los, o narrador do romance em primeira pessoa possibilita ordenar mais de uma operação de sentidos na dimensão de escritura dessa forma narrativa. O exercício da narração arranja uma lógica diferente daquela que se conforma na experimentação do narrador quando em sua condição de participante dos fatos narrados, “a presença de dois atos deferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo” (DAL FARRA, 1978, p. 40). Portanto, o que estamos chamando de uma condição de forma ambígua a partir das ideias de Dal Farra (1978) emerge dessa relação entre lógicas distintas que, em última instância, formalizam a unidade da perspectiva de um foco narrativo em primeira pessoa.

Em virtude de tal entendimento, a autora assinala que, nos romances de narradores que se enunciam “eu”, há necessariamente referências aos seus próprios processos de criação literária. Por isso, o autor-implícito, ao vestir a máscara de um narrador-protagonista, faz com que este adquira uma figuração ilusória de autoria, permitindo-lhe a simulação de uma autonomia para responder por reparos, juízos e considerações a respeito da elaboração da escritura do próprio romance. Situação que projeta uma “ascendência da narração sobre a diegese”, conforme Dal Farra(1978, p.44):

Muitas vezes, do lugar difícil das suas decisões, o autor-implícito permite ao narrador a simulação de ter consciência de estar escrevendo romance. Possibilita-lhe, então discutir o trabalho e as vicissitudes que afligem ao narrador na decorrência da obra [...]. Assim, se em muitos casos o autor-implícito concede que o narrador explicita a labuta com o texto, o aflitivo gesto de dar ordem à matéria, a confissão da disparidade entre o que pretende narrar e o que narra, ou a erosão que a contingência planteia sobre o relato – dados que surgem em Proust e em Gide (Lesfauxmonnayeurs) –, é porque quer conferir maior verossimilhança ao ato da produção. (DAL FARRA, 1978, p.43)

O argumento da autora para a compreensão do romance em primeira pessoa considera o processo de elaboração ficcional no qual o narrador-protagonista tem a sua autonomia sobre a narração confundida com a autoridade do autor do próprio romance, expressando considerações a

respeito dos procedimentos de composição do texto. Ela entende que a “situação do autor-implícito é épica como o é aquela que é declarada pelo narrador em primeira pessoa, o seu caráter pretérito reside mais propriamente no ato da criação que no trabalho de doar sentido à criação” (DAL FARRA, 1978, p.44).

A situação do autor-implícito coincidente com a de seu narrador-protagonista se estabelece devido à constituição ambígua no âmbito ficcional de um romance em primeira pessoa. Articula-se, assim, um discurso que faz do sujeito que enuncia a personagem de si mesmo enquanto participante dos fatos do enredo. A maneira de sustentar o aspecto dual que se desenha como característica determinante desse tipo de narrativa se dá pela via da explicitação dos encaminhamentos da escrita no ato ficcional, mais que o “doar sentido à criação”(DAL FARRA, 1978, p.44).

Desse modo, torna-se possível que o narrador localize na história que conta a sua participação enquanto personagem, principalmente, pela possibilidade de manejar a verossimilhança de seu conhecimento sobre o universo ficcional. Trata-se da simulação de uma consciência sobre a própria escrita do romance, marcando maior ou menor de grau de distância ou proximidade a respeito da matéria que narra.

Através dessa concessão, o autor-implícito entrega ao narrador-protagonista uma autonomia a respeito do processo de construção ficcional do texto. No plano da diegese, há sempre uma interrupção da história que se conta para a manifestação de uma percepção subjetiva daquele que se enuncia “eu”, de modo a expor as motivações de sua consciência na escolha por relatar uma sequência de episódios ou, ao contrário disso, silenciar e/ou sumarizar tantos outros.

Portanto, podemos considerar que o valor de ênfase na narração em detrimento à diegese está arregimentado no discurso do narrador-protagonista que, ao invés de firmar a significação conteudística da história relatada, escolhe atribuir sentido ao exercício da experiência de narrar-se no contexto dos episódios narrativos. O romance em primeira pessoa estrutura-se literariamente a partir do momento em que o sujeito da narração se torna

objeto do próprio relato, abrigando operações de sentidos distintos, mas ao mesmo tempo complementares na unidade de sua condição formal ambígua.

Na apreciação das categorias de autor-implícito e de narrador-protagonista nos romances em primeira pessoa, as relações teóricas que estabelece Dal Farra (1978) esclarecem a complexidade formal dessa lógica discursiva. Em função de tais postulações, podemos nesse nosso segundo momento de análise examinar criticamente a constituição do foco narrativo na obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque. Nela, a experiência de percepção e imaginação do narrador-protagonista parece alterar formalmente a convenção tradicional de um relato de ficção calcado no dizer de um sujeito que se narra a si mesmo.

Entendemos que a natureza dessa mudança responde, sobretudo, à inexistência de uma figuração ilusória do narrador como autor responsável pela escritura ficcional do próprio romance. Paulatinamente, o que se revela na narrativa é a sua condição ambígua de leitor enquanto personagem e narrador frente à intenção de perceber, interpretar e imaginar uma realidade histórica que objetivamente não vivenciou tampouco foi dela testemunha, relacionada à existência de seu irmão alemão a partir dos dados que recolhe das matrizes documentais e historiográficas reproduzidas na obra.

É folheando um dos livros da biblioteca de seu pai, Sergio de Hollander, que o sujeito do relato encontra uma das cartas de Anne Ernest. A partir dessa carta, ele se mobiliza para apreender e interpretar o registro do seu conteúdo textual, de modo que as suas ações passam a corresponder a essa necessidade de conhecer a realidade de outro tempo histórico por meio da prática e da experiência da leitura.

Nesse contexto, a situação ficcional que enseja a narração da história do romance está vinculada ao manuseio do livro *O ramo de ouro* pelo narrador-protagonista. No miolo de tal livro, ele descobre ao acaso os vestígios de um passado desconhecido pertencentes à trajetória de vida de seu pai no momento em que esteve de viagem para a Alemanha no início dos anos 30. Há então a interrupção de um ato de leitura, que já vinha acontecendo para a imediata imersão na informação de outro discurso, de caráter epistolar, capaz de desvelar a voz da mulher judia que se correspondia com o seu pai:

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo da farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro. 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, Sudamerika, tendo como remetente Anne Ernest, Fasanenstrasse 22, Berlim. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído [...]. Escrito em alemão, cheio de maiúsculas, dele só posso entender o cabeçalho e a assinatura Anne com caligrafia inclinada para a direita. Sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá (BUARQUE, 2014, p.8-9).

A passagem transcrita apresenta o conteúdo de um discurso que se depreende, simbolicamente, das páginas de um outro devido a um ato de leitura. Esse início da narrativa condensa, à revelia de todas as demais cenas do relato, a expressão mais emblemática e alegórica daquilo que se projeta como o engenho ficcional articulado pelo romance. Isso porque “asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo da farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra” (BUARQUE, 2014, p.8-9), “tudo ali dentro” do livro *O ramo de ouro* indicam uma materialidade de evidências concretas a respeito da existência de um leitor. Esse sujeito que se deixa perceber pela natureza de seus rastros inseridos no interior da mencionada.

No enredo, a procura realizada pelo narrador-protagonista corresponde, justamente, à sua tentativa de investigar os vestígios de seu irmão desaparecido no contexto de uma Alemanha nazista. De tal maneira, o que deseja encontrar a partir de sua ação de procura corresponde a algo muito semelhante ao que de fato consegue encontrar no interior dos livros da biblioteca de seu pai: sinais, rastros e vestígios evidentes da existência de alguém.

Frente a esse contexto, o ato contínuo da leitura que se detém, mas se restabelece sob nova expectativa no entrecruzamento de textos e informações, contempla a natureza da experiência de percepção a que o narrador-protagonista está imerso, pois o conjunto desses discursos é o que

ele se propõe a interpretar para levar a cabo a procura por seu irmão desaparecido. O sintagma de tempo “desta vez” (BUARQUE, 2014, p.8-9) conforma, em termos verbais, a incidência de uma mesma ação. A prática da leitura não se esgota, tampouco encontra a certeza de uma significação definitiva e absoluta. Ela permanece enquanto particularidade de um processo no tempo que ora se interrompe ora se restabelece e se modifica conforme a narração dos fatos que integram o enredo da narrativa.

Torna-se possível observar no trecho, “sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930” a referência a um mundo determinado por certo contexto histórico, a Alemanha do começo do século XX. Imediatamente, a essa informação objetiva se acopla uma outra de ordem hipotética, “e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá” (BUARQUE, 2014, p.8-9). Para a combinação desses dois estratos de significação – de menção à realidade histórica para a interpretação imaginativa dessa mesma realidade – antecede a dinâmica de uma atividade anterior até mesmo à enunciação do próprio sujeito da narração: o seu exercício de leitura. Inclusive, podemos inferir que é através da leitura que a narração passa a existir, já que o narrador-protagonista não presenciou diretamente os acontecimentos históricos que menciona.

Logo, resulta bastante emblemático o episódio de descoberta de uma carta escrita em alemão, que se reproduz nas páginas do romance. Sem a posse desse escrito nas mãos do sujeito do relato a narrativa que se formaliza em *O irmão alemão*, na perspectiva de um discurso em primeira pessoa, sequer poderia existir. O evento que lhe permite a posse da carta e, por consequência, a realização de sua leitura torna-se o disparo para a narração ficcional. Ainda que o narrador-protagonista não apresente, num primeiro momento, o conteúdo completo da mensagem epistolar por desconhecimento do idioma de outro país, a correspondência possibilita a sequência de sua ação contínua de leitor: o foco de sua atividade de leitura muda, deslocando-se do livro *O ramo de ouro* para o discurso que lhe introduz na história do filho judeu de seu pai.

Entre a narração propriamente dita e o conteúdo das histórias narradas interpõe-se a existência de uma experiência que está necessariamente

vinculada ao percurso de vida do próprio narrador quando expõe a sua condição de personagem leitor. Trata-se de um agir cuja finalidade reside em aproximar-se do que desconhece a respeito do passado de sua família. Por isso, decodifica e infere o fundamento de possíveis sentidos com base na materialidade de documentos supostamente verídicos, o que o leva a considerar o seu próprio repertório de referências acerca daquilo que já faz parte do seu universo de leituras:

Soa a campainha, e desço para atender à porta apreensivo porque não são horas de carteiro. É um motorista particular que me entrega um pacote de livros e um bilhete do secretário de Justiça com um pedido de desculpas pelo mal-entendido. Descarto os Borges, os Cortázar, os Neruda e dois volumes de poesia de Nicolás Guilén, para alcançar no fundo do pacote a pasta de cartolina. Dentro da pasta, dou por falta de um papel timbrado que me lembro de ter visto nas mãos do inspetor. Mas posso inferir o seu teor pelos manuscritos do meu pai, em três rascunhos de cartas incompletas que assim traduzo [...] (BUARQUE, 2014, p. 163).

Depois de receber a encomenda do carteiro, o narrador aparta, “os Borges, os Cortázar, os Neruda e dois volumes de poesia de Nicolás Guilén” (BUARQUE, 2014, p. 163), conferindo importância menor a eles na esfera do enunciado. Contudo, esses mesmos livros podem ser considerados índices que recomendam um perfil de leitor, justamente, versado na literatura ocidental de um modo geral. Alinha-se de tal jeito a característica que identifica e legitima a atuação de personagem do narrador-protagonista no contexto da narrativa, porque a sua experiência de leitura não se reduz apenas à percepção e interpretação de uma matéria documental e historiográfica. Pelo contrário, também contempla a variedade de discursos ficcionais e poéticos, com a qual está muito bem familiarizado.

Dentre outras faculdades, são esses discursos que permitem a expansão sensível da imaginação humana por meio de suas expressões estéticas e literárias. O narrador-protagonista torna-se um exemplo dessa possibilidade quando utiliza o recurso de fabulação imaginativa para oferecer a sua versão dos fatos históricos, recriando, inclusive, a realidade material de significação objetiva e pragmática, conforme demonstramos na seção anterior deste capítulo. Nesse sentido, não são gratuitas as referências que se faz na

narrativa a obras da literatura ocidental, porque elas integram o imaginário subjetivo daquele que narra e que, de algum modo, se apresenta no romance quando ele passa a fabular situações hipotéticas para um passado distante de sua própria realidade de mundo.

Na continuação do relato, o sujeito procura por um “papel timbrado” que não está no envelope recebido. Diante dessa ausência, o seu empenho corresponde à suposição do teor do documento, usando como parâmetro os manuscritos de cartas inconclusas de seu próprio pai. O narrador-protagonista explicita o fato de que não possui o que procura, “dentro da pasta, dou por falta de um papel timbrado que me lembro de ter visto nas mãos do inspetor” (BUARQUE, 2014, p. 163).

Além disso, aciona a sua capacidade de especulação a partir da versão de textos que lera clandestinamente, “mas posso inferir o seu teor pelos manuscritos do meu pai, em três rascunhos de cartas incompletas que assim traduzo [...]” (BUARQUE, 2014, p. 163). Logo, pelo discurso de um relato em primeira pessoa, não se faz possível conhecer a versão autêntica do conteúdo do “papel timbrado”.

Por isso, apresentam-se duas circunstâncias no enunciado. A primeira corresponde a um narrador-protagonista que, sem conhecer o conteúdo real de um documento, recria o seu teor através do que sabe da expressão de outras cartas de seu pai. E a segunda diz respeito à prática de um hábito recorrente de um leitor que acessa a produção textual de seu genitor, de modo que para além dos livros de escritores consagrados o repertório de leituras do sujeito está constituído pelo seu conhecimento acerca dos discursos e documentos que lhe possibilitam saber parcialmente da vida de seus familiares em outros tempos de um passado histórico.

A narração dos fatos que envolvem as personagens do enredo e que, inclusive, envolvem a vida do próprio narrador-protagonista fica assim condicionada a essa particular atividade e experiência de leitura que significa no romance bem mais que a ação isolada de um sujeito quando na realização de seu dizer toma a palavra para fazer emergir um relato em primeira pessoa:

Na tardinha de 20 de maio de 2013, embarquei no vôo da Lufthansa ciente de que não dormiria. Não sabia que poltronas de avião são tão apertadas, nem que um varapau alemão invadiria meu espaço com o seu joelho. 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 embica nas nuvens. Por cima das nuvens, em altitude e velocidade de cruzeiro, seguimos mais ou menos a linha do litoral brasileiro que o navio do meu pai costeou em 1929. Acompanho a rota área na revista de bordo com a divertida sensação de sobrevoar, aos quase setenta anos de idade, os caminhos do meu pai antes dos trinta. Posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos outros que ele só mais adiante virá a conhecer: já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando? Na ida para a Europa, meu pai ainda devia estar às voltas com gramáticas alemãs, quando muito se arriscaria em fábulas infantis com um dicionário no colo. (BUARQUE, 2014, p.206)

O relato da viagem que o narrador-protagonista realiza para continuar investigando o desaparecimento do seu irmão vem marcado por uma série de informações. Essas informações correspondem não só ao seu deslocamento de um país para outro, “na tardinha de 20 de maio de 2013, embarquei no vôo da Lufthansa” (BUARQUE, 2014, p. 206), mas também correspondem ao seu desejo particular de uma experiência de vida, “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” (BUARQUE, 2014, p. 206). Na sua decisão pela realização da viagem, pode-se observar a natureza de uma intenção vinculada à necessidade de refazer o mesmo percurso que outrora fizera seu pai, Sergio de Hollander, “acompanho a rota área na revista de bordo com a divertida sensação de sobrevoar, aos quase setenta anos de idade, os caminhos do meu pai antes dos trinta” (BUARQUE, 2014, p. 206).

Apesar desses esclarecimentos que envolvem a intenção do narrador-protagonista, a viagem em si e os seus desdobramentos para os fatos da narrativa não constituem o mais importante da enunciação do sujeito. É pela comparação entre dois perfis de leitores distintos, em conformidade com cada contexto de época, que a ação de deslocamento torna-se significativa. Desse modo, o enaltecimento de si, “posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos

outros que ele só mais adiante virá a conhecer: já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?” (BUARQUE, 2014, p. 206), responde ao seu sentimento de um percurso existencial exitoso na visão do próprio narrador-protagonista.

Ele percebe a sua vida atrelada ao exercício de leitura que logrou realizar, sobretudo, tendo como parâmetro a identidade de leitor e intelectual que seu pai representa. Através da ação de Sergio de Hollander, de acordo com a imaginação de quem narra, se conforma a imagem de conduta de alguém que procura entender e se aproximar de sua nova realidade a partir daquilo que essencialmente lê, “na ida para a Europa, meu pai ainda devia estar às voltas com gramáticas alemãs, quando muito se arriscaria em fábulas infantis com um dicionário no colo” (BUARQUE, 2014, p.206).

Nesse contexto de comparação entre perfis de leitores na referência que o narrador-protagonista faz ao seu pai, a menção à obra de Franz Kafka, “já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?” (BUARQUE, 2014, p.206), dimensiona tanto o valor que a literatura tem para a formação intelectual e humanística do homem quanto aporta uma noção de sentido total da existência, sobretudo, em função da percepção que articula o sujeito da narração para os acontecimentos de sua vida. Assim, a alusão à obra do escritor tcheco tem o seu complemento de significação em outra passagem da narrativa:

Não vou mentir que nunca entrei naquele escritório, na sua ausência eu entrava mesmo. Era uma sensação semelhante a de invadir o carro alheio, mas desta vez é como se eu o fizesse com o dono sentado à minha espera. Penetro pé ante pé na fumaceira e encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar os seus dedos. Agora ele ajusta os óculos para me enxergar e tosse duas vezes, sempre duas vezes, depois pergunta se andei mexendo nos seus Kafkas. Nunca, respondo de bate-pronto, aliviado porque pelo menos desse crime sou inocente. Aí ele me desconcerta: e o que está esperando? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão? Leva os óculos de volta à testa e retoma a leitura de um livro chamado Strahlungen, que salvo engano significa irradiações, resplendores ou coisa que o valha (BUARQUE, 2014, p.57).

Através dos termos transcritos, convém observar que não se expõe apenas o lugar de predileção do pai, “não vou mentir que nunca entrei naquele escritório” (BUARQUE, 2014, p. 57). A situação de momento do personagem, “encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar os seus dedos” (BUARQUE, 2014, p. 57). Ou, ainda, a animosidade que se estabelece no diálogo, “mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão?” (BUARQUE, 2014, p. 57).

Antes de tudo, o dizer do narrador-protagonista expressa, retoricamente, a confissão de um ato de transgressão, revelando a particularidade de sua ação. Como sintagma de nexos narrativo, “desta vez” registra a recorrência de um mesmo evento que se marca pelo interesse do sujeito em adentrar num espaço que lhe sugere um universo desconhecido. Por isso, ele almeja conhecer na ordem de satisfação de um desafio pessoal, “era uma sensação semelhante a de invadir o carro alheio” (BUARQUE, 2014, p. 57) .

A menção à obra de Kafka parece responder então à tônica de realização dessa vontade de apreender o que ainda não é domínio de seu completo conhecimento. Desse modo, a importância de decodificar os signos da literatura para poder apreendê-la em sua essência, livre de qualquer tradução, “acho que ainda não posso ler Kafka no original” (BUARQUE, 2014, p. 57).

Nesse contexto, o questionamento, “já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?” (BUARQUE, 2014, p. 206), que o narrador-protagonista devolve ao pai no discurso como reação à provocação feita, “aí ele me desconcerta: e o que está esperando? Acho que ainda não posso ler Kafka no original Eu?” (BUARQUE, 2014, p. 57) aponta para uma noção de totalidade no um percurso de experiência de vida do narrador-protagonista. Isso porque a expectativa de um conhecimento sobre literatura, representada no desejo da ação de leitura, realiza-se como a sua formação intelectual, algo que o credencia à condição de leitor versado, tal qual a caracterização da personagem de seu pai.

Através da declaração do narrador-protagonista, “posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote” (BUARQUE, 2014, p. 206), resulta possível inferir que a leitura enquanto exercício de percepção e experiência existencial significa mais que uma ação individual do narrador-protagonista para poder descobrir o paradeiro de seu irmão alemão. Significa, sobretudo, a viabilidade de perceber o sentido global de sua própria vida a partir de tudo aquilo que conseguiu ler e interpretar, o que necessariamente inclui não só a própria literatura de um modo geral, mas também as matrizes documentais e historiográficas presentes no romance e ilustrativas dos fatos que o fazem agir no sentido da procura que realiza.

Considerando o engenho ficcional da narrativa ao colocar em cena um narrador-protagonista que para narrar precisa, primeiro, vivenciar a experiência da leitura, entendemos que se faz possível problematizar a obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque, tomando como referência a convenção tradicional dos romances em primeira pessoa. Nesse sentido, as postulações de Dal Farra (1978) quando examina a perceptiva de narradores que se enunciam “eu” tornam-se fundamentais.

Por isso, resulta pertinente encaminharmos o argumento de que a máscara que reveste a face de um autor-implícito, isto é, o narrador-protagonista implicado em sua própria narração não conduz à expressão ilusória de uma dimensão de autoria. De um modo geral, essa expressão faz verossímil a inserção de reparos, objeções e ponderações sobre o ato de escritura literária no romance em função de um conhecimento pleno que o sujeito da narração tem do seu universo ficcional.

No caso do romance *O irmão alemão*, o que se estabelece corresponde exatamente ao oposto disso. Desde os primeiros momentos de sua manifestação, o narrador-protagonista revela o seu desconhecimento acerca dos fatos e eventos que constituem o enredo da narrativa. Processualmente, é por meio de matrizes documentais e historiográficas no contexto de uma procura investigativa que, então, ele passa a descobrir os eventos de um passado distante, envolvendo a história de sua própria família.

Sem um domínio prévio a respeito do que narra, o relato do sujeito vai se desenvolvendo na medida em que ele vivencia e participa das descobertas que envolvem a vida de seu irmão alemão, o que impede alusões ao ato de criação e escritura ficcional como se fosse o autor do próprio romance. Podemos considerar também que a narração não ascende em detrimento da diegese. Pelo contrário, esses dois planos de composição do romanesco resultam ambigualmente complementares, uma vez que, embora as suas diferenças de sentidos estejam resguardadas, pois a fabulação imaginativa do narrador nem sempre corresponde à versão dos fatos reais e históricos sobre o desaparecimento de seu irmão alemão, combinadas, elas compõem a unidade total da narrativa.

Inclusive, a narração pelo dizer do narrador-protagonista só encontra a sua razão de ser devido à sua condição de personagem leitor na diegese da narrativa que, ao acaso, se depara com as correspondências de Anne Ernest para seu pai. A experiência leitura do sujeito do relato é o que lhe permite formular o conteúdo de sua percepção e imaginação acerca das informações que se relacionam às personagens que integram um passado distante e desconhecido.

Portanto, o ato de narrar pressupõe a experimentação do ato de leitura, conformando uma condição de ambiguidade para a perspectiva do narrador-protagonista, pois é como um leitor versado que ele dispõe da possibilidade de relatar a história que se verifica através do enredo de procura por seu familiar desaparecido no contexto de uma Alemanha nazista. Em última instância, o engenho ficcional da obra *O irmão alemão* envolve uma formalização de romance em primeira pessoa que redimensiona a figuração ficcional clássica do narrador-protagonista no âmbito de sua manifestação discursiva, mas sem deixar de marcar a sua constituição ambígua. Assim, a significação geral da obra também depende da perspectiva de um narrador-protagonista que é, antes de tudo, um leitor e pela leitura tem a possibilidade de experimentar, perceber e imaginar uma realidade do mundo histórico-social que não viveu tampouco testemunhou empiricamente.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encaminhar as considerações finais deste trabalho de dissertação, resulta oportuno assinalarmos, mais uma vez, que a nossa proposta de leitura crítica a partir da composição de sentidos que se observa no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque, não tem por finalidade estabelecer uma interpretação rígida e definitiva. Pelo contrário, procuramos mostrar por meio da análise dos seus elementos formais como a própria narrativa estrutura-se em função de uma significação de modulação cambiante capaz de criar uma ambiguidade discursiva em que por entre os contornos de seus enunciados emergem diferentes estratos semânticos. Conseqüentemente, são esses estratos que fundamentam a possibilidade de diversos níveis de leitura da obra, pois a sua materialidade literária parece permitir que a cada nova interpretação outras tessituras de significados possam ressoar na matriz verbal do romance;

O conteúdo mais evidente diz respeito à apreensão mimética e referencial da realidade material de um mundo histórico-social, sobretudo, presente nas matrizes documentais e historiográficas que o narrador-protagonista acessa ao investigar o passado de sua família e o suposto filho judeu de seu pai, desaparecido no contexto de uma Alemanha nazista. No plano temático, a procura pelo irmão alemão, empreendida pela ação do sujeito do relato, é a que conduz aos desdobramentos dos fatos narrados, de maneira a permitir a identificação de dados biográficos da vida do escritor Chico Buarque com as informações em tese verídicas inseridas na narrativa ficcional.

Pela vigência dessa relação de correspondência entre o real histórico referenciado pelo romance e a ficção propriamente dita, estabeleceu-se no campo da crítica literária um consenso interpretativo hegemônico a respeito do caráter autoficcional/autobiográfico da obra. Levando em conta os pressupostos teóricos que dão conta desses gêneros, os críticos argumentam que a história narrada tem a sua inspiração baseada nos acontecimentos reais da vida do escritor Sergio Buarque de Holanda, pai de Chico Buarque,

quando esteve em Berlim anos antes da consolidação do nazismo e enamorou-se de uma judia que se tornou mãe de Sergio Ernest.

Conforme mostramos no capítulo em que analisamos a elaboração desses discursos críticos, a consolidação de um consenso interpretativo que assegura o romance como autoficção ou autobiografia contempla um único estrato de sua significação. Justamente o mais superficial na ordem temática da narrativa, sem dela depreender as nuances de sentidos que estão menos relacionadas ao relato que se conta do que à maneira como esse relato é formalizado, armando um processo de ficcionalização da realidade histórica, sobretudo, através da experiência de leitura, percepção e imaginação do narrador-protagonista para os fatos que descobre na sua ação de procura pelo irmão desaparecido.

Em última instância, entendemos que as abordagens que privilegiam o autoficcional ou o autobiográfico, em *O irmão alemão*, resultam de um procedimento de análise crítica da obra literária centrada na regulação de sua verdade histórica. Isso porque toda vez que se procura no universo de seus fatos ficcionais uma correspondência com o real do mundo histórico-social se deixa de apreciar a potencialidade expressiva da narrativa no que ela apresenta de mais sugestivo e importante em termos de construção de sentidos.

O engenho desses sentidos aflora quando o procedimento de análise crítica sai da esfera temática e passa para a lógica de constituição formal do discurso. Nela, se entrevê a condição de uma ambiguidade entre a realidade aparente, de significação imediata e objetiva, e o exercício de percepção e imaginação desse mesmo real, recriando e ampliando as suas possibilidades de sentidos para além da comprovação autêntica de uma verdade histórica. Desse modo, torna-se essencial a perspectiva de um narrador-protagonista que, sem conhecer os fatos do passado de sua família, precisa antes de qualquer ato de narração dedicar-se à experiência de leitura.

Por experiência de leitura, entendemos a ação do narrador-protagonista de colocar-se como participante dos fatos narrados, na condição de personagem que lê, analisa, interpreta e imagina o teor de documentos e registros históricos que dizem respeito ao seu irmão desaparecido. Sem a

realização dessa prática, o sujeito do relato não poderia narrar os acontecimentos da narrativa, pois, de fato, ele não vivenciou e tampouco testemunhou os episódios aos quais se dedica. Trata-se de um processo de fabulação ficcional em que a versão imaginária da realidade material torna-se o seu complemento, como se fossem as duas faces de uma mesma moeda.

Inclusive, é no campo da imaginação que o narrador-protagonista incorpora à realidade objetiva questões próprias do humano, das vicissitudes da vida das personagens, isto é, devolve ao mais pragmático e racional dentro da lógica de uma significação de mundo algo que este pode até esconder ou silenciar, mas nunca apagar: a complexidade da vida que lhe constitui. Assim, o ato da leitura, mesmo que não seja explicitado como uma ação direta do narrador-protagonista para encontrar o que almeja, está sempre presente na sua condição de sujeito que enuncia a história do romance, uma vez que sem exercê-lo o narrador não teria o que dizer sobre a existência da personagem que motiva a sua investigação sobre um passado que desconhece.

Nesse contexto, as formulações teóricas não só sobre a constituição do romance moderno, mas também sobre a sua narrativa em primeira pessoa nos ajudam a melhor fundamentar a nossa abordagem dos elementos formais da obra. Enquanto gênero, desde o início da modernidade, a produção romanesca relaciona-se diretamente com o universo social do qual participa. Por isso, a sua condição ambígua como forma de articular realidade e ficção possibilita que o estatuto de sua representação não fique restrito a uma convenção apenas mimética do real. Outros modos de composição possibilitam o rearranjo e a vitalidade do romance para que possa apreender a natureza do mundo sem deixar de questioná-lo, modifica-lo e transformá-lo.

Nas questões da perspectiva de um romance em primeira pessoa, também indicam uma ambiguidade na postura do narrador-protagonista, já que ele precisa narrar e experimentar a história narrada ao mesmo tempo. Assim, ações que nem sempre são coincidentes constituem a unidade discursiva daquele que enuncia, porque se complementam. Em *O irmão alemão*, como já dissemos, a atitude do narrador só existe porque antes ele procedeu a leitura de materiais que o conduzem às informações de tempo de

que não chegou a participar. Ora narrador, ora leitor, o sujeito do relato depende dessas duas situações opostas para existir no contexto da narrativa.

Por isso, o fundamento do referido romance possibilita considerar que muito mais significativo que aquilo que se conta, torna-se a maneira como a história é contada, pois nisso se integra uma especial forma de perceber e imaginar aquilo que a realidade material não apresenta quando o seu enfoque se reduz a uma apreensão apenas pragmática e objetiva do mundo histórico-social. O romance de Chico Buarque possibilita, inclusive, questionar o conceito de História e a comprovação da verdade que a modernidade erigiu como um de seus paradigmas tradicionais, pois a obra mostra como a realidade material não pode estar apartada de sua interpretação, o que necessariamente implica algum tipo de experiência de percepção sensível do homem para com o seu mundo real imediato e próximo, dando margem ao que há de mais subjetivo e humano.

## REFERÊNCIAS

ALBERCA, M. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOOTH, W.C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

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

CABAÑAS, A. T. *A razão prática da teoria*. Revista Brasileira de Literatura, n 16, p. 69-92, 2010.

CAMPOS, N.A.F. *De Chicos e Sérgios: uma leitura de O irmão alemão, de Chico Buarque como ficção de arquivo*. Crítica literária, outras artes e mídias, n 3, p. 219-231, 2016.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DOUBROVSKY, S. *O último eu*. In: *Ensaio sobre autoficção*. Jovita Maria Noronha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?*. São Paulo: Paz e Terra, 1972.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Editora Loyola, 1977.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, A.V. *Aspectos da escrita contemporânea em O irmão alemão, de Chico Buarque* (Dissertação de mestrado). Recuperado de <https://www.escavador.com/sobre/3161142/maria-aparecida-mineiro>, 2018.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MOTTA PEREIRA, L. *O retorno do autor e as escritas de si na ficção brasileira contemporânea*. Estudos de Literatura, n 1, p. 435-453, 2018.

NORONHA, J. M. *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KUNZ, M.A. & LORO, L.F. *As memórias da dor no romance O irmão alemão, de Chico Buarque*. Revista de literatura, história e memória, n 13, p. 345-357, 2017.

PAZ, O. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

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

PEREIRA, G.C. *O irmão alemão: entre a autobiografia e a ficção*. Revista Verbo de Minas, n 28, p. 69-82.

RODRIGUES, J. *O pacto ambíguo de O irmão alemão: a autoficção de Chico Buarque*. (Dissertação de mestrado). Recuperado de <https://www.escavador.com/sobre/7455027/jhonathan-rodrigues-peixoto-da-silva>.

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: Texto & Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAER, J.J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SANTOS, G. L. *Autoficção e outras modalidades híbridas em romance de Chico Buarque e Michael Laub*. (Tese de doutorado). Recuperado de <https://www.tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3316>.

SOUSA ELESBÃO, J. *A escritura biografemática em O irmão alemão: rastros de leitura na autoficção buarquiana*. Palimpsesto, n 27, p. 381-398.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Presença, 1987.

VELOSO GARCIA, L.E. *Chico Buarque – O irmão alemão*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n 48, p. 289-293.

WELTER, J.V. *Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n 66, p. 69-85.

WINK, G. *A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n 50, p. 47-66.