



LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO EU NO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO* DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

PAGANINI, Martanézia Rodrigues - UFES - martanezia@gmail.com

Apresentação

A questão do eu ficcional com o eu autoral tem sido o mote de muitos estudos acerca da literatura contemporânea. A narrativa de ficção tem suscitado inúmeros debates relativos à sua própria construção. Tomando como ponto de partida os conceitos de ficção, de escrita de si e de autobiografia a comunicação aqui proposta toma como objetivo analisar as relações existentes entre a escrita literária e a autobiografia, apontando alguns aspectos acerca do modo como Chico Buarque de Holanda transfere para o plano ficcional dados de um acontecimento importante da história do Brasil e dados da sua vida pessoal, deixando a ver marcas e evidências das relações entre literatura e realidade, de forma a evidenciar como ambas tem em sua gênese relação com a vida e as experiências do autor. O propósito é visualizar questões relacionadas a fatos da vida autoral de Chico Buarque presentes em sua obra de ficção *O irmão alemão*, analisando as estratégias arroladas pelo autor que se vale da ficcionalidade para trazer à tona fatos conhecidos pelo público acerca de sua vida particular.

Em *O irmão alemão*, de Chico Buarque, observa-se um narrador representando um eu que transita entre ficção e realidade, no sentido em que contextualiza a narrativa com dados da história e da identidade do narrador, levando a cabo um projeto de construção do eu. Seu discurso do íntimo aborda os temas: família, sexualidade, afetos, vinculados à história, ao contexto da ditadura no Brasil, misturados a fragmentos sobre o nazismo, vinculados à busca por um suposto irmão nascido na Alemanha em 1930.

Autobiografia e ficção

É prudente antecipar que não se pretende, nos limites dessa comunicação, dar conta de uma discussão teórica a respeito de ficção e autobiografia, tendo em vista que qualquer consideração sobre uma ou outra categoria implica discussão mais ampla. Em assim sendo, uma pergunta pertinente que se busca é: como analisar textos que se dizem histórias de ficção, mas que trazem em seu bojo marcas da identidade e da vida do eu que escreve? Outra questão que se faz pertinente colocar é: seria possível atribuir à ficção uma potência solidária e, portanto, interventiva no registro de fatos históricos, capaz de proporcionar um redimensionamento dos modos de narrar que afetaria tanto a literatura quanto a história? Essa questão levantada por Padilha¹ discute os limites da ficção, a questão da estética e ética nas escritas de si. A questão serviu de mote para a discussão no curso: “Literatura e História, impasses éticos e estéticos em escritas de si contemporânea”. A hipótese que levantamos durante o estudo é a de que a presença do eu na literatura contemporânea é um artifício de escrita que, embora fale de si, aponta para um nós, invocando-nos a refletir sobre fatos acontecidos, sob outra perspectiva. Em sendo assim, entendemos ser importante discutir o conceito de ficção e autobiografia para se chegar à reflexão acerca das questões levantadas e das relações entre texto literários e textos autobiográficos.

Conforme PADILHA², entendemos o texto de ficção como jogo, no qual, segundo a professora

Se questiona o nosso suposto conhecimento da realidade. Esse jogo da ficção, por meio do mecanismo lúdico *do como se*, questiona nosso suposto conhecimento da realidade. Com base nessa ideia, amplamente desenvolvida na teoria de Wolfgang Iser, *o como se*, produto resultante dos atos de fingir, elabora uma realidade reconhecível, embora posta entre parêntese. Isso ocorre porque, apesar de o mundo representado não ser o mundo dado, é preciso que o entendamos como se fosse o mundo dado. Porém, ao mesmo tempo

¹ Fabíola Padilha é professora doutora da Universidade Federal do Espírito Santo, pesquisadora de narrativas, romances que apresentam escrita de si e suas relações com a autobiografia e autoficção.

² A professora Fabíola Padilha apresenta em sua tese de doutorado: *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia*, um estudo sobre fatos fictícios e fatos empíricos da ficção. No estudo sobre a questão da ficção, PADILHA se orienta pelas considerações de Wolfgang ISER.

que percebemos o fingimento como sendo a realidade, concebemos a realidade da ficção como construção do imaginário. (2006 p.45)

Assim, entendemos que a ficção mente, mas é por meio dessa mentira imaginária que se mostra uma verdade. A ficção é, portanto, uma verdade inventada, uma dissimulação ou re- apresentação. Ao entrarmos em sintonia com a verdade do autor, estabelecemos com o texto um pacto fictício. Por esse entendimento, há que se considerar a literatura como um texto ambíguo, pois sua verdade é sempre subjetiva. Logo, não há que se esperar uma representação fiel da realidade, até porque o real não se faz representável. Acerca disso, Benjamim afirmara no ensaio sobre o conceito de história: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”(1987, p.214) Entretanto, embora em seu caráter “descompromissado” com a realidade cabe à literatura, aquilo que afirma Walter Benjamim: “escovar a história a contrapelo.” Logo, parece conveniente associar este pensamento às escritas de si que aparecem em textos da contemporaneidade. A literatura, o texto ficcional, pode se apresentar como o reverso da história, o contrapelo, fazendo ecoar os sentidos, preenchendo lacunas deixadas pelo materialismo histórico. É esse diálogo que se apresenta na literatura de alguns escritores brasileiros, é também o que se observa nos textos de Chico Buarque. O escritor e compositor em *O irmão alemão* apresenta um narrador-personagem que vai organizando o seu discurso e, ao organizar a sua história, uma narrativa emerge. O relato parece sair apenas da memória do narrador, como um fluxo de consciência, numa espécie de monólogo interior, que intercepta, presente, pretérito, futuro do pretérito, quebrando os limites espaços temporais, fazendo uma espécie de embaralhamento das fronteiras entre as lembranças de si e a situação presente narrada. Assim, o narrador-personagem vai tecendo a escrita e seus vários personagens, enquanto faz uma leitura interior sobre sua história e a história do outro, do irmão estrangeiro. O que importa ao narrador é o paradeiro desse irmão. Ao longo de processo obsessivo de busca pelo irmão, o real e o delírio se entrelaçam de forma magnífica, beirando ao fantástico.

Nesse ponto seria importante buscar em Antonio Cândido uma definição de personagem de ficção. O teórico afirma que

A personagem é um ser fictício, expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende dessa possibilidade de um ser fictício, isto é algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2007, p. 55)

Partindo das considerações do Professor Antonio Cândido, pode-se afirmar, portanto, que a obra de ficção tem seu pacto firmado numa espécie de afinidade entre o ser real e o ser ficcional. Assim, a maneira como Chico Buarque organiza a história de *O irmão alemão* aponta para um engendramento entre o real e o ficcional, uma vez que o romance é apresentado na contracapa como obra de ficção, entretanto encontram-se no texto vestígios pertinentes à vida do compositor, filho do historiador, Sérgio Buarque de Holanda, bem como, a narração acerca do período da ditadura no Brasil. Aliás a história da ditadura, que sabemos que foi vivida pelo escritor, é trazida nesse romance, que se passa na década de 1970. Vemos, pois, que Chico Buarque constrói o narrador-personagem, Ciccio, a partir de elementos de sua biografia, embaralhando fronteiras entre a ficção e a realidade. A obra apresenta de forma romanceada, um personagem-narrador, mas com vestígios de sua vida, bem como, retrata aspectos da história da ditadura no Brasil e do nazismo alemão. Entretanto, escrevem-se no contrateixo palavras que reforçam a ficcionalidade da obra. Indícios factuais são apresentados no contrateixo que alerta: “os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles.” (2014, final da obra) Esses dados apontam para um jogo de ocultamento/revelação da vida real do escritor da obra, porém ao ler o texto nunca se sabe o que é fato real ou fantasioso. É o que se observa neste excerto do romance, em que Ciccio confessa ao leitor:

Serei capaz de escrever um romance inspirado na Alemanha dos anos 30, tão presente nas minhas leituras e fantasias. Posso romancear por exemplo a história de Anne Ernst, cuja foto com meu irmão no colo guardo no bolso da camisa e várias vezes por dia tenho a compulsão de olhar. (214, p.148)

ROBIN afirma que “a narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo a ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes.” (ROBIN apud FIGUEIREDO, 2011, p. 22-23)

Visualizo essas marcas no modo da narração do romance *O irmão alemão*. A mistura de diferentes dados, o emprego de vários tempos verbais e de vários pontos de vista. O romance se inicia com um narrador em primeira pessoa falando sobre o estado dos livros do pai, Sergio de Hollander, e da forma como encontrou a carta de Anne Ernst, suposta namorada do pai, quando este ficou em Berlim, na Alemanha. A carta é o elemento deflagrador do romance. É por meio deste escrito que Ciccio passa a viver a condição de filho desprezado. Ao tomar conhecimento de um irmão que o pai abandonara na Alemanha, intensifica-se em Ciccio o sentimento de filho abandonado pelo pai. A partir de então, o personagem-narrador passa a falar sobre si, buscando o outro que lhe é familiar.

Já nas primeiras linhas, o autor apresenta a duplicidade que será o estilo de toda a obra e define a sua posição. O romance inicia-se com a apresentação do início da carta que Anne Ernst escreveu para Sergio de Hollander, pai do narrador, na qual se lê nas linhas iniciais: “*Durch Dein Schwiegen errate ich...*” (2014, p.8), que se traduz como: “pelo teu silêncio imagino **eu**.....”, (grifo meu). O narrador toma para si as dores de um filho, literalmente, abandonado pelo pai. Ele passa a compartilhar com o irmão alemão, que o pai nunca reconheceu como filho, o mesmo sentimento de descaso e abandono. É este sentimento que permeia a busca pelo irmão. Pode-se supor que as palavras de Anne Ernst, dirigidas a Sergio de Hollander, são tomadas pelo narrador-personagem, Ciccio, como suas, tendo em vista que também se sente abandonado pelo pai, um intelectual escritor, que vive imerso em seus livros, mergulhado em seu trabalho no escritório da casa. “Pelo teu silêncio imagino que estás como sempre em teus livros naufragado (imerso?). Desolada por roubar da tua leitura meio minuto, venho te informar que nosso filho, Sergio um ano de idade repleto de saúde hoje completa.” (2014, p.33) Vê-se, pois, que é o narrador-personagem que diz “eu”, que busca o irmão, por compartilhar com ele o silêncio do pai. Na verdade, após saber da existência de um irmão, por meio de um

bilhete encontrado dentro do livro *O ramo de ouro*, Ciccio se assume como o irmão renegado, rejeitado pelo pai, o irmão alemão. O teor do bilhete mexe com o sentimento do jovem protagonista. A carta registra o, até então, não dito. Por isso, de início ele apresenta apenas as palavras iniciais do bilhete: “pelo teu silêncio imagino eu”. O eu não é apenas de Anne Ernst, mas este eu seguido de linhas em branco e irregulares é o eu-protagonista, o Ciccio. É ele quem vai falar nos próximos capítulos. Aliás, o livro, desde a capa já sugere um espelhamento, um duplo entrelaçamento do eu autoral com o “eu” ficcional. O o (artigo definido do título) encontra-se definindo o próprio autor e, também, o irmão alemão. É em busca desse irmão que se desenvolve o romance. No decorrer da narrativa o eu-narrador se pergunta a todo o momento: O que teria acontecido a Sergio Günter? Teria morrido em algum campo de concentração? Estaria vivo e morando no Brasil? Sabe-se que Chico Buarque soube por meio de Manuel Bandeira que o pai dele, Sérgio Buarque, realmente engravidara uma jovem em Berlim, na Alemanha, na década de 1930, esses indícios da vida real encontram-se no início da narrativa:

[...] sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma fraülein por lá. Na verdade, acho que já ouvi falar de algo mais sério, acho até que há tempos ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha. Não foi discussão de pai e mãe, que uma criança não esquece, foi como um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal. E esqueci, como hei de esquecer esta carta dentro do livro. (2014, p.10)

Observa-se, assim, que contrariando um acordo ou advertência, que se encontra na apresentação paratextual ao final da obra, afirmando tratar-se de um romance brasileiro e ainda que: “os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção”, são referências que, na verdade, acabam conduzindo o leitor a uma espécie de labirinto, a um espelhamento, um jogo: revelação e ocultamento, em que não se sabe onde vai dar. Usando as palavras do próprio narrador: “É um túnel, que vai dar num túnel, que vai dar num túnel.” Sem dúvida é uma escrita labiríntica que parece ser o modo de escrita do autor, pois essa característica aparece também nas obras anteriores do escritor, principalmente no romance, *Budapeste*.

Não se pretende aqui apontar semelhanças, ou afirmar que o narrador é o autor, bem longe disso. Importa nesse estudo, visualizar o plano da escritura, observando o quanto

a história de Ciccio carrega o que sabe sobre a história e a cultura daquele que o criou. Podemos entender, até aqui, que o texto, que ora se apresenta como autobiográfico é realizado por um sujeito escorregadio, espelhado, quebrando qualquer certeza em relação à estabilidade. Já que o eu que se apresenta, ora nos induz a ver que o que diz é verdade, ora mente ao dizer a verdade. Convém tentar compreender a diferença entre ficção e autobiografia. Para tal entendimento, Diana Klinger sugere:

O que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina o seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente de seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja ‘ficcional’ ou ‘referencial’.” (KLINGER, 2017, 12)

Essa afirmativa parece indicar haver algo na construção textual adotada que seria próprio de um texto ficcional. É justamente o que orienta a autora, quando observa que o eu que fala em um texto dessa natureza não pode corresponder fielmente ao autor, sendo, pois, um eu que confabula, embora demonstre parte de sua história pessoal. Entretanto, ficção ou em outro termo: autoficção. Chegamos a outro termo, que vem sendo discutido atualmente pelos teóricos. Mas o que vem a ser autoficção?

O termo surgiu na França, quando Serge Doubrovsky escreveu seu romance *Fils*, uma história que, segundo o autor, não cabia nos limites da autobiografia definida por Philippe Lejeune³ em seu célebre texto *Le pacte autobiographique*, no qual Lejeune define autobiografia como tal, em oposição a literatura ficcional. Em contraposição, ou provocação a teoria de Lejeune, Doubrovsky criou o termo autoficção, como um texto híbrido entre a autobiografia clássica (definida por Lejeune), e a ficção.

Acerca do termo autoficção, FAEDRICH escreveu em sua tese que Doubrovsky ao escrever *Fils* “teve por objetivo exemplificar, na prática, o que vinha a ser a autoficção.” (2014,p 20)E traduziu o excerto abaixo, extraído de fala de Doubrovsky.

³ Lejeune, em **O Pacto autobiográfico** registra uma definição de autobiografia como sendo descrição de um fato retrospectivo que a pessoa real faz de si e de sua própria existência, com ênfase em sua vida individual e, em particular na história de sua personalidade.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, apud FAEDRICH, p. 20)

Podemos compreender melhor com base em Robin, apud Figueiredo que afirma:

A autoficção é ficção, o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, ou seja, é um ser de linguagem; assim, não pode haver adequação entre o autor, o narrador e o personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre o sujeito em princípio pleno (o escritor) e o sujeito dividido, disperso, disseminado da escrita. (Figueiredo, 2011, p.22)

Mediante o que nos afirma Robin, interessa-nos interpretar por meio da leitura de *O irmão alemão*, os fatos narrados, entender o gesto ficcional que permeia o romance de Chico Buarque, principalmente no que se refere ao procedimento relativo à ficcionalização do eu, ou seja, o jogo de escrita que desloca a pessoa do autor a partir da narrativa que se apresenta entre a autobiografia e a ficção. Na verdade, este romance, da maneira como é narrado, se apresenta como jogo de discurso híbrido.

Ainda acerca da autoficção Luciene Azevedo define:

Partindo da incidência do eu no contemporâneo e não apenas no âmbito das artes, gostaria de tomar o termo autoficção com uma espécie de arquigênero capaz de abarcar todo valor que o ‘espaço biográfico’ tem alcançado em diferentes esferas do cotidiano e mais especificamente no âmbito do que continuamos a chamar de literatura. [...] gostaria de investir na hipótese de que a autoficção reinventa o romance e atija as dúvidas sobre a ficcionalidade das formas literárias, pondo em xeque o horizonte de expectativas dos leitores através do investimento no hibridismo das fronteiras entre o (auto)biográfico e o ficcional. (AZEVEDO, 2013, p.249)

Nesse sentido, podemos pensar a escrita de Chico Buarque em *O irmão alemão* como uma escrita que, ao oscilar entre as categorias autobiográfico e ficcional, sugestiva de

uma discussão referente a auto-representação, que proporciona uma via importante para canalizar preocupações de uma época. O romance de trama escorregadia, e fragmentário ao extremo, avesso às formas mais difundidas de enredo, traz em seu bojo um desejo de desconstruir os gêneros tradicionais, no sentido em que rompe com as convenções narrativas, especificamente no que diz respeito ao narrador, que “anuncia a profunda perplexidade de quem vive” (1994, p. 201), conforme afirma Walter Benjamin no seu conhecido ensaio “O narrador”. É o que se pode perceber facilmente em Chico Buarque, a certa altura o narrador confabula uma lógica própria da subjetividade: “não seria por mim que ele tomaria conhecimento de meu romance, muito menos com a trama que tenho em mente, ainda que as personagens reais, figurem com nomes trocados ou referidos pelas iniciais.” (2014, p. 150)

Nessa perspectiva, a autoficção soa como reinvenção. Por isso mesmo, pertinente se faz apontar o narrador de *O Irmão alemão*, Ciccio, como uma sombra, uma performance, sobretudo porque a narrativa se acerca de um contexto histórico vivenciado pelo próprio autor, afirmando com certa veemência que a auto-representação que ensaia é o vínculo do que se narra com o mundo, assumindo gestos que parecem aludir a efeitos de transubstanciação não só com o eu autoral como, também, com os personagens. Colocar-se no texto faz do autor uma espécie de performance da verdade e da ficção.

Sabe-se que Chico Buarque conheceu os tempos de chumbo da ditadura militar no Brasil. Denunciando esse fato, o tema da ditadura aparece metaforizado em suas canções que foram, por vezes, censuradas pelas leis da ditadura. O rebelde compositor teve de se retirar do Brasil na década de 70, para viver com sua família na Itália, o que nos leva a relacionar o nome do protagonista da obra em questão, o Ciccio, forma diminutiva de Francisco em italiano, e da própria mãe do narrador: Assunta. Pois bem, esses nomes e outros indícios, tais como relatos de castigos, à maneira da ditadura, aparecem na obra como formas de resistência e repúdio a esse acontecimento no Brasil e, também, ao nazismo na Alemanha. Não é por acaso que o enredo se passa em pleno período da ditadura. A crueldade praticada neste período é denunciada na narrativa.

Na tentativa de puxar algum fio do nosso passado, pergunto-lhe pelo seu amigo Udo e fico sem resposta. Sua reserva parece confirmar o que ouvi em conversas de bar, que o pai do Udo sacou o filho da

cadeia mediante acerto como delegado, causando mal-estar na arraia miúda policial. É que o Thelonious ali abandonado entre bandidos e ladrões de galinha, pagou a conta em dobro: duas sessões de pau de arara, duas séries de afogamento com capuz e fala-se até que dois carcereiros o enrabaram, mas isso já vai por conta da maldade do povo. Não sei se as barbaridades da prisão podem tirar uma pessoa do prumo, ou se é simplesmente a nossa longa desconvivência que me provoca agora esta estranheza ao lado de Thelonious, aliás Ariosto. (2014, p.56)

Referências também aos campos de concentração da Alemanha aparecem em *O irmão alemão*, como forma de registro de uma inconformidade com o acontecido. O que nos leva a confirmar a presença do duplo nessa narrativa de Chico Buarque, em que o narrador revê o passado e o reinventa, retornando-o ao presente, imbricando ficção e história.

As baratas me recordavam velhas leituras, e não sei por que fui dizer a ela que nas câmaras de gás da Polônia as pessoas morriam arfando assim mesmo, na esperança de algum oxigênio acima do vapor de inseticida. [...] é que de quando em quando eu encasquetava com meu irmão alemão metido em situações pavorosas. (2014, p.74-75)

Novamente temos aqui, a relação de duplicidade, embora com outro efeito, as histórias. Encontram-se imbricadas a relação entre dois irmãos, o brasileiro e o alemão, num movimento de alternância entre identificação e distanciamento. Ao aproximar os dois acontecimentos, o autor aproxima-se, também, do leitor, por narrar uma experiência coletiva comum, vivida pelos personagens criados para essa narrativa.

No romance em questão, como também nos romances anteriores de Chico Buarque, é possível visualizar a figuração do narrador, bem como a elaboração de seu discurso a partir de um duplo movimento: a performance, no sentido de artifício, numa espécie de jogo do ser e do parecer, instaurando a dúvida entre o real e o imaginado. Nesse artifício, a linguagem apresenta-se como instrumento do autor. Ela é dimensionada como a matéria prima da qual emerge as possibilidades e impossibilidades da escrita. Nesse jogo a linguagem emerge como grande articuladora do autor. A linguagem funciona como uma performance do narrador-escritor-personagem, como elo de sua capacidade e disponibilidade para criar um romance representativo de sua época. Para tanto, a linguagem é a pedra de toque, é na e pela linguagem que o sujeito se move, se

mostra e se contracenam. Sobre estes traços que aparecem na literatura a partir do final do século XX, Arfuch apud Klinger observa:

O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Estou propondo uma sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz” (Arfuch, 2005, p.42).

É pertinente traduzir como estamos acolhendo a expressão literatura contemporâneas, já que nas discussões sobre ficção e autobiografia, o termo sempre inicia o debate. Logo, importa, aqui, colocar em questão: o que vem a ser contemporâneo? Para entender como Barthes: “O contemporâneo é o intempestivo”. É nesse sentido que estamos entendendo o contemporâneo, no sentido de olhar para além de nosso tempo. É esse o caso da ficção, do universo da arte em geral, que engendra dentro de si o objeto de sua representação. No sentido traduzido por Shollhammer:

O verdadeiro contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de capturar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (2009, p.9-10)

Isso posto, permite-nos entender que a escrita de si se apresenta como o cerne da problemática do sujeito em confronto com o mundo, em oposição a ordem estabelecida, no sentido que nos fala Bosi

A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio. (BOSI, 2002, 121)

Retomamos, mais uma vez, a ideia de que a ficção, feita desse modo, não aceita mais discursos totalizadores e autoritários. Em lugar desses, surgem obras que problematizam o saber histórico. Trata-se, pois, de uma escrita, cuja vivência é determinada pela crise do sujeito, que investe um novo olhar para a sociedade. Tais textos divergem do que, normalmente, se espera de um texto puramente autobiográfico.

Resta-nos agora, fazer apontamentos acerca do eixo central dessa mesa de comunicação, buscando o que o romance *O irmão alemão* traz para o debate sobre escrita de si, resistência e empoderamento. Pois bem, nesta obra observam-se traços do que se vem apontando como literatura do testemunho. Mas o que seria Literatura de testemunho?

PENNA apud Ginzburg observa que

O testemunho se vincula, a movimentos de resistência. Sua compreensão exige perceber uma vida política dotada de multacentralidade. Nessa perspectiva, um indivíduo não é entendido em uma concepção burguesa, e sua constituição não se restringe a determinações nacionais. O texto de testemunho é necessariamente vinculado com vivências de um grupo de vítimas, do qual o sujeito da enunciação é um articulador. O sujeito é constituído não a partir de uma auto-suficiência interna, mas pelo contrário, de cruzamentos de múltiplas forças externas (2003, p. 304).

Por sua vez, SELIGMANN-SILVA ao tratar desse tema destaca que na literatura de testemunho o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração.

Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o indizível que a sustenta. A linguagem é, antes de mais nada, o traço – substituto e nunca perfeito, satisfatório de uma falta de uma ausência. (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p.48)

Compartilhando com SELIGMANN e Complementando, GINZBURG vai ressaltar que

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente. (2003, P.307)

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

Desse modo, a literatura apresenta-se como forma de resistir à imposição e a força. Segundo Bosi a resistência é um conceito originalmente ético. Pela linguagem o narrador do romance é capaz de demonstrar a sua resistência aos antivalores imposto pela sociedade. No caso da literatura é a linguagem que participa dessa experiência.

A imaginação apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar o Lager, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (SELLIGMANN-SILVA, 2008, P.70)

Ao final desse percurso de leitura podemos, ainda, dizer que o que prevalece nessa narrativa é a *alterficção*, termo sugerido por Evando Nascimento como mais apropriado para tratar a escrita de si, ao que ele reconhece como “ficção de si como outro”. Nesse processo, a linguagem é expandida, o eu e o outro interpenetram-se, o que assinala fortes indícios de alteridade. A alteridade é, desse modo, um jogo de potência criadora, por isso mesmo, *alterficção* como bem demonstrou Nascimento.

Referências:

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 31-49, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BOSI, Alfredo. Literatura e resistência. In: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de A.; GOMES, Paulo E.S. *A Personagem de Ficção*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 1972.

DÁVALOS, Patrícia Miranda. *Ficção e autobiografia: uma análise comparativa das narrativas de Thomas Bernhard*. São Paulo: Humanitas, 2012.

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

FIGUEIREDO, Eurídice. *MULHERES AO ESPELHO: AUTOBIOGRAFIA, FICÇÃO E AUTOFICÇÃO*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/viewFile/55604/33808>

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007

_____.A Escrita de si como performance. Disponível em <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>

NASCIMENTO, Evando. Matérias primas: da autobiografia à autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE Lucy Coutinho (org.) *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p.189-207

PADILHA, Fabíola. *Expedições e Ficções: sob o signo da melancolia*. Vitória: Flor&Cultura, 2007.

PENNA, João Camillo. *Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispanoamericano*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, org. História, memória, literatura. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: 2008, vol. 20. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>