

O ENGENHO CRIATIVO PARA A DESCOBERTA DE O IRMÃO ALEMÃO: APONTAMENTOS SOBRE ÉTICA E ESTÉTICA NO ROMANCE DE CHICO BUARQUE

Anderson Trindade Chaves (PUC-RS)¹
Ívens Matozo (PUC-RS)²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar de que modo se apresentam as questões de alteridade no romance *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque. Mais especificamente, buscamos pensar a representação de mundo que esta obra postula aos seus leitores em dimensão ética e estética. Para tanto, o embasamento teórico ampara-se nas contribuições teóricas propostas por Fredric Jameson (1991), Antonio Candido (1995) e Elias Canetti (1995). Conclui-se que a obra problematiza a impossibilidade de o narrador-protagonista expressar a dimensão de uma experiência humana atravessada por um contexto social violento e opressivo.

Palavras-chave: ética; estética; Chico Buarque; O irmão alemão.

Considerações Iniciais

Sem necessariamente adentrar no mérito da discussão polêmica que viceja, com intensidade, no campo do pensamento crítico das ciências sociais e também na elaboração contemporânea de muitas produções artísticas, cabe mencionar, de um modo geral, as ideias de Fredric Jameson no ensaio *Pós-Modernismo: a lógica cultural*

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduações em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CNPq. E-mail: andersonchaves2008@hotmail.com.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduações em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CNPq. E-mail: ivens_matozo@hotmail.com.

do *capitalismo tardio* (1991). Isso porque o autor, ao refletir sobre o tempo e as circunstâncias que constituem a chamada pós-modernidade, assinala que já não se pode pensar as questões de arte e literatura dissociadas, então, de uma reflexão contumaz relacionada à própria lógica cultural de uma sociedade de consumo imersa nesse atual estágio do capitalismo. Noutras palavras, corresponde dizer que a construção epistemológica do autor para sustentar uma explicação dos eventos que particularizam o momento histórico-cultural em que vivemos, cuja origem responde, invariavelmente, às transformações paradigmáticas instauradas a partir da Revolução Francesa, está atravessada por uma compreensão histórica de evolução. Nesse sentido, ainda é persistente o senso de progresso, de produção e de valor depositado sobre o consumo como atributos determinantes das definições de comportamentos sociais que se avultam desde o estabelecimento hegemônico dos padrões burgueses de vida humana.

Em função dessa mesma compreensão, para além das ponderações que outras perspectivas podem fornecer ao tema discutido por Jameson, quando se aceita a própria inteligibilidade da formulação do autor como uma possibilidade de manejo teórico capaz de aclarar as complexidades e as contradições que temos na realidade do mundo presente, depreende-se, ainda, um inquietante questionamento relacionado à natureza do fazer artístico e literário, bem como o seu sentido e a função que a ela pode ser atribuída. Isso porque o que se apresenta é um contexto onde a realização de qualquer atividade humana está determinada pela atribuição de uma cifra monetária, cujo empenho aplicado à produção de algo não tem valor propriamente em si, porque, para que este exista enquanto tal, é preciso que corresponda, na maioria das vezes, a algum tipo de interesse comercial, de procura e oferta, capaz de figurar, materialmente, como um bem para o consumo.

Por isso, o que se apresenta como um dos desafios para a elaboração da arte, da literatura e da cultura, em geral, emerge da necessidade de conceber meios e modos de resistir às clausuras e insígnias de uma lógica de mundo dominada pelas conformações desse capitalismo tardio e constituinte de nosso tempo histórico. Nessa perspectiva, poderíamos, com uma igualdade de forças, lutar por uma qualidade muito cara à sensibilidade, por exemplo, dos poetas, sobretudo, àqueles que perceberam e vivenciaram os primeiros sinais da sociedade moderna, hoje conhecidos como simbolistas franceses: a autonomia da obra diante do mundo. Esta autonomia se traduz no arranjo da criação artística como um fazer humano capaz de manifestar, pela via da formulação estética, uma visão de mundo que se singulariza e, conseqüentemente, adquire para si um caráter de significação universal, dada a complexidade humana que realiza como percepção, independente das circunstâncias imediatas da realidade referencial a qual está associada no seu momento de nascimento.

Se pensarmos, assim, na autonomia e nas possíveis relações que a obra de arte estabelece para com o mundo, do qual ela (a obra) também faz parte, porque, inclusive, o recria, oferecendo-lhe outras realidades imaginárias e se dentro de tal contexto, tomarmos como referência a natureza das implicações próprias à criação literária, faz-se pertinente retomar a reflexão de Elias Canetti. Em discurso proferido no ano de 1976, quando, após já a existência de eventos extremamente traumáticos para a humanidade, como as duas grandes guerras mundiais, o escritor búlgaro

experimenta refletir sobre a função do ofício do poeta, e, por óbvio, do próprio escritor, circunscrita pela particularidade de um real bastante desenhado por diversas tensões históricas, sociais e paradigmáticas em termos de valores humanos.

É de tal modo a reflexão articulada que a posição da qual ele diverge resulta da ideia de que a literatura está fadada ao esgotamento, à inércia enquanto discurso capaz de oferecer uma significação ao mundo. Ou seja, a ideia de que a literatura está condicionada a um fim. Justamente contra a natureza pessimista de tal postura, que à época foi pensamento recorrente, é que o escritor afirma, com ênfase, que “a literatura pode ser o que for, mas uma coisa não é- assim como não o é a humanidade que ela ainda se agarra: a literatura não é algo morto” (CANETTI, 1995, p. 312). Convicto de tal vitalidade, ele defende a função do poeta e do escritor diante do mundo. Assim, coloca uma atribuição muito importante que pode ser resumida pela chancela dada aos poetas de *guardiães das metamorfoses*:

Num mundo onde importam a especialização e a produtividade, que nada vê senão ápices, almejados pelos homens em uma espécie de limitação linear, que emprega todas as energias na solidão gélida desses ápices, *desprezando e embaciando tudo o que está no plano mais próximo – o múltiplo, o autêntico –*, que não se presta a servir ao ápice; num mundo que *proíbe* mais e mais a metamorfose, porque esta atua em sentido contrário à meta suprema da produção, que multiplica irrefletidamente os meios para a sua própria *destruição*, ao mesmo tempo que procura *sufocar* o que ainda poderia haver de qualidade anteriormente adquiridas pelo homem que poderiam agir em sentido contrário ao seu – num tal mundo, que se poderia caracterizar como o mais *cego* de todos os mundos, parece de fundamental importância a existência de alguns que, apesar dele, continuem a exercitar o dom da metamorfose [...] Só pela metamorfose (no sentido extremo em que essa palavra é usada aqui) seria possível sentir o que um homem é por trás de suas palavras: não haveria outra forma de apreender a verdadeira consistência daquilo que nele vive. Há em sua natureza um processo misterioso e ainda muito pouco investigado, que constitui a *única e verdadeira via de acesso ao outro ser humano*. (CANETTI, 1995, p. 317-318, *grifo nosso*).

Destas considerações, parece-nos de fundamental importância resgatar o conceito de metamorfose. O termo é compreendido como princípio fundamental da função do ofício poético em sua tal inerente relevância (incluindo-se, aqui, o fazer literário e o artístico) no cerne de um mundo que, freneticamente absorvido pelo senso de produção e consumo, nos termos de Jameson, promove a própria, inevitável, destruição. E, assim, obviamente, não resulta gratuita a formulação relacional que Canetti apresenta entre a noção de ausência de metamorfose e a de esgotamento e destruição da realidade humana do mundo, como referencia em seu discurso. Isso porque a emergência de um comportamento massivo, particularizado pela substituição de valores voltados para o desenvolvimento de um espírito perceptivo

do humano, por concepções que objetivam, apenas, a conquista *cega* dos grandes *ápices*, para desfrutarmos da metáfora utilizada pelo escritor búlgaro, acaba produzindo um distanciamento “do múltiplo e do autêntico”. Isto é, de tudo aquilo que, como diferença, desajusta o hegemônico presente em um real de mundo determinado pela realização constante do progresso.

Entendemos que Canetti, ao considerar a função do poeta no mundo como *guardião de metamorfoses*, está pensando a literatura e arte, em geral, como uma forma autêntica de oferecer resistência a essa hegemônica lógica de primazia de valores, que coloca o humano em segundo plano ou, por vezes, nem o considera em sua dimensão complexa e heterogênea. Por conseguinte, ao conceito de metamorfose, integra-se ainda outro, elementar e indiciário de toda a universalidade do pensamento do escritor quando faz o tratamento desse tema. Para dizer em outros, ele toma a arte e a literatura como via possível de encontro com o diferente, o *múltiplo* e o *autêntico*, que só pode acontecer através da chamada alteridade: “processo misterioso e ainda muito pouco investigado, que constitui a única e verdadeira via de acesso ao outro ser humano” (CANETTI, 1995, p. 318).

Assim, a metamorfose, princípio constitutivo da função do poeta no mundo, apresentar-se-ia pelo modo como este percebe a alteridade, em uma capacidade própria de abrigar a multiplicidade da variedade humana na sua obra, para, então, construir uma forma estética capaz de refletir a complexidade de valores do espírito humano anterior a qualquer determinação ou exigência do mundo real. A metamorfose acabaria por reinventar o próprio estatuto da autonomia da obra. Em última instância, a luta de resistência travada no exercício do fazer poético e literário dá-se pela via da contemplação da diferença, a qual é, essencialmente, marcada pela expressão perceptiva que se realiza sobre o outro. Promove-se, desse modo, um senso de humanidade tão necessário em um mundo que se destrói a cada vez que privilegia apenas o interesse pelo material enquanto produto de consumo, sem priorizar o que seria, segundo Canetti, o mais importante: as noções fundamentais de alteridade. Não é por acaso que o contexto histórico em que se insere o discurso proferido pelo escritor relaciona-se à existência das duas grandes guerras mundiais, que, como sabemos, colapsaram qualquer noção de respeito às diferenças e heterogenia humana, isto é, a própria alteridade.

Em conformidade com essa perspectiva do escritor sobre o ofício do poeta, sua necessária relação com a metamorfose, e, portanto, com a própria dimensão da alteridade, podemos colocar em diálogo a formulação do crítico brasileiro, Antonio Candido, presente em um ensaio de 1988, intitulado *O Direito à Literatura*. Ao defender a tese de que todo homem carrega em si um anseio pela literatura, entendida desde um prisma amplo, “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade” (CANDIDO, 1995, p. 174), o que se instaura é uma preciosa problematização de Candido sobre um certo entendimento acerca dos Direitos Humanos, quando o momento histórico, este que já vínhamos comentando, diz respeito, conforme as reflexões do crítico, a uma sociedade ocidental que desfruta de um inigualável desenvolvimento material, tecnológico e científico, mas sem ainda apresentar resoluções para as suas frequentes e mais caras contradições sociais e humanas. Desse modo, o que ele elabora como a questão fundamental para se pensar a inter-relação entre os Direitos Humanos e a literatura

está relacionada à própria ideia que se tem a respeito do ser humano em relação à condição de alteridade. Nas palavras de Candido:

Por quê? Porque pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo. Esta me parece a essência do problema, inclusive no plano estritamente individual, pois é necessário um grande esforço de educação e auto-educação a fim de reconhecermos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que os nossos direitos são mais urgentes que os do próximo. Nesse ponto, as pessoas são freqüentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direito, sem dúvida, a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde -, coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoiévski ou ouvir os quartetos de Beethoven? Apesar das boas intenções no outro setor, talvez isto não lhes passe pela cabeça. E não por mal, mas somente porque quando arrolam os seus direitos não estendem todos eles ao semelhante. Ora, o esforço para incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos. (CANDIDO, 1995, p. 172).

A reflexão do autor está muito distante de qualquer reducionismo no que se relaciona à percepção da dimensão da alteridade. Ele alerta para o necessário cuidado que se deve ter, em um senso de vigilância constante, no sentido de evitar armadilhas e contradições como esta, que ele mesmo expõe, quando se está no tratamento das questões sobre a igualdade de direitos no aspecto da vida humana. É, então, que chegamos ao problema de índole ética, a qual se apresenta como parte bastante constitutiva de elaboração literária e artística: o domínio da representação da vida e da experiência humana do outro na construção de uma significação estética que a literatura e a arte em geral permitem promover diante de uma realidade de mundo. Nesse sentido, explica o crítico:

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção. De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõe um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em conseqüência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 1995, p. 177).

Conforme exposto no excerto acima, a obra literária processa uma imagem de mundo a ser transmitida ao seu receptor, uma vez que, como constructo discursivo, formaliza uma *organização* própria das estruturas do mundo empírico que referencia, entregando ao sujeito da recepção uma coerência que não necessariamente esse mundo empírico possui, e, por isso, a obra constitui, e até mesmo cria, a nossa realidade social, histórica e, por isso, plenamente humana. Assim, se pensarmos no potencial da literatura a partir de sua autonomia e de sua condição de abrigar complexidades e contradições para construir o seu *poder humanizador*, o que se coloca como fundamental em uma leitura de abordagem crítica reside na observação e análise do modo como uma obra literária, por meio dos seus elementos composicionais de organização e coerência formal, entrega, ao real do mundo histórico, uma dimensão ética e estética, pois é isto que, de pronto, a particulariza enquanto representação de mundo, salvaguardando-a de possíveis comparações e confusões com qualquer outro constructo ou produto do fazer humano, materialmente, direcionado para o consumo e para as lógicas de mercado.

A partir de tais pressupostos, o presente artigo tem como objetivo analisar de que modo se apresentam as questões de alteridade no romance *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque, para, através disso, pensar a representação de mundo que esta obra postula aos seus leitores em dimensão ética e estética. No cenário da produção brasileira de narrativas ficcionais contemporâneas, há muitos escritores que, em seus trabalhos ficcionais, têm explorado o que se convencionou chamar de *escritas de si*, cujo teor do autobiográfico³ ganha bastante destaque, tal como acontece nessa obra ficcional do Chico Buarque. Pedro Galas Araújo (2011) destaca sobre tal cenário a existência de “[...] uma profusão de relatos fictícios que incorporam fatos reais vividos por seus autores, e mesmo falsas autobiografias, que imitam seu código e transitam em um terreno de ambiguidade e indecisão entre o que é verdadeiro e o que é falso, inventado (ARAÚJO, 2011, p. 21).

Apenas para citar alguns romances, lembramos títulos como *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago, *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza e, por fim, *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, uma vez que são narrativas que, de um modo ou outro, problematizam a legitimidade dos discursos de sujeitos cujas vozes tecem o relato da própria história de suas vidas. No caso da obra *O Irmão Alemão*, justamente, o que mais parece chamar atenção é a intriga elementar de um relato que se fundamenta no recolhimento, ou tentativa, de índices e dados, por parte do narrador-protagonista, sobre o desaparecimento do seu irmão bastardo durante a instauração do regime nazista na Alemanha comandada por Hitler. Esse fato chega por acaso ao conhecimento do narrador-protagonista quando, ao abrir um livro da biblioteca de seu pai, Sergio Buarque de Holanda, localizada na casa da família na capital paulista dos anos 1970, encontra uma carta onde descobre por primeira vez a existência desse seu outro familiar, o seu irmão alemão.

³ Sobre o conceito de autobiografia utilizado neste trabalho, ver Luiz Costa Lima (2007) e Philippe Lejeune (2014).

Desse modo, o que se apresenta é o fato de o narrador-protagonista construir um relato autobiográfico em que a sua intenção é descobrir a existência de alguém totalmente desconhecido e afastado de sua convivência pessoal. Em sua natureza estética de discurso ficcional, a narrativa sustenta-se, legitimamente, sem que o narrador-protagonista conheça de modo global a história que motiva o seu relato quando toma por desejo de seu interesse a vida de seu irmão estrangeiro, desaparecido, e, até então, completamente ausente da própria experiência existencial e familiar desse narrador-protagonista. Por isso, cabe perguntar sobre que implicações éticas se colocam na representação narrativa de uma obra literária que, expressamente, comunica uma dimensão de alteridade, inerente a um outro alguém desconhecido, como esta que se articula pelo enredo do romance *O Irmão Alemão*? Acreditamos que se tece, portanto, uma engenhosa arquitetura ficcional capaz de permitir, entre tantas outras possibilidades de debate, uma discussão sobre alteridade, ética e estética, a partir do romance em questão.

A descoberta de um irmão alemão: apontamentos de análise para o romance de Chico Buarque

Articulando fatos históricos relacionados à história de sua própria vida e também do seu universo familiar, Chico Buarque, em *O Irmão Alemão*, promove um pacto de fusão entre o ficcional e o autobiográfico, de modo a incluir, no interior do livro, a reprodução, em tese real, de cartas, fotos, registros e documentos históricos oficiais que haviam sido escondidos, ou camuflados deliberadamente por seus pais (não há como saber, visto que o narrador-protagonista também não sabe), mais precisamente nos livros da biblioteca de Sergio, seu pai, ou em gavetas de cômodas de Assunta, sua mãe. A partir dessas reproduções, o romance vai condensando várias tessituras discursivas no seu tecido ficcional, o que acaba tornando o livro uma obra multifacetada e sempre na iminência de sua própria significação, pois não há como fixar a narrativa nesta ou naquela diretriz semântica. Diante deste descentramento expresso no romance, faz-se pertinente destacar os procedimentos composicionais que personalizam essa obra como um constructo de expressão literária.

Para isso, torna-se curioso assinalar como cada cena do romance guarda em si um quê de descontínuo, ou de descentramento. Nessa perspectiva, observamos que a fibra das articulações dos fatos ou das ações do narrador-protagonista está, invariavelmente, comprometida pela ausência de algum dispositivo ou aspecto discursivo da narração capaz de dar um enlace sequencial àquilo que é relatado. De tal maneira, não há nessa narrativa a precisão de coordenadas de tempo ou espaço ou, ainda, a armação de um pensamento lógico-pragmático capaz de revelar uma linearidade única de início, meio e fim para os fatos apresentados pelo narrador-protagonista, embora, desde as primeiras linhas, o romance crie no leitor a impressão de expectativa de vivência de um mistério (o paradeiro do irmão alemão) que terá a sua conseqüente resolução. Se houvesse essa precisão, resultaria em um aporte ficcional útil para a elaboração verossímil de uma totalidade, onde causa-conseqüência dizem muito sobre os eventos da história narrada. Não é o que

acontece no romance em função, sobretudo, da casualidade que determina a descoberta dos fatos narrados pelo sujeito da enunciação.

Notamos que o narrador-protagonista, ao procurar pelo ente desaparecido face ao contexto histórico de perseguição aos judeus em uma Alemanha Nazista, apresenta um empenho árduo, quase obsessivo, e bastante solitário. A rigor, o que se fundamenta é o fato de que nenhuma ação efetiva do protagonista, na qualidade da investigação dos vestígios do irmão estrangeiro, é capaz de lhe fornecer dados concretos, sequências de causa-consequência sobre a vida do investigado. Nessa instância, o que o leitor acompanha é um verdadeiro emaranhado de informações desconexas provenientes do fortuito ou do circunstancial das revelações justapostas ao acaso e, às vezes, por mera coincidência ao narrador-protagonista. Como é possível observar no trecho abaixo:

Com isso me vem à mente a carta que encontrei por acaso outro dia, e sem querer pego a fantasiar o romance secreto do meu pai em Berlim, já brinco de procurar meu irmão alemão no salão. Será homem de seus trinta anos, provavelmente de óculos, loiro, queixo, proeminente, rosto muito comprido, cocuruto, alto. (BUARQUE, 2014, p. 25).

Ao saber da existência desse irmão, o que se apresenta pelo modo como o narrador-protagonista articula a sua enunciação corresponde, justamente, ao caráter fortuito dos acontecimentos, sem a evidência de qualquer outra lógica que possibilite subtrair expectativas próprias da especulação. Então, a expressividade discursiva de sintagmas como “por acaso”, “outro dia”, “sem querer”, “me pego a fantasiar” é indicativa de uma perspectiva que se sustenta, basicamente, pela percepção imaginativa de um sujeito sobre a vida de um outro alguém a partir das elementos materiais que descobre e recolhe ao acaso, as cartas e documentos que registraram tal existência. Essa passagem do romance resulta bastante representativa do estofado ficcional articulado por meio da voz desse narrador-protagonista, pois em toda a narrativa o que não ocorre, de fato, é uma organização interpretativa de todos os aspectos que compõem a vida do irmão estrangeiro. Em todo o romance, o narrador-protagonista sustenta o caráter hipotético, sem lançar mão de qualquer outra possibilidade de arranjo para àquilo que é o cerne do relato narrado.

Paulatinamente, o que vai se apresentando é também o inapreensível dos fatos que culminaram no desaparecimento do irmão alemão, de modo a atingir consequentemente o narrador-protagonista, pois o acesso que tem a eles, os fatos, é, por assim dizer, o fragmentário. As cartas, os documentos oficiais, as fotografias, em última instância, também não figuram como rastros de alguém, porque já esvaziados de qualquer outra significação, face à indiferença e o silêncio dos sujeitos agentes e testemunhais dos acontecimentos, mais especificamente, o pai e a mãe do narrador-protagonista.

Em outros termos, cabe dizer que a referência ao ‘real’, externo à ficção do qual se apropria o romance na sua dimensão historiográfica e documental, numa articulação autobiográfica, se perfaz nebulosa e movediça, porque a ficção dissolve todo grau de veracidade ao sustentar o especulativo próprio da perspectiva do narrador-protagonista. Assim, qualquer finalidade utilitária das cartas, fotos e

documentos presentes para fins testemunhais ou comprobatórios do paradeiro do irmão procurado esfumaça-se, pois resta mesmo a natureza do residual, do inapreensível, sem que a existência dele seja passível de recomposição na medida da certeza sobre o seu passado no contexto de uma Alemanha nazista.

Nada aparentemente parece desajustar o comportamento das outras personagens do enredo em reação a esta busca que, então, resulta ser a mola propulsora do narrador-protagonista e da narração. Inclusive, por isso, tal procura se dá de forma hiperbólica em comparação à imobilidade do sujeito que narra, quando o seu outro irmão, aquele que divide a mesma moradia familiar com o protagonista, desaparece, vítima da arbitrariedade militar à época da ditadura militar no Brasil.

Como modo de ilustrar essa qualidade do inapreensível na manifestação mais orgânica do narrador em primeira pessoa, na sua enunciação, talvez, façam-se exemplares os primeiros acenos ficcionais do texto, que desponta uma gênese de índole metonímica referente ao registro do encontro ao acaso de uma carta, escrita no idioma alemão, por parte do narrador-protagonista no interior do livro *O Ramo de Ouro*. Há, pois, um primeiro gesto, simbolicamente, representado de intersecção entre discursos. Não que aqui o romance pressuponha o imediato contrato intertextual por meio de uma citação implícita a um outro discurso que resulta de uma obra de especulação sobre aquilo que se imaginava ter existido tal qual, desde a raiz de investigação antropológica do autor, Sir James George Frazer, quando teoriza sobre os misticismos, as crenças e as lendas dos, conforme denomina, ‘povos primitivos’.

Assim, o que se estabelece nesse filamento relaciona-se, justamente, a tal aspecto do romance que, passo a passo, vai se figurando em uma tessitura discursiva que se desvela, desponta de outras, ou até mesmo perpassa por substratos de significação intercambiável, porque conta, inclusive, com o confronto de outros elementos, cuja índole recai como registro histórico de documentos oficiais, cartas pessoais, etc.:

Desta vez eu vinha lendo *O Ramo de Ouro*, numa edição inglesa de 1922, e ao virar a página 35 dei com uma carta endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Südamerika, tendo como remetente Anne Ernest, Fasanentrasse 22, Berlin. Dentro do envelope, um bilhete batido à maquina em papel almaço amarelado e puído [...].

[...] Escrito em alemão, cheio de minúsculas, 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 1922 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá. Na verdade, acho que já ouvi falar de algo mais sério, acho até que há tempo ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha. Não foi discussão de pai e mãe, que uma criança não esquece, foi como um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal. (BUARQUE, 2014, p.9-10).

Aqui, mas uma vez os acontecimentos da narrativa são propostos em decorrência da casualidade, em função mesmo da descoberta de uma carta desconhecida no interior de um livro. O romance, em sua cena de abertura, já apresenta o que será recorrente em todo o discurso narrativo, pois assim se serve o mote geral de desenvolvimento dos episódios subsequentes. E, desse modo, está posta a condição do narrador-protagonista em relação à própria história a ser narrada, uma vez que, frente a ela, não há a particularidade da auto-suficiência, fato que o coloca como signatário de um mesmo estrato de instância discursiva em relação ao leitor do romance. Resulta dizer que o leitor testemunha, junto ao narrador, uma conformação narrativa restrita, pois não há, para ambos, nenhum outro conhecimento prévio sobre os fatos reais aos quais se serve a ficção romanesca, senão o da constatação imediata de que o narrador e o leitor estão em posições semelhantes. Isso em função da engenharia ficcional que se dá a partir da contundente descoberta de um passado escamoteado da rotina familiar. No trecho transcrito acima, essa composição se revela evidente pela maneira como os eventos se justapõem, uma carta, no interior de um livro, em tese, aleatório presente na biblioteca do pai, desencadeia uma revelação sobre um passado escamoteado pelos personagens paternos. Ainda assim, essa história que desponta de um acaso adquire a suspensão da memória do próprio narrador-protagonista, pois “eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal” relativiza a evidência da carta encontrada enquanto conteúdo que ela apresentada, sobretudo, pela dubiedade do testemunho do narrador-protagonista ao suspender aquilo que havia presenciado como “discussão” por meio da sua percepção já filtrada pelo transcurso do tempo.

Então, o que se torna vivo no âmbito dessa matéria é o engenho criativo do autor, entregue ao narrador, para que este possa, assim, narrar uma história que não é sua, porque tampouco a vivenciou (não é sua, já que o conteúdo narrado por ele não tem como temática o modo como esta descoberta impacta em seu percurso existencial), mas de um ser outro, numa circunstância de descoberta e conseqüente procura. Tampouco são dados, ao saber do narrador-protagonista, registros memoriais dos fatos, como poderia ser, caso o pai, Sergio, fosse uma espécie de narrador que conta o passado por ele mesmo vivido, natureza, por excelência, determinante do perfil de narrador ao estilo clássico, conforme formaliza W. Benjamin (1994) em ensaio já bastante conhecido.

Toda a matéria ficcional se perfaz, portanto, pela dimensão do desconhecido, da suspeita, do inapreensível, entendido aqui como evento que se passa ou deixa-se conhecer, mas sem que se constitua nos moldes de uma certeza absoluta em relação à sua própria potencialidade concreta de real, conforme o próprio discurso do narrador-protagonista como já assinalamos anteriormente. Para sustentar uma narrativa sem o estofo da precisão real sobre a vida do outro, a possibilidade discursiva verossímil, neste caso do romance, e que arranja toda a matriz do narrador-protagonista, se dá por meio da formação de uma noção especulativa, num caráter mesmo hipotético sobre as possíveis diretrizes de verdade e de real que emergem da ordem fragmentária que está inserido o contexto de enunciação. O procedimento retórico que se firma como lastro de toda a complexidade ficcional do romance está, exatamente, cerzido pelo fio da imprecisão, do que não se tem como

apreender: “não custa imaginar”, “acho que já ouvi falar de algo mais sério”, “ou posso ter escutado mal”.

Seria plausível que, diante de tal contexto de fatos, o relato compusesse um narrador em que a sua ação de protagonista estivesse direcionada a uma motivação investigativa capaz de lhe conduzir à descoberta do real paradeiro do irmão estrangeiro. No entanto, o romance quase não dá conta de uma narração pormenorizada sobre o percurso de busca racional e pragmática, calcado em indícios materiais provenientes, inclusive, de documentos (inseridos no interior da obra) que oficializam o passado do pai na correlação de existência de um filho de origem judaica e alemã. Pelo contrário, o que o romance apresenta é um narrador que, frente a uma provável evidência relacionada ao passado de seu pai, coloca-se em uma situação que é, sim, de procura pelo irmão, mas que está marcada, sobretudo, pela própria natureza errante em que se atravessam casualidades e acaso, sendo estes capazes de figurarem, tais como determinantes, para o desenvolvimento e desfecho da história narrada.

Por isso, a organização romanesca, com base na elaboração de um universo ficcional onde o hipotético e o especulativo permeiam, até mesmo integram a ordem natural de uma forma realista, suplantam ou colocam a obra frente a um impasse que parece se manter por todo o romance. O narrador relata não necessariamente o que consegue recolher de indícios materiais sobre o desaparecimento de seu irmão, mas o que, a partir desses indícios, consegue especular ou formular como raciocínio de sugestão em termos estritamente hipotéticos, sem produzir, no entanto, nenhuma certeza ou possibilidade de arranjo interpretativo para os eventos que fustigaram a existência deste outro, cuja presença só é sentida enquanto incógnita, enigma.

Desse modo, o que se estabelece pela via do arranjo discursivo do romance, conforme dissemos antes, implica o reconhecimento da insuficiência do narrador, que, por maneira, é a mesma do leitor, diante da história narrada, porque o que se estabelece é a confirmação, primeiro, da perspectiva exclusiva, única, do narrador. Em síntese, a única que materialmente possui envergadura no contexto do jogo ficcional e, relacionada a esta, a figuração do que atestam os documentos oficiais, cartas e fotos enquanto registros de veracidade da história, então, tomada como referente externo à ficção, mas em cima da qual se sustenta a própria ficcionalidade do romance.

Se, então, o leitor encontra-se restrito ao mesmo foco de visão que o do narrador sobre os eventos ficcionais, bem como à autoridade da voz que narra, o que se arregimenta, quiçá, é a lógica de uma composição romanesca onde o que também se integra é a margem particular do que escapa. Nesse sentido, a falta ou mesmo o que não se fecha no domínio do absoluto, uma vez que essa cavidade do discurso narrativo possibilita sugerir a formulação de um impasse frente a esse real histórico que só se mostra por meio de índices incompletos ou circunstanciais, sobretudo, quando esse real se relaciona a um pesado e sofrido momento da sociedade mundial.

A partir do modo como se formaliza o romance em sua representação discursiva e estética, centrada em um narrador-protagonista, arriscamos concluir que se expressa uma impossibilidade e insuficiência de composição de uma totalidade, para usarmos o termo empregado por Candido, mencionado no início deste artigo, capaz de manifestar a dimensão de uma experiência humana de um ser outro, nesse

caso, do irmão alemão, cuja história está atravessada por tudo que significou a perseguição dos nazistas ao povo judeu. Os determinantes absolutos, geralmente ideológicos e sociais, desse passado bárbaro não se recompõem como uma experiência no presente da narrativa em que se passa o relato do romance.

Ainda que o narrador-protagonista se aproxime da história de seu irmão na Alemanha nazista, ele, enquanto sujeito histórico, não experimentou a barbárie e, quiçá, por isso, como narrador, apenas, especule hipoteticamente sobre um passado que não é o seu. Acontece que essa barbárie deixa seus rastros históricos de uma violência institucionalizada como a política de um Estado-Nação, com a finalidade de alcançar o extermínio das diferenças e heterogeneias humanas, cujas consequências históricas e sociais ainda resultam imensuráveis. Por essa via, é que se pode entender, pensamos, a natureza das cartas, fotos e documentos presentes no interior do romance.

Não há sobre esses registros historiográficos o peso de um discurso pragmático e analítico, apenas especulativo. É, desse modo, sob o especulativo que a obra parece filiar a sua natureza literária a uma correspondência de índole ética, pois na vitalidade do hipotético, conforme o detalhamento analítico que realizamos, emerge a sugestão do incomensurável acerca da barbárie, da violência, da ausência completa de qualquer valor de humanidade, isto é, de tudo aquilo que, pelo caminho da racionalidade, não se tornaria possível alcançar em termos de explicação ou significação histórica das grandes tragédias humanas que neutralizaram o sentimento de compaixão pelo próximo em favor de ambições rasteiras e ideologias torpes.

Considerações finais: o compromisso ético e a expressão literária no romance *O Irmão Alemão*

Quando Canetti proclama o poeta como *guardião das metamorfoses*, o que se avulta é o entendimento de que mais do qualquer outro sujeito atento ao mundo, o poeta é quem se torna capaz de, no exercício de seu ofício, que engloba um esforço sensível de percepção do estado das coisas e do espírito humano, colocar-se no lugar do outro. Ou seja, intercambiar a sua própria experiência existencial com a daquele que é distinto de si, para, deste modo, aproximar-se das complexidades e contradições que constituem a nossa realidade social e histórica, possibilitando, dessa forma, uma imagem do mundo, a representação literária, que se incorpora a este (o mundo) e, por isso, também o constitui. Em última instância, o que se apresenta é um compromisso ético posto ao poeta de sempre buscar transmitir, na realização literária, um conhecimento e uma coerência da expressão humana, de modo a promover, pela via da experimentação estética, uma emancipação das consciências as quais se dirige quando articula a natureza de sua própria obra, salvaguardando, aí, o espetacular *poder humanizador* da literatura, de acordo com a formulação de Candido.

De tal modo, cabe mencionar as considerações de Compagnon (2010) ao problematizar as formulações teóricas acerca do conceito de representação que a literatura permite promover. Em um processo, assim, de resgate das histórias das ideias a esse tema relacionado, o crítico recorre a Paul Ricoeur, e por meio do

pensamento deste filósofo, apresenta a sua perspectiva e proposta teórica sobre as questões próprias que envolvem a capacidade mimética em literatura no tratamento que dá às complexas faculdades da experiência humana:

A narrativa, segundo Ricoeur, é a nossa maneira de viver no mundo - representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível. A produção da intriga, ficcional ou histórica, é a própria forma do conhecimento humano distinto do conhecimento lógico-matemático, mais intuitivo, mais presunçoso, mais conjectural. [...] Assim, novamente, a *mimêsis* não é apresentada como cópia estática, ou como quadro, mas como atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *práxis* dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento. (COMPAGNON, 2010, p. 128).

Podemos, então, tomar a formulação do autor e ampliar o sentido para pensar a obra literária e a sua natureza estética enquanto 'forma de conhecimento humano' e, desse modo, teremos como fundamental o fato de que toda a obra possibilita o processo do que o teórico chama de 'reconhecimento'. Isto é, a experiência humana a qual está veiculada no momento em que costura e formaliza a representação de mundo a ser transmitida ao seu receptor. No caso do romance em questão neste artigo, o que se destaca é como justamente a realidade empírica e histórica se faz presente na transfiguração para o universo literário, porque, como dissemos, nela se fundamenta a potencialidade de toda a engenharia ficcional desta narrativa que, inclusive, flerta com o autobiográfico conforme índices plausíveis de identificação com a vida pessoal do autor. Estes índices existem, mas não fazem parte do que é preponderante e vital no romance.

A partir da análise que elaboramos, o que desejamos demonstrar é como a narrativa alça para o destaque do primeiro plano a questão da alteridade no relato do narrador-protagonista sobre alguém desconhecido, sobre a vida de um outro, o seu irmão alemão, que por capricho do acaso, do circunstancial, torna-se presente em forma de um passado distante e sob as marcas de um recorte histórico da sociedade moderna ocidental feito de barbárie e violência. Desse modo, parece-nos bastante significativo o dispositivo discursivo empenhado na obra de maneira a permitir o acontecimento da narrativa e a isso definimos, como próprio do especulativo, do hipotético, que, de pronto, desponta para o terreno do sugestivo de uma sensível percepção, por parte do narrador-protagonista, da complexidade que envolve a história desse seu o irmão.

É, então, que se desenha a índole ética do romance, uma vez que este não se sustenta sobre um lastro pragmático de investigação para dar conta do desaparecimento do familiar judeu presentificado em esparsos documentos, fotos e cartas. Pelo contrário, toda materialidade ficcional se dá pela vida da dimensão da incompletude, da insuficiência de um narrador-protagonista entregue às surpresas do acaso, da dimensão da realidade histórica, que não se fecha num absoluto, numa determinação estanque, porque, inclusive, pode ser cíclica e a sua percepção

complexa, conforme podemos, quiçá, inferir num caso comparativo da história do irmão brasileiro deste mesmo narrador-protagonista perseguido pela prática ideológica de um governo violento e criminoso, como ocorreu com a ditadura militar no Brasil.

Portanto, o que se apresenta como fundamental no romance é a subjetividade da perspectiva de quem conta a história de alguém outro, de tal modo a fazer emergir o incomensurável, como passa a descobrir, de uma experiência humana marcada pela lassidão, apagamento e exclusão de todo senso de respeito às diferenças próprias da alteridade, sendo este o compromisso maior da obra *O Irmão Alemão*: sugerir o indizível, aquilo que não se pode traduzir racionalmente, quando se tem a realização da barbárie humana como experiência imposta a este mundo nosso de realidade social e histórica.

A CREATIVE DEVICE FOR THE DISCOVERY OF MYGERMAN BROTHER: CONSIDERATIONS UPON ETHICS AND AESTHETICS IN CHICO BUARQUE'S NOVEL

Abstract: This paper analyzes how alterity is depicted in Chico Buarque's novel *My German brother* (2014). More specifically, this study reflects upon the representation of the world portrayed in the novel to its readers regarding its ethic and aesthetic features. To do so, we based our analysis on studies developed by Fredric Jameson (1991), Antonio Candido (1995) and Elias Canetti (1995). The findings indicate that the novel raises questions related to the narrator-protagonist's inability to express the dimensions of a human experience marked by a violent and oppressive social context.

Keywords: ethics; aesthetics, Chico Buarque; *My German brother*.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. 2011. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

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

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CANETTI, Elias. *A Consciência das Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARTIGO RECEBIDO EM 05/08/2018 E APROVADO EM 02/06/2019