

**MARLUCI CRISTINA DA SILVA DEMOZZI**

**METAFICÇÃO EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM E A AUTOFICÇÃO EM  
*O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE: A REPRESENTAÇÃO DE  
CONFLITOS FAMILIARES**

**TANGARÁ DA SERRA - MT  
2020**

**MARLUCI CRISTINA DA SILVA DEMOZZI**

**METAFICÇÃO EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM E A AUTOFICÇÃO EM  
*O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE: A REPRESENTAÇÃO DE  
CONFLITOS FAMILIARES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Vida Social nos Países de Língua Portuguesa.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

**TANGARÁ DA SERRA - MT  
2020**

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

D383m	<p>DEMOZZI, Marluci Cristina da Silva. Metaficção em Dois Irmãos, de Milton Hatoum e a Autoficção em o Irmão Alemão, de Chico Buarque: A Representação de Conflitos Familiares / Marluci Cristina da Silva Demozzi - Tangará da Serra, 2020. 196 f.; 30 cm.</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020. Orientador: Vera Lúcia da Rocha Maquêa</p> <p>1. Dois Irmãos. 2. Metaficção. 3. o Irmão Alemão. 4. Autoficção. 5. Romance Familiar. I. Marluci Cristina da Silva Demozzi. II. Metaficção em Dois Irmãos, de Milton Hatoum e a Autoficção em o Irmão Alemão, de Chico Buarque: A Representação de Conflitos Familiares: . CDU 821.134.3(81).09</p>
-------	---

**METAFICÇÃO EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM E A AUTOFICÇÃO EM  
*O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE: A REPRESENTAÇÃO DE  
CONFLITOS FAMILIARES**

**Marluci Cristina da Silva Demozzi**  
**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Lúcia da Rocha Maquêa**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Examinado por:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Lúcia da Rocha Maquêa (Orientadora-Presidente)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

---

Prof. Dr. Epaminondas de Matos Magalhães (Avaliador interno)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

---

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto (Avaliador interno)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Josalba Fabiana dos Santos (Avaliadora externa) (Universidade Federal de Sergipe – PPGL/UFS)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Norma Sueli Rosa Lima (Avaliadora externa)  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro – PPLIN/UERJ)

---

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (Suplente)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

***A vocês, meus eternos amores.***

***Djoni e Ingrid***

## AGRADECIMENTOS

Pela dádiva da vida, inicio meus agradecimentos.

*Carpe Diem!*

Por todos os obstáculos vencidos até aqui agradeço imensamente a algumas pessoas que de forma direta ou indiretamente cruzaram o meu caminho e me fortaleceram para concluir meus objetivos.

Meu muito obrigada a:

Djoni Carlo Demozzi, mais que marido... Amigo, parceiro, confidente e incentivador. Apoiador incondicional de meus sonhos e aquele que sempre diz “você é muito capaz.” Meu amor, todas as palavras do mundo não dariam conta de expressar tamanha felicidade e gratidão por tê-lo ao meu lado. Eu te amo cada dia mais. Obrigada por tudo!

Ingrid, meu coração que bate do lado de fora do meu corpo, minha filha, linda, maravilhosa, amorosa, compreensiva e apaixonada por leitura. Está comigo desde o mestrado ainda em meu ventre sempre torcendo e me dando força para continuar os estudos. Esta vitória é nossa filha... Obrigada por você ter chegado à minha vida no melhor momento de todos. Te amo!

Léia, aquela com quem posso contar a qualquer hora do dia, que seu coração é tão imenso que larga seus próprios problemas para socorrer os meus. Aquela que chora e ri comigo e que já está em minha vida há quase 10 anos. Minha amiga-irmã que a vida me deu, espero que nossa parceria não se encerre nunca e que Deus sempre abençoe sua vida e a vida de sua família, que nunca nos falte tempo para um cafezinho. Obrigada por você me escolher como parceira. Te amo!

Professora Vera Lúcia da Rocha Maquêa, já me considero uma filha adotiva, são tantos anos de convivência e cumplicidade que sinceramente não sei se mesmo encerrando uma etapa de estudos eu vou parar de te perturbar. Professora, às vezes temos que entender que não podemos desistir de algumas coisas, pois sempre tem alguém que está te vendo como exemplo, por isso agradeço e peço não desista, porque você é exemplo para muitos e obviamente não seria diferente para mim. Cruzar com pessoas fantásticas e maravilhosas como você é oportunidade para poucos e eu não vou deixar de tê-la em minha vida. Obrigada, Obrigada, Obrigada! Que sua vida seja repleta de realizações e felicidades! Amigas para sempre!!!

Palmira Regina Martellosso, tenho certeza que a mulher mais forte que já conheci. Mãe, profissional, dona de casa e fonte de uma inspiração assustadora. Obrigada mãe por todas as vezes que me disse “continue, não desista, logo passa”. Agradeço muito por estar comigo! E em seu nome agradeço toda a nossa família também.

Te amo!

Jane Marli Demozzi, a sogra mais mãe que já conheci. Obrigada por sempre me incentivar a não parar, a não desistir, a superar. Em seu nome agradeço toda nossa família Demozzi que me ajuda dando força e vibrando comigo diante de minhas conquistas. Obrigada! Te amo! “Mesmo longe sempre juntos.”

Mari, Sandra, Gianne, como seria possível viajar, estar nas aulas, nos congressos sem vocês para cuidar da minha casa e da minha filha. Obrigada pelas inúmeras vezes que me ajudaram para que eu pudesse estudar tranquila. Vocês são minha segunda família. Obrigada por tudo!

A minha amiga Mary que se disponibilizou para ler e corrigir a minha tese. Seu gesto foi imensamente lindo, obrigada por me ajudar!

Aos meus colegas Iara, Evanize e Sandro que contribuíram com discussões sobre o meu tema e contribuíram para o fechamento da tese!

UNEMAT, instituição de peso e de grandes pesquisas. Obrigada por acreditar em um programa de pós-graduação em literatura e contribuir para o crescimento dos profissionais do estado. Obrigada por tudo!

André secretário amigo e muito competente. Obrigada por me auxiliar e a ajudar nos compromissos burocráticos do doutorado. Muito Obrigada!

Mestres do quadro docente do Doutorado em Estudos Literários que muito contribuíram para o enriquecimento de meus conhecimentos. Muito Obrigada!

Meus colegas de sala, obrigada pela oportunidade de conviver com tanta diversidade, foram maravilhosos os nossos encontros.

**Enfim, obrigada!!!**

## RESUMO

**DEMOZZI, Marlucci Cristina da Silva. METAFICÇÃO EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM E A AUTOFICÇÃO EM *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE: A REPRESENTAÇÃO DE CONFLITOS FAMILIARES.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL – UNEMAT – Tangará da Serra, 2020. Orientadora: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

As obras literárias brasileiras do início do Século XXI permitem, às análises, um aumento de perspectiva em relação à produção ficcional e também a forma como as obras e os autores foram recepcionados pelo campo literário. A profusão de tendência estética aparece, nesse cenário, como uma linha que merece um olhar mais atento da crítica quanto às estratégias narrativas utilizadas. O objetivo desta tese é investigar os romances *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. Na obra de Milton Hatoum, averiguar os aspectos metaficcionalis presentes na construção narrativa e, na obra de Chico Buarque, as sinalizações autoficcionalis. O estudo segue pela construção narrativa aproximada de um subgênero cunhado por Freud (1909), que culmina no romance familiar e pretende, através da investigação do narrador e personagens, destacar os pontos narrativos que repousam sobre o papel desempenhado pelos membros da família em ambos os romances. O estudo segue por um panorama das tendências contemporâneas no romance brasileiro; seguido da análise do romance *Dois Irmãos*, apontando a estratégia metaficcional; na sequência, a análise do romance *O Irmão Alemão*, identificando a estratégia autoficcional; Uma análise dos personagens e narradores dos dois romances em relação ao processo de construção literária. Contribui para esse estudo as noções de Metaficção, de Linda Hutcheon (1991), para investigar o romance *Dois Irmãos*, e de Autoficção de Doubrovsky (1977), para averiguar o romance *O Irmão Alemão*; além das observações de Schollhammer (2010), Beatriz Resende (2008) e Bentivoglio et. al. (2017), sobre a ficção contemporânea brasileira; e também as colocações de Lynn Hunt (1992), Yi-ling (2001) e Dell (2005), sobre a construção do romance familiar. A tese resultou em considerações pertinentes para o uso da autoficção e da metaficção nas obras escolhidas como estratégias narrativas para a construção do romance familiar.

**Palavras – chave: Dois Irmãos. Metaficção. O Irmão Alemão. Autoficção. Romance Familiar.**

## ABSTRACT

**DEMOZZI, Marlucci Cristina da Silva. METAFICTION IN *DOIS IRMÃOS* OF MILTON HATOUM AND SELF-FICTION IN *IRMÃO ALEMÃO* OF CHICO BUARQUE: THE REPRESENTATION OF FAMILY CONFLICTS.** Doctoral thesis. Graduate Program in Literary Studies – PPGEL – UNEMAT – Tangará da Serra, 2020. Adviser: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

The Brazilian literary works from the beginning of the 21st century allow, for analysis, an increase in perspective in relation to fictional production and also the way in which the works and authors were received by the literary field. The profusion of aesthetic tendency appears, in this scenario, as a line that deserves a closer look from the critic regarding the narrative strategies used. The purpose of this thesis is to investigate the novels *Dois Irmãos*, by Milton Hatoum, and *O Irmão Alemão*, by Chico Buarque. In Milton Hatoum's work, to investigate the metafictional aspects present in the narrative construction and, in Chico Buarque's work, the self-fictional signs. The study follows the approximate narrative construction of a sub genre coined by Freud (1909), which culminates in the family novel and aims, through the investigation of the narrator and characters, to highlight the narrative points that rest on the role played by family members in both novels. The study follows an overview of contemporary trends in the Brazilian novel; followed by the analysis of the novel *Dois Irmãos*, pointing out the metafictional strategy; next, the analysis of the novel *O Irmão Alemão*, identifying the self-fictional strategy; and an analysis of the characters and narrators of the two novels in relation to the literary construction process. Contributes to this study the concepts of Metafiction, from Linda Hutcheon (1991), to investigate the novel *Dois Irmãos*, and Autofiction from Doubrovsky (1977), to ascertain the novel *O Irmão Alemão*; in addition to the observations of Schollhammer (2010), Beatriz Resende (2008) and Bentivoglio et. al. (2017), on contemporary Brazilian fiction; and also statements from Lynn Hunt's (1992), Yiling (2001) and Dell (2005) about the construction of family romance. The thesis resulted in relevant considerations for the use of self-fiction and metafiction in the works chosen as narrative strategies for the construction of the family novel.

**Keywords: Dois Irmãos. Metafiction. O Irmão Alemão. Autofiction. Family Romance.**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – AS ESTRATÉGIAS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA .....</b>	<b>19</b>
1.1 Os suportes da criação ficcional na contemporaneidade: Autoficção e Metaficção.....	20
1.2 O romance familiar na contemporaneidade .....	38
<b>CAPÍTULO II – <i>DOIS IRMÃOS</i>: DEMARCAÇÕES EM MILTON HATOUM.....</b>	<b>57</b>
2.1 Entre os irmãos Omar e Yakub e a Manaus de Milton Hatoum .....	66
2.2 Metaficção e a narrativa de Nael.....	81
<b>CAPÍTULO III – <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>: DEMARCAÇÕES EM CHICO BUARQUE.....</b>	<b>98</b>
3.1 Entre os irmãos: Ciccio e Sergio e a São Paulo e o Rio de Janeiro de Chico Buarque .....	107
3.2 Autoficção e a narrativa de Ciccio.....	117
<b>CAPÍTULO IV – DIVERGÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS EM DOIS IRMÃOS E O IRMÃO ALEMÃO.....</b>	<b>131</b>
4.1 A figura do pai .....	142
4.2 A figura da mãe.....	148
4.3 A figura do protagonista e a figura do narrador.....	152
4.4 Conflito familiar - pai e mãe .....	159
4.5 Ascensão e queda familiar – reflexos do período político .....	163
4.6 Tradições literárias e mudança de valores .....	170
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>189</b>

## INTRODUÇÃO

A variedade de tendências na literatura do final do século XX e das duas primeiras décadas do século XXI propulsionou um conjunto de características diversas de escolas literárias anteriores que inovaram a poesia e a prosa deste período. Essas produções da literatura contemporânea são marcadas por multiplicidade de estratégias que assinalam as produções deste período misturando tendências, temas cotidianos, engajamento social, formas reduzidas, intertextualidade e metalinguagem.

Observando as tendências desta literatura contemporânea, este estudo, analisa as obras *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum e *O Irmão Alemão* de Chico Buarque destacando as estratégias narrativas utilizadas pelos autores para trabalharem os conflitos familiares.

A narrativa que busca retratar o desenrolar de relacionamentos fraternos conturbados se propõe a apresentar situações insolúveis e por vezes evidenciar a prática do mal. Esses temas podem ser encontrados em núcleos míticos, bíblicos e literários. A presença histórica de um poder totalitário, ditatorial reflete nas construções familiares tradicionais e proporciona aos escritores a construção da ficção como um instrumento que, de certa forma, observa e analisa os sujeitos fragmentando-os e representando como cada um sofre essa intervenção. O conflito familiar apresenta-se como o temor frente ao futuro de suas gerações.

Para Bentivoglio et. al. (2017), os romances de ficção contemporâneos provocam reflexões sobre a temporalidade distópica ou a distopia temporal, logo, a narrativa distópica está a serviço da literatura como uma busca da consciência histórica e, sobretudo, a criação de uma reflexão sobre o presentismo e a temporalidade da narrativa. O estado social que paira sobre os personagens do romance passam a não serem mais exceções para o tempo narrativo retratado, mas sim reflexo de um todo representado metaforicamente nos membros da família. Os conflitos, os traumas, a memória e um novo recontar do passado histórico que ainda intriga a contemporaneidade surgem como mote de narrativas.

A publicação de obras como *Laranja Mecânica* (1962) e *Admirável Mundo Novo* (1932) abriu um novo olhar sobre o campo literário e a ideia de um regime utópico deu lugar a uma distopia. Entretanto para a literatura foi necessárias estratégias diferenciadas para que pudessem passar ao leitor a construção de personagens que se aproximariam da realidade vivenciada nos anos de desconstrução da utopia.

Para Borges, em *Ficção* (1999), todos os participantes de uma construção narrativa, autor e leitor, personagens e narrador, tempo e espaço, são realidades enquanto ficção, ou seja, neste simulacro narrativo o local que se acione a história é o tempo presente e a realidade

é um espelho de onde a história é retirada.

Estruturas narrativas podem ser observadas pelo viés do *mise em abyme*<sup>1</sup>, conceito do francês que aborda uma narrativa que contém outras narrativas dentro do romance. Os romances *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* seguem pela ideia da fragmentação dos membros do seio familiar. A sensação de se mergulhar em um abismo está presente na narrativa metaficcional de Milton Hatoum, quando o narrador detalha o destino de todos os membros familiares e também na autoficção de Chico Buarque ao descrever uma história nacional que passa por linhas internacionais.

Para Ricouer (1997), a experiência temporal é múltipla e a capacidade de criar uma narrativa que configure e dê conta da temporalidade vivida e ao mesmo tempo uma cronologia para sustentar o enredo é um desafio arquitetônico para as estratégias escolhidas pelo autor. A narrativa construída com base na memória figura como um empréstimo entre o discurso histórico e o literário. Por vezes, a duplicidade na narrativa se dá pela tentativa de reconstruir o tempo da narrativa pelo tempo que está sendo acionada tal construção literária. A história é coletiva, entretanto, a narrativa histórica é particular e no caso das obras escolhidas para análise, temos uma particularidade familiar fragmentada nos membros. A colocação verbal na narrativa que envolve o presente, o passado e o futuro vai contribuir para que haja uma condição para os personagens criados na ficção.

O encontro da literatura com as nossas realidades política, social e cultural é uma estratégia que vem sendo explorada pelos romances há tempos. O que encontramos na literatura contemporânea é uma variedade lexical para definir essas grandes questões. As literaturas surgem então como uma opção para analisar os diferentes campos de criação e principalmente da reflexão. Exige do escritor contemporâneo um conhecimento filosófico, sociológico, psicanalítico para entrar no cenário literário, construindo conflitos que buscam retratar tais acontecimentos.

No livro, *Ética e Pós-Verdade* (2017), de Christian Dunker et.al., encontramos ensaios de escritores dispostos a discutir as criações que envolvem acontecimentos sociais. O termo pós-verdade foi utilizado pela Universidade de Oxford como sendo a descrição de fatos objetivos com o intuito de apresentar à opinião pública as crenças e emoções por vários ângulos. A ideia é apresentar as várias formas de compreender e representar os acontecimentos e, assim, deixar de lado a opinião histórica e abrir um horizonte de

---

<sup>1</sup> Um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexte et autotexte”, *Poétique* (27) (1976); Id.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977).

perspectivas emanada de seus atores e preenchidas pelos leitores.

Um jogo ficcional de dupla participação para compreender os conflitos narrativos e abrir diálogos inversos ao que já se conhece, ou meramente ficcionais são para Llosa (1990) em *A verdade das mentiras*, os romances chamados de mentirosos, mas que é parte na história contada, e quando mentem criam uma verdade curiosa, pois a humanidade não está feliz com os destinos – ricos ou pobres, grandes ou medíocres, famosos ou obscuros – tem apetite para ressignificar e é aí que nasce a ficção. No centro de todo romance existe uma insatisfação, ou um desejo de satisfazer o outro.

O paradoxo de verdades nos romances contemporâneos está a serviço de uma distopia que se ergueu em meio a pós-verdade e ainda é mote para a literatura brasileira. O diálogo entre o passado e o presente estabelecido na narrativa propõe um diálogo também com os tempos de conflitos de linguagens baseados na inércia. Os diálogos nas obras para análise tem papel fundamental para se verificar a violência implícita nas próprias palavras proferidas pelos personagens.

A literatura reconhece em seus procedimentos de análise, a construção narrativa memorialista, que é aquela que se caracteriza por relatos da memória ou das experiências vividas que assumem formas diferentes. Sendo assim, encontraremos narrativas contemporâneas que partem do encontro de uma ficção com outras ficções sobrepostas em forma de carta, diário, correspondência ou autobiografia.

Não obstante, a autobiografia é uma estratégia que se caracteriza por ser uma narração sobre a vida de um indivíduo e que deve ser escrita pelo próprio, como uma forma documental de sua vida. As narrativas criadas nos romances de conflitos familiares vão se desenvolvendo em escritas que compõem o cenário literário como reflexos de um determinado período político enfrentado pela sociedade de seu país.

Para Dell (2005), os romances familiares podem ser vistos como consequências das atitudes em relação ao gênero. Entretanto, discute-se nos romances familiares a capacidade de uma ficção criar novas visões sobre o ser humano, questionando qual a sua capacidade de registrar ou mudar a história. Esses são os aspectos do romance familiar que devem ser levados em consideração para investigarmos seu desenvolvimento. Os pontos a serem analisados nos romances familiares seriam:

- Porque podemos considerar um romance em particular como um romance familiar?
- Como a família é apresentada no texto?
- Qual imagem ou atitude em relação à família que obtemos?

O que é apresentado como normal?  
 De que maneira é representado o vínculo familiar? Desafiadora?  
 O que mantém a família unida? E o que impulsiona os membros da família a superarem conflitos e tensões de seu período histórico-político?  
 O que isso diz da visão do autor sobre o mundo? Sobre a imagem da sociedade? (DELL, 2005, p.8)

O autor sugere também que nesses romances deve-se observar a relação entre marido e mulher, pais e filhos, irmãos e irmãs e observar o que pode ser tirado dessas relações que implicará na condição da família em particular, e da sociedade em geral. É possível nos romances escolhidos apontar as características que distinguem os romances familiares do romance da tradição e mostrar o que os romances trazem de comum e de diferente. As estruturas dos romances familiares têm como finalidade e efeito ser empregado para transmitir algo, pois "A história não pode ser conceitualizada independentemente de um sistema definido por uma ordem particular de relacionamento interpessoal; especificamente, o que é subordinado ao termo "família"" (DELL, 2005, p. 9).

Partindo então da ideia de um romance contemporâneo que envolve conflitos familiares, busca-se encontrar a estratégia narrativa de fechamento das lacunas que o autor optou para construir seu texto, envolvendo a narrativa, a memória e a ficção de fragmentos subjetivistas de seus próprios narradores, nos seios familiares.

O escritor Milton Hatoum explora de forma criativa as múltiplas estratégias literárias para compor seus enredos. Desde a publicação de seu primeiro romance, *Relato de um certo oriente*, o escritor brasileiro vem revitalizando a tendência do diálogo entre a literatura e a sociedade, compondo a ficção contemporânea, que resultou na constituição de um método de trabalho. O enfoque do autor é o conflito familiar e o relato na busca da identidade de uma narradora sem nome que cede a voz a mais quatro narradores.

Hatoum, descendente de libaneses, nasceu em Manaus em 1952 e viveu lá até 1968, servindo de testemunho de uma região brasileira que tem interessado às potências internacionais muito mais do que as discussões nacionais sobre as bases culturais desta.

O romance *Dois Irmãos* se desenvolve a partir de estratégias metaficcionalis. Ao trazer um narrador que conta a sua própria história de vida, mesmo que seja perceptível quase no final do romance. Nael em busca de sua história se abastece das narrativas contadas pelo ancião da família, que por ora resgata as histórias também de sua memória. Essa construção narrativa se sustenta na memória do narrador que, por sua vez, é uma memória ficcional não entrelaçando aspectos da realidade e/ou vivência dos próprios personagens.

*Dois Irmãos* aparece como uma forte tendência de pesquisa, pois a mesma servirá de

base para elencar laços existentes não somente no campo da literatura, mas também no campo da vida social, na tentativa de encontrar dentro da obra a reinvenção contada por aquele que se encontra perto e ao mesmo tempo longe do período a ser narrado, recriando uma estrutura ficcional a partir da memória.

O ambiente escolhido pelo autor proporciona a abertura das análises como os rios que cercam a cidade de Manaus. As transformações econômicas e políticas da cidade servem de válvula propulsora para os conflitos no seio familiar. A estrutura do romance é apresentada em *flashbacks* e cria um emaranhado de informações que sustentam a busca da identidade do narrador, mas que termina deixando-a aberta.

A narrativa metaficcional é observada no romance *Dois Irmãos*, e está na contemporaneidade combatendo a imposição de existir um único significado para o texto. A metaficção trabalha com a natureza da escrita e o processo de uma temática paradigmada nas formas culturais estabelecidas, podendo brincar com várias possibilidades e interpretações. O controle explícito e autoconsciente das narrativas metaficcionais está na figura do narrador, que dentro da criação ficcional ordena e manipula a narrativa sob a sua perspectiva. Hutcheon (1980) aponta que as narrativas metaficcionais são construções arquitetadas por narradores que estão à disposição do enredo para através das histórias dos outros personagens encontrarem a sua própria. Isso é observado no romance de Milton Hatoum, e esta tese apresentará os pontos metaficcionais encontradas.

Por outro lado deste estudo, temos Chico Buarque de Holanda, nascido no Rio de Janeiro em 1944. Aparece no mundo artístico como compositor cantor e ficcionista. Primeiramente escreve peças de teatro em parceria, além de novelas e estreia com romances ao publicar *Estorvo* de 1991. *O Irmão Alemão*, obra de análise deste projeto é seu quinto romance e foi publicado em 2014.

O romance *O Irmão Alemão*, aborda o relacionamento familiar conflituoso que cresce juntamente com o regime militar, na década de 1960, e tem como foco principal o irmão que nascera de uma aventura amorosa enquanto seu pai ainda morava em Berlim. O assunto não era exatamente segredo, mas nunca chegou a fazer parte das conversas familiares.

Nessa narrativa, Chico Buarque escreveu o romance que discute passagens de sua vida. É pela escrita de *O Irmão Alemão* que ele se aproxima também desse irmão ausente e do pai que, por mais que estivesse trancado em sua biblioteca, era um ser inacessível.

Organizada em dezessete capítulos, a obra *O Irmão Alemão* se desenvolve com uma narrativa em primeira pessoa, trata-se de Francisco de Hollander, o Ciccio, que aos dezesseis anos encontra uma carta enviada a seu pai, Sergio de Hollander, por Anne Ernst informando

que o filho que eles tiveram vai fazer um ano e que, como o pai não se manifestou, ela irá se casar com Heinz Bogart.

Essa descoberta mexe com Ciccio, que começa a pensar muito nesse irmão alemão, ao ponto de frequentar locais de São Paulo de tradição alemã. Muitas dessas passagens também se encaixam com momentos da juventude do próprio Chico Buarque e talvez isso tenha levado alguns leitores a pensarem em uma obra autobiográfica.

Entretanto, esta tese busca traçar as estratégias utilizadas pelo escritor para criar uma narrativa autoficcional, que remete ao outro e é diferente do eu representado em um contexto histórico, pois a preocupação maior era a de contar a história de Anne, Sergio e Domingos do que a sua própria, mas que, de certa forma, retoma a sua própria história, ao ponto até mesmo de se imaginar em situações hipotéticas que passaria por estar em dado momento histórico, como o Nazismo e o Regime Militar.

Dois irmãos separados como consequência das decisões familiares, um conflito internacional com uma narrativa sobre a vida dos pais de Ciccio seguia em relação à informação desse filho, enquanto a de Anne não está totalmente disponível para o narrador. Essas construções autofissionais agem exatamente quando o narrador, não certo do que aconteceu, faz uso da fantasia para deduzir o ocorrido. E isso é perceptível ao longo de vários capítulos da obra.

Chico Buarque apresenta um romance onde a ficção e a realidade estão entranhadas numa narrativa que embaralha memória biográfica e invenção, pois o romance se constrói entre o que foi o que poderia ter sido e o que é ficção, mas nem por isso deixa de lado o espaço em que desenrola o enredo e a história servindo de testemunho para o terror de um período autoritarista. Para Llosa (2004) na mistura da narrativa há mais invenções, deturpações e exageros do que lembranças, e que ao escrever não há a pretensão de ser fiel aos fatos, mas sim usar as lembranças como experiências que refletem algo e que, estimula a imaginação, fantasiando algo que se tornará material de trabalho literário.

Assim, não se deve compreender a popularidade de uma obra biográfica e de inserção de referências subjetivas da ficção como uma volta psicológica em oposição aos escritores comprometidos com diferentes formas experimentais e sim, deve ser encarada o impacto de uma estratégia estética diferente de causa e efeito.

Na obra *O Irmão Alemão* encontra-se a mistura de realidade e ficção, entretanto, essa não é contradição que sustenta o romance como sendo autoficcional, pois misturar realidade e ficção já faz parte, por exemplo, de romances históricos. O que se visualiza na obra é a forma como essa mistura está sendo feita, a tessitura da narrativa é embasada na ambiguidade e essa

é a estratégia para confundir o leitor e provocar recepções contraditórias da obra.

Como apontou Jauss (2002), a experiência estética na ficção está condicionada à vivência do leitor, e conseqüentemente do mundo que condiciona a criação ficcional. A maior preocupação está na obra artística e seu experimentar pela matéria, o objeto metaficcional tende a debruçar sobre as narrativas do outro para falar do eu, de forma que, ao passo que o enredo vai se desenrolando, os horizontes de expectativas vão aumentando e o fim é praticamente sem respostas. Já as narrativas autoficcionais trabalham com a mistura de ficção e realidade de forma ambígua, inserindo em todo o processo um olhar contraditório, reafirmando a intenção do narrador de confundir o horizonte de expectativa do leitor.

Não obstante, verifica-se que o tema familiar é comum às duas obras escolhidas, compreendendo que essa tendência de ligar a literatura a uma narrativa de conflitos, neste caso familiar, está sendo uma forma de significar ou (re) significar o seu estado de estar neste mundo e contribuir para estudos literários que reforçam as tendências literárias contemporâneas. Baseados nas contribuições de Freud (1909), Hunt (1992) e Dell (2005) é possível visualizar o interesse nos romances familiares. Tanto Hatoum quanto Buarque estão engajados a discutir os conflitos familiares oriundos de contextos históricos, mas com o olhar de fora, distanciado.

Encontra-se, portanto, um período de poucas referências críticas que se perdem entre o tema da identidade, como definição de quem é e dá espaço para a identidade pessoal para encontrar “quem sou”. As obras em análise trilham por essas ideologias.

Nesta perspectiva, entende-se que em *Dois Irmãos e O Irmão Alemão* há uma alteridade em utilizar de discursos indiretos livres e ausência de pontuação como se reproduzisse a oralidade na escrita. Observa-se também que não apresenta um tempo cronológico, mas sim um tempo de marcas da vida. A ideia de resgatar sensações cultivadas no passado, como uma tradição da sociedade e as marcas de uma vida intensa de forma diferenciada, reafirmam as estratégias discursivas da modernidade utilizadas.

Cândido (2006), afirma em suas observações sobre a literatura de dois gumes, pois traçar um paralelo puro entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil é perigoso, a realidade poderia ser vista como algo mecânico, como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários ou, ainda, que a razão de ser da literatura fosse a sua ligação com os fatos históricos, porém o que se observa é que a criação literária carrega uma carga de liberdade que a torna independente, as explicações das obras se encontram nelas mesmas.

A produção contemporânea estabelece uma nova forma de se relacionar com o

passado. Não se trata apenas de dar voz ao esquecido pela historicidade literária oficial, mas reconhecer que o acesso ao passado é possível por conta do discurso de alguém, mas de forma parcial. Portanto, o que a análise faz é estabelecer um novo discurso sobre determinado fato na tentativa de demonstrar que a verdade em estado puro não existe. O que existe são verdades possíveis que contribuem para o estabelecimento de diálogos entre vários discursos ou versões, e isso pode ser muito bem observado nas obras *Dois Irmãos e O Irmão Alemão*.

Os escritores desse período, em especial, Milton Hatoum e Chico Buarque, proporcionaram em seus enredos uma visão interpretativa entre o real e o ficcional, e eles, de certa forma, construíram uma inversão do tempo cronológico, deslizando entre o passado, presente, e também o futuro. Essa tipologia textual proporciona uma releitura através do enredo, do passado e a criatividade dá asas ao estilo artístico do romancista.

As análises narrativas conceituais na literatura possibilitam acesso a assuntos inesgotáveis. O recorte ora apresentado propicia um trabalho de retirada das importantes associações privilegiadas por seus autores e obras. Espera-se que o estudo contribua para pensar os alcances fantasiosos e a ficção, tanto pela estrutura narrativa quanto pela capacidade criadora de uma realidade que nada é modificada pela historicidade instaurada.

As análises comparativas aqui propostas apontam as aproximações e distanciamentos das obras, e contribuem para a ideia do romance familiar. Como afirma Abdala Junior (2012), sobre os estudos comparados.

Foi decorrência histórica, no Brasil, nos estudos de literatura comparada, a afirmação de um comparativismo que veio de nosso processo de colonização e também dos fluxos culturais hegemônicos. Verificar essas bases tem sido uma forma de nos situar diante dos fluxos inclinados à colonização de nosso imaginário, que chegam até nós. Trata-se de um comparativismo importante e necessário para o nosso autoconhecimento, através de um viés crítico. Nas atitudes de atores culturais do passado, podem ser linhas que são imprescindíveis para melhor compreensão de nossa atualidade sociocultural. (ABDALA JR, 2012, p.14)

Auxilia neste estudo os conceitos de metaficção apresentado por Linda Hutcheon (1991), que contribui para pontuarmos a estrutura narrativa do romance *Dois Irmãos*, esclarecendo os pontos que revelam propositadamente a produção literária de Milton Hatoum. Também as observações de Doubrovsky (1977), quanto o conceito de autoficção para reconhecermos o projeto estético de *O Irmão Alemão* e os norteadores desse tipo de narração.

Carvalho (2006) e Abdala Jr (2012), contribuem para o entendimento das análises comparadas transnacionais expressas nos romances escolhidos e os críticos Schollhammer

(2010) e Beatriz Resende (2008), que exploram as produções ficcionais brasileira contemporânea.

O texto de Freud (1909), Dell (2005), Hunt (1992) e Yi-ling-Ru (2001) que apresentam os eixos de análise na construção do romance familiar. Também se observa as afirmações de Bakhtin (2002), na construção do tempo da narrativa e outros aspectos da teoria literária. Além de vários outros autores que discutem a memória, o romance e as estratégias de escritores. Inicialmente propõe a apresentação das indagações indicadas pela pesquisadora no que diz respeito aos conceitos necessários para que seja feita a análise. Apresenta os suportes de criação ficcional na contemporaneidade e os romances familiares que são criados a partir desses suportes, acreditando na confirmação exploratória dos conceitos ora apresentados.

O segundo capítulo apresenta a obra *Dois Irmãos* e as tensões existentes dentro do discurso narrativo, assinalando os pontos de relevância que caracterizaram a escrita, o tempo e o espaço. Ainda observa a relação familiar entre os irmãos Omar e Yaqub, demonstrando as construções conflituosas entre ambos e a forma como a memória do narrador se reportou a isso. Analisa-se a estratégia narrativa de metaficção, observando a narrativa de Nael e como a mesma se apropriou de outra memória para escrever suas próprias memórias. E, por fim, apreciação do espaço escolhido pelo autor, a Manaus, de Milton Hatoum, e os reflexos do período autoritarista na construção da cidade e conseqüentemente no desfecho da família.

Em seguida à discussão das estratégias narrativas da obra *O Irmão Alemão*, enfocando as demarcações literárias utilizadas por Chico Buarque. Logo, em um primeiro momento apresenta a relação de Ciccio e seu irmão Sergio, primando pela narrativa de desejo do encontro pautado na presunção. Em seguida, analisa-se o conceito de autoficção na narrativa de Ciccio, elencando as estratégias do narrador para resgatar suas memórias e narra-las com certo jogo de tempo verbal. Por fim, foi feita a análise do espaço escolhido pelo autor, a São Paulo, de Chico Buarque e as conseqüências do período autoritarista na construção familiar do narrador.

O quarto capítulo está destinado à análise comparada das obras. Nesta parte são elencados os pontos de distanciamento e aproximação entre os romances escolhidos e os traços de um romance familiar, buscando um quadro comparativo de modificação e/ou inovação no discurso subjetivo.

Por fim, as considerações finais que reforçam as percepções conceituais propostas e reforçam a construção da análise crítica por meio das estratégias narrativas de metaficção e autoficção.

## CAPÍTULO I – AS ESTRATÉGIAS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Naquela noite, diz a si mesmo que amanhã é outro dia. Novas palavras começam a gritar em sua cabeça, mas ele não as escreve. Resolve referir-se a si mesmo como A. Anda para lá e para cá, entre a mesa e a janela. Liga o rádio e depois desliga. Fuma um cigarro. Em seguida escreve. Foi. Nunca será de novo.

*Paul Auster – A invenção da solidão*

Considerando inicialmente que as narrativas literárias são reproduções subjetivistas pautadas em ramificações autoficcionais e memorialistas, surge a oportunidade de analisar se os modelos tradicionais e se suas consistências imperiosas serão eficazes para conferir visibilidade literária nos mais diversos contextos teórico-críticos da contemporaneidade. A busca por estratégias de leituras diferenciadas se tornam cada vez mais urgentes para atender as narrativas de várias direções. Os diálogos estabelecidos dentro desse contexto proporcionam interpretações ainda não difundidas pela fortuna crítica, pois direciona a uma estratégia de leitura que busca estabelecer novas abordagens.

A construção de romances familiares, na visão de Freud (1909), é a maior aproximação da literatura com a ficção em seu estado nato, pois permite ao sujeito dizer aquilo que estava silenciado ou privado e passa a ser uma criação autêntica. Para as construções ora analisadas, foi necessário o trabalho com as lembranças que, para Freud, é a melhor maneira de se corrigir uma realidade.

Freud, em sua publicação, *Romances Familiares* in Livro IX – obras psicológicas de Sigmund Freud (1909), afirma que as fantasias aparecem mais nos romances familiares. Entretanto, declara que o sujeito desses romances tem o propósito de distorcer determinadas relações estabelecidas com as demais figuras da família, logo essa função fantasiosa contribuiu para as estruturas narrativas desses romances, e o devaneio passa a ser a atividade imaginativa para a realização de desejos e uma possível correção da realidade.

As construções distópicas dos romances aparecem como elementos fundamentais para as estratégias observadas pelos autores. Em tempo de pós-verdade<sup>2</sup> temos que entender o papel da literatura como agente de mudanças e que recontam algumas passagens históricas na criação ficcional. Os conflitos familiares são também representações de uma sociedade que

---

<sup>2</sup> A perspectiva da pós-verdade, de acordo com Christian Dunker (2017) em seu artigo *Subjetividade em tempos de pós-verdade* é a de lançar um olhar psicanalítico sobre o conceito de verdade em tempos passados e descrever como essa verdade evoluiu para a pós-verdade em tempos contemporâneos. DUNKER, Christian, TEZZA, Cristóvão, FUKS, Julián, TIBURI, Marcia, SAFATLE, Vladimir. Ética e pós-verdade. Porto Alegre. Editora Dublinense, 2017.

segue um determinado caminho orquestrado pelos controles políticos e, portanto, vão ficando nas memórias dos que estavam inseridos nesse processo. Consta-se que as obras *Dois Irmãos* e a obra *O Irmão Alemão* caminham por essa vertente das narrativas do eu para achar o outro.

### **1.1 Os suportes da criação ficcional na contemporaneidade: autoficção e metaficção**

[s]er contemporâneo [...] 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.

Os suportes para a criação ficcional na contemporaneidade quebram as fronteiras outrora dadas como dogmas. A presença de uma representação subjetivista por constante aparece nas construções literárias com um discurso unívoco e imutável. Não obstante, vários escritores vêm rompendo com muita maestria as fronteiras estabelecidas, proporcionando construções narrativas que permitem múltiplas leituras.

Logo, a desconstrução de paradigmas propicia a construção de sujeitos inseridos no discurso que interagem com outras subjetividades e aparecem em contextos diferenciados. A priori, os romances publicados com o objetivo de narrar memórias que, de certa forma, nada mais são do que recriações de lembranças.

Nos estudos de literatura, buscar novos olhares em obras contemporâneas é arriscar-se em leituras intermináveis a fim de consolidar a visão que o crítico está tendo de suas leituras. A proposta ora estabelecida é a de entender que o sujeito, na busca de ler os seus textos com o interesse teórico/crítico, estará construindo uma leitura particular do discurso, portanto, a busca será no sentido de desenvolver os conceitos estabelecidos para chegar à construção da autoficção e da metaficção.

Iniciando pelo que se compreende de autoficção, busca primeiro entender o que se consolida como ficcionalidade. Para Aguiar e Silva (1984), a ficcionalidade se forma por preceitos pragmáticos que buscam de certa forma encontrar relações entre o mundo do texto literário e o mundo subjetivista, portanto é um elemento necessário para que exista a escrita literária.

Ao optar pelo uso da ficcionalidade no campo da enunciação, percebe-se um narrador co-referenciado pela experiência do autor. Entretanto, no discurso literário os referentes apresentados pelo texto podem existir ou não no mundo objetivo. Logo, no campo literário existem romances que apresentam personagens, tempo ou espaços que tiveram existência

histórica comprovada, e que, nesse ato de composição literária, se cruzam com as ações ficcionais.

Para Aristóteles (1996), a ficção é uma forma válida, que revela mais de nós a nós mesmos, pois fornece possíveis experiências imaginárias para interpretar a realidade, e a história na visão aristotélica é material para a ficção e a relação entre história e ficção acentua a autonomia diante da verdade preestabelecida.

Mesmo que haja essa referencia real, a construção pautada na ficcionalidade estreita aproximações com o mundo possível e as relações criadas pelo autor. Aproveitando de metonímias, metáforas e outras figuras de linguagem, o autor explora essa modalidade de forma mimética ou de uma forma grotesca a fim de transfigurar a realidade estabelecida.

A narrativa, entretanto, se transforma em uma representação que explora o signo a ponto de converter os sistemas de significação linguística e, dessa forma, cria-se um texto literário com variações expressivas e o convencional se transforma em representação de estruturas semânticas peculiares que, por conseguinte, produzem uma leitura de novos significados.

A ficcionalidade, portanto, estará presente nas obras a serem analisadas como uma forma de recriação dos entrelaçamentos encontrados nas narrativas.

Para Sauer (2012), a ficção, desde que surgiu, já indicava que o intuito era o de evidenciar o caráter complexo de uma determinada situação, ou seja, a mesma não surgiu para indicar a imaturidade da verdade, mas sim como processo de criação que amplia a narrativa para um tratamento ilimitado de possibilidades na compreensão das ações.

A ficção está à disposição dos escritores não como uma suposta realidade objetiva, mas sim como podemos nos comportar frente à realidade. Logo, a construção narrativa ficcional mistura o empírico e o imaginário e assim surgem as narrativas ficcionais que podem tanto abordar dados históricos imaginários, como reconstruir questões históricas a partir do seu imaginário. Llosa (2004), afirma que o romance não é sinônimo de irrealidade, mas sim que precisamos compreender que no caminho da verdade e no da ficção tem armadilhas plantadas que passam despercebidas.

A ficção permeia em encontrar o que é falso e dar ao escritor a credibilidade por sua criação, portanto o autor submerge nesse mundo ficcional e se sente atraído e então o leva adiante na construção de suas narrativas.

Seguindo esse raciocínio, é possível compreender que a ficção nunca esteve no campo da admissão da verdade, mas sim criação caprichosa do escritor que, antes de qualquer coisa, aceita a condição ficcional como somente uma reconstrução romanceada de suas possíveis

ideologias. Neste interim, o escritor se lança a discorrer sobre uma narrativa subjetiva para tratar as questões ao seu redor de sua maneira, exclusivamente. A questão das análises de ficção talvez seja a de saber se o autor tem ou não uma maneira de criar.

Para elucidar estas questões, apontam-se como exemplo as obras de Ana Miranda, uma escritora contemporânea que tem como fundamento de seu trabalho a criação de personagens pautados em figuras que tiveram uma história comprovada. A verdade – entretanto – deveria ser a busca do leitor ao mergulhar nesse tipo de obra, porém, ao tomar contato com a narrativa percebe-se a maneira de criar da autora. A autora antes de tomar consciência para produzir, já estaria disposta a criar e recriar tempos, espaços e conflitos que integraram apenas a sua narrativa.

Desta forma, é possível verificar em produções como as de Ana Miranda que conhecedores da verdade sobre a personagem nada impede de passar pela ficção. Assim suas obras se evidenciam como uma mistura de realidade e ficção ou como uma relatividade de diferentes realidades. Em romances como *A Última Quimera*, o poeta é aquele que luta para dar dignidade a sua família, mas que de certa forma é perseguido por seu amigo, pois o mesmo era apaixonado por Ester, mulher de Augusto dos Anjos. O campo do falso e do verdadeiro aqui é o enfoque do trabalho da escritora e, dessa forma, suas ficções vão ganhando espaço.

A criação ficcional, que é essencial para o romance permite a Ana Miranda utilizar o falso como estratégia de suas narrativas. A metaficção historiográfica utilizada pela autora é a ferramenta optativa da mesma, o que se observa é a maneira de se criar. A construção do outro para encontrar a si mesmo é a estrutura metaficcional que proporciona à escritora tornar o real ficcional, e assim, as estratégias utilizadas passam por outras narrativas como, por exemplo, na obra *A Última Quimera* que narra passagens de Olavo Bilac e Raul Pompéia.

Mesmo quando o autor não tem a intenção de deixar claro a personagem que ele criou, ele deixa pistas para que o leitor aproxime a criação ficcional da realidade. É o caso de Umberto Eco na obra *O Nome da Rosa*. Uma referência presente no romance é a de uma biblioteca que está em uma investigação criada a partir do conto de Jorge Luís Borges chamado *A Biblioteca de Babel* e, ainda, a referência ao autor também é perceptível na criação de Eco quando ele cria uma personagem que cuida da biblioteca que está sendo investigada, chamado de Jorge de Burgos.

Nessa construção narrativa, o leitor busca referências da verdade, mas entende que a criação ficcional de Umberto Eco para além de uma mera citação, é sim a exploração da verdade como material ficcional.

Para melhor organizar a ideia referente ao que pode ser verdade e o que é criação, uma corrente de escritores ou personalidades cunhadas historicamente optou por outra estratégia de narração que ficou conhecida como biografia.

A biografia consiste em um material de escrita que se conta a história de uma personalidade. As biografias estão pautadas em tentativas de dados exatos e precisos, e expressam uma linearidade com introdução, desenvolvimento e conclusão, são personagens de tinta e palavras, portanto, têm referente no plano do real, mas esse plano do real não será inteiramente passado para o texto literário. Aqueles que não querem ver suas vidas escritas pelas mãos de outros, optaram por outro gênero a autobiografia.

A autobiografia é um gênero literário construído por narrativas em que os acontecimentos de sua própria vida, são narrados pelo próprio biografado. Aqui o intuito dos escritores é de firmar as verdades em suas narrativas.

As pesquisas de Philippe Lejeune (2003), sobre a autobiografia apontam após a chamada “morte do autor” que o mesmo perde a autonomia sobre o seu texto e conseqüentemente o leitor ganha autonomia sobre a narrativa. Logo, Lejeune discorre que a autobiografia poderia ser também arte, mas que deveria ainda ser inventada. Surge então o pacto autobiográfico, relação estabelecida entre o leitor e o narrador, prática ainda não muito aceita a época.

A ideia do pacto era a de encontrar a veracidade entre narrador – autor – personagem, e a autobiografia passava a ser a interpretação de confissões, diários, memórias, lembranças, testemunho e outros, como sendo a verdade do sujeito e, portanto, diferente da construção estética romanesca. Ainda aparece nesses estudos o romance autobiográfico que para muitos se difere da autobiografia, pois no mesmo não há a intenção de revelar a realidade, mas sim de, se caso julgar propício, camuflar a ambigüidade através de elementos extraliterários.

Entende, portanto, que a construção autobiográfica parte da vida para o texto, aquela pessoa de notória celebridade desperta curiosidade no leitor e assim suas vidas vão sendo transformadas em texto para satisfazer o público.

Para Olinto (2012), no sistema literário contemporâneo há uma emergência no ego-histórias produzida por intelectuais, por vezes institucionais e isso provoca mudanças paradigmáticas no campo dos estudos literários. As observações autorreflexivas se tornam a tempo modelos de questionamentos quanto à imparcialidade. Como afirma Olinto (2012):

A tentativa de abrir espaço para uma nova subjetividade, assumida na própria construção de conhecimento em primeira pessoa – contrariando, deste modo, pressupostos positivistas tradicionais de objetividade –

representa neste contexto uma mudança paradigmática de índole epistemológica e política. (OLINTO, 2012, p.1)

Atentando-se aos referentes da ficção, outras variações, na tentativa de aproximar verdades de criação, surgiram ao decorrer dos tempos. Alguns romances apareceram como uma mistura de ficção e realidade. Assim surge a autoficção.

O escritor Cristóvão Tezza, ao falar sobre o seu livro *O filho Eterno*, escrito em 2007, afirma que inicialmente ele estava pronto para falar de sua experiência com seu filho portador de síndrome de Down, entretanto ao escrever a primeira página já observou que a ficção superara os pontos da realidade experimental, assim, só foi possível transmitir as sinceridades da condição da personagem através da construção ficcional, alternando entre o que foi e como teria sido suas narrativas, configurando o romance como uma autoficção. A narrativa do romance é contada por um pai-narrador que transpassa suas dificuldades com o filho. A criação de um narrador em terceira pessoa soa como uma forma de uma falsa terceira pessoa.

Dentro dessas discussões Doubrowsky (1977), na capa de seu livro *Fils*, colocou: “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao fim de sua vida, e em belo estilo”, descaracterizando as construções há tempo defendidas no campo literário. O autor afirma que a transparência com a qual eram inseridas as construções narrativas no romance, não as caracterizava como histórias de celebridades que queriam contar a sua vida, mas sim como emaranhados de construções *a priori* muito bem elaboradas para contar uma possível verdade.

As escritas de si estabelecem no campo literário a necessidade da veracidade dos fatos, porém essas escritas não se fecham apenas em si, há de se entender que toda escrita de si é também uma escrita do outro, e conseqüentemente falar sobre o outro é de certa forma camuflar a verdade. Os romances autoficcionais que falam de questões íntimas ou polêmicas da vida do próprio autor têm a intenção de causar impacto e atingir um público leitor. As narrativas literárias, neste contexto, estrutura-se no embelezamento da linguagem para se (auto) expressar, por isso, que encontramos a palavra romance na capa do livro autoficcional, pois se trata de uma estratégia para afastar a autobiografia e reforça sua afirmação no campo literário.

O conceito então formulado por Doubrowsky (1977), para tratar essas narrativas foi o de autoficção. O autor afirma que nessas produções encontram-se o texto para a vida, caminho contrário da autobiografia. A construção narrativa passa a dar vida aos elementos construídos, não necessitando de ligações com a veracidade. Como Lejeune (2003), discutia se era possível o herói do romance ter o mesmo nome do autor, Doubrowsky (1977), nomeou

essa estratégia narrativa de autoficção.

A autoficção, defendida por Doubrowsky (1977), é aquela narrativa que está sempre com o texto literário em primeiro plano. Classificar narrativas como autoficção não requer apenas compreender que o projeto estético apresentado é o de um autor se transformar na personagem misturando ficção com realidade, mas requer outros elementos a serem verificados.

Para Faedrich (2015), a ambiguidade é um dos elementos a serem observados na construção autoficcional. Para a mesma, é ela que proporciona ao leitor as indagações referentes ao texto que está sendo lido. Ainda discorre que na construção onomástica entre autor, narrador e protagonista, há um pacto de variações estabelecidas a partir da ambiguidade entre o real e o ficcional.

O nome do autor pode aparecer de forma implícita nas narrativas. Como já citado no caso de *O Nome da Rosa*. Pode também encontrar apelidos ou pseudônimos como no caso do livro *O Irmão Alemão* de Chico Buarque. Esses elementos são descobertas pertinentes ao conhecimento de cada leitor. O que se entende em processos como esse, é o propósito do autor ficcionalmente criar elos entre o real e o ficcional ou somente dizer que o narrador-personagem é simplesmente o narrador-personagem. O narrador é aquele que tem o domínio para dizer, julgar e analisar as circunstâncias apresentadas no enredo.

Observam-se também as narrativas de metalinguagem em que os narradores-personagens falam da própria construção narrativa. Como, por exemplo, na obra *Memórias do Subsolo* (2011), de Dostoievski, o projeto estético de apresentar a autoconsciência ocorre quando o narrador, em primeira pessoa, intertextualiza discursos dentro de outros para dar sentido aos mesmos e propõe a construção de uma realidade enxergada apenas por ele, e a partir de então pelo seu leitor.

*Memórias do Subsolo* foi publicada em 1864. Em sua narrativa é possível observar logo no início do romance a apresentação que o narrador faz de si e do mundo que, por ora já fragmentado, pode ter visto suas ações. Dialoga com o leitor e apresenta a variável da fala e da escrita como se marcasse o existencialismo discutido pelo autor. A sua autoanálise já é percebida nos primeiros parágrafos, como no trecho a seguir.

Faz muito tempo que vivo assim – uns vinte anos. Agora estou com quarenta. Antes eu trabalhava no serviço público, mas agora não trabalho mais. Fui um funcionário cruel. Era grosseiro e encontrava prazer nisso. Já que não aceitava propinas, devia me recompensar ao menos dessa maneira. (Isso foi um gracejo infeliz, mas não vou apagá-lo. Eu escrevi pensando que ia sair algo muito espirituoso, mas agora, quando constatei que, de maneira

infame, estava apenas querendo me vangloriar, de propósito não vou apagar). (DOSTOIÉVISKI, 2011, p.4)

Nesta passagem pode ser observado que o olhar do narrador está voltado para si, sendo essa a construção autorreflexiva de que fala Olinto (2012). No decorrer da narrativa, o narrador apresenta a ambiguidade que existe entre o espaço autobiográfico e o da ficção, despojando assim de uma fábula sobre si mesmo. Entretanto, para falar de si e de suas ações, ele cita o outro.

Outro ponto da autoficção a ser analisado é o formato escolhido pelo autor para falar de situações, conflitos e/ou histórias que envolvam o outro. Trata-se, portanto, de aspectos íntimos e particulares desse outro. Quando a narrativa tende a falar de encontros entre o narrador/personagem e a outra figura conhecida do público, as pessoas ignoraram a informação de serem verídicas ou não as ações, pois interessa muito mais saciar a curiosidade do que de fato atentar às questões fidedignas da obra. Há de se observar que obras, como essas, que falam de si e citam o outro – que seja uma celebridade – não poderiam permear pelo campo da autoficção, pois o texto está saindo da vida e não a vida sendo criada pelo texto.

Ainda para Faedrich (2015), a escrita literária é outro ponto a ser analisado pela obra caracterizada como autoficção. A escrita de obras autoficcionais é esmerilada por palavras caracteristicamente lapidadas para a construção narrativa. O autor dentro, de uma preocupação estética, vai do belo ao rebuscado para garantir o envolvimento do leitor. Assim sendo, muitas obras de autoficção aparecem com o nome romance na capa, para indicar ao leitor que se trata de uma construção distanciada da autobiografia e aproximada ao campo literário.

Nas produções de autoficção, observa um esforço para a construção desse projeto estético voltado para a recriação estrutural, que é marcado pela fragmentação intertextual da palavra. É a renovação do mundo pré-concebido como racional e mecânico para o mundo do estranhamento, ou seja, se a vida real está sem cor, cabe à arte devolver essas cores.

O conceito de autoficção encontra-se marcado por muitas discussões. Ainda há indefinições e contradições que não nos permite fechar as características desse formato literário. Pensemos, então, que o termo autoficção foi cunhado primeiramente por Serge Doubrowsky no seu romance chamado *Fils* (1977), pois o autor, incomodado com os estudos sobre o pacto autobiográfico apresentado por Philippe Lejeune (1975), propõe uma forma de ficção que explore o inconsciente, a intimidade e elucida situações ainda obscuras. Para Doubrowsky a criação deste neologismo embaralhava as categorias de ficção e autobiografia,

e despertava para um novo tipo de escrita, aquela que o “eu” era instável dentro do processo enunciativo. Por isso, apresenta na contracapa do livro:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, *autoficção*, por se haver confiado a linguagem de uma aventura a aventura da linguagem [...] Encontros, fios [« *Fils* »] de aliterações, assonâncias, dissonâncias.

Para o autor, dar conta das diversidades presentes nas escritas autobiográficas era apresentar um diálogo entre a obra ficcional e a real. Entretanto, não caberia aos romances que se preocupavam nas aventuras da linguagem essa classificação. A autoficção vem até mesmo pelo nome da obra “*Fils*” que pode significar fios ou filiações, trabalhando fortemente com a palavra e seus vários sentidos, traçando tramas propícias a vários sentidos, polissêmicas.

Logo, o conceito de autoficção colocava em campo uma escrita nova de si, que construída de forma fragmentada estaria a serviço de uma prática da escrita literária e consequentemente estabeleceria que as dificuldades encontradas para firmar tais conceitos se encontram no distanciamento das proximidades do texto literário e as transformações sobre o falar de si.

A obra *O Irmão Alemão* é apresentada na contemporaneidade como uma autoficção que quebra as fronteiras entre o público e o privado, tornando as narrativas mais fluentes. O senso comum tende a discutir a verdade unívoca e espelhada num sistema próprio da contemporaneidade, mas quando a narrativa tende a reproduzir um cotidiano através da memória, marcado pela quebra e vazamento dos limites, proporciona a compreensão de novos modelos sociais que favorecem a vários campos de investigação.

No caso a obra de Chico Buarque, é um convite a validar a autoidentificação dos atos que esvaíram da intimidade e possibilitaram uma captura instantânea de estratégias cinematográficas personificadas em *flashes* do cotidiano.

Expôr, de certa forma, a intimidade requer do escritor a decisão de qual consciente será exposto ao outro e, que identidade será reconstruída pelo outro que receberá, a fim de desvendar as lacunas do texto. A obra de autoficção proporciona ao autor decidir pelo narrador de sua vida e dá a esse narrador a oportunidade de modificar detalhes significativos entre a autobiografia e a ficção. Como afirma Doubrovsky (1977):

A autoficção [se instala na] imagem de si no espelho analítico, a "biografia"

que aciona o processo da cura é a "ficção" que se lerá pouco a pouco como a história de sua vida. A "verdade", aqui, não poderia ser uma cópia exata, claro. O sentido de uma vida não está num lugar, não existe. Não está por ser descoberto, mas por ser inventado, não em seus detalhes, mas em seus rastros: ele está por *ser construído* (DOUBROVSKY, 1977, p. 77).

A ideia do autor autoficcional não é o exibicionismo, mas sim uma formulação consciente do que será dito a alguém e entregar sua imagem é permitir a quebra dessas fronteiras ente o público e o privado. As estratégias da autoficção estão a serviço do autor na eminência de ficcionar os fatos reais, como afirma Doubrowsky (1977, p. 43) “Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quer autoficção”. [...] “nem é autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”.

Antonio Candido (2009), em seu texto *A Personagem do romance* fala sobre a construção da personagem do romance. Ele afirma que são três elementos a serem observados nas construções romanescas: o enredo, a personagem e a ideia. Entretanto, discorre que a personagem de ficção é a voz que possibilita a adesão do leitor, pois a mesma é a construção fictícia do autor. *A priori* a construção de uma personagem de ficção se dá através da criação de seres fragmentados a situação a qual está submetida. A personagem seria complexa aos olhos da crítica moderna. O autor cita ainda a opção de se criar a personagem plana ou esférica, e esse processo criativo parte das impressões desejadas pelo autor.

Ainda para Candido (2009), o romance está num constante balanço entre o real e o fictício e cabe ao autor manipular a realidade e então construir personagens através de elementos circunstanciais que se manifestam em um mundo ficcional. Logo, a personagem é a criação de um todo esboçado pelo autor, articulando-se internamente na obra e deliberando sobre questões estéticas na reprodução de situações.

Para Bakhtin (2002), as análises estilísticas do romance eram extraviadas nas descrições linguísticas do autor ou limitavam a elementos estilísticos. Portanto, fugia do todo para o pesquisador, pois a narrativa se tornava pluriestilística, plurilíngua e plurivocal. O pesquisador se vê frente a unidades estilísticas de composição diferentes, então cita as principais unidades:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (Skaz);
3. Estilizações de diversas formas de narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literários do

autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;

5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKTHIN, 2002, p. 74)

A originalidade, portanto, está ligada à combinação dessas unidades citadas para fechar “o todo”. Haverá ligações na narrativa individualizada da personagem, na narração familiar ou na narração mediada pela carta, pois o romance é uma diversidade social de linguagens, são vozes diferentes que harmonizam a estilística de uma obra. Logo, o chamado método estilístico tradicional não dará conta das particularidades literárias no discurso romanescos, abrindo assim para a discussão de uma retórica híbrida.

O romance dentro de todo o seu histórico de análise proporciona aos estudiosos estilísticos a aproximação da vida linguística com a vida estética. Há de se observar que as fronteiras abrangíveis do discurso romanescos perpetuam pela contemporaneidade interagindo com gêneros jornalísticos, morais, filosóficos, sem romper com os gêneros literários épicos, dramáticos e líricos, mas ligados à palavra retórica.

Ainda para Bakhtin (2002, p.88,89), “o discurso nasce no diálogo com sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica”. Ou seja, as estilistas empregadas pelos romancistas são estratégias dialógicas abertas que determinam inter-relações complexas do compreendido e enriquece-o de novos elementos, contribuindo para a ampliação de novas formas de interpretação verbal.

O discurso, portanto, reage de maneira sensível em todos os seus momentos, construindo significações diferenciadas.

Introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido e uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sócias e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição: sócia ideológica diferenciada do autor no sei dos diferentes discursos da sua época. (BAKTHIN, 2002, p. 106)

Na tentativa de compreender os vários conceitos existentes dentro da estrutura narrativa nos atentaremos aos conceitos que envolvam o prefixo *meta*. Metalinguagem e metaficção, por exemplo, são estratégias narrativas identificadas no processo de criação. Ambas se diferenciam pelo cenário que atuam.

A metalinguagem, na visão de Jakobson (1977, p.127) “[...] a linguagem objeto, que fala da linguagem”, quando a produção tem como foco a própria linguagem onde o remetente

ou o destinatário tem a necessidade de testar se está sendo usado o mesmo código.

Já a metaficção, de acordo com Linda Hutcheon (1991), é a ficção sobre a ficção, tendo como foco desvendar o processo narrativo. Para a autora, é uma estratégia contemporânea, que se torna imprescindível entender que apesar de narrador e personagens serem criações, eles não são a mesma coisa. O termo metaficção foi utilizado pela primeira vez por William H. Gass, que ao escrever um ensaio por volta dos anos 70, afirmou que a metaficção é uma escrita que pertencia a várias escolas literárias, e que a mesma surge juntamente com a ficção, pois até mesmo os mitos já discutiam o próprio mito. Por vezes, a metaficção pode dispor de um narrador em primeira pessoa e personagem ao mesmo tempo, mas que assumem funções diferentes: um de ser o protagonista, e o outro, de narrar a história. E ainda pode ser que tenha uma terceira função a de escrever uma história que é inserida na narrativa e nesse momento temos o próprio autor dando a personagem o status que lhe cabe, para contribuir na exposição geral da narrativa. Por isso ficção e metaficção se diferenciam. O prefixo *meta* é justificado pelas várias posturas que podem ser assumidas pelo próprio autor.

As obras ficcionais podem apresentar um ator utilizando o narrador como sua máscara. É o que acontece, aparentemente, no processo de criação do romance *Trapo* de Cristóvão Tezza. Ao criar Manuel, a personagem protagonista que está escrevendo uma biografia de Trapo, aparece como uma exemplificação do processo de metaficção e por ora justifica a utilização do prefixo *meta*. Cristóvão Tezza declarou em entrevista que nunca assinaria um conto e/ou poesia que ele tivesse escrito. Logo em seguida, ele publica *Trapo*, como uma personagem que compunha poesias e contos, mas, na verdade, essas produções haviam sido escritas pelo próprio Cristóvão, tempos atrás. Conseqüentemente aqui encontramos a personagem como máscara do próprio autor. Desta forma, fica difícil afirmar a intenção do autor, pois ela é fragmentada na narração e na fala da personagem.

Hutcheon (1991) aponta como a principal diferença entre ficção e metaficção o que ela chama de “heterocosmo”, a criação de um mundo ficcional em ambas as estratégias narrativas. Porém, a metaficção serve de metáfora para espaço ficcional, e dessa forma, a construção metaficcional rejeita o autor como criador, colocando autor e texto em uma posição igual na tentativa de erguer a ideia de mundo admissível.

Em estudos de narrativas metaficcionais, deve haver a contestação do próprio processo da escrita literária. A literatura contemporânea, embebida pela autorreflexão, explora essa modalidade. A focalização está no processo de criação da narrativa e para esta análise o apontamento de Linda Hutcheon corrobora para a identificação dos elementos da metaficção que retrata os conflitos existentes na família. Seja o do marido com a esposa, seja a do

narrador com sua identidade e mais forte o relacionamento fraterno. É uma intervenção construída pelo autor com a finalidade de colocar o leitor como participante da narrativa e da recepção do texto como uma obra literária. Os romances contemporâneos, portanto, combatem a ideia de um único significado e torna-os autoconscientes e abertos para as possibilidades de significados.

No campo da análise metaficcional latino-americana Monegal (1979), nos leva a reflexão sobre a evolução dos romances. O autor aponta que os romances latino-americanos do século XX são romances de ruptura. Inicia-se esse processo de ruptura com os escritores de 1922 e ganha força pelas mãos de Guimarães Rosa, conseqüentemente, os romances de sessenta, apesar de ainda pairar a ideia de uma literatura a serviço da sociedade ou uma literatura de combate, os escritores viam a literatura como compromisso com a própria literatura, e assim as estratégias narrativas foram ganhando força.

A tradição da ruptura exposta por Monegal (1979), é aquela que levanta questionamentos do autor por si mesmo e da escrita por si mesma. Os textos se voltam para si mesmos, as ficções questionam as próprias artimanhas de se criar uma ficção. Os escritores primam para ideia de mimese, a imitação das ações dos próprios personagens. O romance, então, passa a representar uma crise de representação e/ou interpretação híbrida e a ficção se mistura com o próprio fazer ficcional e, de certa maneira, questiona as narrativas ficcionais que podem, de forma explícita ou implícita, aparecer situadas na narrativa, corroborando, portanto, com o conceito de metaficção.

Permeando pelo romance e as suas várias formas de representação, identifica-se ficção, biografia, autobiografia, autoficção e metaficção, entretanto, é pelo viés da memória que as estratégias narrativas se edificam. “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.” (BERGSON, 1999, p. 12)

Para Bergson (1999, p. 84) “O passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes”. Assim a memória é a utilização de situações passadas para o presente, portanto ela se dará ou pela ação de forma automática ou pelo espírito que buscará no passado a direção do presente.

Tomando como exemplo a necessidade de um indivíduo de decorar uma poesia para apresentar em sua escola. A memorização dos versos se dará no plano espiritual, o mesmo decidirá se após a declamação, se a poesia permanecerá em sua memória, entretanto a ação de decorar a poesia ficará em sua memória como um acontecimento experimental de sua vida, e

assim o indivíduo se lembrará de como realizou tal ação.

A memória, de acordo com a teoria de Bergson, é resultado de esforços passados em uma ordem rigorosa de caráter sistemático com que as ações atuais efetuam, logo, a memória por vezes não representa o passado, mas a encenação construindo uma lembrança que tem efeito útil para o presente.

Bergson (1999) apresenta duas memórias: a memória espontânea e a memória aprendida. A memória espontânea se constitui pela repetição, ela é perfeita com tempo exato e nada poderá ser acrescentada a ela. Já a memória aprendida perderá a noção do tempo conforme a impessoalidade com a nossa vida passada, causando estranhamento. Assim, temos o hábito esclarecido pela memória do que a memória propriamente.

Dessas duas memórias, a primeira é verdadeiramente orientada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar. O único serviço regular e certo que a segunda pode prestar à primeira é mostrar-lhe as imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente, a fim de esclarecer sua escolha: nisto consiste a associação de ideias. Não há nenhum outro caso em que a memória que revê obedeça regularmente à memória que repete. Em qualquer outra situação, preferimos construir um mecanismo que nos permita, em caso de necessidade, desenhar novamente a imagem, porque sabemos bem que não podemos contar com sua reparação. Estas são as duas formas extremas da memória, consideradas cada uma em estado puro. (BERGSON, 1999, p. 97-98)

A memória é um esforço para trazer às linhas algo que estava apagado, e isso coloca o sujeito no plano da indeterminação e, a memória surge entre a subjetividade do ser e a exteriorização da escrita.

Tendo em vista aspectos observados, entende-se que as lembranças ao passo que se relacionam com as questões exteriores adquirem importância maior. As imagens reproduzidas passam a ser fruto dos sonhos, dos devaneios. O que se vê então é uma memória que se contrai para ser encaixada na experiência. As lembranças se tornam esboços recriados em um movimento de imitação que ora se apresentam autônomas e uníssonas, ora encontram-se nos distúrbios imaginários capazes de reproduzir emoções. Nos dois casos, o mecanismo das lembranças é necessário, porém, sem demarcar a precisão ou suplantar seus relatos.

Perante as colocações sobre a memória, é observado que o pensamento humano caminha num movimento contínuo. Neste processo percebe-se que a memória deve ser estudada a partir de seu movimento. Trata-se, portanto, de verificar a recuperação de uma lembrança que conte a história, como dar credibilidade à consciência quando a partir de um

ato singular deixamos o presente para recolocar o passado. Encontramos então as raízes que justificariam o pertencimento de tal situação apenas ao passado, logo, apenas uma lembrança.

Para Lowenthal (1998), tomar conhecimento do passado é essencial para o bem-estar. Ele encara o conhecimento do passado como uma pré-condição para preencher certas necessidades, afirmando:

Como tomamos conhecimento do passado? Como adquirimos esse background imprescindível? A resposta é simples: lembramo-nos das coisas, lemos ou ouvimos histórias e crônicas, e vivemos entre relíquias de épocas anteriores. O passado nos cerca e nos preenche; cada cenário, cada declaração, cada ação conserva um conteúdo residual de tempos pretéritos. Toda consciência atual se funda em percepções e atitudes do passado; reconhecemos uma pessoa, uma árvore, um café da manhã, uma tarefa, porque já os vimos ou já os experimentamos. (LOWENTHAL, 1998, p.64)

Os acontecimentos passados são resíduos atribuídos ao presente como uma atividade consciente para reconhecer que vem do passado. Logo, a existência pautada em um emaranhado de épocas passadas se tornam artefatos para reconhecê-los como tal. Tanto no âmbito histórico, quanto no da memória, permite refazer um caminho de autoconsciência perceptiva dos fatos e, a partir de então, relatar determinada lembrança.

Para Nora (1993), entre memória e história há uma articulação confundida com o sentimento de esfacelamento da memória. Porém, esse esfacelamento ainda assim é capaz de recuperar memória suficiente para dar continuidade àquilo que se quer narrar. Os fenômenos da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização contribuíram para o fim de memórias históricas e fortaleceu as memórias de conservação do próprio ser, encaminhando as narrativas para uma herança de suas próprias intimidades.

Na literatura, isolado da contemporaneidade, o tempo é reconstruído enquanto memória, e a ficção se reconstrói como gênero da atualidade viva quebrando fronteiras, pois a história permeia pelas vias de assegurar permanências do passado fragmentadas no tempo, e a memória passa a ser a representação da persistência e da continuidade no hoje. A memória se firma nos detalhes para evocar o passado e dessa forma o presente passa a ser mais confortável, mesmo que transitório.

Para pensar os romances escolhidos para análise, existem pontos importantes a serem discutidos. Os romances são estruturados em representações das vontades de seus narradores de compreender o vivido, logo, a memória pode ressignificar uma história. De acordo com Gagnebin (1997), há de se observar nas construções narrativas que utilizam a memória como ponto de partida, três pontos: - a construção da memória do passado; - a questão da

causalidade; - e a posição do narrador. Esses elementos ajudarão na compreensão entre o tempo real e o tempo da narração. Isso é a dinâmica temporal utilizada nas estratégias narrativas.

A prática da escrita pode, de certa forma, alterar o que está na memória e ressignificar o duplo, ou seja, a memória por si só já é rasurada pelo presente e, além disso, quando se escreve a memória, coloca-se no lugar do outro, mesmo que esse outro seja o seu próprio eu, como esclarece Maquêa (2010):

Quando escrevemos não importa se escrevemos sobre o outro ou sobre nós mesmos. A escrita é sempre um deslocamento da realidade, e nossas impressões são sempre carregadas de ambiguidades, quando colocadas no campo da representação. Já que a escrita não se confunde com a realidade, não pode substituir o real, e só pode referir o real e representar a sua própria realidade de linguagem, a sua dimensão social e o seu caráter coletivo e plural pelas convenções que estabelece, ela sempre duplica aquele que escreve. Mas escrever memória é também representar imagens do passado, da experiência vivida. Diante da escrita, a memória e a literatura enfrentam paradoxos internos de gêneros do discurso, seus cruzamentos com a história e com outras áreas do conhecimento. (MAQUÊA, 2010, p. 42-43)

A memória coloca em discussão a própria estética memorialística, pois a mesma inventa, institui e cria o seu próprio mundo, mesmo que pela voz do outro. Narrar histórias existe há tempo nas construções do próprio ser, entretanto a de se observar que dessa forma desperta em cada pessoa uma maneira diferente de ver determinados pontos. O diário, a escrita de si, o relato, os depoimentos e outras formas narrativas se encontram na estrutura literária brasileira ao passo que as ficções subjetivistas vão ganhando espaço.

Sob a influência de Bergson, outro estudioso que mergulhou nas discussões da memória foi Maurice Halbwachs. Halbwachs (1990) publica suas análises de memória com o título *Memória Coletiva*. Essa publicação acontece cinco anos após a morte do sociólogo em um campo de concentração nazista. Para ele a memória, pelo ponto de vista social, é a prática do refazer, através de ideias atuais, experiências do passado. Não se trata apenas de revisitar o passado, mas sim reconstruir este passado com possibilidades atuais.

Para Halbwachs (1990), a memória no campo da sociologia é vista como uma memória coletiva, pois o fenômeno de recordar e localizar uma lembrança não pode ser analisado se não levar em consideração o contexto histórico social como base da reconstrução da memória, pois a mesma não tem como ser individual, pois o sujeito não reconstrói suas lembranças isoladas de um determinado grupo social. A memória é vista como uma reconstrução onde devemos observar dois aspectos: primeiro verificar se trata de uma

repetição linear dos acontecimentos e, segundo, se podem ser localizados em um determinado tempo. Não obstante, a memória deve ser analisada em sua construção mediante ao convívio social do indivíduo, logo as lembranças são baseadas em lembranças de um grupo que o mesmo estava inserido.

Desse modo, Halbwachs (1990), afirma que a construção da memória de um indivíduo é resultado de uma combinação de memórias de diferentes grupos e, portanto, é influenciado pelos mesmos.

Ecléa Bosi (1994), afirma em seus estudos, que a construção da memória segue múltiplos caminhos. A matéria de escrita, a memória, defronte com os quadros sociais e delimita o trabalho do escritor. Trabalhar com a memória é antes de tudo entender a relação entre a pessoa e o mundo, enquanto experiência de vida.

Pesquisando sobre a utilização da memória como ferramenta estética nas obras selecionadas, foram identificadas perspectivas aproximadas em relação à construção narrativa. As teorias das narrativas de memória apresentam considerações distintas. Logo, as construções teóricas ora propostas são compreendidas como processos que ocorrem em contextos literários multiculturais. Entretanto, no campo dos estudos de literatura, essa busca por estratégias ganha força para discursos que levem a reflexões sobre a subjetividade narrativa construída de forma dialógica.

Pelas próprias palavras de Adorno (2003):

Seria mesquinho rejeitar sua tentativa como uma excêntrica arbitrariedade individualista. O que desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções com a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim a matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individualização, como se o indivíduo com suas emoções e sentimentos, fosse capaz de aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance. (ADORNO, 2003, p. 56-57)

Para Ian Watt (1990), em sua obra *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, o autor de um romance escolhe seus procedimentos teórico-

metodológicos que posteriormente irão se difundir, pois, a escolha do tema e a época de estudos são o caráter interdisciplinar de uma pesquisa, assim o pesquisador se lança a encontrar a contextualização desses romances como ponto de partida.

Ademais, a literatura é a grande fonte para compreender de forma sensível os direcionamentos de uma época, sendo através de construções narrativas que se dá o conhecimento do que foi feito ou do que foi pensado para determinada ação. Entretanto, é apropriado ao escritor contemporâneo as frustrações e os conflitos como ponto de partida e, logo, além do real o exercício ficcional será o grande diferencial nas narrativas.

Para tanto, parte-se da compreensão do conceito de autoficção. O prefixo *auto* do grego significa aquilo que é próprio ou que funciona por si mesmo. Esse prefixo já está empregado como aquilo que sobrevive de si mesmo. Quanto à ficção, entende-se como processo de criação ampliada pela narrativa. Desta forma, o conceito de autoficção criado por Doubrowsky (1977), aparece como estratégia de análise da obra *O Irmão Alemão* por apresentar em sua narrativa passagens da vida dos personagens, narrador e autor.

No entendimento do conceito metaficção parte-se, inicialmente, da compreensão do prefixo *meta* – do grego *metá*, que está no meio de, entre, com. Esse prefixo já está conceituado como: a noção de posição posterior; a noção de mudança; a noção de transcendência e a noção de reflexão de si e ficção é a criação ampliada da narrativa, sendo assim uma forma de analisar escritas de narradores que refletem sobre a construção de sua própria história a partir da narração de outro.

No romance *Dois Irmãos*, a autoconstrução de sua identidade, resgatada através de sua memória sofre a interferência da memória reproduzida por outra voz narrativa, e as várias vozes colocadas pelo autor acentuam a ideia de uma ficção sendo recriada pela ficção.

Para Bakhtin (2008), o romance tem como característica ser plurivocal. As vozes narrativas apresentam independência na estrutura da obra, elas soam lado a lado com a palavra do autor. As múltiplas consciências aparecem no romance para construir uma igualdade não vinculada à própria consciência de quem escreve. O caráter dialógico aberto caminha para uma narrativa inconclusa.

Subsumindo, a elaboração de uma análise literária requer do pesquisador estratégias de leitura que partem do pressuposto de que, em suas atividades teórico-literárias há um posicionamento autorreflexivo que são circunstanciadas por questões singulares e sua inclusão em diversas discussões. O objeto de estudo escolhido é, em suma, a identificação através da condição de sujeitos na busca de compreender a subjetividade na construção dicotômica de narrativas contemporâneas.

Arriscar-se em mares nunca antes navegados, conforme já declamou Fernando Pessoa, é propor enquanto crítico uma contribuição que saia do âmbito dos saberes plurais, mas que navegam por mares possíveis de negociação com os dogmas já perpetuados. Para tal, deve-se compreender que, para atender os horizontes de perspectiva apresentados, é preciso estar aberto aos modelos sistêmicos de sincronia e diacronia e encarar a complexidade de conceitos de articulação. Não obstante, faz parte do processo uma revisão que repousa sobre teorias conceituadas.

Os romances escolhidos para análise estão à disposição para verificação da metaficção e da autoficção. Dentro do comparativismo que se pretende observar, no romance *Dois Irmãos*, a construção metaficcional a partir da discussão da própria criação ficcional, e no romance *O Irmão Alemão*, a autoficção como o processo escolhido pelo autor para relatar passagens privadas para pública. Como afirma Carvalhal (2006):

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros atores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo. (CARVALHAL, 2006, P. 7-8)

Ainda observa-se que em ambos os romances encontramos o conflito familiar como mote das narrativas. Busca-se, então, a aproximação de técnicas que possam afirmar que os romances ora analisados estabelecem um jogo de dois eixos. O primeiro, a ideia de uma memória repassada de forma distópica que contribui para preencher um espaço que era da utopia e, logo, a visão do romance contemporâneo não se propõe a explanação histórica, mas sim a de compreender a distopia como a união de diferentes tempos e lugares. A suas construções narrativas muito presentes no início do século XXI, exploram uma maneira própria de interligar o passado e o presente.

A segunda é a construção narrativa do século XXI ter assumido a consciência histórica de forma ampliada e conseqüentemente trabalhar o texto literário para compreendermos o presente também. A narrativa contemporânea que se alimenta do passado tem em seu jogo criativo também a ideia de aproveitar o acontecimento passado para entender o próprio presente. Traça-se, portanto, de narrativas que vão perdendo a verdade pelo tempo e vão colocando em discussão o próprio conflito da linguagem ao se deparar com os limites controlados ao construir o passado.

Os romances que expõem conflitos familiares como reflexo das escolhas arbitrárias dos genitores encontram-se à disposição da literatura contemporânea.

## 1.2 O romance familiar na contemporaneidade

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente. (SCHOLLHAMMER, 2011, p 10)

As estruturas narrativas são elementos discutidos há muito pelos estudos literários. Por vezes, os enfoques questionáveis e elencados pelos críticos são ligações estratégicas existentes entre o autor, o narrador e a história. As ligações sociais encontradas nas estruturas dos romances são vistas como pontos importantes a se observar. Os fundamentos imaginativos do romance moderno que estão abertos para significar ou (re) significar enredos com vínculo ou não a biografias tanto do próprio autor como de alguém próximo. Uma investigação multidisciplinar dos fundamentos aporta este estudo face aos romances familiares.

O termo romance familiar foi citado por Freud (1909), ao descrever a libertação fantasiosa da família e chegar a uma posição social de destaque. Para Freud quando se propõe a escrever um romance familiar, o indivíduo fantasia sobre a sua posição social e logo essas narrativas de relações familiares vão surgindo como um inconsciente coletivo. Pensando na estrutura europeia do século XVIII, a sociedade enxergava seus reis e rainhas como pais e a nação como família em geral. Logo, as narrativas que optam por conflitos familiares tendem a metaforizar a sociedade como um todo, e não somente narrar as complicações de um núcleo fechado apenas em seus personagens.

Lynn Hunt (1992), em seu livro *The family romance of the French Revolution* procura observar através de relatos, gravuras, pinturas e discursos a construção e (des) construção do sentido família na revolução francesa e aponta a política vivenciada pelos franceses através do romance familiar.

Hunt (1992) explora o desenvolvimento do romance familiar como sendo o gênero da metade do século XX. A autora investiga os romances que colocavam em discussão a estrutura familiar e suas variações. Os romancistas deste período têm esboçado a família, suas ações e seus conflitos de modo a revelar as condições socioeconômicas e culturais contemporâneas.

Yi-ling (2001), crítica literária chinesa, afirma que a família é o motivo mais comum do romance, no entanto, há diferenças entre um romance em que a família aparece, mas não é o principal foco estrutural e o romance que se forma pelos conflitos familiares. Ela atenta que o romance familiar é uma divisão do romance e em seus estudos busca desenvolver o romance familiar como uma categoria genérica no começo do século XX.

O assunto é uma família história. As histórias desenvolvem-se principalmente dentro do grupo em torno dos conflitos de pai e filho, marido e mulher, ascensão e queda de um clã. As estruturas narrativas paralelas descrevem a forma que revela o tema e técnicas modernas. Com base em traços semelhantes eu defino o romance da família como um subgênero que, assim, abre uma área fresca para estudo do romance. (YI-LING, 2001, p.100)

Dell (2005), em seus estudos opta por primeiro tentar responder – O que é um romance familiar? – A princípio, uma estrutura narrativa ainda não muito investigada, mas que requer grande atenção. O autor explora a dimensão do romance familiar ao tratar de conflitos que se formaram em determinados contextos históricos.

Inicia suas observações citando Émile Zola, com sendo aquele que usou o conflito familiar como símbolo da corrupção e degradação da sociedade. Utilizando de uma conexão clara entre a forma e o conteúdo, o naturalista francês articulou uma crítica ao conservadorismo predominante em sua sociedade.

Para Galli e Costagli (2010), o romance familiar é a estratégia narrativa mais utilizada nos últimos tempos, e que a sua definição ainda está sendo explorada por críticos literários e a cada novo estudo outros elementos vão surgindo, entretanto ele visualiza sobre o romance familiar:

O romance familiar como um todo é mais bem definido em termos de suas quatro características distintivas: primeiro, trata realisticamente a evolução da família através de várias gerações; segundo, ritos familiares desempenham um papel importante e são fielmente recriados em seus contextos familiares e comunais; em terceiro lugar, o tema principal do romance sempre se concentra no declínio de uma família; e quarto, tal um romance tem uma forma narrativa peculiar que é tecido verticalmente ao longo da ordem cronológica ao longo do tempo e horizontalmente entre as relações familiares. (GALLI & COSTAGLI, 2010, p. 09)

A crítica frente à construção de análises sobre o romance familiar sente-se aberta para discutir o conservadorismo que estava preso aos elementos clássicos das tragédias e assim surgem os projetos estéticos literários que buscam cumprir os princípios radicais que o autor visualiza inicialmente. Ao optar, por exemplo, por colocar a figura do pai como personagem

temático central dos romances familiares, é inevitável a classificação de um romance familiar focado nas ações hegemônicas patriarcais, e assim toda a análise narrativa fica envolta dessa definição, e isso não seria o suficiente para tratar o romance familiar.

Para Bourdieu (2007), a figura masculina é uma perspectiva simbólica e sua dominação seria uma forma particular de impor significações de forma a dissimular contatos que sustentam e enfatizam a sua própria força no seio familiar. Para o escritor há máscaras nas relações familiares que contribuíram para a concepção de mundo em relação à estrutura familiar. As dicotomias e oposições nas construções familiares são um modo de pensar as relações de poder estabelecidas pela sociedade.

Freud (1909), descreve que o indivíduo quando cresce e se liberta da autoridade dos pais, ele passa por um processo, mesmo que doloroso, de buscar o seu próprio caminho. Essa libertação dentro do progresso social repousa sobre o paradoxo de se ter falhado ou não nesta tarefa. Os pais, como autoridade única, tornam-se objeto de assimilação para os filhos, pois estes buscam nos pais o exemplo de caráter. Entretanto, quando o filho amadurecido compreende os vértices do caráter, começam a comparar e adquirem o direito de colocar em dúvida seus princípios.

Ainda para Freud (1909), as escritas embasadas nesses conflitos, que ele chamou de romance familiar, são estágios psicológicos de neuroses onde o indivíduo acredita estar sendo negligenciado pelo próprio seio familiar, ou ainda há aqueles indivíduos que a partir de leituras de conflitos familiares desenvolvem impulsos hostis contra a própria estrutura familiar, e não havendo mais o que questionar com os pais optam pela criação de narrativas que possam de alguma forma resolver seus próprios tormentos.

São por essas análises que Freud (1909), pressupõe a criação da imaginação e a compreensão dos mitos. Logo, distanciado de seus pais, os indivíduos desenvolvem a necessidade de descrever os acontecimentos criando para Freud – *O Romance Familiar do Neurótico* (1909)<sup>3</sup> – sendo mesmo que raramente correlacionado diretamente pela vida do autor, mas podendo, pelo ponto de vista psicanalítico, como uma atividade imaginativa e de estranhamento necessários para uma boa criação literária.

Para Watt (1990), a literatura possibilita várias relações com as ciências humanas, pois enquanto objeto de pesquisa propicia o olhar que as outras áreas de humanas podem não estar enxergando ou não é de interesse. O valor literário dos romances ultrapassa as análises da época em que foram escritos, mas permanecem abertos para as discussões sobre o homem

---

<sup>3</sup> Texto publicado por Freud (1909) para explicar a passagem do filho-objeto para o filho-sujeito dentro das narrativas psicanalíticas de criação.

frente ao mundo e à sociedade em que está inserido. Para Watt, influenciado pelas ideias de Max Weber, o individualismo moderno ou individualismo puritano é uma ascensão do homem moderno que requer um estudo filosófico que está refletido na literatura através das formas do romance.

Dell (2005), afirma que os romances familiares são estruturas que se baseiam em uma família, e, portanto impede um estudo panorâmico da sociedade. Para o autor o núcleo familiar de um enredo é aberto para sofrer interferências sociais e assim ditar a sua forma de viver. Os seus estudos de famílias no campo da literatura exemplificam exatamente essa estrutura da narrativa, que apresenta o romance familiar frente aos acontecimentos históricos de seu período. Para ele a família em ficção deve ser lida e analisada como grupo de seres que estariam em um nível realista agindo de forma agitada e fomentando uma teia conflituosa de relacionamento, logo, a construção de um sistema simbólico que aponta o “eu” em todas as partes. Visualizando essa imaginada unidade de seres, possivelmente encontramos as respostas na estruturação e criação de cada membro, e também personagem, da narrativa familiar, pois os membros se tornam parte de um sistema representativo na ordem social e suas restrições, perigos e alívios virão juntos na composição da personagem.

Para Ranciére (2010), a relação estrutural entre as partes e o todo está fundamentada em uma divisão entre almas de elite e as das classes inferiores. Para o autor, quando essa divisão desaparece principalmente nos romances familiares, a ficção dá lugar à lógica representativa em seus devidos lugares e adequada as suas condições. Isso seria a ruptura da lógica da verossimilhança, onde a ação deixa de ser mera representação do destino e passa a ser resultado das escolhas de seus personagens e, conseqüentemente, permite o indivíduo viver nesta ou naquela situação, e para o crítico é possível questionar dentro da ficção as percepções, sentimentos e comportamentos que podem ser atribuídos a personagem. Afirma ainda:

Posto de outra maneira, a questão da ficção contém dois outros aspectos entrelaçados entre si. A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver o que podem experimentar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos. (RANCIÉRE, 2010, p.79)

Rosenfeld (1973), expõe que o romance moderno sofreu uma modificação essencial a seu tempo, que é a eliminação do espaço, ou a ilusão do espaço contribuindo assim para uma

sucessão temporal, ou seja, a continuidade temporal foi abalada, como o autor afirma, “os relógios foram destruídos”, a ordem cronológica se fundiu no passado, presente e futuro.

Assim, espaço e tempo são formas relativas de uma consciência, mas sempre manipulada para se auto afirmarem como absolutas, relativas e subjetivas. Essa consciência expressa pelo indivíduo é a oposição às coisas e à sua própria vida, pois se baseia em uma ordem que já não corresponde à realidade. Logo, o romance moderno nega o compromisso com as aparências, com o tempo e o espaço real imposto pelo senso comum tradicional, portanto, seria o desmascaramento do mundo imposto pelo senso comum dando lugar a uma reflexão crítica.

Dell (2005), em seus estudos estabelece à dificuldade de análise dos romances modernos e, conseqüentemente, a necessidade de discutir a construção do romance familiar. Para a autora o romance familiar ultrapassou os limites do conservadorismo em suas linhas e passou a ser um gênero em construção. Os enredos não estão mais provenientes de chefes de família que buscam a tranquilidade de seus membros, eles estão agora representando o não previsível. A família está dando lugar ao extravagante e silenciado, “o autor é um deus do seu universo fictício que detém controle inconfundível sobre os seus personagens”. Logo, compreende-se que o autor tem responsabilidade política de dar profundidade cultural.

O romance familiar como gênero está se sustentando na contemporaneidade como aquele que repassa os conflitos de um determinado núcleo familiar não necessariamente oriundo do chefe da família, e esta estrutura narrativa está à disposição das composições ficcionais como mecanismos de discussão das construções sociais proveniente dos acontecimentos dos lugares de onde é acionado o leitor. Trata-se, portanto da estruturação familiar como sendo a célula representativa do ser em inconformidade com o mundo que o cerca.

Marter Robert (1972), esclarece que o romance é um termo que enquanto gênero já nasce arrivista, pois em seu ponto de vista o fazer literário está estetizado em romances familiares que produzem uma narrativa primitiva e de certa forma infantilizadas. Para a autora a discussão do gênero romance entre os críticos deve sair dos elementos externos e passar para os internos, dando ênfase ao real desejo que funda. “Porque o romance”? – é a primeira pergunta que a autora faz. Robert (1972) acredita que há várias questões ainda em aberto sobre esse gênero e propõe definições conflitantes colocadas por teóricos e críticos a respeito do assunto. Há em seu ponto de vista uma abordagem empírica do gênero e não uma classificação esclarecedora e isso desperta desconfiança e desprezo. Observa uma interdependência com a literatura e a realidade, para a autora as grandes questões que

nortearam as definições teóricas de romance, a saber, ficção/fato, ainda hoje são postas em questão.

O mesmo acontece nas análises propostas anteriormente por Freud (1909). Mesmo não definindo suas palavras com o título “romances familiares” formados, o autor já compreendia que essas narrativas estavam de certa forma, sendo conduzidas por sujeito em seus momentos de compreensão. Robert (1972), inicia suas análises pelo mesmo caminho. O gênero romance como um todo estaria nesta zona de atuação e necessitando de estudos aprofundados para compreender as produções de romance. Após os debates entre Jean-Paul Sartre e Maurice Blanchot nas décadas de 40 e 50, Robert ascende para a discussão a cerca da responsabilidade moral e ética da literatura para com a realidade e sua liberdade estética. Afirma então:

[...] vista sob esse ângulo, a questão do verdadeiro e do falso ganha pelo menos certa precisão: o romance nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um ou outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade. (ROBERT, 1972, p.27).

Continuando suas reflexões, Robert (1972), discute o “contar estórias”. Para a autora, a abordagem do romance deve se pautar na construção interna do próprio gênero, ou seja, partir do desejo que funda e move a narrativa – “[...] apesar de suas grandes variações em termos de detalhes – tramas, personagens, lugares, etc. – é, na verdade, tributária do romance familiar dos neuróticos, um “relato fabuloso, mentiroso, portanto, e maravilhoso” (p.34)”.

As ideias da construção entre literatura e psicanálise encontradas nos estudos de Robert (1972), já haviam sido citadas por Freud (1909), entretanto além de se estruturar na literatura para encontrar definições como fez Freud ao discutir que a narração da criança elaborada em determinadas fases seria classificada como romance familiar dos neuróticos, Robert aponta o romance, no sentido literário, como sendo uma manifestação literária que se firma no processo organizador psíquico e não a literatura que fornece modelos para os processos psíquicos.

Encontra-se nesses estudos pertinentes discussões que podem abranger as experiências humanas dentro dos projetos estéticos selecionados pelos seus narradores. O chamado Complexo de Édipo passa a ser superado psicologicamente através do relato, da narrativa, enfim do romance. Talvez seja por isso que Robert (1972) costuma nomear os romancistas de “fazedores de romance” e, afirma que, os mesmos estão sempre trabalhando a partir do romance familiar. Posto isso, a autora divide esses fazedores de romance em duas categorias, onde a primeira é chamada de “criança perdida” – que seria as narrativas feitas na primeira

fase da criança, no período em que a criança acredita que seu pensamento a livrará da realidade e a colocará em outro mundo. Para Robert (1972), o exemplo maior dessa categoria seria a narrativa de Dom Quixote. E a segunda categoria seria “bastardo” o narrador constrói fábulas a respeito principalmente de sua paternidade, no intuito de se promover ou de redimir, o que ele tem em mente ser um nascimento não desejado e conseqüentemente filho de um pai distante.

Se as estratégias narrativas utilizadas são capazes de lidar com situações indesejáveis do ser, é plausível acreditar que outros gêneros também as utilizem. Para a autora os próprios contos de fadas e os mitos se utilizam de vias psicanalíticas para construir suas narrativas. Para Robert (1972), o romantismo colocado como a fase do romântico é antes de tudo, um fazer de conta que mergulha no senso comum, logo, esse narrador do romantismo não teria a estratégia narrativa apurada para escrever um romance. Como afirma:

[...] para que o romance abandone as franjas feéricas em que foi por muito tempo confinado, convém claramente que a Criança Perdida desperte para as exigências mais realistas do Bastardo edipiano, de tal modo que aprenda a ver o mundo como se apresenta e, voluntariamente ou não, dirija um olhar interessado às coisas do presente. Os primórdios do romance coincidem com esse movimento de suspense e de luta, quando, sem renunciar ainda às suas visões do paraíso, ele não consegue mais se esquivar completamente do olhar do observador nele desenvolvido, nem enfrentar a necessidade. (...) Ele é Robinson, ou Dom Quixote, segundo tome um ou outro dos dois caminhos possíveis da modernidade; na verdade sempre um pouco de ambos, ora mais lúcido, ora mais perplexo, um Robinson quixotesco ou um Dom Quixote naufragado para sempre na ilha desesperada de sua irascibilidade. Porém, seja como for, o romance não existe mais sem a fissura que deve agora enfrentar; pelo menos não há mais história pretensamente verdadeira que não escolha como tema os conflitos do herói consigo mesmo em seu aprendizado da vida. (ROBERT, 1972, p.99-100).

Em face disto, a existência da elaboração dos contos de fadas, mitos e das obras ditas românticas contribuem para que o romance seja o gênero da modernidade, e logo, seja o gênero de características ainda ilimitadas e desconfortáveis que busca ascensão.

Para Watt (1990), a ascensão do romance é demarcada de forma conflituosa entre o nível literário, filosófico e social e as concepções da burguesia, sendo a criação do universal versus a experiência individual. Nessa visão, o autor conduz seus estudos a entender que a literatura é representada pelas formas clássicas e o individualismo pelo romance.

Robert (1972) opta por analisar as obras de Balzac e Flaubert, por os considerarem dois grandes “fazedores de romance”. Julga-os assim por compreender que esses escritores mostram seus conhecimentos não somente da literatura francesa propriamente dita, mas

também, sobre a situação europeia em geral. Apesar de a autora indicar que Bonaparte seria o indicador das escritas deste período, a mesma observa em Kafka e Dickens traços desses fazedores de romance. Entretanto o que chama a atenção é a de que Robert (1972), deixa em discussão a ideia – se foi o impacto de Bonaparte que contribui para a configuração do romance francês, qual seria o fator impactante para outros territórios? A ascensão do romance provocaria elementos capazes de quebrar a universalidade do gênero? O romance estaria com os seus dias contados e prestes a acabar por estar preso a uma configuração familiar, social e/ou histórica.

Dell (2005), em sua obra *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre* apresenta vários teóricos acerca do assunto e afirma que muitos já tentaram definir a tempo o conceito de romance familiar, epopéia familiar, crônica familiar, família fictícia, saga familiar e outros, mas que para se chegar a uma noção deste termo ainda há muito que se observar, principalmente nos subgêneros.

De forma geral, em sua visão o termo família fictícia é o mais superficial, que pode ser utilizado em qualquer estrutura narrativa que envolva um ou mais membros familiares presente nos contos de fadas, ficções científicas, poesias, histórias orais e outros. É uma espécie abrangente de se interpretar a maneira como uma determinada família é e, age não proporcionando uma investigação literária como gênero.

Dell (2005), observa ainda que a saga familiar, a crônica familiar e a epopeia familiar são as mais difíceis de conceituar por existirem maneiras diferentes no nível acadêmico de produzi-las. Em sua visão, um narrador utiliza a saga familiar de forma diferente em histórias folclóricas e histórias medievais. Pois, nas histórias folclóricas utiliza a ideia de ser passadas as narrativas por membros da família no decorrer do tempo e, no segundo a tentativa de perpetuar de forma autêntica um determinado feito.

Neste ponto para o autor essas narrativas de saga familiar passam a ser episódicas, sem ordem cronológica marcada apenas pelos feitos de um determinado membro da família, portanto não daria conta de se definir como romance familiar. Entretanto o autor discute um ponto de relevância que é a inserção de outros membros à família que não sejam diretamente pertencentes ao núcleo familiar.

Dell (2005) aponta que o romance de família é aquele que narra o drama vivido por um protagonista específico frente à sua situação. No romance familiar, a família como o todo é protagonista e dá voz e importância a todos os membros além de proporcionar aquele próximo ao núcleo familiar de falar. A estrutura familiar passa a ser um elemento estrutural para a narrativa e seus posicionamentos vão até a sua morte, ou após ela. O romance familiar

ultrapassa essas características com romances que apresentam: a) perspectivas históricas – expressam a importância da família frente às questões sociais e culturais; b) perspectivas narrativas – o protagonista é a família toda e suas ações são refletidas; c) perspectivas temáticas – ao contrário dos romances de família, aqui as questões de namoro, noivado e casamento pouco importa, o que importa são os conflitos que ameaçam a saúde da convivência familiar.

Entretanto, insiste-se em buscar nos romances familiares o estilo realista ou conservador e, a ideia de que o texto literário tem por estratégia narrativa apontar, por exemplo, o uso e abuso de autoridade por algum membro da família e consequentemente ser essas ações as geradoras dos conflitos familiares interno, por muitas vezes inseridas pelos pais.

No capítulo de seu estudo chamado “a figura da mãe na ficção”, Dell (2005), afirma que essa personagem é criada pelos autores oscilando entre dois pontos. O primeiro, a figura da mãe que cumpre com suas obrigações sociais de forma justa, sofredora e conformada. Por outro lado a mãe que é um instrumento apropriado para avaliar a própria qualidade literária de uma obra, e as construções da personagem materna apesar de carregada de ideias comuns nada mais é do que uma ideologia sobre o que é ser mãe, e, por vezes, essa construção está reproduzindo uma metáfora ligada à própria natureza.

A mãe boa seria uma metáfora de Maria, mãe de Jesus, e a mãe terra seria a metáfora de proteção e bravura, entretanto observa que nas construções de romance familiar contemporâneo aparecem mães que correm o risco de suprimir seus filhos ao ponto de limitar seus horizontes e sufocá-los. Na verdade essas figuras maternas se apresentam como simulacros de bondade ou maldade, competindo, portanto, ao leitor desvendar as propostas empregadas pelo autor.

É notório que a figura da mãe na ficção é um jogo complexo de ações no enredo que está se desdobrando. Pois, é através do modo como elas criam seus filhos, que os narradores vão construindo essa figura. Importante que se observe se essa figura materna é dotada de positividade ou negatividade, se ela se apresenta ingênua ou perversa, e como o narrador a posiciona quanto às suas ações e intenções. Nestas observações que se pode identificar se o narrador opta pelo modelo maternal tradicional ou se ele está disposto a construir uma mãe que será a metáfora de um protesto contra as convenções morais da sociedade, principalmente se esta figura materna se apresenta contrária à figura paterna. Talvez seja por isso que muitos críticos tenham focado suas análises nas relações entre mãe-filho ou pai-filho, ou ao menos focalizaram essa relação.

Bloom (1991) é um desses críticos que focou seus estudos nas relações familiares. Em seu livro *A angústia da influência*, Bloom faz uma comparação da relação entre escritores e seus predecessores observando a superação do filho em relação aos pais para se tornarem autoridades de si mesmo. Afirma Bloom (1991, p. 63): “a família revela uma luta primitiva de pai e filho, paradigma da história literária, a história de ressentimentos entre escritores fortes e fonte de suas criatividades e suas formas”. Os conflitos entre mãe e filho aparecem no cenário literário já no século XX, a razão estaria na condição da figura materna imposta até então. Entretanto os conflitos entre mãe e filho aparecem como material satisfatório para escritores contemporâneos.

Na metade do século XX começam aparecer então as mulheres-mães e seus conflitos com os filhos. Com isso podemos verificar que o significado de uma figura materna nas narrativas de romances familiares depende do sucesso ou fracasso e isso dependerá de suas intenções, ou seja, o que a educação que essa mãe julgou dar ao seu filho é impactada nas ações dos filhos, personagens do romance. Assim a representação da função de mãe deverá ser analisada levando em consideração o potencial da parte masculina, a figura do pai nos romances familiares.

A figura do pai na literatura geralmente é exposta com menos características do que a da mãe. Entretanto, a construção da personagem paterno nos enredos vem sempre carregada de autoridade em educação. O pai é a força máxima e inibidora que influencia, encorajando ou fracassando seus filhos. Em 1901, na virada do século, Thomas Mann publicou o romance, *Buddenbrooks* no qual narra as ações de um pai que encoraja o filho a ser comerciante e desencoraja-o das belas artes. O pai, protagonista, quer que seu filho Hanno seja um comerciante também de acordo com a tradição familiar. O menino apresenta afinidade com a música, mas é podado pelo pai que determina seguir o caminho escolhido por ele. Muitos críticos nomearam esse livro de crônica familiar, pois relata o dia a dia de quatro gerações evidenciando nascimentos e mortes e seu fim vencido pela modernidade entrando em um declínio moral e financeiro.

Yi-ling (2001), afirma que a tradição do romance familiar chegou mais cedo no oriente com o romance *Sonho da Câmara Vermelha* considerado pela crítica como o romance familiar típico. Mas que no início do século XX o romance familiar caiu na graça de escritores e considera que *Buddenbrooks* de Thomas Mann foi o primeiro protótipo de romance familiar do ocidente, pois marca o amadurecimento do que a teórica chama de subgênero.

Dell (2005), no capítulo que discorre sobre a figura do pai na ficção, enumera alguns pais que permeiam pelas narrativas dos romances familiares. Cita o “pai de ferro” aquele que

está sempre confiante apenas no que acha que é o correto e que, conseqüentemente, carrega sua família de acordo com suas convicções não estando aberto a rever seus conceitos e, contudo sendo o forte e insubstituível dentro do seio familiar. O outro tipo é aquele que significa procriação, coragem e regeneração. Esse pai geralmente não é financeiramente bem sucedido, mas é o mais amável e companheiro possível.

O desenrolar do pai em um romance familiar geralmente é o de sempre deixar algo para seus filhos. Os reflexos aparecem na vida adulta e o pai quando não satisfeito se pergunta onde errou. Se há autonomia e responsabilidade a missão está cumprida, caso o filho não se alinhe no mundo, conforme planejado pelo pai, o fim é trágico. Observa-se que em narrativas aonde o pai morre é possível identificar a intenção do autor em relação à figura desse pai. O elemento fictício do pai pode ou não ter mais efeito quando explorado pelo autor. O pai morrer seguindo o curso natural antes de seu filho é aparentemente a ideia de elemento que passou pela narrativa para deixar suas marcas, e neste momento é que a crítica visualiza se algo está ligado aos acontecimentos externos.

Os conflitos familiares da modernidade também apresentam os filhos desafiando os pais. Enquanto o pai é o tradicional que quer manter sua família dentro dos princípios de *status quo* o filho é aquele que vai representar a modernidade, a nova geração e as novas maneiras de fazer as coisas. Logo, esses filhos na literatura podem metaforicamente significar a chegada de uma nova tendência, representando um novo tempo que, de certa maneira é contrário ao do pai. O autor se vê dominado pela ideia de um conflito familiar ser na verdade a simbologia expressa de um tempo difícil.

Peter Von Matt apud Dell (2005) propôs três conceitos para pais da literatura – pai liquefeito, pai decaído e pai decadente. Para Matt esses conceitos apresentam etapas de um pai. O pai liquefeito é o pai de ferro que encara tudo. O pai decaído é o pai doente cujo corpo e ações já não apresentam mais forças sobre o filho, esse geralmente morre nos enredos de romance familiar. O pai decadente é aquele que inesperadamente surge como um monstro poderoso e cruel. Diria Matt então que o pai liquefeito e o pai decaído são símbolos da desintegração da autoridade e o pai decadente é aquele que surpreende. Entretanto, afirma que após o século XX mais dois conceitos devem ser inseridos nas classificações de tipos de pai: - o pai ausente e o pai violento.

O pai ausente simboliza, de certa forma, os efeitos da própria reputação imposta pela sociedade. Esse talvez seja o motivo pelo qual esse tipo de pai é o mais utilizado em romances familiares no final do século. Então, encontramos o papel da mãe solteira, aquela figura materna que precisa tomar a autoridade que seria da figura paterna. O pai violento, ganha

espaço na literatura vinculado, principalmente, aos relatos de abuso sexual. Com a crescente notícia de abusos em nossa sociedade, esses enredos de pais violentos ganham força principalmente pelo viés de justiça. De forma amarga esses enredos dispõem de uma amarga crítica social que deixa marcas.

As figuras paternas da ficção são geralmente negativas. A figura materna, então, ganha força para representar a ordem em um novo contexto construído. Para os autores esses romances familiares atuais são excelentes para mostrar como o sistema está sendo alterado pelas novas gerações, se há suporte para essa mudança as narrativas serão positivas e o autor apontará para algo bom. Se não forem positivas o autor condenará e apresentará os perigos e ameaças dessa nova época, se essa for sua intenção.

O julgamento desta figura paterna vai depender de vários fatores observados pelo leitor e também do conhecimento de mundo do mesmo. Avaliar a figura paterna, boa ou não, vai depender dos sistemas de valores colocados pelo narrador, que estará visível em suas atitudes dentro do romance. A capacidade do leitor de ver as duas correntes ou não vai ser de acordo com seus valores e compará-los com os vossos sistemas de valores não levará ao julgamento real dessa figura paterna. Os vários pais da ficção não são estáticos, estão sujeitos a alterações, logo, suas ações podem ser justificadas pelos sistemas de valores de sua época, e eis que o autor pode usar disso para julgar ou condenar os valores impostos pelos sistemas sociais e assim distanciar a figura criada. Decodificar a real participação paterna é um desafio dentro dos romances familiares.

Nós podemos facilmente ver agora que para decodificar o sistema moral estabelecido dentro de um romance familiar em geral e por uma figura paterna, em particular, não está isenta de problemas. Para interpretar esse sistema moral, depois de decodificá-lo, é ainda mais difícil - teríamos que responder à pergunta de se podemos detectar o sistema moral próprio e pessoal do autor por trás de tudo isso. A pergunta final provavelmente dividirá os intérpretes para sempre com aqueles que pensam que podemos fazê-lo e aqueles que pensam que não podemos. Eu não reivindico que a minha resposta a esta pergunta está correta, mas eu vou tomar partido. No que diz respeito à questão de saber se existe uma relação direta entre o romance, composição e seu sistema moral. (DELL, 2005, p. 49-50)

O autor é o responsável pelas escolhas dos personagens, fatos, tempos e, portanto, a visão moral criada é própria do seu trabalho. Apesar de muitos autores colocarem que os personagens não podem influenciar por ser fictícios, Dell não acredita que eles são criados pelo trabalho apenas criativo, ele acredita ser evidente a posição do autor. As visões podem ser múltiplas, discutíveis e no romance familiar essas visões são centralizadas nos

relacionamentos entre pais e filhos. A composição desses romances oferece uma grande perspectiva crítica sobre a sociedade, o contexto histórico e a história literária, pois marcam elementos estéticos diferenciados dos vivenciados nos séculos passados.

Bloom (1991), em seus estudos críticos sobre a teoria da influência, preocupa-se em demonstrar questões de intertextualidade apresentando o escritor que absorve outro escritor formando um cânone de precedências. Essa ideia corrobora para a investigação das relações de criatividade e acima de tudo serve como uma nova forma de leitura a partir da literalidade enquanto objeto estético, sendo forte a relação estabelecida por Milton Hatoum estabelecida com as obras de Machado de Assis. A obra *Dois Irmãos* é uma recriação de elementos estéticos diferenciados e vividos em outros tempos, mas que retomam na contemporaneidade centralizada nas relações familiares.

Para Eliot (1989), a história é incitante para o escritor escrever sobre a sua geração e a literatura de seu próprio país. Esse sentido é infinito fazendo desse escritor um escritor tradicional e lúcido sobre o seu lugar no tempo e sua contemporaneidade. Os romances escolhidos para análise caminham pelo prisma da Ditadura como elemento de fundo que de certa maneira justifica as relações e ações de seus personagens.

As discussões acerca de um novo modelo de romance alinhando o velho com o novo é compreendida a partir da intenção do autor, porém elas não escapam dos olhares atenciosos de quem também quer contribuir para a história da literatura quando se lançam munidos de conhecimento a construir críticas que avaliem as inovações impostas pelos escritores.

Todavia, vale voltar o pensamento para o entendimento do circuito entre o individual e a multidão. A popularidade da autobiografia e da inserção biográfica em romances familiares são partes de referências subjetivas adotadas por escritores comprometidos com a ideia de construir uma forma experimentalista do realismo concebido. Neste ponto, visualizamos a contribuição pessoal para o coletivo quando um escritor se vê impulsionado além de produzir algo que venha ao encontro com seus anseios pessoais, também poder contribuir para a evolução do fazer literário firmando uma epistemologia à qual sua obra pertence.

De acordo com Bakhtin, (2002, p.87) "para o artista-prosador o objeto revela antes de tudo justamente a multiformidade social plurilíngue dos seus nomes, definições e avaliações". Em lugar da plenitude efetiva e da inesgotabilidade do próprio objeto, abre-se para o prosador uma variedade de caminhos, estradas e tropos, desvendados pela consciência social.

Observando os romances em análise neste estudo a tradição encontra-se presente na inovação da escrita de ambos os autores. O período histórico da história é refletida nas ações das constelações familiares criadas por ambos. Observamos o que Schollhammer analisa:

A narrativa se cria em torno da relação entre o autor e sua imagem pública, ativando o cerne do conflito entre o perfil literário criado pelos livros e a "pessoa real", ou extraliterária, numa história em que um leitor entusiasta assassina seu objeto de admiração, o autor, que passava então por uma crise criativa, para tomar seu lugar e converter-se ele mesmo em autor e dar continuidade à obra. (SCHOLLHAMMER, 2010, p.40)

Dell (2005), explica que para compreendermos o romance familiar é necessário voltar o nosso olhar para a produção dos anos cinquenta. Para o autor os textos e contextos utilizados para as produções deste período estavam voltados para os reflexos pós-guerra em países europeus e norte-americanos. A construção do núcleo familiar tradicional era o símbolo de organização para a sociedade frente às heranças deixadas pelo período de guerra. Conseqüentemente as narrativas que envolviam núcleos familiares eram tentativas de catarse, renovação e reorganização familiar e social. Cita ainda que a obra *O Homem no Terno de Flanela Cinza* (1955) do escritor Sloan Wilson conquistou toda uma geração norte-americana do pós-guerra, pois conta a história de Tom e Betsy com uma vida estabelecida, três filhos, uma bela casa, um bom emprego, mas sem a felicidade.

As tentativas de mudança de emprego e outras formas de buscar essa felicidade culminam em uma viagem de autoconhecimento do pai de família e também em um mergulho sobre a importância de nos responsabilizarmos por nossas vidas. Para o autor, a visão dessa obra se resume em “uma das implicações claras do homem no terno de flanela cinza é que a harmonia da sociedade depende da harmonia de cada lar.”.

Ainda explora a importância de se observar nas construções dos romances familiares a possibilidade dos personagens serem retratos de herança, valores e/ou tradição. Para o autor a postura de cada personagem dentro de um núcleo familiar e a exploração de sua árvore genealógica são fatores que merecem atenção. O projeto estético traçado pelo romancista é o retrato das forças sociais que eles experimentam versus seus valores.

Para Schollhammer (2010), o poder da ficção se resume em:

[...] a necessidade de se contar a história para conseguir dar sentidos aos fatos e aos destinos pessoais, e até mesmo para devolver identidade às pessoas e possibilitar que o narrador faça a passagem do "querer ser escritor" ao escrever propriamente dito, assumindo a identidade que, por tanto tempo, o seduzia e assombrava. (SCHOLLHAMMER, 2010, p.123)

Mas uma coisa é certa: estamos diante de um momento de pluralismo que está contribuindo para o acúmulo de manifestações diversas e garantindo várias vozes

diferenciadas em vez de sonoridade em eco. Como afirma Beatriz Rezende (2008):

Tanto a fertilidade quanto a multiplicidade têm muito a ver com a realidade vivida pelo país hoje, sob diversos aspectos. Em um plano maior, a solidificação do processo democrático garante mais do que o inspirador clima de liberdade, a democracia plena assegura a representação popular nas instâncias de poder, a organização e a expressão dos movimentos populares e, sobretudo, provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão, por diversas formas, de todas as camadas da população no processo de criação e difusão da cultura. A peculiaridade da transição do regime autoritário para o democrático entre nós terminou por abreviar o luto vivido em relação aos anos de chumbo, de forma a que, hoje, os novos tempos possam ser vividos não sem a memória, mas sem o peso que ainda aparece em países onde os crimes da repressão tiveram as dimensões do que ocorreu na Argentina, por exemplo. (RESENDE, 2008, p. 24)

Os romances de cinquenta também são chamados de romance pós-guerra e os romances de sessenta e setenta de romances criados por uma sociedade pós-moderna, e conseqüentemente estabelecem diferenças nos focos dado pela narração. Enquanto no romance pós-guerra a criação de um núcleo familiar forte era sinônimo da reorganização da vida após um período difícil de guerra, os romances familiares das sociedades pós-modernas apresentam novos conteúdos, pois estão reproduzindo movimentos de direitos civis e logo, usarão meios estéticos mais radicais, ou seja, esses romances dos anos sessenta e setenta norte-americanos ultrapassam as fronteiras da própria concepção do gênero e discutem contradições no campo do tradicional.

A vida nos tempos modernos são debates teóricos corriqueiros na vida literária. Vários filósofos tentam confrontar ideias para se chegar a uma teoria que se firme e possa ser aplicadas às produções literárias. Para o filósofo Lyotard (2010), é um elemento crucial baseado na incredulidade em relação às narrativas, pois, entender que toda linguagem é permissível de jogo, e conclui “vamos empreender uma guerra contra a totalidade; vamos ser testemunhas do não representável; vamos deixar ativar as diferenças e salvar a honra do nome.” Para Baudrillard (1991), corrobora dizendo que a era moderna é a vitória do simulacro sobre o real. Ele chama o mundo de hoje de “hiper-real”, por se tratar de modelos que partem do real sem origem ou realidade. Acredita-se que a ideia de Baudrillard seja a influência mais aceita pelos escritores de ficção. Mesmo tendo variados direcionamentos do conceito, não é possível dizer que esses conceitos respondem completamente o termo, mas o que importa é apontar as variedades de atitudes e seus destinos.

Muitos estudiosos ainda discutem essas produções. Para Linda Hutcheon (1991), o importante é observar as inovações após o modernismo nas obras literárias, atentando-se ao

fato de que a literatura contemporânea é diferente da literatura moderna. Observa ainda que em seus estudos introduziu um termo para se referir a uma escrita particular deste período na literatura qual seja metaficção.

Para Hutcheon, o período atual é uma empresa cultural implicada naquilo que procura contestar, e os escritores que desenvolvem seus enredos pelo viés da metaficção não estão preocupados com a representação histórica, mas sim, buscam uma reconciliação com contradições não resolvidas. Para ela, os autores no cerne de seus romances não querem uma interpretação conclusiva, os enredos muitas vezes não permitem fechar o signo, ele está em rotação e os estilos radicais lançam mão de todas as noções convencionais de tempo, personagem, espaço, sequência dos fatos, ou até mesmo coerência dos parágrafos.

Yi-ling (2001) destaca a significação nacional em um romance familiar, discorre então:

A primeira marca de um romance de família é a representação de uma família histórica. Isso também dá uma sensação de realidade ao leitor: a família do romance apresenta a vida deste grupo através de várias gerações. Para definir o romance de família como um gênero, eu argumento que é essencialmente realista ao descrever a técnica básica como fidelidade à realidade, mas não pertence ao movimento literário do realismo. (YI-LING, 2001, p.100)

Em seus estudos Dell (2005) elenca alguns fatores desses romances, como por exemplo, múltiplos pontos de vista, narrativa polifônica, fragmentos textuais, pastiche e transgressão de limites. Mas coloca um questionamento, será que os modernos já não nos acostumaram com esses fatores? Será mesmo que já não encontrávamos isso nos romances modernos do século XX. Enfim, o que importa é a atitude que o texto traz – seja a estabilidade ou perda de identidade; sejam as consequências de um mundo hostil e absurdo; ou a própria discussão de qual é a função da arte, da literatura no mundo.

É neste contexto de indagações que o autor propõe uma reflexão nos romances norte-americanos dos anos oitenta. Para ele esses romances são marcados pela liberdade feminina. As mulheres deixam de serem apenas donas de casa e vão para o mercado de trabalho. No Brasil este movimento não ocorre, mas em território americano essa mudança social modifica a escrita dos romances familiares. O papel da mulher é especulativo para a construção dos enredos, pois as mulheres começam a casar mais tarde, diminui o número de filhos, aparecem bebês fora do casamento, a taxa de divórcios aumenta e contribui para a transformação da família.

Devido a essas mudanças que a família perdeu a sua função original, considera-se que

a família contemporânea está desprovida de sentido e significado. O mundo de hoje, trabalha para deteriorar as ideologias e a ambivalência está substituindo o idealismo, o capitalismo e a sociedade de consumo estão acima do poder das flores e dos sonhos de um mundo melhor. Logo, quando as ideologias falham e o sujeito trai sua crença anterior, o significado muda, dando lugar a ironia e uma atitude de que tudo vai ou de que tudo foi. Essa tendência social contribui para o geral, o universal e as críticas sociais, mas não para a literatura, que encontra na arte a genial maneira de discutir ora de forma irônica, ora de forma enigmática, o que há por trás das cortinas do enredo e conseqüentemente nas ações de seus personagens.

Sobre essa sociedade, Santos (2001) esclarece:

A questão não é apenas de saber se podemos pensar a pós-modernidade numa sociedade semiperiférica, mas, sobretudo se podemos pensar e agir pós-modernamente. A questão é complexa. Por um lado, a discussão entre nós sobre o moderno e o pós-moderno parece algo telescópica, discussão à distância, guerra de miniaturas. Por outro lado, os artefatos da cultura pós-moderna entram diariamente em nossas casas por múltiplos canais de informação e até se dirá que a nossa capacidade para gerir ou para atenuar a sua penetração é menos que a dos habitantes das sociedades centrais por não termos as resistências modernas tão desenvolvidas quanto eles. (SANTOS, 2001, p.93)

Esses elementos contribuem para a variação do romance familiar que notoriamente se baseia nas mudanças sociais do seu dia. A autoficção ou a metaficção são narrativas por vezes políticas, religiosas, filosóficas ou de natureza estética que se encaixam por um tempo neste mundo superficial que trabalha com a ideia de que a função da família é radicalmente subvertida. Dell (2005) afirma que nos anos noventa os romances familiares americanos abandonam as estratégias narrativas, e surge uma nova forma de fazer os romances com o interesse voltado para um novo realismo, que não é simplesmente retornar aos velhos tempos, mas sim repensar a representação realista colocada pelo passado. Para o autor esses romances indicam uma mudança de paradigma e um passo decisivo para a escrita.

Observa-se nas análises deste estudo que os romances escolhidos apresentam autores que estariam dispostos a construir os romances familiares com base em características marcantes para ressignificar a ficção, ou seja, os romances familiares no Brasil se desenvolvem como apresenta o estudioso, de forma a acompanhar os interesses dos legados passados. Os conflitos são heranças de um tempo de mudanças ou confusões sociais que de certa forma ditaram a construção do enredo. Apesar de se ambientarem em um período de Ditadura parece ser exatamente esse o interesse dos autores: dialogar com o passado através de construções autoficcionalis no caso da escrita de Chico Buarque, e metafictionais na escrita

de Milton Hatoum, recuperando sujeitos não com o objetivo de visitar o passado, mas sim de re (significar).

As características elencadas para caracterizar o gênero romance familiar não se esgotam por aqui. O que há é uma alternativa para determinados romances que trazem em suas teias narrativas o conflito familiar frente ao conflito social. Pontos importantes devem ser estabelecidos e definidos entre eles a ideia de que o romance familiar é um gênero que se formou vinculado a acontecimentos marcantes na sociedade moderna e partindo deste elemento o autor pode trabalhar com o tempo e o espaço da narrativa, para que a literatura contribuísse para registrar o outro lado da história, ou o lado silenciado, que é a estrutura e as ações das famílias. Mas, um traço marcante do gênero romance familiar é que ele nasce do conflito social e se estende para o conflito familiar.

As obras escolhidas servirão para confirmar, ou não, o que a pouca teoria sobre a construção do termo genérico de romance familiar tem até então. Será feita a investigação com o intuito de encontrar traços que possam sustentar a proposta desta tese, sobre a metaficção na obra *Dois Irmãos* de Milton Hatoum e *O irmão Alemão* de Chico Buarque, e as características relacionadas ao possível gênero.

As interpretações possíveis nestes romances são suportadas por estudos já realizados no campo estratégico. Nos próximos capítulos será observado nos romances escolhidos cada membro e suas respectivas funções dentro do seio familiar e, quais são as forças sociais que eles experimentam e em quais valores estão sustentados. Há de se observar a figura da mãe e do pai nos dois romances e definir quais papéis assumem e quais observações devem-se ao comportamento da mãe e do pai, quais as relações estabelecidas com os pais, ou com o outro. E principalmente, quem narra essa história e, se a base dessa narrativa é a sua própria memória ou a memória de outrem.

Carregam-se para essa análise as primeiras impressões de Freud (1909), de que as ações fictícias são interessantes nos romances familiares, pois o herói e autor podem ter, ou não, reconhecimento legítimo. Neste interim, os filhos podem ser subjugados ou não, ou também acontecer uma multiplicidade de forma que permite satisfazer as fantasias ou estarem cavadas pelo narrador.

Os romances familiares são desprovidos de um relativismo nivelador. Ao invés disso, eles apresentam conflitos dentro da família com o propósito de defender a sua coexistência frente aos sentimentos político-ideológicos fruto das experiências de seus autores. Nesses romances tenta-se fechar um círculo através da verossimilhança com os seus próprios problemas. Para Galle (2014) em seu estudo sobre evolução do romance de família na atual

literatura afirmam que essa estratégia não é uma forma inédita de se produzir enredos que tenha a família como foco, mas sim o contexto histórico que envolve a trama.

A conjuntura do romance de família nas últimas décadas, portanto, não é uma “redescoberta” do termo, mas uma “reinvenção” (Galli / Costagli, 2010, 9) e ela difere do tipo de romance de família que pode ser considerado “clássico” e que é, talvez, um pouco anacrônico como toda retomada do clássico na atualidade quando os elementos clássicos não passam por uma adaptação e transformação estéticas. A conjuntura atual conta com *Abschied von den Eltern* (Despedida dos pais) entre seus precursores, um texto autobiográfico de Peter Weiss, publicado em 1961, que revisa a trajetória do narrador-protagonista a partir de uma família mais ou menos fracassada no contexto histórico de guerra e pós-guerra. (GALLE, 2014, p.202)

Para tal análise propõe-se a definição para a obra de Milton Hatoum: romance familiar metaficcional, observando na narrativa, os personagens, tempos e espaços sendo construídos e desconstruídos na elaboração do conflito familiar e também na discussão da própria escrita narrativa. Para o romance de Chico Buarque: romance familiar autoficcional, elencando os elementos ficcionais construídos a partir de vivências sociais do próprio narrador.

## CAPÍTULO II – *DOIS IRMÃOS*: DEMARCAÇÕES EM MILTON HATOUM

[...] as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, ascenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nosso sentimento em palavras mais verdadeiras [...].

(HATOUM, 2006)

Milton Hatoum é um escritor, descendente de libaneses, que nasceu em Manaus em 1952 e viveu lá até 1968 servindo de testemunha de uma região brasileira que tem interessado às potências internacionais muito mais do que as discussões nacionais sobre as bases culturais desta.

Mais tarde mudou-se para Brasília para estudar no colégio da UNB e depois foi para São Paulo estudar Arquitetura na USP. Foi jornalista cultural e professor universitário. Morou na Espanha e depois se mudou para Paris onde estudou literatura comparada. Retornando para o Brasil foi professor de Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas e professor visitante da Universidade da Califórnia. É autor de cinco romances, desses, quatro premiados e suas obras foram traduzidas em doze línguas e publicadas em quatorze países.

Escritor também de contos e crônicas, Hatoum aponta no cenário como um dos escritores mais referenciados e reconhecidos, entretanto, é no romance que ele faz sua demarcação ficcional.

Milton Hatoum projetou-se numa via ligada à sociedade, dando-se toda liberdade de criação sobre a vida dos povos, com um particular senso de pesquisa e de sensibilidade estética que lhe permitiu construir ambientes contextuais de cada momento ou lembrança escolhido como assunto e tema de seu trabalho. Na publicação de seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente* (1989), o escritor brasileiro revitaliza a tendência do diálogo entre a literatura e sociedade, compondo uma ficção contemporânea.

Em sua obra *Relato de um certo Oriente*, Hatoum apresenta uma escrita vigorosa e um gosto pelas intrigas familiares, mas nem por isso deixa de lado o espaço que desenrola o enredo. Além disso, trabalha fortemente com estratégias narrativas cinematográficas, principalmente com *flashbacks* não determinando o tempo de forma linear, mas situando o leitor tanto em relação ao tempo quanto ao espaço. Ainda utiliza de estratégia de identificação de narrador, que é característico dos filmes, a chamada narração off<sup>4</sup>, onde a narrativa se

---

<sup>4</sup> Termo utilizado no campo cinematográfico para classificar uma teoria narratológica própria das artes visuais para identificar na narrativa cinematográfica o narrador, assim como acontece na literatura.

restringe a certos personagens e, conseqüentemente, interfere na compreensão do enredo. Esse narrador influencia na forma de como se chegará ao final do enredo, sendo ele responsável pelo sucesso ou não da obra literária.

A obra apresenta uma construção diferenciada, pois possui uma estrutura fragmentada com histórias de diversos relatos que em um primeiro momento de ser autônomo, mas que no decorrer do enredo se ligam. As histórias são contadas por cinco narradores diferentes, cinco vozes que costuram suas percepções e histórias de maneira a tornar seus depoimentos, ou relatos, afirmações de uma narração surpreendente que tem como foco a representação da tradição oral, traçando uma teia de histórias dentro de histórias.

O desdobramento do narrador é um sinal de que não há identidade total e absoluta, logo a inconformidade é o mote do romance. Este eu em trânsito arrisca a condição inerente à situação do homem como ser pensante, aberto às influências do mundo. O romance é um convite às reflexões sobre a realidade e, ao mesmo tempo, registro de questões político, histórico, cultural e social.

Encontramos o que Said (2005), chama de exílio metafórico, que diz respeito ao homem que vê os lugares por onde percorre como uma terra estranha, reafirmado na condição de uma narradora sem nome que avigora a ideia de que estar no mundo é o mesmo que estar fora de casa.

*Relato de um certo Oriente* é uma obra que expõe a belíssima Manaus e serve como palco da infância de uma mulher sem nome que retorna à sua cidade natal no desejo de reencontrar Emilie, a chefe de uma família libanesa que vivia ali, mas o encontro dessa mulher é com uma casa desfeita que se torna símbolo do desaparecimento das lembranças de sua infância. A intenção aparente do autor é, através de seus múltiplos narradores, apresentar um mundo teoricamente perdido que vai se reconstruindo nas falas dos personagens e reforçado com a transcrição da tradição oral. Logo nas primeiras páginas é possível observar o quanto a memória da primeira narradora é focada nas atitudes da sociedade de Manaus que ela havia deixado para traz e como objetos pormenores lhe atordoavam e inquietavam.

Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas. (HATOUM, p.8)

Milton Hatoum de posse da tradição oral retransmite costumes de geração a geração. O seu poder de (re) contar histórias fragmentadas em várias vozes, tempos e espaços,

representando histórias dentro de histórias que se interligam e configuram um relato final englobando a narradora e os outros personagens faz da narrativa uma obra de estrutura particular, estratégias narrativas de idas e vindas ao tempo, dúvidas e incertezas, construções e (re) construções que abrem caminho para a criatividade do narrador e do leitor.

O romance *Dois Irmãos*, sua segunda obra, publicada no ano de 2000 é resultado de um trabalho minucioso do escritor que coloca em discussão a convivência entre a natureza dos acontecimentos e o ritmo da narrativa, e que se observa o tempo narrativo como sendo uma alegoria do tempo real.

Ítalo Calvino (1990, p.51) ilustra essa passagem do tempo narrativo como sendo “[...] um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens.”.

Na escrita de Milton Hatoum há uma representação artística próximo ao que define Costa Lima (1985) como *mimeses*. O autor transparece em sua escrita a ideia de mimeses recriando enredos que dialogam com universos históricos que contribuem no processo de representação literária, pois, estruturam-se na verossimilhança com lugares, pessoas e conflitos.

*Dois Irmãos* aborda o relacionamento familiar conflituoso que cresce juntamente com a cidade de Manaus, e tem como foco principal o conflito entre os irmãos Omar e Yaqub. Nael, o narrador se vê distante dos acontecimentos da casa dos irmãos Omar e Yaqub, mas ao mesmo tempo é quem escuta as queixas do pai. Ao narrar os acontecimentos, Nael está contando a sua própria vida através das palavras de Halim, resgatando na sua memória o que o pai da família lhe repassara através de sua memória.

Hatoum, ao construir a estrutura narrativa da obra *Dois Irmãos*, reinventa histórias clássicas da escrita, como por exemplo, a história de Caim e Abel, Esaú e Jacó que constam na Bíblia, além de se aproximar da obra *Esaú e Jacó* de Machado de Assis que conta a história de Pedro e Paulo. Rânia, a irmã de Omar e Yaqub é apaixonada pelos irmãos, assim como Flora é apaixonada por Paulo e Pedro.

Ao descrever o ambiente em que se desenrola a história, Hatoum evidencia a imigração em um período de efervescência econômica e cultural do início do século XX. Por isso, a cidade de Manaus ocupa um lugar de importância na obra, pois os personagens são ligados ao meio em que vivem, e a história de Manaus automaticamente está ligada à história de Halim, chefe da família.

Os romances de Milton Hatoum convida o leitor a pensar a literatura contemporânea como uma peça de engrenagem responsável por tornar a leitura literária mais prazerosa e

desvinculada. *Cinzas do Norte* (2005) seu terceiro romance, o autor trabalha com uma amizade que dura toda a vida dos personagens utilizando de uma inclinação artística e mergulhando em uma linguagem angustiada para tentar esgotar o enigma da vida dos protagonistas. O autor se apropria dos registros escuros do fim da obra *Dois Irmãos* para iniciar a narrativa de *Cinzas do Norte*.

A obra, de linguagem seca e objetiva, transmite a ideia de que tudo vira cinzas. Todos os sonhos, ideologias são narradas enfocando a história moral de uma geração. São apresentados no enredo duas famílias, uma rica e outra pobre que sofrem os reflexos de vários acontecimentos políticos do país, vivendo também em Manaus. As personagens são caracterizadas como uma metáfora da própria Amazônia. Apesar de o escritor ter por ritmo de trabalho uma tendência intimista, neste romance a descrição externa aponta como abordagem literária para o mesmo. Partindo de conflitos dentro da família e posterior relato de como essas famílias lidaram com determinadas situações, Hatoum joga novamente com o passado, presente e futuro.

Ambientada após o golpe militar de 1964, a história de *Cinzas do Norte* se passa nos anos 80. O país vive uma abertura da democracia, e os dois amigos Lavo e Mundo relatam sua amizade da infância até a vida adulta.

Mundo, protagonista do romance, sonha em ser artista, mas seu pai, um milionário de Manaus não aceita que o filho abandone os negócios da família. Neste drama o romance se aproxima da narrativa de Thomas Mann, *Buddenbrooks* publicado em 1901, citado como romance que trabalha os conflitos familiares culminando no romance familiar. Alícia, sua mãe, estimula o filho, entretanto os conflitos voltados para o desejo do filho tornam as relações familiares ainda piores. Lavo, narrador, é órfão e criado pelos tios que por sua vez, são apaixonados pelos pais de Mundo, ou seja, o tio de Lavo é apaixonado por Alícia, mãe de mundo e a tia de Lavo é apaixonada pelo pai de Mundo. Lavo assume o mesmo papel do narrador do romance *Dois Irmãos*, a voz silenciada é quem observa e de certa forma se torna juiz das ações.

Novamente Hatoum coloca em discussão a dúvida sobre a paternidade. Apesar de Lavo e Mundo estarem em lados opostos socialmente, eles representam a juventude daquele período. A amizade não é óbvia, é uma necessidade de um estar com o outro. A decomposição familiar é o forte desta narrativa. O conflito por ora, envolve questões culturais muito bem definidas entre oriente e ocidente, propulsionando a obra de forma universal para a partir de conflitos nos seis familiares, externar os conflitos de uma geração que sofreu os reflexos sociais de seu período. Há de se observar nesta obra que o autor trabalha até mesmo

com o conflito entre a linguagem culta e a linguagem oral, popular.

Ainda *Órfãos do Eldorado* (2008), seu quarto romance, Hatoum cria um enredo relatado por uma personagem que procura abrigo, para poder através de construções estratégicas, externar a sua história com muitas idas e vindas entre a miragem e a matéria.

Seu quinto romance *A Noite da Espera*, publicado em (2017) permeia também pelo conflito familiar. Martin o narrador é um menino que se muda para Brasília com pai, motivado pela nova capital. Vivendo em período difícil da história do país, o grande desafio de Martin é encontrar a sua mãe, e descobrir porque ela o abandonara logo após o parto. As narrativas são costuradas pela falta da mãe que implica nas ações de Martin. Depois de construir Emile em *O Relato de um certo Oriente*, e Zana em *Dois Irmãos*, Hatoum nesse projeto literário retira a mãe de cena, como se observasse a necessidade de discutir conflitos familiares diferentes das construções familiares tradicional. O escritor acompanha esse surgimento de novas famílias no cenário mundial.

Milton Hatoum coloca em cena um volume de pesquisa tanto sobre a história do Brasil quanto da literatura brasileira, explorando intersecções e desvios entre a formação familiar e a formação cultural. A memória é, de fato, a válvula propulsora de seus romances. A presença de marcas temporais aproximadas a conflitos territoriais também é o responsável pelas marcas nos conflitos familiares. Outro ponto interessante de Hatoum é a sua aproximação com Machado de Assis. Os romances sem finais, ou melhor, que não entregam os segredos do passado pois, não são descobertos pelos personagens, são estratégias narrativas que colocam o leitor como parte essencial, cabendo a este o papel de fechar as lacunas deixadas pelo romance.

Todavia o autor explora por meio de sua estrutura romanesca, várias vozes narrativas que mudam no decorrer do enredo e explora a memória plural. O autor apresenta uma escrita vigorosa e um gosto pelas intrigas familiares, mas nem por isso deixa de lado o espaço onde desenrola o enredo e suas histórias, que por muitas vezes são captadas das lendas e mitos da oralidade. Além disso, trabalha fortemente em seus romances com estratégias narrativas cinematográficas, não determinando o tempo de forma linear, mas situando o leitor tanto em relação ao tempo quanto ao espaço ao explorar os conflitos dessa família de origem libanesa.

A atenção com a linguagem, a língua como uma junção da linguagem coloquial e regional misturada as palavras árabes e indígenas, apresenta a preocupação do autor em explorar a convivência entre culturas diferentes, para preservar certo realismo, de um período de exploração vislumbrada pelos imigrantes que chegavam a Manaus.

A afirmação da mulher indígena é também uma das visões do autor, na eminência de

dar destaque na situação de que até mesmo os que estavam vivendo em suas aldeias tranquilamente, tiveram que ser desaldeados. É o caso da personagem Domingas que aparece na narrativa para ser recebida em uma casa para servir de empregada, pois o ciclo rico de produção de Manaus proporcionava aos interessados ofertas de pessoas para trabalhar em casas de classe média. Seu pertencimento acaba não sendo explorado pela narrativa, entretanto, o testemunho desta mulher indígena mesmo que velado serve de auxílio para demarcar o conflito em diversos momentos da narrativa.

As construções observadas nessa literatura contemporânea são fruto de criação do escritor, mas com elementos da realidade proporciona um distanciamento do leitor, que estando atento a todas as passagens da obra, encontra características por vezes nem mesmo observadas pelo próprio escritor.

Antônio Candido (2008) assinala que na investigação da obra como recriação estética e reinvenção da sociedade, os vínculos estéticos e sociais se estabelecem fortemente incorporando temas contemporâneos à obra literária.

O cuidado com a voz narrativa também faz parte do projeto estético de Milton Hatoum. Esse narrador está inserido em um lugar de valor cultural híbrido que se encontra frente a embates e negociações de significados e valores. Além, o escritor estrutura seus emaranhados familiares de forma a desenvolver no leitor a vontade de entrar na história.

Walter Benjamin (1993) auxilia na compreensão do narrador, orientando sobre autores que optam por histórias coletivas que se aproxima da tradição oral e da memória social, direcionando para a ideia de um ser que se relaciona com o mundo e seus semelhantes ao passo que se torna também receptor da história, logo, este opta pelas experiências coletivas e para construir uma visão de mundo a partir da ótica do narrador. Não obstante, verifica-se que as experiências narrativas são por vezes solitárias, que embasam seus discursos não na memória coletiva de um povo, mas em histórias com protagonistas específicos dentro de um tempo e espaço.

Essa memória que debruça sobre outra memória fortalecendo as narrativas pelo viés do *mise em abyme*, é discutida nas obras de Hatoum e serve não só para identificarmos as composições familiares em conflito, mas também para discutirmos o próprio fazer literário e, por conseguinte visualizarmos que as várias vozes dentro do romance, também são as várias vertentes que de uma forma, ou outra, cruzam a vida de uma família. Talvez seja aí nesta estrutura de polifonia que se estrutura os romances familiares. As composições de romances contemporâneos são discussões do que foi o romance, do que é e o do que ainda será. Usar da criatividade, ainda que intertextual, é de certa forma deslocar alguns personagens que ficaram

no passado e apresentar como seria se fosse acionado pelo presente, e ainda revisitar as prováveis causas e consequências do mesmo.

Extremamente perceptível a ligação que Milton Hatoum tem com Machado de Assis. Assim como Machado é considerado à frente de seu tempo literário, Hatoum também o faz seguindo pelas mesmas linhas literárias. Chegar à idade madura e revisitar sua história é também poder criar um narrador do qual devemos desconfiar. Isso acontece em *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*. Também acontece com Martim em *A Noite da Espera*, mas com uma estratégia diferente, pois não só a sensação de estar perto e ao mesmo tempo distante, mas a realidade mesmo de um exilado, expatriado, que não consegue se achar no mundo, por ser fruto de uma família não tradicional. Milton Hatoum acrescenta ao cenário literário uma narrativa ao modo machadiano, entretanto com estratégias que configuram o romance contemporâneo, pois seus personagens fecham o ciclo de vida com incertezas.

Seus romances são um convite às reflexões sobre a realidade e ao mesmo tempo registro de questões político, histórico, cultural, antropológico e social. Entretanto, partem de uma memória ficcional que compõem o enredo ficcional, sobrepondo histórias que partem de memórias diversas. Observa-se que Milton Hatoum sobrepõe ficções, construindo seu trabalho com estratégias da metaficção, e ainda observa-se que, partindo da memória individual, constrói a memória coletiva e instaura o romance familiar dentro das características discutidas nesta tese. Como ele mesmo afirma sobre a obra *Dois Irmãos*:

Em 1977, quando esboçava meu romance, percebi que mãe do narrador devia ser um personagem do rio Negro, uma índia “aculturada”, uma mulher desgarrada, não de sua tribo, mas de sua família, seu povoado, do seu lugar. As duas viagens foram importantes para conhecer um pouco a região do Médio e Alto Rio Negro, e também para não incluir na narrativa uma mulher indígena. E isso por duas razões: a primeira se relaciona com a minha própria vida, ou seja, certos episódios do passado com suas memórias; a segunda, com a leitura de obras literárias. Não vou fazer uma descrição exaustiva do personagem, e sim traçar alguns lances de sua vida, e expor filiações e afinidades literárias (minhas e do personagem) para chegar, de fato, à ficção. (HATOUM, 2004, p. 138)

Esse momento aparece como o amadurecimento da produção e ao mesmo tempo de liberdade para pressupor rupturas técnicas em um sentido progressista. O escritor visto como um intelectual vai além de suas preocupações sociais, culturais e políticas para se libertar do coletivo.

No caso de Milton Hatoum essa ruptura se dá a partir do momento em que o autor

explora a intertextualidade no sentido de incorporação cultural. Muitas vezes utilizando de outros textos de forma inconsciente para exaltar a tradição artística. Na verdade a intenção não é a de dar outros sentidos, mas sim suscitar aquela passagem de outra forma, como afirma Santiago (2000, p. 28) ao refletir sobre “a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista.”.

A busca da originalidade é uma excitação intelectual, que mistura emoção com razão, e que proporciona momentos de encontro do domínio da teoria com o da arte e, portanto, essa combinação de limites do material e sua conformidade permitem à crítica elaborar precedentes que contribuem para um juízo de valor.

Assim é imprescindível distanciar o conteúdo do objetivo, pois na produção literária atual encontramos às produções inteiramente ligadas a uma nova estratégia narrativa e não mais presa às concepções reais do objeto a ser retratado. A obra antes de qualquer coisa é arte e esta provém dos desejos de seus criadores que devem estar preparados para os martírios ou serenidades a partir do lançamento de suas obras para o mundo.

Sobre Milton Hatoum, Schollhammer (2010) afirma:

Em seu segundo romance, *Dois irmãos*, a questão identitária se desloca mais claramente para o cenário familiar, no qual a rivalidade quase bíblica entre dois irmãos gêmeos, Yaqub e Omar, filhos de Zana e Halim, é acentuada pela tentativa do narrador Nael de conhecer a identidade de seu pai e assim encontrar sua origem, uma vez que a mãe, empregada índia Domingas, foi violada por Omar, mesmo estando apaixonada pelo irmão, Yaqub. O tema das relações amorosas ilegítimas e proibidas é recorrente na sua obra e comina, de modo privilegiado, os dramas míticos com as narrativas históricas, os relatos de cunho íntimo e moral com os eventos sociais e políticos na pequena comunidade amazonense; mas, na ausência de certezas e garantias, a relação sempre é estabelecida na reconstrução da memória, chave da identidade e explicação dos desejos amiúde violentos e transgressivos. (SHOLLHAMMER, 2010, p.89-90)

Os romances metaficcionalis se estabelecem nesta relação entre o drama mítico e a narrativa histórica. Essa interligação de ficções sinalizam relatos íntimos e morais oriundos dos conflitos políticos, neste romance, em Manaus. A busca identitária do narrador se torna a ficção menos preocupante para o enredo dando lugar a outras histórias que se interligam para explorar os conflitos familiares e suas consequências.

Milton Hatoum destacou em entrevista a Aida Hanania em 1993 que ele se inspirou em Walter Benjamin em relação à tradição narrativa que envolve comerciantes-viajantes orientais que sempre em trânsito pelo Amazonas traziam episódios do oriente médio e assim a

capital amazonense era povoada de lendas e mitos. Para Schollhammer (2010), esse poderia ser o resumo do projeto literário de Milton Hatoum, ou seja, sua vontade de narrar, de contar, de explorar as fantasias da oralidade, e assim liberta o compromisso moral com o entendimento do passado e aponta para o futuro.

*Dois Irmãos* está à disposição para analisar e compreender o fazer estético da obra literária, contribuindo para o entendimento do processo de criação do escritor ao escolher os personagens, o narrador, o tempo e o espaço. A sobreposição de memórias que se interligam, e não são repassadas por uma única voz, cria a memória contada através da memória própria ou do outro. Em relação às narrativas metaficcional Schollhammer (2010) alerta:

É bem verdade que a metaficção tornou-se lugar comum no debate em torno da noção moderna de literatura, como aquilo que vem explicitar a atenção autoconsciente da natureza construtiva da ficção. A história da metaficção é longa, narrada por muitos escritores, e inclui famosas reflexões a clássicos, como *As mil e uma noites*, *Dom Quixote e Hamlet*, dentre as muitas construções “em abismo”, com diria André Gide. Para contemporâneos, a obra monumental de Jorge Luís Borges leva essa técnica aos seus extremos filosóficos (ou teóricos) e provoca a grande questão: como escrever metaficção depois de Borges? Como evitar o pastiche sob o risco do óbvio ululante de uma estratégia que já virou técnica de cinema comercial e fórmula para Best seller de banca de jornal? (SHOLLHAMMER, 2010, p.89-90)

Posto isso, entende-se que a obra *Dois Irmãos* como narrativa metaficcional, está no campo da literatura contemporânea como uma brincadeira intelectual de autores literários com ambições criativas, e é perceptível que o escritor não parte do zero, ele se defronta com a tradição, aproximando suas produções com textos já produzidos. A metaficção nesse romance insere o leitor como participante da produção e recepção do texto como sendo um produto cultural. A preocupação do texto literário volta-se para a própria produção. O texto não pode apresentar um único e exclusivo significado, mesmo que de forma autoconsciente pode contribuir para o status da própria ficção, principalmente focado na figura do narrador que dentro da narrativa, manipula para uma única perspectiva.

As análises seguintes estão destinadas a encontrar a estrutura metaficcional na construção do romance *Dois Irmãos*. As observações na escrita de Milton Hatoum exigem um olhar apropriado para compreender o diálogo com o passado da ditadura e a resignificação de conceitos e estruturas familiares que a partir de acontecimentos nacionais se veem diante das incertezas da vida e começam a se ressignificarem diante das turbulências causadas pelas condições de tempo e espaço.

## 2.1 Entre os irmãos Omar e Yaqub e a Manaus de Milton Hatoum

“Meus filhos já fizeram as pazes? Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte.” (HATOUM, 2006, p. 10).

Omar e Yaqub, nascidos da mesma mãe e do mesmo pai, foram distanciados apenas por alguns segundos na hora do parto. Entre esses irmãos e a Manaus após a *belle époque* do ciclo da borracha é o lugar escolhido para se passar a história criada por Milton Hatoum. Alguns aspectos da ligação fraternal de ódio, entre esses dois irmãos, são interessantes para compreender como seus destinos foram tão diferentes.

Mesmo que a discussão não se distancie de questões da realidade, entende-se que o processo de criação do autor está envolto de situações recriadas pelo enredo através do narrador. Os romances familiares, de acordo com Freud (1909), são aqueles que buscam retratar as fantasias criadas durante a infância, sendo relações inventadas para construir o relacionamento familiar. Na obra *Dois irmãos* há um narrador que constrói as relações familiares conturbadas envolvendo irmãos gêmeos que recebem condutas diferenciadas pelos seus pais, em especial a mãe.

Movida por *flashbacks* o enredo se desenrola cronologicamente entre os anos 1914 e meados de 1970. Narra à história de uma família de Libaneses que migram para Manaus. Zana e Halim são os responsáveis por essa família, e o romance se equilibra pelas vertentes dos mesmos. Após muita cortesia por parte de Halim, Zana aceita seu pedido de casamento. Aberta a sua loja, Halim recebe uma freira que lhe oferece uma menina órfã que já sabia ler e foi batizada, Domingas. Uma menina mirrada cheia de piolho que Halim leva para casa e a coloca em um quartinho nos fundos. Zana gostou de Domingas e com ela rezava todos os dias.

Após a morte de seu pai, Zana se isola e se afasta do marido por um bom tempo. Halim sofre, pois ter Zana em seus braços era viver minutos de muito prazer. Passado o tempo do luto, Zana pede a Halim para ter filhos, mas o mesmo não queria, pois acreditava que filhos afastariam Zana de seus braços.

Não era de interesse de Halim ter filhos, por isso que ele nunca consegue ser íntimo dos seus filhos. Essa rejeição inicial pode ter marcado o destino dessa família, e é ponto importante de se observar ao analisar os reflexos do relacionamento entre os irmãos. Depois de dois anos da chegada de Domingas a casa, nasceram os irmãos Omar e Yaqub. Yaqub nascera primeiro, Omar o segundo adoece muito nos primeiros meses de vida e por isso

crece com um zelo maior e mimo excessivo da mãe. Zana não largava Omar, enquanto Yaqub ficava aos cuidados de Domingas. Uma noite Halim acorda assustado e vê Zana dormindo com o caçula, os gritos foram tão altos que toda a casa acordou. Halim fica furioso ao ponto de dizer a Zana que eles fariam amor na presença de Omar, e neste momento Zana diz que seria ótimo, mas poderia chamar as crianças, Domingas e a vizinhança que ela aproveitaria e anunciaria que estava grávida novamente. Halim se espanta e Rânia nasce, vieram completar os três filhos de que Zana falava.

Os filhos haviam se intrometido na vida de Halim, e ele nunca se conformou com isso. No entanto, eram filhos, e conviveu com eles, contava-lhes histórias, cuidava deles em momentos esparsos. Levava-os para pescar no lago do Puraquecoara, e remavam no Paraná do Cambixe, onde Halim conhecia criadores de gado, donos de fazendolas. Foi o que se poderia chamar de pai, só que um pai consciente de que os filhos tinham lhe roubado um bom pedaço de privacidade e prazer. Anos depois, iriam roubar-lhe a serenidade e o bom humor. Ele advertia a esposa sobre o excesso de mimo com o caçula, a criança delicada que por pouco não morreria de pneumonia. (HATOUM, 2006, p. 53)

Este narrador onisciente consegue refletir os sentimentos de Halim. A descrição é um convite ao leitor para participar ativamente da narrativa e julgar se a atitude do pai está correta ou não. A metaficção contemporânea não se estabelece pelo questionamento direto ao leitor, mas sim dando destaque para aquele que dará sentido para o que está sendo narrado. Esse trabalho cooperativo está presente na narrativa de Nael durante todo o romance. O questionamento final de não saber o porquê de estar escrevendo suas memórias, também é uma metáfora de discutir o papel do escritor no cenário literário.

Ainda nesta mistura de sentimentos, a família segue com suas obrigações, mas são perceptíveis as diferenças entre os irmãos. Omar era mais levado, travesso enquanto Yaqub era mais reservado e tranquilo. No decorrer da juventude, ambos se apaixonam por Lívia. A menina dos cabelos loiros que era filha de uma família tradicional de Manaus. Em uma tarde de sábado nublada, a família de Zahia e Nahda Talib, pais de Lívia, ofereciam uma tarde de cinema em sua casa. Domingas saiu com os dois irmãos vestidos iguais, cabelos iguais e o mesmo perfume e fora levá-los a casa de Zahia e Talib. Ao chegarem Lívia já se encontrava na sala, que aguardava a chegada do cinematógrafo para começar o filme.

Entre Omar e Yaqub os olhares corriam e ficava claro que os dois irmãos se apaixonaram pela mesma menina. Desceram ao porão para começar o filme, todos muito animados, até que uma pane elétrica deixou todos no escuro, alguém levanta e abre a janela e

nesse momento é possível ver os lábios de Lívia tocando a face de Yaqub. Omar não se conteve e, em um surto nervoso, pega uma garrafa, quebra e ataca o rosto do irmão. Todos gritavam e foi possível ver o tamanho do corte no rosto de Yaqub. Desse dia em diante não tornaram a se falar, e a culpa dessa situação recaía sempre na figura paterna. “Zana culpava Halim pela falta de mão firme na educação dos gêmeos”. Ele discordava: “Nada disso, tu trata o Omar como se ele fosse nosso único filho” (HATOUM, 2006, p. 22).

[...] Zana orgulhava-se do filho doutor, mas na conversa com as vizinhas venerava Omar. Punha os gêmeos numa gangorra e fazia loas ao caçula, elogiando-o até a cegueira. Mas Zana não era cega. Via muito, por todos os ângulos, de perto e de longe, de frente e de viés, por cima e por baixo, e sua visão continha uma sabedoria. Só que Zana era possuída por um ciúme excessivo. Fingiu não se desesperar com o casamento do filho: soube se controlar, mas não sossegou até descobrir quem era a nora. [...] (HATOUM, 2006, p. 95)

Na escola Yaqub era muito insultado por conta da cicatriz, ele engolia e não reagia. Os pais passaram a conviver com um filho silencioso e temiam a reação de Yaqub, a violência dentro de casa, e um final trágico. Então o pai decide mandar Yaqub para o Líbano, na visão do pai a viagem, a separação, à distância, isso apagaria o ódio e a discórdia entre os irmãos. Yaqub partiu para o Líbano e retorna cinco anos depois. Mas a rivalidade entre os irmãos permanecia.

“Obrigado pela festa,”, disse ele, com um quê de cinismo na voz. “Sobrou comida para mim?”  
 “Meu Omar é brincalhão”, Zana tentou corrigir, beijando os olhos do filho.  
 “Yaqub, vem cá, vem abraçar o teu irmão.”  
 Os dois se olharam. Yaqub tomou a iniciativa: levantou, sorriu sem contado e na face esquerda a cicatriz alterou-lhe a expressão. Não se abraçaram. Do cabelo cacheado de Yaqub despontava uma pequena mecha cinzenta, marca de nascença, mas o que realmente os distinguia era a cicatriz pálida e em meia lua na face esquerda de Yaqub.  
 [...] Yaqub apenas estendeu a mão direita e cumprimentou o irmão. Pouco falaram, e isso era tanto mais estranho porque, juntos, pareciam a mesma pessoa. (HATOUM, 2006, p. 29, 21)

Nessa passagem de reencontro dos irmãos, chama atenção o trato especial que o autor dá em dizer que a cicatriz está do lado esquerdo do rosto, e a mão estendida para o irmão é a direita, como se Yaqub cumpria uma pregação cristã, se lhe machucarem a face esquerda, dê a direita, ou outra interpretação de que uma marca em um lado do rosto seria um convite para iniciar uma briga e que, não revidando, mas sim entregando o outro lado evitaria a continuação da discórdia. Essa estrutura narrativa de Hatoum é uma marca metaficcional, pois

o autor não induz a uma única compreensão, mas sim subjetivamente coloca o leitor como o responsável pela interpretação da passagem. Esta situação provocava em Halim uma busca por respostas sobre a relação dos gêmeos. Na passagem abaixo é possível visualizar a metaficção presente na escrita do autor, pois o ponto de interrogação na palavra “duelo” demanda uma participação do leitor para tentar ajudar a personagem a encontrar o que não deu certo na criação dos gêmeos, e direciona para também entendermos que ao produzir um romance o autor terá leitores diferenciados, que poderão concordar ou não com a forma escrita proposta pelo autor.

[...] o duelo entre os gêmeos era uma centelha que prometia explodir.  
 “Duelo? Melhor chamar de rivalidade, alguma coisa que não deu certo entre os gêmeos ou entre nós e eles”, revelou-se Halim, mirando a seringueira centenária do quintal. (HATOUM, 2006, p. 46)

Os irmãos se divergem em quase tudo, comportamento, atitudes, desejos, e isso era o conflito dos dois. Mediado ou ignorado pela mãe, os irmãos viviam de forma diferente. Em meados de 1950, Yaqub decide se mudar para São Paulo para estudar engenharia, enquanto Omar, o caçula, não gostava de trabalhar e vivia em festas e atividades ilícitas. Essa divergência entre os irmãos representa também um divisor na forma de escrever, pois o escritor está deixando a narrativa aberta para que a ficção também se crie pela ficção do leitor, o mesmo acontece no trecho a seguir, aquele que ria e se divertia com a situação e aquele que se sentia apreensivo com o que viria pela frente.

Na parede, viu uma fotografia: ele e o irmão, sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras. (HATOUM, 2006, p.17).

Após um episódio de Omar com a mulher prateada, Halim decide mandar Omar para São Paulo, na esperança que o caçula estudaria em um colégio bom e endireitaria a sua vida. Omar volta de São Paulo arriscando algumas palavras em inglês e os pais acreditam que o projeto havia dado certo. Foi só em uma visita de Yaqub a Manaus que o pai ficou sabendo o que Omar aprontara em São Paulo e viajara para os Estados Unidos.

As vidas dos irmãos seguem caminhos diferentes e são relatadas pelos capítulos do livro. Omar, cada dia mais envolvido com bebidas, brigas e coisas erradas. Yaqub, em São Paulo trabalhando como engenheiro e casado. Enquanto Zana vivia desesperada a procurar Omar que sempre desaparecia, ficava alegre em receber as cartas de Yaqub. “Zana ia ao porto todas as manhãs. Sem ser vista, viu várias vezes o filho. Não no porto, mas no armazém onde

a muamba era empilhada e depois desviada para um destino incerto. (HATOUM, 2006, p. 104). “Uma carta de Yaqub, pontual, chegava de São Paulo no fim de cada mês”. Zana fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata; a dicção, emocionada, alternava com uma pausa, como se quisesse escutar a voz do filho distante.” (HATOUM, 2006, p. 44).

Entretanto, o desejo materno era o de reconciliar os filhos, e então em segredo tentou colocar os filhos para trabalharem juntos. Zana avisa Yaqub que Omar estava desenvolvendo um trabalho em Manaus, entretanto Yaqub trai o irmão fazendo um acordo escondido e consequentemente Omar se desespera, espanca Yaqub e vai preso. A única maneira de quitar a dívida de Omar era vendendo a casa, mesmo que Zana não concordasse.

Mais tarde, eu soube do que Omar desconfiava. Zana me pediu que datilografasse uma carta para Yaqub. Trouxe uma máquina de escrever para o meu quarto e começou a ditar o que tinha em mente. Falou do amigo de Omar, um magnata indiano que pretendia construir um hotel em Manaus. Os dois filhos podiam trabalhar juntos: Yaqub faria os cálculos do edifício, Omar poderia ajudar o indiano em Manaus. Ela mesma já havia conversado com Rochiram, pedira-lhe segredo sobre o assunto. O seu grande sonho era ver os filhos reconciliados. (HATOUM, 2006, p. 170)

Interessante explorar algumas informações já existentes em outras narrativas ficcionais. Caim e Abel, por exemplo, personagens bíblicos, não eram gêmeos, entretanto fizeram oferendas a Deus, que gostou mais das oferendas de Abel. Caim com raiva do irmão convidou-o a passear pela mata e o matou. Caim não foi castigado por Deus, mas viveu isolado sem a presença de sua família, pai e mãe. Yaqub e Omar estão neste mesmo cenário familiar. Yaqub está totalmente distanciado da família, até mesmo na morte de seu pai ele não fez questão de comparecer. Omar, na visão da mãe, estava abalado pela morte do pai, por isso estava bebendo e aprontando na rua. Zana, a figura materna, chorava a ausência agora do marido morto, do filho que morava em São Paulo e de Omar que estava desaparecido.

Outra narrativa ficcional que pode ser interpretada no romance é a de Esaú e Jacó, que pode ser correlacionada com a narrativa ficcional bíblica, e também com o romance de Machado de Assis. Vamos às ligações com a primeira narrativa, a bíblica. A mãe Rebeca, grávida de gêmeos observava ainda dentro do ventre que os meninos brigavam. Ao perguntar a Deus o porquê das brigas o mesmo informou que era porque os meninos vinham de duas nações diferentes e que um seria mais forte que o outro.

E Isaque orou insistentemente ao Senhor por sua mulher, porquanto era estéril; e o Senhor ouviu as suas orações, e Rebeca sua mulher concebeu.

E os filhos lutavam dentro dela; então disse: Se assim é, por que sou eu assim? E foi perguntar ao Senhor.

E o Senhor lhe disse: duas nações há no teu ventre, e dois povos se dividirão das tuas entranhas, e um povo será mais forte do que o outro povo, e o maior servirá ao menor. (GÊNESIS, 25: 21-23)

Esaú nasceu primeiro e era peludo, por isso recebeu esse nome. Omar em *Dois Irmãos* também é relatado como peludo, mas nasceu depois. Jacó nasceu depois segurando o calcanhar do irmão, por isso o nome, Jacó – o que segura pelo calcanhar.

E saiu o primeiro ruivo e todo como um vestido de pêlo; por isso chamaram o seu nome Esaú.

E depois saiu o seu irmão, agarrada sua mão ao calcanhar de Esaú; por isso se chamou o seu nome Jacó. E era Isaque da idade de sessenta anos quando os gerou. (GÊNESIS, 25: 25,26)

O pai Isaque gostava de Esaú, pois o mesmo caçava e trazia comida para casa. A mãe Rebeca era mais ligada a Jacó e sua preferência sempre foi ele. Como prometido ao final da vida Isaque deveria passar a benção para o filho mais velho. Então pediu a Esaú para trazer uma caça que ele lhe daria a benção. A mãe Rebeca ao ouvir pediu a Jacó que matasse um carneiro do rebanho e trouxesse ao pai. Como Isaque estava com as vistas comprometidas não percebeu que era Jacó e lhe deu a benção. Quando Esaú chegou descobriram que o irmão havia roubado sua benção. Esaú então jurou que assim que seu pai morresse, ele mataria o irmão. A mãe, então, mandou Jacó ir morar com um primo distante. O conflito entre irmãos se baseia na preferência dos pais. É notável que a mãe julgasse Jacó o mais fraco, pois nascera depois e estava segurando o calcanhar do irmão.

Nesta comparação encontra-se a presença da mitologia cristã reatualizada, o enredo inclui na história, o que se acumula nos personagens pertencentes ao novo testamento. Estas histórias ilustram temas cristãos, e vão se eternizando para ensinar, de acordo com os que creem em valores ou tradições. As mitologias cristãs estão inseridas em *Dois Irmãos* para que a criação ficcional possa estar aberta para a participação do leitor e identificação dessas passagens bíblicas. A ficção sobre a ficção surge como um recontar a história de forma atualizada, ou se dizer, que os conflitos familiares são narrativas que podem ser resolvidas por diferentes formas, ou seja, de acordo com a posição e interpretação do leitor.

Para Mielietinski (1987), muitos escritores contemporâneos estão trabalhando com uma espécie de mitopoética, ou seja, uma reorganização lexical que misturam informações da mitologia com a sua criação literária que acentuam, portanto, o sentido metamitológico da narrativa. Trabalhando com histórias tradicionais reestruturam as mesmas em outro tempo

histórico, utilizando de outra linguagem, mas que é embasada em modelos míticos, como em *Dois Irmãos*, a mitologia cristã. É observável ainda que a trama gira em torno de estruturas narrativas que trabalham com a instância do imaginário e provocam novas configurações, mas que se nos propusermos a retirar as máscaras, como no caso de Omar e Yaquib, encontraremos em sua última estrutura aqueles personagens mitológicos. Temos então o que Mielietinski (1987), chamou de remitologização, ou seja, as literaturas modernas através de suas estratégias narrativas trabalham com os mitos e fundamentam seus enredos nos pensamentos mitológicos, para de certa forma, compreender o presente.

Em *Esaú e Jacó* de Machado de Assis, o título é alegórico, o autor faz uso da narrativa bíblica e coloca como personagens principais, também bíblicos Pedro e Paulo, e se aproxima de Caim e Abel. A obra é narrada em terceira pessoa, o Conselheiro Aires, é um diálogo constante com o leitor. Pedro na bíblia é aquele que nega Cristo por três vezes, enquanto Paulo é o apóstolo mais disciplinado. A temática mais defendida pelos críticos é a de que assim com Esaú e Jacó, Pedro e Paulo também simbolizariam duas nações. Os conflitos entre os irmãos são compreendidos como alegoria do regime de transição do Império para a República. E o amor dos dois por Flora, também é a principal dualidade entre os irmãos, pois a mesma deveria escolher um para casar e não conseguia, pois queria os dois, acaba morrendo e não decide por nenhum dos dois.

Para Hutcheon (1991) nas construções metaficcionalis, o produtor narrativo é capaz de promover novos paradigmas sociais a partir de seus leitores. O autor não é manipulador da compreensão, mas sim o responsável por abrir horizontes de expectativas além de reescrever ao invés de criar um texto original. A metaficção empenha-se em direcionar a história e o discurso, mas deixa aberta a expressão ficcional e a linguagem se torna autônoma, como acontece nas relações de intertextualidade encontradas no romance *Dois Irmãos*.

Para Eliade (1972), é muito importante o “mito vivo”, visto que aceitá-lo como fábula, invenção ou ficção, é na contemporaneidade uma forma metafísica de afirmar que a narrativa literária é o que não pode existir, ou seja, apenas criação de seus autores. O que se observa é que o mito, mesmo que encarado como ficcional, faz parte de uma verdade para a conduta humana, logo, o escritor confere ao mito a significação literária do próprio valor de existir, dizendo com isso o quanto é importante manter esses mitos vivos. Analisar os mitos não é apenas compreender uma parte histórica da humanidade, mas sim entender melhor as estratégias narrativas dos contemporâneos.

Os movimentos históricos e políticos do período cronológico da obra *Dois Irmãos*, contribuem para compreender a ficção de Milton Hatoum espelhada pela ficção Machadiana

que por sua vez remete a uma ficção bíblica, que é a de estarmos socialmente vivendo sempre uma divisão em nosso país. Talvez, em sua narrativa Hatoum aproximou Omar, o rebelde, como aquele que não aceitava o período de censura imposta pelos movimentos dos anos 60, enquanto que Yaqub, o conservador, entendia que os atos impostos por aquele governo seria o essencial para “aculturar” a sociedade. Assim visualiza-se novamente uma nação dividida, ou melhor, duas nações em um único país. A mãe e o pai, ao morrerem, desconstroem também as brigas no país, e a consequência é a criação da Zona Livre de Manaus e da liberdade de expressão de ambos os irmãos condenados a viverem separados, como duas nações distintas. E a discussão do fazer literário aparece implícita nesta construção, pois a escrita de uma voz silenciada como a do menino Nael, é a quebra de barreiras que versa sobre o próprio fazer narrativo.

Ainda interessante na narrativa de Hatoum, é a escolha dos nomes dos personagens. Omar – do Árabe – Ámara, viver muito – nome dado ao neto de Esaú de acordo com a bíblia. Yaqub – Hebraico – aquele que suplanta – latinização do nome Yaqub é Jacó. Se pensarmos na ficção matriz, a bíblica, podemos ressaltar que além da preocupação do autor com os nomes da personagem, há também o intuito de inverter o mau e o bem. Se Esaú seria o filho “bom”, Omar seu neto bíblicamente, é personagem de ficção de Hatoum como “mau”. Logo, Jacó o filho “mau” por ter roubado a bênção, é a latinização de Yaqub e no romance *Dois Irmãos* é o “bom”.

Analisando a construção por esse viés, encontramos a principal característica do romance familiar – os reflexos dos acontecimentos do país na construção familiar – mesmo que esta fosse de outra nação. As figuras representadas por Yaqub e Omar são claramente fruto dos dois lados que assolavam o país no tempo narrativo. Esses acontecimentos influenciaram os conflitos, justamente por os dois pensarem de forma diferente e sofrerem com as decisões de seus pais. Em *Dois Irmãos* ainda há a percepção dos pais, relatada pelo Nael, de que os irmãos representavam duas maneiras diferentes de ver a vida, e que eles precisavam se reconciliar, ou seja, alegoricamente juntar o país.

Passado um mês, Rânia entregou a Zana uma carta de Yaqub:

Ele não aceitou nem recusou qualquer perdão. Escreveu que o atrito entre ele e Omar era um assunto dos dois, e acrescentou: “Oxalá seja resolvido com civilidade; se houver violência, será uma cena bíblica”. Mas ele se interessou pela construção do hotel, ignorando a participação do irmão. Terminou a carta com um abraço, sem adjetivo ou aumentativo. A mãe leu em voz alta essa palavra e murmurou: “Eu peço perdão e ele se despede com um abraço.” (HATOUM, 2006, p.171).

Depois Zana pediu que mostrasse a carta a Omar. Ele leu e começou a rir, caçoando de todos. Em tom de zombaria disse a Rânia – “O que o sabichão quer dizer com *cena bíblica*, hein, Rânia?” (HATOUM, 2006, p. 172). Novamente nos deparamos com a falta de afirmação em relação ao mito bíblico. A intenção do autor não é a de deixar a narrativa próxima da crença cristã, mas sim propor uma reflexão que deixa em aberto o porquê desta referência.

Após a morte de Halim, Zana dedicou a vida em tentar reconciliar os filhos, uma mãe de voz culpada por tudo que acontecerá entre os irmãos. A traição de Yaqub na concretização do projeto em Manaus era sem sombra de dúvidas uma vingança. Mas Omar, não perdoou e espancou o irmão. Yaqub ao chegar a São Paulo, acionou advogados para procurar o caçula e colocá-lo na cadeia. Neste momento, Rânia assume a posição matriarca, espelhada totalmente no que ela conhecia de mãe, Zana, e escreveu uma carta a Yaqub dizendo que ele era o pior dos homens.

[...] Foi corajosa: na reclusão que lhe era vital, na solidão de solteirona para sempre, escrever a Yaqub o que ninguém ousara dizer. Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão. Já não se vingara ao soterrar o sonho da mãe? Não a viu morrer, não sabia, nunca saberia. Zana havia morrido com o sonho dela soterrado, com o pesadelo de uma culpa. Escreveu que ele, Yaqub o ressentido, o rejeitado, era também o mais bruto, o mais violento, e por isso podia ser julgado. Ameaçou desprezá-lo para sempre, queimar todas as suas fotografias e devolver as joias e roupas que ganhar, caso ele não renunciasse à perseguição de Omar. Cumpriu à risca as ameaças, porque Yaqub calculou que o silêncio seria mais eficaz do que uma resposta escrita. (HATOUM, 2006, p. 195)

Ainda percebem-se nestas questões dos irmãos os reflexos de seus pais na formação conduzida, ainda que a Manaus e seus movimentos políticos estejam intrinsecamente no meio das ações desses irmãos.

Sobre isso Schollhammer reflete:

[...] O que diferencia essa mudança pessoal das transformações psicológicas e introspectivas da tradição literária moderna é que o escritor habilmente abre Mao de grandes incursões em reflexões de consciência íntima e, com equilíbrio, elabora seu caminho através de um enredo implacável em sua precisão e determinismo. A história não está escrita como ocorreu, mas está ocorrendo meticulosamente como se fosse escrita. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 143)

A diversidade existente da literatura sobre a literatura é o caminho apresentado pela produção de Milton Hatoum. Reescrever contextos políticos e sociais, é antes de tudo, ambientá-las em outro contexto histórico e outra discussão. A narrativa metaficcional está munida de literaturas vindas de várias partes do mundo, no caso da obra *Dois Irmãos*, tem-se

a marca da oralidade, das passagens contadas em determinada região, que seguem como elementos folclóricos do discurso e convida o leitor a participar desta ideia.

Entre os irmãos Omar e Yaqub e a Manaus de Milton Hatoum estão questões abertas a serem esclarecidas pelo leitor. A presença aproximada de personagens de outros romances e que também estavam inseridos em outros contextos históricos abre oportunidades para a narrativa metaficcional, pois o leitor preenche a explicação de tal comparação. Omar e Yaqub, irmãos sanguíneos, rivais em tudo, principalmente no amor, responsáveis pela divisão dos pais e inserido em um período de riquezas de Manaus, acabam como dois estranhos, assim como causa estranheza a forma como a família vai se acabando e terminando com a demolição da casa. Foi. Nunca será de novo. O que resta agora são as memórias e as histórias contadas pelo narrador.

Metaforizando os irmãos como duas nações aparentemente uma autoritarista e a outra ante-autoritarista, encontramos o desfecho da rivalidade do amor, bem próxima de Machado de Assis, entretanto refletidas em períodos diferentes. Do Império à República, Flora não consegue decidir entre o amor de Pedro e Paulo. Já em *Dois Irmãos* Lívia não decidiu por Yaqub, mas ele como personificação do autoritarismo teria convencido ela de se mudar para São Paulo com ele, enquanto Omar, o ante-autoritarista encontrava prazer nas poesias do Professor Laval – representação artística que diferenciava aqueles que eram contrários aos regimes militares. Esses indivíduos exploraram o máximo da poesia, música e manifestações artísticas e, esse era o Omar. “Ele sempre gostou dessas leseiras, lembrou Zana. Quando era moleque, desafiava todo mundo e subia no galho mais alto. O Yaqub se pelava de medo, coitado...” (HATOUM, 2006, p.161).

A Manaus criada pelo autor é uma Manaus fictícia que se alimenta de questões reais para compor o romance. Ela está no centro das ações e é pelos movimentos inseridos neste local, seja pela chegada de produtos pelo rio, seja pela *belle époque* do ciclo da borracha ou a migração, destacando a libanesa, esta Manaus está se aproximando da Pasárgada de Manuel Bandeira, uma criação metafórica. Ela é a cidade ocidental que transmite prosperidade e assim chama a atenção do oriente que vê nesta cidade a oportunidade de se construir uma família feliz. Entretanto, a forma de encarar os acontecidos na cidade está no interior daqueles que se arriscam a viver ali e também nas disputas transnacionais no âmbito ecológico. As consequências que vieram com a abertura desse paraíso também foram as responsáveis pela inquietação de uma terra marginalizada, terra formada por estranhos, que não souberam compreender o que ela tinha para lhes oferecer. A narrativa de Hatoum tem esse intuito, o de descrever a decadência do povo que não soube utilizar de sua terra. Para Costa Lima:

[...] São narrativas que tematizam a marginalidade da terra que as contém, terras a que se estendeu, sem propriamente a internalizar, a estrutura da sociedade pós-iluminista. Terras formadas por estratos humanos, soterrados, anônimos, sobre os quais, por algumas décadas, se sobrepõem uns poucos grupamentos, provisoriamente estabilizados. Mas que, talvez mesmo por isso, atraem deslocados ou fugitivos de todo o mundo. (COSTA LIMA, 2002, p. 329)

Na construção de Hatoum, encontramos as mulheres que vendiam o corpo, o Galinheiro dos Vândalos, o Senhor Wyckham que foram penetrando na narrativa e sempre estavam a disposição de Omar para levá-lo pro lado escuro. Na verdade, Omar é o escolhido para representar todos os outros indivíduos que foram levados por esse caminho. O rio é a abertura e válvula de fuga para aqueles que estão em trânsito. E enquanto isso a verdade exposta pelos mitos de quem sempre viveu e cuidou da Manaus está se perdendo com o tempo e se dissipando pelas atividades mercantilistas instauradas neste espaço. “Manaus está cheia de estrangeiros, mama. Indianos, coreanos, chineses... O centro virou formigueiro de gente do interior... Tudo está mudando em Manaus” (HATOUM, 2006, p.167).

Estar neste ambiente também é fator decisivo para a vida dos irmãos, entre eles encontram-se os aspectos históricos e determinantes para a condução familiar. Os conflitos dentro do romance familiar estão ligados ao tempo, inevitável não encontrarmos correlações nesse romance.

Na minha memória, Manaus, como toda cidade provinciana, havia adquirido uma força asfixiante. Cidade isolada e periférica da minha infância, Manaus era ao mesmo tempo liberdade e degredo, alegria solar e confinamento. Ao mesmo tempo caipira e cosmopolita (como descreveu Euclides da Cunha no início do Século 20), Manaus era um porto que permanecia à margem de tudo. Como muitas cidades portuárias, era também uma ponte para o mundo, mas as limitações da província tornavam essa ponte frágil. Uma ponte de uma só margem, pois a cidade, muito isolada, autófaga, quase sempre olhava pra si mesmo. (HATOUM, 2002, p.8)

A Manaus de Milton Hatoum é a cidade saudosista perfeita para reflexões. Não está nos critérios do autor exaltar as belezas naturais, mas sim fragmentar o conflito familiar dentro das questões que envolviam Manaus na época. Como afirma

A linguagem deve, então, aprofundar as sugestões locais, para assim tentar inventar um mundo, seja este o labirinto amazônico, ou o pequeno espaço do nosso quarto, que pode tornar-se um labirinto, porque a memória e a imaginação são quase tão vastas com o universo. De modo que pus de lado o projeto de um romance espacial, de grandes panorâmicas sobre a região, e fechei a angular, usando uma lente de aumento para ver de perto um drama familiar. Às vezes essa lente focaliza cenas de viagens (o movimento de

imigração, por exemplo), mas são cenas de uma avareza tão grande que a floresta e o espaço amazônicos aparecem, sobretudo, como cenários de reflexão das personagens. Evitei também a descrição exaustiva de Manaus, embora haja sinais claros da cidade da minha infância, então uma belíssima cidade, que se desfigurou com a industrialização selvagem iniciada nos anos 70. Se fui avaro na descrição do espaço amazônico, talvez tenha sido mais arrojado na construção do tempo da narrativa. Se não recorri ao labirinto amazônico, recorri, sim, ao labirinto do tempo. . (HATOUM, 2002, p.12)

As passagens da obra *Dois Irmãos* ligam as descrições de Manaus aos sentidos, são sensações daqueles que viviam ali, e acreditavam que o cheiro, o tempero e o gosto só poderiam existir ali, não se preocupando em exaltar as condições exteriores da cidade, como podemos observar na passagem:

[...] Perto do Hotel Amazonas ele parou diante da banquinha de tacacá da dona Deusa, tomou duas cuias, sorvendo com calma o tucupi fumegante, mastigando lentamente o jambu apimentado, como se quisesse recuperar um prazer da infância. Depois nós caminhamos pelo porto da Escadaria, aonde um canoeiro nos conduziu até o igarapé dos Educandos. A vazante do rio Negro formava praias enlameadas, onde havia pequenos motores encalhados e cascos de embarcações emborcados. Yaqub começou a remar, às vezes erguia o remo e acenava aos moradores das palafitas, ria ao ver os meninos correndo nos becos do bairro, nos campos de futebol improvisados, ou escalando o toldo de barcos abandonados. [...] (HATOUM, 2006, p. 85)

Essa passagem da obra lembra a infância de Yaqub e percebe-se que as descrições feitas pelo narrador, são a de uma Manaus contínua, de um porto que não se pode desvincular de sua gente, suas misturas e não necessariamente do crescimento material da cidade como afirma Maquêa (2010). O local de pertencimento está discutido nesta passagem, as impressões da ficcionalidade são produtos do texto. A narrativa começa a discutir o seu próprio estatuto de narrativa, é perceptível um comentário dentro da obra sobre a sua forma de fazer a obra.

Esse mesmo ambiente de culturas aparentemente diferente de oriente, e de qualquer outro lugar do Brasil, acompanha a formação dos irmãos. Cada um dentro de suas características visita um ponto de Manaus, e constrói suas impressões. Yaqub estava preso aos sabores e cheiros de sua infância, enquanto Omar preferia os lugares obscuros da cidade. Mesmo assim, o autor constrói a ideia de uma Manaus abandonada na esperança de uma modernização, quando relata:

[...] Noites de blecautes no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. Zana, que na juventude aproveitara os resquícios desse passado, agora se irritava com a

geladeira a querosene, com o fogareiro, com o jipe mais velho de Manaus, que circulava aos sacolejos e fumegava. (HATOUM, 2006, p. 96)

As explicações sobre Manaus nesta passagem aparecem como um discurso de abandonados, marginalizados. Halim, de certa forma conhece o progresso quando chega um caminhão cheio de eletrodomésticos vindo de São Paulo, enviados por Yaqub, e por essa passagem o narrador faz uma reflexão: “Se a inauguração de Brasília havia causado euforia nacional, a chegada daqueles objetos foi o grande evento na nossa casa.” (HATOUM, 2006, p.97). Reflexão do atraso em que se encontrava Manaus, do esquecimento, e curiosamente assim ficaram aqueles que foram contrários aos movimentos militares, como Omar, o caçula desprezou as mudanças, não deixou ninguém mexer em seu quarto e se negou receber qualquer coisa que viesse de seu irmão.

Apesar das ligações do autor com Manaus não ser segredo para ninguém, encontramos na arquitetura memorialística de Hatoum, o engajamento feito para correlacionar o conflito familiar com o conflito social. É perceptível que as narrativas estão exibidas como vitrines, que refazem uma construção na direção de simplesmente se fazer literatura.

[...] Vendia de tudo um pouco aos moradores dos Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. Desse tumulto participava Halim, que vendia coisas antes de qualquer um. Vendia sem prosperar muito, mas atento à ameaça da decadência, que um dia ele me garantiu ser um abismo. Não caiu nesse abismo, nem exigiu de si grandes feitos. O abismo mais temível estava em casa, e este Halim não pôde evitar. (HATOUM, 2006, p. 33)

Outro fator que chama a atenção é a cicatriz. A marca no rosto de Yaqub será carregada por ele até os dias finais de sua vida. Essa cicatriz é tecido que se forma ao logo do processo de cicatrização e que substitui os tecidos normais lesados, deixando uma marca. Não houve a cicatrização da ferida, o que houve foi somente a marca. Os irmãos não conseguiram de forma alguma reconstituir e, essa cicatriz é uma metáfora de duas situações possíveis: por analogia, o vestígio visível de algo duradouro que revela dano ou destruição por calamidade da natureza ou guerra, no caso de Manaus; e literária, pois a cicatriz é a neoformação de certo tecido ou órgão, ou seja, uma nova forma que irá surgir dentro dos romances contemporâneos.

Esta passagem da cicatriz também pode ser compreendida como uma estratégia metaficcional, ao abordar um novo que surgirá do machucado, também fica explícito a narrativa que surgirá após os fatos narrados, e a reconstrução de fechamentos não indicados

no próprio enredo ficaram a cargo do leitor. Para Hutcheon (1991) encontra-se nas narrativas metaficcional a existência da autoconsciência no processo narrativo enquanto material artístico, ou seja, o texto metaficcional é construído por fragmentos ligados pela aproximação de estrutura e reflexão.

Ainda entre os irmãos pairava o relacionamento dos mesmos com a irmã. Inicialmente Rânia veio para essa família somente para completar os três filhos que Zana dizia que teria, pois, como Zana mandava e desmandava na família, ela determinou que teria três filhos, e assim fez. Rânia aparece muitas vezes com certa insignificância. Ela não arrumava namorado, não dava trabalho e estava sempre ajudando. Acontece que na primeira visita de Yaqub a Manaus o narrador relata que Rânia começou a se arrumar mais, e roçava as pernas no irmão e que uma tarde os dois se trancaram no quarto durante uma tarde inteira e só saíram para o jantar. O que eles fizeram no quarto ficou apenas na conjectura do narrador, como ele mesmo expõe, e para o leitor a suspeita de um incesto velado.

Questões como esta que tendem para o que fala Eco (2003), sobre a leitura. Os leitores são vistos na narrativa como aquele leitor implícito e/ou um leitor explícito, e como a narrativa ficcional poderá contribuir a partir das reflexões do leitor. E essa contribuição do leitor forma dois tipos de leitores: primeiro, o leitor empírico que acaba se identificando com a narrativa e vivenciando as paixões, tristezas e demais; e segundo, os leitores modelo, que é aquele que tenta criar junto com o autor a história. Navegar pelos bosques da leitura de acordo com Eco (2003), é permitir transitar por lugares públicos, de todos, e conseqüentemente, achar que está no individualismo de seu lugar. Pensar que as lacunas deverão ser preenchidas pelo leitor e conseqüentemente poder ligá-las as questões sociais da época, é o que apresenta a obra *Dois Irmãos*, visto que o conflito familiar pode ser entendido ou resolvido apenas pelo leitor, que neste contexto metaficcional torna-se um leitor modelo.

O julgamento de valor não se concilia com a harmonia familiar, portanto as lacunas encontradas dentro da obra e suas várias formas de vê-la proporcionaram ao público a consagração dos valores estéticos. O mesmo pode ser observado em Hatoum. Sua obra é aberta e passível de várias conjecturas, como diz Otavio Paz (2012, p. 115) Hoje o espaço se move, incorpora-se e torna-se rítmico. [...] o espaço é outro, mais vasto e, sobretudo, em dispersão. [...] espaço em movimento, palavra em rotação.

Barthes (1988) afirma que a fórmula teórica dos romances modernos, é visualizar a produção literária em um desenvolvimento autônomo da própria necessidade particular que abandona a lógica velha de semelhança e referência. Esses autores não veem nada como supérfluo, as análises estruturais desses romances dão aos supérfluos um estatuto de

estrutura. É como se o autor oferecesse continuidade a tradição, enfocando o prazer puramente estético.

[...] diz que o “real” supostamente basta-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada a uma estrutura e que o “ter-estado-la” das coisas é motivo suficiente para que sejam relatadas. (BARTHES, 1988, p.188)

Na escrita de Milton Hatoum é possível compreendermos o “ter-estado-la” de que fala Barthes, entretanto ter estado em Manaus não afirma a realidade propriamente dita dos episódios narrados. Pode-se aproximar de alguma forma em alguns detalhes da escrita, porém o grande desafio do autor é o de se distanciar disso. Ademais, o olhar do autor está distanciado do período histórico e como diz Otavio Paz, “espaço em movimento, palavras em rotação”.

O romance perambulando entre os irmãos, a Manaus e os conflitos sociais da época reforçam a estrutura do romance metaficcional criado por Hatoum, as narrativas não estão fechadas, levando o leitor a contribuir para o fechamento das ações. As percepções desses relacionamentos conflituosos estarão à disposição da discussão do próximo capítulo, onde o narrador metaficcional, visto como o principal elemento de narrativas metafissionais, e aparentemente distante dos laços familiares sanguíneos reproduzirá suas percepções frente ao surgimento e encerramento da família.

Todos chegam e partem a deriva nesta narrativa, o único que está ancorado em Manaus é Nael. A ele fica ainda a ideia de persistir na caminhada de encontrar seu verdadeiro pai e assim estruturar sua identidade. Entretanto a sua narração é ambígua, deixando ao leitor a difícil tarefa de preencher lacunas que o próprio narrador cria. Essa estratégia metaficcional é o ponto chave da obra *Dois Irmãos*.

[...] Senti suas mãos no meu braço; estavam suadas, frias; Ela me enlaçou, beijou meu rosto e abaixou a cabeça. Murmurou que gostava tanto de Yaqub... Desde o tempo que brincavam, passeavam. Omar ficava enciumado quando via os dois juntos, no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. “Com o Omar eu não queria...” Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão. (HATOUM, 2006, p. 180)

O discurso indireto apresentado pelo narrador Nael é aquele que abre as fronteiras de participação do leitor. Ao explicitar a forma como a mãe se colocava em relação aos irmãos, ele deixa para o leitor a oportunidade de dizer o que não foi dito. O implícito é uma característica marcante das narrativas metafissionais, e cabe ao narrador construir essa

estratégia narrativa. Mesmo o mote narrativo sendo o conflito familiar, e o ódio entre os irmãos, é Nael que tem a difícil tarefa de relator da situação.

Observa-se ainda a voz autoral fazendo intervenções ao próprio fazer literárias, como se quisesse destacar que algumas situações são estranhas, complicadas e, portanto vale ser narradas. Neste momento encontramos a voz do escritor crítico que está questionando até mesmo o seu projeto narrativo. A literatura metaficcional é um espaço íntimo, o escritor fica atormentado com o ritmo da escrita enquanto que o leitor lê, imagina e constrói sua narrativa. Ambos, escritor e leitor, estão em um lugar de solidão. Essa concepção é encontrada na origem do romance como, por exemplo, na narrativa de Robinson Crusoé, e, portanto a narrativa metaficcional se torna um espelhamento mútuo – a solidão do escritor e a solidão do leitor – entretanto, o leitor lê, escreve e reescreve aquilo que está lendo.

O discernimento entre narrador e autor está nas análises literárias como uma vertente de conhecimento e absorção. Escrever é uma maneira de sair do seu lugar e falar do outro, entretanto para falar do outro, fala-se também da complexidade do próprio ser humano. Toda e qualquer verdade que a literatura busca não está no intuito de defender uma ideologia ou construir um saber filosófico, mas sim a experiência humana frente às problemáticas, assim a narrativa pode ser a experiência do próprio autor, mas também pode ser a experiência do próprio narrador.

## 2.2 Metaficção e a narrativa de Nael

[...] ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. “Narcisista” (HUTCHEON, 1991, p. 1)

Milton Hatoum, na ocasião da edição do projeto “Um escritor na biblioteca” (2011), relatou que há uma dificuldade, às vezes, de “imaginar que o narrador seja diferente do autor, mas podem acreditar, não são as mesmas pessoas”. O escritor relatou que não tem gêmeos na família, ele não é Nael, não é Lavo, não é a narradora do romance *Relato de um certo oriente*, mas que alguma coisa dele está nestas vozes, ou estas vozes estão dentro dele.

O desdobramento do narrador Nael é um sinal de que não há identidade e/ou verdade total e absoluta, logo a construção deste narrador marginal é a chave do projeto estético de Milton Hatoum. Assim, Nael, que narra o que escuta, proporciona uma vertente que nos leva a tentar compreender os sentimentos controversos entre irmãos, pais e a própria Domingas, empregada da casa, que passa a fazer parte da construção familiar mesmo que de forma brusca e contrariada. A fragmentação das narrativas entrega uma voz silenciada que observa,

e depois se revela dentro de sua própria história. Enquanto narrador metaficcional, a função é a de contar a ficção de acordo com a representação dos personagens e ao mesmo tempo discutir esse recontar.

Com esse narrador, que está à margem da família descrita, Milton Hatoum consegue aplicar elementos primorosos da estrutura narrativa, estabelecendo um clima introspectivo e por vezes insólito na história. “A minha história também depende dela, Domingas” (HATOUM, 2006, p.20)

Para David Lodge (2009) a arte da escrita metaficcional é compor um narrador que dê abertura para a voz do autor crítico discutir o seu próprio fazer narrativo através de intervenções, para expor algumas situações estranhas ou que ainda não foram bem compreendidas pelo todo e, portanto merecem ser narradas.

De acordo com Dell (2005), os tempos modernos trouxeram para a ficção aqueles que não eram reconhecidos como filhos, ou que, pela aproximação familiar acabavam sendo considerados da família. Esse narrador que tudo vê, tudo ouve, e tudo observa, figura nesse cenário potencializando a construção conceitual do gênero romance familiar.

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (HATOUM, 2006, p. 54)

Nael, o narrador, procura durante sua adolescência construir sua identidade, e então ele percorre o passado relatando os fatos contados por Halim, que o procura para desabafar sobre a sua vida, e conseqüentemente encontrar onde possa ter errado, ou por Zana, quando recebe cartas de Yaqub, e procura Nael para desabafar ou solicitar que o mesmo redija uma carta de resposta para ela enviar ao filho.

A presença da carta no romance também pode ser compreendida com uma característica metaficcional. O tempo da narrativa é ilustrado com a presença da carta, pois era a forma de comunicação estabelecida na época em que se passa a história. Nael, o herói da narrativa descreve sua trajetória de vida entre o subjetivismo e objetivismo. A carta também é compreendida como uma abordagem de múltiplos pontos de vista, inclusive a do fazer literário.

Na verdade, na tentativa de descobrir quem é seu pai, Nael repassa toda a história a partir de suas inserções, para convencer o leitor de que a sua experiência e observação é a

verdadeira, entretanto são nesses momentos que ele abre a narrativa para a desconfiança do leitor. Logo, temos um narrador bem mais racional do que emotivo, dando veracidade a seu depoimento. Entretanto, ele narra como o filho da empregada que foi abusada e não teve reconhecimento pela família de Halim e muito menos como membro da família. A narrativa, portanto abre margem para a interpretação distorcida da realidade, ou de uma memória ficcional, transparecendo mais a subjetividade fragmentada.

Na verdade, na tentativa de descobrir quem é seu pai, Nael repassa toda a história a partir do seu ponto de vista, logo temos um narrador bem mais racional do que emotivo, dando veracidade a seu depoimento. Entretanto, ele narra como o filho da empregada que foi abusada e não teve reconhecimento pela família de Halim e muito menos como membro da família. A narrativa, portanto abre margem para a interpretação distorcida da realidade, ou de uma memória ficcional.

A tradição ocidental tem como ritual retratar a construção da família perfeita, como ilustrado pela tradição cristã da sagrada família – Maria, José e Jesus – entretanto, se observarmos a narrativa bíblica podemos compreender que até mesmo a figura da tradição cristã tem um pai questionável, assim como outras figuras apresentam. A desconstrução da figura paterna está evidente até mesmo na criação bíblica, visto que o Cristianismo surge após outras religiões e também divide nacionalidades. O anúncio dos conflitos pode ter seu início neste acontecimento.

Os estratagemas metaficcionalis encontradas na narrativa de Nael começam nas primeiras páginas do Romance. Para o narrador ele está falando de Zana, Domingas, Halim como pessoas distantes. “Zana teve que deixar tudo: o bairro de Manaus, a rua em declive sombreada de mangueiras centenárias,” [...] (HATOUM, 2006, p. 9). E continua “Quando Yaqub chegou do Líbano, o pai foi buscá-lo no Rio de Janeiro. [...]” (p.11). ”Halim acenou com as duas mãos, [...]”. (p.11) “Foi Domingas que me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub.” (p.20). Essas passagens iniciais é de um narrador que se apropria das memórias individuais para compor uma memória coletiva e assim, a ficção se recria através da ficção.

Os protagonistas das narrativas metaficcionalis não aparecem como sendo aquele que teria voz para contar a história, ainda mais, se tratando de uma tradicional família libanesa, mas sim, segundo Linda Hutcheon, (1991, p. 58) “[...] os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional”. Este é Nael, o narrador de *Dois Irmãos*, que compõe o seu discurso munido de diversos discursos independentemente da classe social, raça ou cor. Essa descentralização do sujeito corrobora para a polifonia dentro do discurso da narrativa.

Não se trata nesse caso de um discurso central estar sendo substituído por um da

margem, mas sim a valorização das fronteiras estipuladas entre o exterior e o interior do próprio fazer narrativo. [...] “Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior”. (HUTCHEON, 1991, p. 98).

Como seria possível Nael saber que Halim acenava com a mão, porém Yaqub não reconheceu aquele homem vestido de branco? A não ser que ele fosse um narrador observador que acompanhava a cena, entretanto seguindo a narrativa descobrimos que esse narrador na tentativa de descobrir quem ele realmente é, reconstrói a história através da memória do outro, e conseqüentemente, contribui para a ficção discutir o próprio fazer ficcional.

Os diálogos entre narrador e leitor imaginário é um recurso da metaficção. O Jogo entre vida e arte aparece nas narrativas metaficcionais como uma construção verbal que usa os extremos diários, como material e meio de trabalho, pelo qual o autor através do narrador enxerga determinadas situações, como acontece na narrativa de Nael através de Milton Hatoum.

Para Milton Hatoum (2011), às vezes a identificação do escritor com o narrador é tão grande que aparenta não haver separação entre ambos, mas não há resposta definida para isso, o que há é um comparativismo metafórico citado pelo autor que é o encontro das águas dos rios de sua cidade Manaus, onde o Rio Solimões e o Rio Negro se encontram, mas continuam separados. É difícil afirmar que as vivências do narrador e dos personagens são experiências do autor, o que há é uma experiência grande ou pequena que o escritor transforma em linguagem e conseqüentemente avalia dentro da própria escrita, criando e inventando dando possibilidade para vários tipos de leitura, e ao mesmo tempo questionando a ficção através da ficção.

Interessante relatar que as passagens fruto das memórias episódicas de Nael, são justamente dos protestos que ele presencia na praça da cidade e das atividades que ele desenvolve no Liceu. Essas memórias passam a ter cunho histórico e servem de base para compreender as ações decepcionadoras da família e ainda, abre a possibilidade do leitor ser aquele modelo de recriação participativa no julgamento de valor. E o narrador se questiona várias vezes no romance se de fato compensa escrever para manter um relato sobre os acontecimentos ou até mesmo para honrar a memória do professor.

Mas ainda nas páginas iniciais, Nael já indica que sua narrativa não seria de falar apenas do outro, mas também falar de si mesmo, para isso, ele reforça a ideia de que “ele mesmo viu” e de que ele mesmo escreve e questiona a forma como está escrevendo, como se atribuísse maior credibilidade ao fato narrado.

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2006, p. 23)

No início da narrativa, não sabemos que Nael é na verdade o filho de Domingas, mas ainda causa estranheza sua narrativa, principalmente quando ele descreve uma passagem de Yaqub e afirma que tinha quatro anos quando aconteceu. Aproxima-se muito da narrativa de Bentinho em *Dom Casmurro*. A ideia de uma criança poder narrar daquela perspectiva já entrega a fragmentação do narrador. Pois, na narrativa Machadiana, Bentinho depois de sofrer com a destruição de sua família, resolve através da memória reconstruir o passado, ou como ele mesmo diz “unir as duas pontas de sua vida”, em uma dada passagem ele relata sobre a sua casa e as atitudes de sua mãe, mas nesse momento da narrativa, Bentinho já é um senhor com marcas amargas na vida, e, portanto não pode fazer uso de uma narrativa de quando ele tinha quinze anos da forma como ele o faz.

Nael na passagem seguinte, cita que tinha quatro anos quando Yaqub foi para São Paulo e insere comentário como se pudesse com essa idade afirmar que Yakub enfrentava a resistência da mãe ao decidir ir embora de Manaus. Ainda mais, explora através de focalizações onisciente a construção metaficcional da voz silenciada, abrindo para construirmos a imagem de um jovem desafiador que contrário ao sistema imposto pela família discutiu o próprio fazer de sua vida, assim como Nael nesta passagem discute a teimosia de continuar escrevendo.

A partida de Yaqub foi providencial para mim. Além dos livros usados, ele deixou roupas velhas que anos depois me serviriam: três calças, várias camisetas, duas camisas de gola puída, dois pares de sapato molambentos. Quando ele viajou para São Paulo, eu tinha uns quatro anos de idade, mas a roupa dele me esperou crescer e foi se ajustando ao meu corpo; as calças, frouxas, pareciam sacos; e os sapatos, que mais tarde ficaram um pouco apertados, entravam meio na marra nos pés: em parte por teimosia, e muito por necessidade. O corpo é flexível. Inflexível foi o próprio Yaqub, que enfrentou a resistência da mãe quando informou no Natal de 1949, que ia embora de Manaus. Disse isso à queima roupa, como quem transforma em ato uma ideia ruminada até a exaustão. Ninguém desconfiava de seus planos; ele era evasivo nas respostas, esquivo até nas miudezas do cotidiano, indiferente às diabruras do irmão, que soltava as rédeas no Galinheiro dos Vândalos. (HATOUM, 2006, p. 30)

Essa passagem narrada por Nael é também a forma como ele julgava Yaqub. Apesar de se revelar como uma voz silenciada e, portanto não ouvida, ele trabalha com juízo de valores a partir de seus entendimentos. Na verdade esse narrador que mistura ficções, e se

encontra em um *mise en abyme* acaba dando voz a outras proporções narrativas que não são as explícitas, mas sim de alguém que procura conhecer o outro, para achar a si mesmo.

Para David Lodge (2009) os escritores metaficcionalistas tem o hábito de incorporar possíveis críticas a seus textos e funcionalizá-los. Assim como Nael, o narrador insiste em continuar escrevendo, o mesmo acontece com Milton Hatoum, que espelhado pela construção de um narrador, insiste em continuar relatando sem ter a certeza de que o seu fazer literário está cumprindo com o objetivo.

No início do capítulo quatro, Nael revela como exposto anteriormente que as suas origens eram desconhecidas. O seu passado ele não sabia, e nem da sua infância teria alguma pista, mas de uma coisa ele tem certeza, era filho de um dos gêmeos.

Até esse momento parece que Domingas sabe da história de Nael, mas não revela como ela sabe. Somente depois de algumas páginas que encontramos, quando de uma leitura atenta, que Nael entrega sua filiação. Ele começa narrando um pedido de Domingas de folga. A empregada gostaria de visitar sua tribo e levar o filho para conhecerem. Nael vai narrando todas as ações de Domingas. Acordar cedo, se encaminhar até o porto, pegar o motor.

Quando desembarcamos na vilinha à margem do Acajatuba, minha mãe mudou de feição. Não sei o que a fez tão sombria. Talvez uma cena do lugar, ou alguma coisa daquela vila, algo que lhe era penoso ver ou sentir. Não quis assistir ao casamento, muito menos esperar a festa, o foguetório, a peixada ao ar livre, na beira do rio. Minha mãe tinha medo de chegar tarde em Manaus. Ou, quem sabe, medo de ficar ali para sempre, sôfrega, enredada em suas lembranças. (HATOUM, 2006, p. 57)

O narrador é o filho da empregada. O filho daquela menina indígena, entregue por uma freira que servira a família desde que tinha mais ou menos 10 anos. Um pouco desse narrador viajante, fragmentado estava aparecendo. Como afirma Walter Benjamin, o narrador é aquele que faz julgamento de valor e dá conselhos, pois ele conta as coisas se doando inteiramente, mas ao mesmo tempo a memória é a sua base. Sendo essa memória fragmentada e episódica o narrador por vezes ao transferi-la para a narrativa se apropria da idade em que está e acaba externando o julgamento de valor. A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores. E, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (BENJAMIM, p.198)

Halim é um desses narradores anônimos. “Passei meses assim, rapaz, ele disse balançando a cabeça.” (HATOUM, 2006, p. 47). A intervenção de outros personagens como narradores pela abertura do discurso direto, é o que afirma as ficções que estão inseridas

dentro da ficção central. Escutar esses narradores anônimos é também vasculhar através de suas vozes o que poderia se ligar a história do próprio narrador, e conseqüentemente, o próprio fazer literário.

Para Schollhammer:

Ao abrir mão de um compromisso representativo com uma realidade histórica reconhecível, esses novos autores se propõem a criar diretamente os contornos daquilo que se torna presente e real. Mesmo quando se trata de relatos de memória, nota-se uma complexificação do tempo e dos processos narrativos envolvidos, evidenciados pelo trabalho com a linguagem. A realidade não é objeto exterior à ficção, mas a potencia de transformação e de criação que nela se expressa. Até mesmo no retorno a uma narrativa introspectiva, a consciência é inseparável de seu objeto, e a narrativa subjetiva uma natureza menos psicológica e existencial. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.159)

O trabalho com a linguagem é a criação expressiva do escritor metaficcional, a necessidade de transformar a narrativa e a consciência de narrar é um dos pontos subjetivos encontrados no romance *Dois Irmãos*. Essa estratégia discorre pelo compromisso de representar a realidade histórica conhecida e a de criar projeções do que é presente e real. Os relatos pela memória exigem do trabalho com a linguagem uma ligação muito maior do que simplesmente contar a história, mas também a de dizer como essa história será contada.

O projeto literário fragmentado de Milton vai ao encontro das análises propostas por Schollhammer, pois é possível compreendermos que a memória vivida pelo autor está de certa forma sendo colocada na estrutura narrativa, entretanto o que parece muito interessante é a arquitetura dessa memória que resulta na criação ficcional da obra *Dois Irmãos*. Nael na construção introspectiva demonstra uma consciência frente ao tempo e os processos que envolvem a narrativa, mas cria com certa complexidade os processos da realidade como objeto de suas ferramentas ficcionais. Esse narrador discute questões psicológicas e existenciais a todo o momento por buscar sua identidade, mas as demais vozes que constroem a narrativa também são figuras que buscam explicação existencial.

Atentando-se a própria construção do nome do narrador temos: - nome árabe que significa triunfo; - anagrama de anel. Não obstante, pela construção do nome temos algumas informações para serem retiradas. Como ao pensarmos que Nael não carrega consigo uma carga no nome relacionada a mãe, ou seja, uma tribo indígena, mas sim um nome árabe que aproxima da paternidade do mesmo. Mas anagrama de anel é bem mais intrigante. O anel, representação de elo, de ligação. Isso demonstra o quanto essa voz silenciada será aquele que ligará os pontos e articulará a família. Ele fica como aquele que tentou sua identidade e

também dos demais membros da família de Halim. Ainda, seria aquele que se encarregaria de demonstrar a divisão de duas nações dentro do próprio seio familiar, e exploraria a questão social que envolvia o país naquela época para sustentar as mudanças dos conceitos familiares até então estabelecidas.

Anel – objeto de tamanha representatividade na sociedade moderna é também aquele que nos leva a tentar compreender a construção deste nome pela mãe Domingas ou a criação ficcional de Hatoum. O que não podemos deixar passar é que o nome não foi aleatório e nem foi uma escolha simples. Ligar a família, ou, ligar as duas nações que estavam se formando a partir do período militar. As questões majoritárias de um determinado período histórico marcante de um país são sem dúvidas, as que menos estão tendo importância no projeto estético de *Dois Irmãos*. Mas Domingas expõe ao filho, sobre seu nome.

“Quando tu nascente”, ela disse, “Seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ia estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei... Seu Halim. (HATOUM, 2006, p. 180)

Explorar o elo que existe entre as estruturas sociais é sim enaltecer a sabedoria de quem sabe observar. Entender que os aspectos positivos do significado de anel, e a ligação entre as partes, é uma representatividade negativa para alguns. Anel estaria ligado ao período de escravidão simbolizando a ligação senhor-escravo e então significando doutrinação por parte do senhor. A empregada Domingas, de certa maneira, é colocada como a escrava da família, aquela que estabelece elo entre senhor-escrava e sela essa ligação dando à luz Nael.

O narrador colocado em um lugar de transitoriedade como o porto de Manaus, é também aquele que narra às passagens de sua vida, narrando a vida dos outros. Nael cresce buscando descobrir sua origem e para onde deverá seguir. Mantém-se atento a todos os movimentos à sua volta e se apegua aos estudos para compreender melhor o que acontece. Mesmo assim, acompanha a morte de Halim, de Domingas, de Zana, e a dispersão dos irmãos. Novamente se encontrar no final de toda a sua viagem na busca de se encontrar sozinho e sem respostas, mas será que ele naquele momento gostaria de ter a resposta? Visto a ausência tanto de Omar como de Yaqub, acredita-se que ele termine a sua narrativa com saldo positivo, pois compreendeu que ele era por ele, e assim deveria seguir. Sandanello (2015) diz:

Uma segunda maneira possível de acordar os problemas da memória em uma narrativa de primeira pessoa é a de entendê-la não como uma confissão pessoal, mas sim como uma forma de testemunho e de posicionamento

crítico perante uma realidade adversa, tomada em função de uma necessidade presente tanto do narrador quanto do grupo social de que ele faz parte. (SANDADELLO, 2015, p. 56)

Nessa direção, considera-se uma tendência no narrador de *Dois Irmãos*, comprometida em não equiparar as disparidades sociais, mas sim a fim de analisar as relações internas que dominam o poder do protagonista e o poder do narrador. Esse microcosmo do período militar soa na narrativa como sendo uma luta intelectual entre os envolvidos nas conturbações política. E a casa da família de Halim também é um microcosmo de segredos, rivalidades e amores. Nael se encontra então diante de uma narrativa em primeira pessoa e de memórias. A ficção inserida dentro da ficção é a ideia central das estruturas narrativas metaficcionalis, e, portanto, consideram-se as especulações ficcionais ainda mais voltados para explicações sociais.

A temporalidade e a narrativa passa a ser um ponto a discutir sobre esse narrador. Nem o tempo pode ser compreendido como um transcorrer narrativo, pois ele carrega marcas registradas apenas nas memórias emocionais, ou seja, o passado do narrador não é o passado da narrativa. O passado da narrativa é o campo de experiências do narrador, já o passado do narrador é a transmissão de seus relatos. O narrador é o famoso, “*gnarus*” aquele que conhece que sabe que levará o leitor, a saber, sobre. Nael é essa criação ficcional de *gnarus* muito bem elaborada. Carregado de significação começando pelo nome, é ele que conta o passado da narrativa e o seu também. Ele também carrega a dura missão de para falar de si, ter que falar do outro, e esse emaranhado de histórias dispersa a correlação temporal cronológica e linear, se alimentando do passado que é mais alegórico.

Logo, a função do narrador distancia temporalidade da essência do que é narrado. O ato de narrar. Nael é um espião do período ditatorial. Seu distanciamento efetivo das ações o coloca como aquele que, livre de ideologias pudesse buscar sua definição identitária. Mas esbarra com a necessidade de aprender com a experiência do outro e conseqüentemente narra através de uma distancia analítica respeitando os fatos. Vale ressaltar que o período cronológico que se passa a história, é uma década marcada pela contestação. Muitos jovens foram às ruas protestarem contra o sistema político autoritário e, o mesmo acontece no Brasil tendo movimentos em Manaus também. O pensamento de Herbert Marcuse<sup>5</sup> sobre uma sociedade irracional que personificava a razão era autoritária e, conseqüentemente, tirava a liberdade do homem, chegava à sociedade como uma necessidade de reivindicar suas

---

<sup>5</sup> Filósofo da Escola de Frankfurt durante o governo nazista, em 1933, criticava os países comunistas e os países capitalistas, por suas falhas no processo democrático.

ideologias.

Esse narrador é uma construção para reforçar a metaficção na obra *Dois Irmãos*. A realidade é problematizada, de modo que o narrador se aproprie da construção mantendo o foco de se encontrar. É na escolha das palavras que as coisas são, e por essa via o romance se firma, na linguagem simples escolhida pelo narrador para dizer o que ele quer e colocar em discussão se o que ele diz é condizente com a narrativa proposta. E essa linguagem metaficcional nos permite identificar contradições da existência do narrador que as ajudam a enfrentar seus problemas pessoais, e por vezes, interrompe o questionamento a si mesmo sobre sua identidade e busca o questionamento sobre aquilo que é narrado.

Quando as casas da rua explodiam de gritos, Zana me mandava zarelhar pela vizinhança, eu cascalhava tudo, roía os ossos apodrecidos dos vizinhos. Era cobra nisso. Memorizava as cenas, depois contava tudo para Zana, que se deliciava, os olhos saltando de tanta curiosidade: "Conta logo, menino, mas devagar... sem pressa". Eu me esmerava nos detalhes, inventava, fazia uma pausa, absorto, como se me esforçasse para lembrar (...).

Essa passagem da obra *Dois Irmãos* questiona a forma como a narrativa se desenvolve. O narrador se preocupa em dizer que tudo deve ser contado devagar, e que na verdade ele tratava a narrativa de forma minuciosa e por vezes inventada, além de fazer pausas para causar um suspense. Da mesma forma é narrativa metaficcional da obra. A invenção, as pausas, são questionamentos do próprio fazer literário, comprovando o romance metaficcional. E continua:

[...] mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. [...] Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio. (HATOUM, 2006, p. 67)

Os retalhos do passado, costurados por Nael, são a partir da memória fragmentada, pois, não há como afirmar que o mesmo narrou tudo ou somente o que lhe interessava na busca da construção de sua identidade, mas não podemos negar que a âncora dessa narrativa está em um passado que em partes foi vivida pelo narrador ou lembrado por outro que lhe recontaram a história. Vale lembrar aqui do que diz Bergson (1999) sobre a "lembrança pura" que está pautada em sensações que são reproduzidas em imagens que o passado deixa a lembrança pura e passa a se confundir com o presente. A hibridação de culturas, a situação política social e fragmentos de sua memória constroem a narrativa pautada no reconhecimento de si através do outro.

Nael é praticamente invisível na narrativa, enquanto personagem não desencadeia nenhuma ação que contribui para os conflitos familiares, entretanto é ele que reconstrói as

lembranças dessa família, pautado no patriarca, que lança essas memórias na cidade Manaus para que o julgamento seja feito por aquele que se propõe a ouvi-lo.

A construção de sua identidade segue etapas da memória da Halim. São memórias que proporcionam ao narrador imaginar a sua verdadeira origem. Conforme essas memórias são lançadas a ele, acontece na sua narrativa a construção que o narrador julga pertinente. Essa é uma característica do narrador contemporâneo que na tentativa de construir a sua identidade, acaba deixando-a fragmentada e inacabada. As incertezas que não abandonam a narrativa de Nael são uma rede de significações que são distribuídas ao leitor para que participe e tire a suas conclusões quanto a sua identidade. A busca é do narrador Nael, mas as conclusões de quem pudesse ser o seu pai fica com o leitor. O leitor modelo é o escolhido pelo autor metaficcional, é ele que se encarrega de fechar algumas lacunas e também participar do julgamento do próprio fazer narrativo. Mais uma vez encontramos a aproximação de Hatoum com Machado, mas invertidas nos narradores. Bentinho acaba sem saber se é o pai de Ezequiel e Nael acaba sem saber quem é realmente o seu pai. Cabe ao leitor tirar suas conclusões.

A narrativa em *Dom Casmurro* é em primeira pessoa e Bentinho é personagem atuante do enredo, as memórias são suas, ele as viveu. No caso de *Dois Irmãos*, a narrativa em primeira pessoa vem da voz silenciada, daquele que mora no quintal da família. Logo, sua narrativa é marcada pela exterioridade, ele vê aquela família de sua rede no pequeno quarto dos fundos. Sua visão é fronteira e marcada pelo estranhamento que lhe causa conforme as memórias são narradas por Halim, ou Domingas. A construção de sua identidade é formada ao longo do tempo e passa por processos que também são fruto de seu inconsciente ou imaginário. Como afirma Hall (1999, p.38) “[...] está sempre em processo, sempre sendo formada [...]”.

O seu local de pertencimento é a busca incansável de Nael. Juntando os retalhos de uma memória colhida em Halim, outra em Domingas, às vezes em Zana era o que o narrador tinha para se apoiar. As tentativas de dar veracidades às memórias colhidas são questionadas pelo narrador. A narrativa oral toma conta do enredo e os relatos podem apresentar omissões. Assim Nael por vezes acreditava estar com força para questionar sua mãe sobre sua identidade. Mas as tentativas ficavam como dúvidas em sua própria memória.

Pressenti que não veria mais Yaqub. Perguntei à minha mãe o que eles tinham conversado quando ele entrou no quarto dela. O que havia entre os dois? Tive coragem de lhe perguntar se Yaqub era meu pai. Eu não suportava o Caçula, tudo o que via e sentia, tudo o que Halim havia me

contado bastava para me fazer detestar o Omar [...]. HATOUM (2006, p. 152).

Para Nora (1993) as lembranças do passado são apropriações do que sabemos e que não nos pertence mais, ou seja, Halim gosta de contar suas memórias, pois elas são momentos felizes e que no presente ele não tem mais. As memórias de Halim não pertencem a Nael, mas ele se apropria das mesmas para construir o seu presente.

Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente. Às vezes ele se distraía e falava em árabe. Eu sorria, fazendo-lhe um gesto de incompreensão: “É bonito, mas não sei o que o senhor está dizendo”. Ele dava um tapinha na testa, murmurava: “É a Territórios da memória: Nas dobras da imaginação, a gente não escolhe a língua na velhice. Mas tu podes aprender umas palavrinhas, querido”. [...] Mas era um demônio na cama e na rede. Ele me contou cenas de amor com maior naturalidade, a voz pastosa, pausada, a expressão libidinosa no rosto estriado, molhado de suor, molhado pelas lembranças das noites, tardes e manhãs em que os dois se enrolavam na rede, o leito preferido do amor, ali onde os poderes de Zana se desmanchavam em melopeia de gozo e riso. (HATOUM, 2006, p. 39 e 41).

Esse narrador, Nael, busca a construção de suas raízes em uma família que já não demonstram mais raízes. As memórias de Halim já apresentam as consequências da hibridação e do momento perturbado pelo qual passa o país, assim apenas o relato de terceiros e a aproximação com o outro é material para compreender os acontecimentos. Outra questão de sua identidade é que ela fica cada vez mais fragmentada e o desejo de desvendar a si mesmo fica preso ao quatinho dos fundos junto com o narrador.

Bergson (1999) afirma que recuperar a memória para um narrador é uma necessidade de enraizamento, ou seja, Nael depositava toda a sua esperança na narrativa de Halim para poder descobrir sua vinda e sua ida. Esse narrador contemporâneo tem a missão, portanto de falar de si, falando do outro, através de uma memória, para ressignificar o presente, tendo como válvula propulsora a degradação de uma família que vivenciando um momento conturbado da história sente os reflexos da divisão da sociedade dentro do próprio seio familiar, mas que, para o narrador era digno de ser anotado.

Eu tinha começado reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta do inédito e a voz do amante de Zana. E a de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer. (HATOUM, 2006, p.197)

Nael é fruto de um hibridismo cultural iniciado com sua mãe, uma indígena que adota o silêncio como forma de dizer algo, ou seja, a linguagem não verbal tem significado e a linguagem verbal não teria. Entretanto, nesse romance entendemos que o silêncio significa como explana Orlandi (1995), o silêncio é positivo, pois não é apenas a falta de palavra, mas sim uma forma diferente de significar, mas o silêncio não é vazio.

As várias vertentes culturais encontradas em Nael são desenraizadas. Não é indígena, não é libanesa, as divergências já nascem com o narrador. Encontramos então a busca de uma afirmação identitária do eu que se esbarra na afirmação do como poderia ter sido. Esse local da cultura de Nael é uma força peculiar de sua narrativa fragmentada no estranhamento, pois o mesmo não se vê pertencente ao lado materno e não consegue comprovar seu sangue libanês. Nael é o que Bhabha nos ensina sobre hibridismo cultural, ou seja, o indivíduo que habita as margens de uma realidade que não se reconhece. A fronteira entre a história e a literatura passa a ser metaforizada no ambiente familiar e a realidade local.

[...] uma diferença “interior”, um sujeito que habita a borda de uma realidade “intervalar”. E uma inscrição dessa existência fronteiriça habita uma quietude do tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a “imagem” discursiva na encruzilhada entre história e literatura, unindo a casa e o mundo. (BHABHA, 2010, p.35)

A polifonia está presente em toda a narrativa. A metaficção trabalhada na fragmentação de Nael é uma tentativa de lidar com sua inquietação pessoal vinculada ao mundo caótico gerado pelas relações e incômodos de uma sociedade dividida entre dominantes e dominados. A válvula de escape do mesmo é a criação de um tempo e espaço híbrido que constitui no desafio de narrar o que se foi, é também a oportunidade de instabilidade para discutir o próprio fazer literário. Neste sentido, a narrativa propõe o sair de si para encontrar a si mesmo, observando e apontando o outro, ou seja, o sujeito silenciado é fruto de processos não apresentados, mas que precisa permear pelo passado de outros. Por isso, que a obra trabalha para discutir se a escrita narrativa está sendo satisfatória para aquele leitor modelo.

A metaficção na narrativa de Nael contribui para a construção do romance familiar *Dois Irmãos*. Desde Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto que o Brasil vem experimentando as narrativas de predominância do deslocamento do ser. O resgate do passado nas narrativas que se embasam na memória e se cruzam com outras narrativas proporciona ao campo literário uma visão não somente histórico, mas também como peças de uma engrenagem que está a volta de toda a teia narrativa. Esses romances como *Dois Irmãos*

são projetos estéticos que tem como foco o olhar do eu através do outro. É notável que Nael não assume o seu próprio ponto de vista, ele julga as demais pessoas da família pelo que ele ouve. Isso o leva a um processo de autoconsciência sobre estar neste mundo.

Para Dell (2005) o momento pós-moderno já não vê um sistema familiar tradicional, mas sim uma família nada convencional onde o narrador quer deixar claro essa situação. A diferenciação entre os cônjuges já não prevalece, pois o mais forte dominará o mais fraco e essas são as primeiras regras do poder e de mudança da família tradicional. Quem observa isso é o narrador do romance familiar que aponta a necessidade da preservação da família frente o contexto histórico.

Em *Dois Irmãos* esse narrador se apresenta além de buscar pelas suas origens, também para registrar a degradação familiar. Por vezes parece estar interessado no processo de estranhamento que se espalha pela família e faz questão de registrar as intrigas entre os membros da família e a própria sociedade.

Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. [...] O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio. (HATOUM, 2006, p.67)

Essa demarcação do narrador preocupado com as intrigas familiares de acordo com Dell (2005) é uma característica marcante dos romances familiares. O narrador está procurando algo que lhe diz respeito, mas se dedica em registrar os conflitos existentes dentro do seio familiar.

Nunca pareça tolo porque estão ligados à dor, à derrota e até à morte. Isto é importante reconhecer, no entanto, que, ao contrário dos romances de antigas famílias, a família não é mostrada como despojado de sua função. Em contraste: sua função está emapoiando-se mutuamente em tempos difíceis, tolerando as diferenças e negociando, assim como transmitindo valores. (DEEL, 2005, p. 200)

O exemplo de família convencional é colocado no romance *Dois Irmãos* quando da passagem do pedido de casamento de Halim para Zana. Até esse momento estamos tratando de uma família convencional. As coisas começam a se representar de forma diferenciada quando: - um filho não quer casar e estupra a empregada; - o outro filho casa em segredo sem o consentimento dos pais; - a filha nega todos os pretendentes e não se casa. Esse destino dos filhos não é vinculado à formação familiar tradicional, e isso também é característica marcante para o romance familiar.

O realismo existente nas descrições do narrador é fortalecido nos romances familiares. O contemporâneo está livre para o “vale tudo” e a metanarrativa de Lyotard vai perdendo forças e dando lugar para uma ansiedade retransmitida no decorrer da narração que diz respeito a vários paradigmas da vida. Mas as definições exatas dos elementos que compõem o romance familiar ainda estão em estudo.

No início da minha tentativa de ilustrar o desenvolvimento genérico do romance familiar na América na segunda metade do século XX é a observação geral de que estudos sobre o gênero são escassos, muitas vezes tendencioso e deficiente em que eles não conseguem definir adequadamente o assunto de suas críticas. Um escrutínio de várias abordagens para o romance familiar revelou que os intérpretes avaliam criticamente um gênero ao qual eles se confundem como romance familiar, ficção sentimental, saga familiar, ficção doméstica, crônica familiar e romance familiar. O uso errático e, portanto, filosoficamente insalubre desses diversos termos apaga as diferenças entre as respectivas formas de ficção familiar que denotam. Uma classificação preliminar de vários tipos de ficção familiar têm sido necessários para se chegar a uma definição do romance de família propriamente dito. (DELL, 2005, p. 203)

As primeiras linhas de Freud (1909), as tentativas de Hunt (1992) na França e a exposição de Yi-ling (2001) na China foram aprimoradas por Dell (2005) na América do Norte. São análises que apontam para a sustentação do gênero romance familiar. Com base nessas discussões próprias de suas origens é que essa tese se sustenta para sugerir a mesma designação ao romance *Dois Irmãos*. As impressões apresentadas nos romances modernos brasileiros escolhidos é apenas um começo. O subgênero se ergue para colher as cinzas e adaptar aos novos paradigmas. A metaficção aparece então como uma estratégia para discutir o passado e conseqüentemente os caminhos da própria escrita. Trazendo o leitor como participante ativo na construção lexical.

Segundo Hutcheon (1991) a metaficção atua como a evolução do processo literário tradicional, pois a tradição coloca em questionamento a significação da vida e a escrita metaficcional insere através de analogia a ordem das coisas através da construção do texto. Portanto, a obra metaficcional é autorreflexiva, por isso usada em seu texto como narcisismo, fazendo referência à mitologia de Narciso, pois seria o apaixonar-se por si mesmo, ou discutir a si mesmo como é feito na obra. As modalidades apresentadas pela autora são encontradas em *Dois Irmãos* pelo viés do implícito, com a internalização da estrutura narrativa construindo a autorreflexão no leitor sobre a construção do texto e retirando do autor a responsabilidade de criador da narrativa.

Milton Hatoum (2011) afirma que precisa esboçar suas obras antes de iniciar, ele

precisa ter clara a estrutura de sua ficção, aí ele começa a escrever. Mas uma característica marcando do escritor em todos os romances, que o próprio chama de “eixo secreto” que vai se desvelando para o passado, é a memória. O movimento da memória é a porta para falar aquilo que não foi possível dizer. É trabalho da memória e da imaginação contar aquilo que não foi possível. Rememorar, como por exemplo, em *Grande sertão: veredas* é também poder narrar aquilo que não foi possível no tempo cronológico da ação, mas que pode ser exposto no tempo narrativo. As obras de Proust são memórias inventivas do passado familiar e dos personagens. A memória surge nos romances como uma forma de questionar até mesmo a evolução do fazer literário, e as narrativas metaficcionalis são tramas que misturam essa memória e que proporciona ao leitor ler, reler e criar sua própria narrativa.

O narrador Nael constrói a vida dos irmãos gêmeos como seres humanos com identidades diferentes, ou seja, a representação homogênea no estereótipo de gêmeos é na narrativa um duplo heterogêneo, demonstrando a inconstância do ser humano, e a criação de personagens que se desdobram em vários “eus” e, portanto configuram o narrador do romance. O próprio autor, Milton Hatoum, se propõe a questionar neste momento as modificações que a literatura sofre, é possível em uma mesma obra encontrar estratégias narrativas que podem se interligar e serem questionáveis no desenrolar do enredo.

A representação do final do romance com a casa em ruína reflete a decadência da família de Halim e também questiona a própria identidade dos imigrantes que chegaram em terras novas, ou seja, a tradição libanesa que é forte no começo do romance, vai dando lugar aos acontecimentos históricos que enfrentam em terra alheia, e portanto, não se fortalece ao ponto de a decadência ser evidente. O mesmo se torna duplamente questionável e aplicável ao fazer metaficcional, pois a escrita também está discutindo a sua sobrevivência.

A Professora Doutora Maria Luiza Cardinale Baptista em seu estudo *Escrever: dor e prazer: A Sobrevivência na Selva Caosmótica da Comunicação* aponta que:

A escrita é uma tecnologia intelectual de grande importância para as transformações do ser humano. Seu surgimento resultou de um longo processo, marcando diferenças de culturas, de povos, de relações e interações. O ato de inscrever-se, de produzir inscrições, variou desde as condições e características da comunicação dos povos, passando pela necessidade econômica, materiais disponíveis, interesses políticos e religiosos. Trata-se de diferentes processos da produção de marcas. Marcas que comunicam intenções de dizer e, como tal, expressam ‘personalidades’ – no sentido de sujeito-conceito. Conceito do eu, o que marca, diferencia. (BAPTISTA, 2004, p.2)

Assim, temos encontramos sujeitos que estão a frente de seu tempo buscando ainda

uma justificativa para os acontecimentos do passado e como os mesmos impactaram na construção de suas próprias vidas, além de apresentar também as mudanças significativas no narrar, a discussão entre interesses familiares e literários se encontram nestas escritas metaficcionalis.

### CAPÍTULO III – O IRMÃO ALEMÃO: DEMARCAÇÕES EM CHICO BUARQUE

O tempo transcorrido e, sobretudo, as transformações políticas das últimas décadas, o novo traçado mundial e o desdobramento incessante das tecnologias, que foi além de qualquer previsão, transformaram definitivamente o sentido clássico do público e do privado na modernidade a ponto de essa distinção se tornar frequentemente indecível. (Leonor Arfuch (2002), *O espaço biográfico*).

Chico Buarque de Holanda, nascido no Rio de Janeiro em 1944. Estreou no mundo artístico como compositor cantor e ficcionista. Primeiramente escreve peças de teatro em parceria, além de novelas, e estreia com romances ao publicar *Estorvo* de 1991. *O Irmão Alemão* obra de análise desse projeto é seu quinto romance e foi publicado em 2014.

O desenho cronológico da produção de Chico Buarque parte inicialmente de peças de teatro que compreende: *Roda Viva* (1968), *Calabar: O Elogio da Traição* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978). Observa nessas produções ficcionais de Chico Buarque que a preocupação com a personagem principal é uma de suas características. Em *Roda viva* o autor coloca em discussão a situação que o país passava, essa roda agitada e barulhenta representa o sentimento do indivíduo que se via inserido neste contexto. É uma reflexão artística grandiosa do sentimento da sociedade daquela época. Em *Cabalar* Chico Buarque apresenta o protagonista como manipulador das outras personagens e isso que cria a grandiosidade da peça. *Gota d'água* explora a magnitude das tragédias e a ligação com a mitologia. Em *Ópera do Malandro* o protagonista se salva de todas as enrascadas. É o típico malandro que faz tudo valer a pena. Ainda publica *Chapeuzinho amarelo* em (1971) trabalhando com a literatura infanto-juvenil.

Entra no mundo dos romances com *Fazenda Modelo: Uma Novela Pecuaría* (1974) narra de forma metafórica às repressões sofridas pela sociedade e em paralelo às dificuldades dos pecuaristas. A obra é uma crítica alegórica que coloca em discussão as ações dos que dominavam o país na década de 1960.

[...] Chico era o mais caprichoso e sua cidade/país se chamava Rosália. “Desenhava realmente cidades inteiras”. Conta Maria Amélia, “Eram desenhos concretos muito bonitos. Tinha bairros, o campo de futebol, o estádio. Fazia o bairro operário, o bairro esportivo, e promovia as guerras entre os países.” Chico conta que as cidades tinham uma história. “Já existiam os problemas todos de uma cidade”. Eu não me sentia arquiteto, ou planejador, mas historiador. Não estava projetando, mas criando as cidades com problemas e coisas já funcionando. Não era urbanismo. Tinha a ver com a fantasia, com a história e a realidade. [...] (ZAPPA, 2016, p. 27)

Em entrevista a Regina Zappa, Chico Buarque fala de suas contradições com a

arquitetura, curso que escolherá, entretanto o que mais chama a atenção é a colocação do escritor de que ele se sente historiador, e que ele gostava da fantasia, história e realidade.

Em seu primeiro romance, *Estorvo* (1991), Chico Buarque resgata memórias da infância por meio de um narrador que descreve as delícias de visitar o sítio com sua irmã e, ao mesmo tempo, a tentativa de reencontrar o tempo perdido. O uso de uma linguagem coloquial reinventada é aspecto contribuinte para compreender a narrativa. O próprio título da obra já indica que a leitura exigirá muito do leitor. As letras de suas músicas, a banda passando, tudo depositada na memória desse narrador. *Estorvo* é um daqueles livros que não estão diretamente ligados a um conflito familiar, porém nos deixam em dúvida se o narrador é fruto do distanciamento entre mãe, pai e irmão ou se são desgarrados da família por alguma questão.

Em *Benjamim* (1995), encontramos a trajetória do jovem Benjamim, um ex-modelo fotográfico que agora busca enxergar o mundo de outra forma, é reconhecido nesse romance o encontro da narrativa com o mundo que é descrito, pois é a criação de um estilo de narrar de quem acompanha as mudanças desse mundo moderno. Como expõe Schollhammer:

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

Citamos ainda *Budapeste* (2003), romance que apresenta um narrador vivendo um problema em seu voo e percebe que está preso na cidade de Budapeste. Para Beatriz Resende (Jornal do Brasil, 2003), essa obra é um relato à maneira Cortázar ou das narrativas de ficção de Borges, pois se confundem narrador e narração, autor e personagem, criador e criatura. Discute-se a crise de identidade, são dois países, duas mulheres, dois continentes, duas línguas, duas culturas e José, o narrador, tenta expressar essa dualidade, construindo um labirinto, como uma narrativa dentro de outra narrativa.

Em *O Leite Derramado* (2009), percebe-se a firmeza de um texto primoroso construído por uma narração como uma forma de desabafo no final da vida. Nesta obra o leitor se sente absorvido pelo enredo do início ao fim com apenas uma voz narrativa. *Leite Derramado*, é um monólogo longo de uma personagem/narrador que com idade avançada e no leito de morte, resolve relatar fatos de sua vida para sua filha, médico, companheiros do

quarto do hospital, mãe, pai, enfermeira, não se sabe, pois todos são resultados das abstrações do próprio Eulálio.

Esse narrador encontra-se em um desdobramento, reforçando a ideia de que não há uma identidade total e absoluta. O próprio Eulálio é esse ser inerente e aberto às influências e que, mesmo estando à beira da morte, mantêm marcas de sua posição social. Por meio de seus relatos, tenta reconstruir sua vida, e principalmente sua família, que aparentemente foi dilacerada pelas questões sociais e culturais de seu tempo. O conflito familiar torna-se o mote do romance.

O romance *O Irmão Alemão* (2014) é o quinto romance de Chico Buarque. Aborda o relacionamento familiar conflituoso que cresce juntamente com a ditadura por volta de 1960, e tem como foco principal o irmão que nasceu de uma aventura amorosa enquanto seu pai ainda morava em Berlim. O assunto não era exatamente segredo, mas nunca chegou a fazer parte das conversas familiares.

O narrador em primeira pessoa, Ciccio, com 16 anos encontra uma carta enviada para seu pai, onde uma mulher informa que a criança fará um ano e não havendo manifestação por parte do pai ele será levado à adoção. O narrador protagonista sofre um forte impacto perante essa informação e começa a pensar neste irmão distante e como faria para um dia se aproximar dele.

Neste romance, a escrita de Chico Buarque é hilária e profunda. Apontada como um sopro orgulhoso de ar fresco o autor inventa a realidade e a mistura com a ficção e a conjectura. Encontra-se aqui uma autoficção, ou seja, uma mistura de autobiografia com ficção. É pela literatura que Chico Buarque se aproxima desse irmão ausente e do pai que por mais que estivesse trancado em sua biblioteca, era um ser inacessível.

Chico Buarque apresenta um romance que a ficção e a realidade estão entranhadas numa narrativa que embaralha memória biográfica e invenção, pois o romance se constrói entre o que foi o que poderia ter sido e o que é pura ficção. A obra de autoficção proporciona ao autor decidir pelo narrador de sua vida e dá a esse narrador a oportunidade de modificar detalhes significativos entre a autobiografia e a ficção.

Chico Buarque, no romance *O Irmão Alemão* conta a sua própria história de vida colocando em cena também um volume de pesquisa tanto sobre a história do Brasil quanto da literatura brasileira, explorando intersecções e desvios entre a formação familiar e a formação cultural. Como afirma Regina Zappa.

Chico precisa de tormento, se alimenta do tormento, o tormento é necessário, é vital. E quando o tormento vira criação, aí é o paraíso. Quem está de fora

sente aquela felicidade inacreditável. São, então, os verdadeiros e grandes momentos de felicidade. No que aflora qualquer ideia, começa o grande prazer, o grande gozo. Mesmo quando a coisa não está pronta, mas o caminho já está pavimentado. Aí é o grande barato, são os grandes momentos das pessoas. Tudo muda tudo brilha. É quando Chico não dorme, são as grandes insônias que ele adora. As boas. [...] (ZAPPA, 2016, p. 149)

O desdobramento do narrador que ora descreve a realidade e ora imagina é um sinal de que a identidade subjetiva ainda está em discussão. É sentida na obra de Chico Buarque que o seu próprio eu está em trânsito, aberto às influências do mundo. Assim, o romance também arrisca uma vertente que nos leva a tentar compreender os anseios controversos entre os membros da família. O romance é um convite às reflexões sobre a realidade e ao mesmo tempo registro de questões político, histórico, cultural e social em uma construção ficcional.

A obra *O Irmão Alemão* também aparece como uma forte tendência de pesquisa social, histórica e literária, pois representa o “mal estar” da contemporaneidade, onde o autor simboliza suas crenças, mitos, conjecturas e a própria literatura em um ser que aos poucos se distancia da sua subjetividade, engolida por vezes pelas excedentes atividades exercidas e encontra na literatura o vazio da angústia que a cada dia que passa se torna mais difícil para ser simbolizada e transforma em escritas que contribuem para as inquietações da crítica. Essa literatura de Chico Buarque, classificada como romance autoficcional, alia estratégias narrativas com construções sociais e psíquicas, contribuindo para estudos de que os romances sofreram mudanças significativas, com um mundo envelopado por diversas possibilidades de (re) significar partes da realidade.

Essa tendência busca se firmar como uma literatura que desafia a ideia de encontrar uma nova realidade para o real consagrado, mesmo que para tanto seja criado efeitos estéticos com força de transformação. "No mercado editorial, a demanda de realidade se reflete claramente na onda de biografias históricas e reportagens jornalísticas [...]" (SCHOLLHAMMER, 2010, p.58).

Não encontramos nenhuma nova "escola literária", nenhuma tendência clara que unifique todos, e nenhum movimento programático com o que o escritor estreante se identifique. Parece que a característica comum é mesmo sua heterogeneidade e a falta de características unificadora, a não ser pelo foco temático voltado para a sociedade e a cultura contemporânea, ou para a história mais recente tomada como cenário e contexto. (SCHOLLHAMMER, 2010, p.35)

Assim, não podemos compreender a popularidade de uma obra biográfica e de inserção de referências subjetivas da ficção, como uma volta psicológica em oposição aos escritores comprometidos com diferentes formas experimentais, e sim encarar o impacto de

uma estratégia estética diferente de causa e efeito.

O tema familiar também está em *O Irmão Alemão*, e esta tendência de ligar a literatura a esses conflitos, está sendo uma forma de significar ou (re) significar o seu estado de estar neste mundo, contribuindo para a compreensão de narrativas que se constroem envolta das tendências literárias contemporâneas.

Encontramos, portanto, um período de poucas referências críticas, que se perdem entre o tema da identidade como definição de quem é, e dá-se espaço para a identidade pessoal para encontrar quem sou. A obra em análise segue por essa ideologia.

Sobre isso Rezende (2008) fala:

A verdade é que as relações políticas, culturais e existenciais na ordem mundial e no interior das nações, parecem evidenciar, dos anos 1990 em diante, diferentes configurações identitárias, emergência de novas subjetividades, de novas vozes e, conseqüentemente, de novas configurações narrativas. (REZENDE, 2008, p. 65)

Ainda para Rezende (2008) esse é o momento “pós-boom”, pois a crítica chega aos estudos literários generalizando a ideia de “alegoria nacional” como forma de entendimento de nossa produção literária. Vivemos um período de liberdade, de democracia plena, novos movimentos sociais e diferentes relação com a arte, cultura e literatura. Complementa ainda Rezende (2008, p.73) “Os diálogos culturais, as trocas de influência parecem ser identificados num trânsito entre diferentes artes, em troca privilegiada com o cinema e, eventualmente, com as artes plásticas.”.

Em *Dois Irmãos e O Irmão Alemão* há uma criatividade em utilizar de discursos indiretos livres e ausência de pontuação como se reproduzisse a oralidade na escrita. Não há também um tempo cronológico, mas sim um tempo de marcas de vidas. A ideia de resgatar sensações cultivadas no passado como uma tradição da sociedade e as marcas de uma vida intensa de forma diferenciada reafirmam as estratégias discursivas da modernidade utilizadas pelos autores.

Candido (2006), afirma em suas observações sobre a literatura de dois gumes, que traçar um paralelo puro entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil é perigoso, pois a realidade poderia ser vista como algo mecânico como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários ou ainda que a razão de ser da literatura fosse à sua ligação com os fatos históricos, porém, o que deve se observar é que a criação literária carrega uma carga de liberdade que a torna independente, pois as explicações das obras se encontram nelas mesmas.

Antônio Candido (1993) assinala que na investigação da obra como recriação estética e reinvenção da sociedade, os vínculos estéticos e sociais se estabelecem fortemente incorporando temas contemporâneos à obra literária.

A colocação de Bhabha (1994), sobre o hibridismo, auxilia para abarcarmos as produções literárias, como sendo vinculadas a uma condição e um processo, ou seja, é um confronto entre posições de poderes desiguais, que vai do pré-determinado ao desejado. Essa reflexão pode ser observada na produção de Milton Hatoum e de Chico Buarque, pois ambos estavam condicionados a um processo de invenção e reinvenção consecutivamente.

A liberdade formal desenhada pela literatura de hoje é o carro chefe que dá total liberdade aos escritores de re (inventarem) histórias e tramas que ultrapassam os limites lineares de romances outrora escritos. O encontro de estratégias narrativas tendo com base o relato é justamente o formato indicado pelos autores, e que de sua oralidade traça elementos que vão direcionar seus personagens e, de certa forma, (re) adaptá-los em seus próprios mundos, mesmo que sua vida tenha sentido na vida de outro.

Aijaz Ahmad (2002), em sua obra *Linhagens do Presente* explora afirmações de Said relacionadas a estruturas de produções de hoje. Afirma que “o mundo como é hoje e como foi em muitos momentos nos últimos dois anos mais ou menos – são irreconciliáveis, o que leva, inevitavelmente, a diferença tão numerosas de interpretações locais e leitura local que nenhum ensaio pode nomeá-las todas.” (p. 109).

De acordo com Carvalho (2018) os temas literários e os elementos utilizados para as criações de Chico Buarque, contribuem para a sua formação literária e para a história da literatura nacional. Para o crítico o movimento que Chico Buarque faz de incorporar teorias literárias em sua obra é condicional e, portanto cabe ao leitor essa identificação, ou seja, observar outros eixos que possam auxiliar nas análises de suas narrativas, e também dinâmicas que se entrelaçam conforme as linhas de seu romance são escritos. Como o próprio Bakhtin (1993, p.14) afirma: “O pensamento estetizante semicientífico, que às vezes por um equívoco dizia-se filosófico, sempre se apegava à arte, julgando-se parente dela por laços sanguíneos, ainda que totalmente legítimos”.

A produção ficcional de Chico Buarque é um verdadeiro conflito entre o interno e o externo. As diferentes práticas adotadas por ele, músicas, peças de teatro, romances são organismos autônomos que confirmam a interação das artes e o também com o universo à sua volta. O conjunto de suas obras interage entre si e automaticamente com o mundo que o cerca.

O mote de suas produções está sempre interagido com alguma problemática que o cerca. Como afirma Carvalho:

É o autor mesmo, inserto na categoria ficcional, aquele que engendra um jogo de mão dupla na ficção. Em “Literatura e personagem”, Anatol Rosenfeld (1999) trata do conceito de “quase juízo”, usado por Roman Ingarden. Agregado a isso, traz um comentário de Thomas Mann sobre a ficcionalidade – o “tornar ficção”. Há aqui uma autorização teórica para algo que procuro discutir sobre a ficcionalização do autor. (CARVALHO, 2018, p. 43)

Ainda para o autor a obra literária de Chico Buarque alcança autonomia para efetivar sua crítica. E levanta os caminhos da análise necessários para o leitor.

Por outro lado, o risco de desvio me parece maior quando a perspectiva de análise for de natureza terceira ao objeto. O que determina o desvio é o ponto de partida, conforme analisa Umberto Eco (1995, p.43) ao falar de “interpretação” e “uso”. Se o ponto de partida para analisar tal obra, por exemplo, for o psicanalítico, vai-se chegar se chegar, ao núcleo psicanalítico da obra, mesmo que passando pelos elementos materiais até atingir o núcleo que estará comprometido pela temática. Ao passo que uma análise que parte da obra mesmo pode chegar às diversas facetas ali constituídas, inclusive a psicanalítica, talvez até demorar-se nela o quanto se pretender, e compreender no núcleo de cada faceta, o núcleo literário, a porta de saída para o mundo. Portanto, os mecanismos de leitura devem ser dispostos na mesma medida em que se encaixam figurativamente no teor de cada obra, embora saibamos que o percurso seja, na verdade, o do leitor crítico contido neste trabalho. (CARVALHO, 2018, p. 43)

Chico Buarque é um autor aberto, pois suas narrativas ficcionais apresentam um jogo de mão dupla entre a própria literatura e seus personagens. É característica do leitor encontrar uma referência cronológica ou de espaço conforme sua leitura avança, ou buscar por outros romances que possam estar inseridos na ficção criada. Para Rosenfeld (1973) em *Reflexões sobre o Romance Moderno* o leitor sempre tem consciência da ficção, mas muitos acabam trazendo para sua realidade. Chico Buarque desperta muito dessa observação de Rosenfeld, pois é um escritor que compõe a realidade pelo imaginário, mas que os elementos deste autor estão a disposição da criação narrativa autônoma. Outrossim, é o percurso dado ao enredo que desperta a intencionalidade do mesmo. É na revelação da leitura que encontramos a criação ficcional como fruto autônomo da própria literatura.

Logo, é possível perante as vozes narrativas construídas por Chico Buarque que o autor finge a dor que deveras sente, de acordo com Fernando Pessoa. O processo de criação deste escritor contemporâneo nos leva a um olhar sobre o processo de criação dos discursos romanescos. O autor não é cheio de faces, mas é um conhecedor ficcional e a partir de seus enredos propõe diferentes funções até mesmo para si próprio.

A escrita de Chico Buarque nem sempre esteve voltada para sua terra natal. O próprio escritor é um transeunte, um ser de identificação nacional, mas que acumula em sua bagagem

uma vida em outros países. Não é de sua escrita a busca pelos porquês de determinadas situações, mas sim o enfoque no homem que se constrói a partir de transformações na busca do seu próprio eu. Até mesmo na sua autoficção *O Irmão Alemão* aparenta que a busca por esse irmão é algo para resolver uma problemática que envolve várias pessoas e não somente a si mesmo.

Chico Buarque é um escritor que se aproxima do tradicional e ao mesmo tempo em um trabalho estético primoroso se distancia dele. A dinâmica adotada por ele inverte o estilo, pois na verdade estamos falando de alguém que constrói com liberdade e originalidade quase não deixando rastros de sua construção. Enxerga-se que em suas produções o que importa é o homem e a palavra. Ao se fixar nestes pilares ele proporciona ao leitor uma reflexão sobre o recordar, e mais, sobre como descrever essa recordação de forma que o leitor preso as suas linhas narrativas possam descobrir algo que não foi exposto pelo próprio autor.

Para Rocha (2009), a Obra de Chico Buarque é um exemplo de “grau zero” tanto da escrita quanto da fala, pois a simbologia está no estado puro da própria palavra. O pesquisador afirma que a linguagem utilizada pelo escritor foge da caracterização e, portanto ele faz suas próprias regras e normas. Por isso sua escrita é tão carregada de metáfora, metonímia e também ironia. Cita a *Budapeste* como o romance que mais gira em torno da narrativa e a criação do seu – *ghost writer* – que afirma que essa é a única língua do mundo que o diabo respeita.

A polifonia marcada em suas obras é também reflexo de sua vida artística – músico, teatrólogo, poeta, compositor e romancista – entretanto a sua vertente ficcional nos romances são uma espécie de arquitetura da memória que nos leva a pensar as histórias narradas como fruto do presente. A voz de seus narradores é um lugar de habitações de onde são acionadas as narrativas.

Trata-se de uma escrita marcada pela busca do novo, pela necessidade de renovação e pela abertura a novos projetos e experimentos, dificultando assim o processo de rotulação do artista; mas que lhe confere um sentido aurático. Diferentemente de outros artistas populares, preocupados em se auto-rotularem representantes de algum movimento de vanguarda, Chico preferiu permanecer suficientemente distante – dos movimentos e dos rótulos – o que lhe garantiu autonomia para sempre se renovar. Embora muitos temas sejam frequentes e mesmo recorrentes em sua obra – como, por exemplo, traição, carnaval, feminino, etc. – cada vez que Chico os explora, apresenta-os sob um novo olhar. Por isso, a sugestão de pensá-lo como um arquiteto pode resultar profícua, afinal, Chico Buarque opera como um arquiteto das palavras, constantemente a (re) construir sua escrita. Essa preocupação com a linguagem manifesta-se em vários momentos de sua obra. Tanto nas letras rebuscadas das músicas quanto nos últimos trabalhos de romancista, a escritura (no sentido derridaiano) de Chico Buarque revela

uma arquitetura bastante original. Chico Buarque é um arquiteto em construção e, como a própria língua, em constante processo de significação. (ROCHA, 2009, p.132)

Suas obras contam com muitos elementos relativos à sua própria vida, o autor é preocupado com questões políticas e conseqüentemente com a vida pública, mas pela literatura que encontramos uma construção diferente para tratar da perspectiva particular que constroem o próprio ser.

Para Lima (2015), Chico Buarque, apesar de discreto com a vida pessoal, percebeu que seria uma boa oportunidade explorar sua vida, já que por ser uma pessoa conhecida, seria de grande curiosidade dos leitores buscarem suas linhas traçadas em *O Irmão Alemão*. Parece-me que deu certo e sua obra foi lida por muitos. Todos buscam mediante a uma obra que se alimenta da memória, algo que possa justificar ou delinear a vida do próprio autor. Assim cria um enredo inspirado, de fato, a fatos reais, mas que faz dessa investigação em busca desse irmão a própria criação autoficcional, explora com a criação da personagem-narrador uma correlação entre literatura e vida, ficção e realidade. A memória é retratada pelo autor com o jogo de ideias exposto em suas linhas.

A desterritorialização é uma linha da escrita de Chico Buarque. É comum em suas produções encontrarmos esse indicativo. Ele trabalha com o Rio de Janeiro, Budapeste, Alemanha e outras localidades como um processo de saída, por vezes, de si mesmo para o mundo. É de sua característica a escrita nômade do narrador viajante. Em *O Leite Derramado* mesmo não sabendo o local que se encontra o narrador, podemos fazer uma viagem desterritorializada pelas memórias do narrador.

A ficção como recriação ou de obras consagradas como no caso do poema *Chapeuzinho Amarelo* é parte de recorte na produção de Chico Buarque. Mas apesar de criar narradores viajantes, é na obra *O Irmão Alemão* que o autor mergulha na autoficção. As desconstruções familiares também estão fortemente presente em suas produções. A imagem familiar é um dos enfoques do escritor. Em seus romances é perceptível o quanto seus personagens são fruto dos desencontros familiares. Em *O Irmão Alemão* na mistura de personagens com criação real a desestrutura não aparece no enredo, ou melhor, não é explícita nos mínimos detalhes como nos outros. É sim, fornecida a ideia de que a família não foi perfeita, entretanto todos sofreram com essa condição, menos o narrador que permaneceu firme em seus propósitos por isso seria digno de narrar.

Quando escrevo, não tenho parceiro, sinto falta da música. Quem lê sem saber quem é o autor, acha que é um músico desalojado que escreve.” O que

prefere? “Música é mais intenso, literatura é o prazer mais esticado. Música é mais concentrado. Falam que sou mais criativo quando estou na estada, fazendo show. Não me sinto fazendo nada. Quando estou quieto, não apareço em jornal. Fazer show envolve toda uma produção, mas não é como criar. (ZAPPA, 2016, p. 199)

As narrativas de Chico Buarque são uma expressão nacional que margeia o internacional. É também uma construção arquitetada que intriga a crítica, deixando o legado do trabalho árduo com a linguagem e conseqüentemente com as artimanhas da ficção. O romance familiar é também explorado pelo autor. Essa narrativa autoficcional está na literatura contemporânea como uma armadilha para o leitor sedento pela vida pública que o mesmo tem. Sabe-se que Chico Buarque não parte do zero, ele está ligado pela tradição, entretanto sua narrativa explora não somente os desencontros familiares, mas também é um convite a discutir os próprios desencontros da literatura.

O narrador escolhido por Chico Buarque não afirma qual a sua idade, entretanto se comporta durante toda a narrativa como um artesão. A narrativa é ditada pelo fluxo de consciência e por isso tem um ritmo acelerado. As figuras históricas estão com os nomes trocados na narrativa, entretanto é possível fazer algumas correlações, até mesmo por saber que o pai de Chico Buarque era apaixonado por historiografia e era um homem desesperado por informação. O mesmo acontece com o narrador do romance, a todo o momento está criando um tipo de prosa que vai entrando pelo viés da partida de uma realidade para a construção fictícia. A inserção de documentos, fotos e uma nota no final do livro afirmando o que aconteceu depois que os amigos historiadores encontraram a família de seu irmão alemão, são estratégias ficcionais que corroboram para a construção almejada pelo autor.

O romance parte do verídico para o literal e, dessa forma, proporciona conhecermos um pouco dos lugares pelo olhar no próprio narrador. Cada informação repassada no livro merece uma atenção especial de se buscar saber mais, não com o intuito de determinar que essa passagem seja verdadeira, e essa passagem é ficção, mas sim como um fluxo de releitura histórica pelo olhar de quem estava vivendo isso.

### **3.1 Entre os irmãos Ciccio e Sergio e a São Paulo e o Rio de Janeiro de Chico Buarque**

[...] sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fraulein por lá. Na verdade, acho que já ouvi falar de algo mais sério, acho até que há tempos ouvi em casa mencionarem um filho seu na Alemanha. [...] (BUARQUE, 2014, p. 9-10)

Entre os irmãos Ciccio e Sergio, Rio de Janeiro, São Paulo e a Alemanha é que se passa a história criada por Chico Buarque. Os aspectos que distanciam esses irmãos, bem como as questões políticas e sociais que envolvem o enredo são a base para compreender como seus destinos foram diferentes e como a negligência do pai pode ter construído esse cenário de distanciamento familiar, observo que este é mais um romance familiar que o afastamento de seus membros se dá por imposições sociais.

Mesmo sabendo que o mote do romance é uma passagem da vida do escritor, entenderemos que as situações recriadas são próprias desse narrador em primeira pessoa que diante da construção de um romance familiar propicia o discernimento de Freud (1909) de que os romances familiares são aqueles que retratam as fantasias criadas durante a infância, sendo, portanto, relações inventadas que buscam sanar as problemáticas familiares do passado. Na obra *O Irmão Alemão*, encontramos irmãos que mesmo nascidos do mesmo sangue paterno encontram caminhos diferentes para seguir a vida, sem ao menos se conhecerem.

Movido pela transitoriedade ente a memória e invenção, o romance é tecido pela ideia do que foi, do que poderia ter sido e a fantasia. Chico Buarque, enquanto autor, morando no Rio de Janeiro, já sabia que o pai havia morado na Alemanha entre os anos 1929 e 1930 e que lá teria vivido uma relação amorosa. Folheando livros de seu pai, que detinha a maior biblioteca particular de São Paulo, Chico Buarque encontrou uma carta destinada ao pai que falava da existência de um filho na Alemanha, portanto, seria seu irmão alemão. Foi a isca que Chico Buarque precisava para misturar realidade com ficção e escrever seu romance autoficcional. A tendência contemporânea dentro do campo estético na literatura proporcionou a evolução de obras que misturam memórias como testemunho e a ficção, como afirma Rancière:

De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete, pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2005, p. 57)

Chico Buarque já havia decidido escrever sobre esse irmão quando encontrou em meio a dados da mãe documentos que o auxiliaria na busca por Sergio, a partir de então buscou ajuda de outros pesquisadores para incorporar a sua obra autoficcional, como ele mesmo

afirma:

Tomei conhecimento do destino do meu irmão Sergio Günther graças ao empenho do historiador João Klug e do museólogo Dieter Lange. Seus trabalhos de pesquisa em Berlim basearam-se nos documentos constantes neste livro, preservados por minha mãe, Maria Amelia Buarque de Holanda. O contato com Klug e Lange se deu por intermédio do editor Luiz Schwarcz e do historiador Sidney Chalhoub.. (BUARQUE, 2014, p. 229)

Toda a realidade está à disposição do leitor, entretanto o olhar apurado nos detalhes deste distanciamento está na construção ficcional do romance. A narrativa se dá com um narrador em primeira pessoa, Francisco Hollander, o Ciccio. Ele é filho de Sergio de Hollander e Assunta. Nas primeiras páginas o narrador esforça-se para referenciar o pai, mostra a admiração que o mesmo tem pela figura paterna. Detalha que seu pai era um colecionador de obras, amigo de escritores, por isso apreciava os exemplares autografados que possuía – a citar, uma imagem da capa de *Grande Sertão: Veredas* com dedicatória de Guimarães Rosa para o pai disposta na página 46 do livro – A paixão de seu pai por livros era tamanha que o mesmo literalmente transformou a casa em uma Biblioteca particular, e essa biblioteca é descrita incansavelmente por toda a narrativa.

[...] Mamãe cuidava dos serviços domésticos, e eram livros o luxo que meu pai se dava. Só em livros raros gastou metade da herança, ao vender a tipografia que meu avô Arnau de Hollander possuía no Rio de Janeiro. O suprassumo da biblioteca eram onze volumes hospedados num nicho da sala de visitas, como que um altar cavado no centro da estante com espessas molduras de jacarandá que os segregavam dos livros por assim dizer plebeus. [...] (BUARQUE, 2014, p. 18)

Mimo era o irmão mais velho. Seu interesse na vida não eram as leituras, mas sim conseguir a confiança do maior número de meninas virgens. Era um levado às breças, entretanto era o mais ligado ao pai e isso deixava Ciccio irritado. Mimo na visão de Ciccio era o mais belo e, portanto poderia ter a mulher que quisesse, e assim faz, principalmente com as meninas que tinham alguma aproximação com o irmão. Além disso, impressionava o pai com leitura de alguns livros de língua original, como o francês e o alemão.

Mas não havia como demovê-la, ela necessitava ir ao encontro do Mímimo, que após um duro estágio no purgatório esperava a mamma, feito criança à porta do cinema, para abonar seu ingresso na mansão celestial. O padre Bonnet, sempre atencioso com minha mãe, veio celebrar a missa ao pé de sua cama. (BUARQUE, 2014, p. 193)

Ciccio demonstra estar em lugar de estranhamento, como se em sua própria casa ele não se encontrasse. Cursava letras e vivia na biblioteca do pai na busca de livros autografados para levar e impressionar colegas e professores. Em um desses livros escolhidos para levar a faculdade encontra uma carta de Anne Ernest, uma jovem alemã que contava que teria um filho de seu pai. Essa carta passaria a ser o incômodo de Chico Buarque em sua vida real que misturada com as artimanhas ficcionais e se tornaria o romance autoficcional *O Irmão Alemão*.

Auxilia na análise também, a constante afirmação de que a carta foi encontrada no livro *O Ramo de Ouro*. Esta obra foi escrita por Sir James Frazer, em uma edição inglesa de 1922. A escolha deste livro para ser citado pelo narrador como o livro que estava a carta é proposital para pensarmos sobre a origem do mito folclórico na humanidade e compreender o pensamento humano a partir de manifestações culturais. Este encontro de um romance que procura estabelecer os parâmetros de antropologia e psicologia coloca o romance como sendo familiar por se aproximar das atitudes humanas, e conseqüentemente sermos frutos de acontecimentos do mundo moderno. Penso que o livro discute que o ser humano partiu do mundo mágico, depois para o religioso e em seguida para a razão. E assim delineou o caminho científico que pode buscar as explicações para tal.

Essas construções narrativas, que se alimentam da psicologia para compreender primeiramente as mudanças impactantes das políticas sociais e absorvem para a sua vida são características do romance familiar, acredito que a escolha não foi aleatória, como falado anteriormente, mas sim para compreendermos que não houve culpados pelo distanciamento dos irmãos, o que houve foram situações políticas que contribuíram para isso. Agora, já passado o período dos acontecimentos é possível falar do conflito familiar que permaneceu na cabeça do irmão Ciccio e o desejo de consertar o passado, que de certa forma, não foi provocado por ele.

Esses irmãos e o Brasil e a Alemanha proporcionaram ao narrador mergulhar no campo da ficção a partir de suas memórias, e, portanto a autoficção se tomada pela emoção se desenrola pelas páginas do romance. Como afirma Doubrovsky (1977) a autoficção é o lugar em que o autor se deixa sofrer uma metamorfose, e assim se torna outro que se projeta através da escrita para adquirir emoção, e neste momento transformando-se em personagem de si mesmo, ele preenche, ou tenta preencher as lacunas de sua vida.

É, portanto, diante do encontro com essa carta que o distanciamento com o irmão Mimo acontece e a busca de Ciccio se inicia para encontrar esse irmão alemão. Ciccio inicia uma investigação silenciosa, sem que percebessem, e procura em um jogo dual pelas

respostas. E para dar conta de descrever toda essa investigação Cicio conta com o campo fantasioso.

Esta aventura em busca do irmão Sergio Günter estabeleceu o fechamento de algumas lacunas, entretanto vários pontos ficam em aberto, e isso se dá, porque a história desses dois irmãos não está embasada na verdade, na descoberta, mas sim a forma como o narrador trata dessa verdade. Como nos auxilia Juan José Sauer no texto “Conceito de ficção”:

No entanto, a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema e há que tê-lo sempre presente caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso. Sua identidade total com o que trata poderia talvez resumir-se na frase de Goethe que aparece no artigo já citado de Kayser (“Quem conta um romance?”): “O romance é uma epopeia subjetiva em que o autor pede licença para tratar o universo à sua maneira; o único problema consiste em saber se ele tem ou não uma maneira; o resto vem por acréscimo” (SAUER, 2012, p.3).

Quando o autor cria um narrador que é ele próprio, na busca de encontrar seu irmão e também conhecer os fatos que proporcionaram tal distanciamento, significa que o autor está tratando a situação de sua forma. Assim como faz Bentinho em *Dom Casmurro*, é a sua visão que relatará o que aconteceu e conseqüentemente encontrar pistas sobre a identidade de seu irmão.

Tudo tem fundamental importância para Ciccio. As obras em diversas línguas estrangeiras, o irmão alemão, o irmão descompromissado, na visão do narrador, o pai fechado em uma biblioteca, a mãe tentando conduzir a família de forma harmoniosa e outros elementos. Mas, a construção é de memórias sobre memórias, comprovações sobre comprovações como se estivesse em uma investigação de romance policial. Entretanto, as projeções por ora delirantes do narrador estão quase sempre ligadas aos acontecimentos políticos que contribuíram tanto para o desaparecimento do irmão Mimo na época da ditadura, quanto para o distanciamento do irmão alemão frente ao nazismo, e quem sofre as conseqüências são os membros da família, a base, portanto da narrativa é um romance familiar, como já visto nas análises de Freud – *Romances familiares* (1909), Hunt – *O Romance Familiar na Revolução Francesa* (1992), Yi-Ling – *O Romance da Família: Rumo a uma Definição Genérica* (2001) e Dell – *O Romance Familiar Norte-Americano no Pós Guerra* (2005).

Durante a busca por alguém que pudesse definitivamente traduzir a carta encontrada, Ciccio tem inúmeras probabilidades para o que teria acontecido com seu irmão. E não para de pensar, mesmo quando está com os amigos para se divertir.

[...] Depois de não sei quantos chopes e uma garrafa inteira de steinhäger, ele se digna a me dirigir o verbo: e você, não vai falar nada? Na falta de outro assunto e no embola dos meus pensamentos, me pego a dizer que tenho um irmão alemão, isso mesmo, um irmão alemão. O Udo não acredita: é piada? Agora só me resta avançar: meu irmão alemão pertenceu à Juventude Hitlerista, foi preso no fim da guerra aos quinze ou dezesseis anos. E tem mais, guardo até hoje as cartas da mãe e uma foto dele fazendo a saudação nazista, com suástica na braçadeira e tudo. [...] (BUARQUE, 2014, p. 29,30)

A importância atribuída por Ciccio a esse irmão é de possível compreensão, ou porque o seu irmão Mimo era distante, ou porque ele julgava que as marcas das ações políticas havia o colocado frente à situação e que, portanto, deveria desfazer esse conflito, para si mesmo e para o outro.

O Rio de Janeiro de Ciccio era um campo minado. Devido às grandes oportunidades encontradas na cidade. Era o local da cultura. O acesso à universidade, a diversão e praticamente uma torre de Babel. Mas no tempo cronológico da narrativa, passavam por momentos conturbados de ordem econômica, e política e que se entrelaçam na história do país e na narrativa de Ciccio. As perseguições e os confrontos eram inevitáveis, e Mimmo envolve-se com esta luta, quando observa as mudanças no campo cultural. Por conta disso some sem deixar rastros. O pai trava uma batalha com autoridades para encontra-lo, a mãe faz novenas e novenas na esperança de que o filho entraria pela porta a qualquer momento, e Ciccio se questionava:

[...] Sem querer ser pessimista, o Christian disse que tampouco gostaria de estar na pele do meu irmão, caso o tivesses interceptado com a montonera e sua mochila recheada de correspondência clandestina. E eu que nunca morri de amores por aquele irmão, eu que o teria trocado por um irmão alemão sem pestanejar, passei a me inquietar com a ameaça de ficar sem irmão nenhum. [...] (BUARQUE, 2014, p. 160)

Entre esses irmãos é possível verificar que Ciccio estava incomodado e decidido a buscar pelo irmão alemão. Após o sumiço de Mimmo, o pai de Ciccio adoece e falece. Nem mesmo passado os dias de luto, pessoas já procuram a casa para comprar a biblioteca de seu pai. Sua mãe muito cuidadosa com as obras não abre conversa e continua a limpar os livros. Em certo dia ela se esbarra com os livros ingleses e não demora puxar o *Ramo de Ouro* e

neste momento a carta cai e ela pergunta a Ciccio o que caiu e ele responde que uma carta em alemão e começa a ler para a mãe, mas ao ver a mãe debilitada, quase não enxergando mais, Ciccio inventa um novo texto para carta colocando: “Desolado por não mais me perder contido nas ruas de Kreuzberg, desejo-te um feliz 1932. Com amizade e admiração, Walter Benjamim.” (BUARQUE, 2014, p.184).

Ciccio lembra nesse momento no narrador viajante munido de todo o espaço para criar o que quisesse de sua narrativa. Ciccio reflete que não haveria mais condições de se questionar pelo irmão perdido na Alemanha para sua mãe, pois a mesma se debilitava dia após dia pela ausência de notícias do próprio filho. E ainda acompanhando pelo rádio acreditava que o presidente Médici era mais sinistro do que Mussolini e o que lhe confortava era a locução de que “Quem não vive para servir ao Brasil não serve para viver no Brasil.”

Por vezes, a narrativa de Ciccio fantasia sobre como agiria ele e o seu irmão alemão frente às ações políticas que enfrentavam. Para Ciccio “[...] Já eu, submetido a descargas elétricas intermitentes, em dúvida se era mais lancinante a dor em si ou a sua expectativa, não pretenderia me tornar um herói da resistência. [...]”. Já para o irmão Sergio imaginava, “[...] Agora só me resta avançar: meu irmão alemão pertenceu à Juventude Hitlerista, foi preso no fim da guerra aos quinze ou dezesseis anos. [...]”.

Sem ter nenhuma informação sobre o seu irmão, restava a Ciccio imaginar como seria a sua vida se esse irmão estivesse por perto. Ele chega a imagina o irmão Sergio andando pelos cômodos de sua casa e se deliciando com a biblioteca do pai.

[...] E ao passar por a literatura contemporânea, quero supor que o rapaz, sem motivo perceptível, sentisse certo mal-estar naquele recinto. Não estava seguro de suas escolhas literárias, largava livros sem saber por que e, coincidência ou não, só então começou a perturbá-lo real e profundamente a ausência do pai. Por mais que insistisse nas leituras, sentia a falta do pai no existencialismo, nos novos romances, na poesia niilista, buscava em vão seus rastros nos livros da história mais recente. [...] (BUARQUE, 2014, p. 28)

Ciccio passa a narrativa em busca de descobrir esse irmão, como não tinha muita referência a não ser a de que a cabeça era igual à de seu pai, o seu desejo de encontrá-lo era grande. Acreditava que ter um meio-irmão seria um presente em sua vida, principalmente após as tempestades que passaram, mas sabe no fundo, que ambos foram separados pelos acontecimentos locais que privaram as pessoas de irem e virem de acordo com as leis que lhe interessavam. E acredito ser esse um dos grandes desabafos de Ciccio.

Nesse enredo não fala como foi a vida de Sergio, pois ele é um ser idealizado por Ciccio, logo, o relacionamento dos dois não está em discussão proposta pelo autor, ademais

seria difícil pelo lapso temporal entre a escrita e o acontecido que isso se tornasse possível. Entretanto, o que chama a atenção é o despojamento deste narrador em acreditar que a vida do irmão poderia ter sido diferente e até melhor se tivesse convivido com seus pais, essa lacuna de saber como poderia ter sido, é o grande conflito experimentado pelo narrador, pois faz saber que o próprio autor coloca uma “nota” na página 229 do livro para falar sobre o desfecho de sua busca.

Em maio de 2013 estive em Berlim com minha filha Silvia Buarque, cuja contribuição foi fundamental para as entrevistas com a filha de Sergio, Kerstin Prügel, a neta, Josepha Prügel, a ex-mulher, Monika Knebe, e os amigos Werner Reinhardt e Manfred Schmitz. (BUARQUE, 2014, p. 229)

Sobre essa passagem é possível observar que a mãe manteve documentos sobre o fato, e que tenha convivido com esse conflito familiar por tempo. Aproxima o Chico Buarque autor, a personificação em Ciccio, que buscava resposta por esse conflito, em sua família e que por vezes, na obra cita os percalços da situação política como determinante para isso ter acontecido. A farsa criada pelo próprio Chico Buarque é onde o desaparecimento da autobiografia se confirma visto que ele coloca, através da autoficção, uma questão de verossimilhança do próprio autor, mas que na verdade é campo ficcional. Em passagens como esta que identificamos a autoficção presente e trabalhada na obra.

Esses irmãos não puderam desfrutar de brigas e intrigas como os relacionamentos fraternos por vezes se apresentam, mas tiveram que conviver com a ausência presente em suas vidas. Na verdade, relatada apenas por um lado da história. As movimentações que giravam no Rio de Janeiro a ponto de prender o pai, a mãe e o irmão Mimmo, serviram também de experiência para o narrador compreender o porquê deste irmão alemão não aparecer para seu convívio. É claro, que a situação para o cidadão não estava tranquila nem para o lado do Brasil e nem para o lado da Alemanha.

Logo a intriga central da autoficção de Chico Buarque aparece invertida. A questão da paternidade deste irmão alemão não está em discussão, o que aparece na criação ficcional do mesmo é uma dúvida invertida, ou seja, a existência ou não deste irmão alemão. Sua narrativa autoficcional repousa sobre a busca de outro filho do pai, ou seja, a uma difusão paterna trabalhada ficcionalmente pelo autor. É possível questionar o nome original de seu irmão que passou de Horst Günther para Sergio Günther ao descobrir a verdade sobre seus pais biológicos, e Chico Buarque na narrativa o nomeia de Sergio Ernst, o mesmo sobrenome da mãe.

O Rio de Janeiro de Ciccio era um lugar de libertinagem, o importante era quebrar as

regras ou desafiá-las, portanto era natural que ele não deixaria aquela carta encontrada no livro *O Ramo de Ouro* em paz. Ela haveria de dar significado ao que ele buscava. As possíveis possibilidades do destino do irmão alemão não saíam da sua cabeça e nem de suas ações. Como pode as decisões de seus países serem responsáveis pela separação de membros de uma família, esse é o grande questionamento feito por Ciccio. A sua vontade de conhecer o irmão era maior do que realizar seus próprios desejos. A família não estava completa e como afirma Dell (2005) esses impasses políticos pelos países proporcionaram a construção de famílias com a mãe criando seu filho sozinho, e as famílias puderam descobrir que tinham meio-irmão e também abertura para a desconstrução da família tradicional começar a surgir.

A narrativa que tem por base a memória fragmentada apenas em seu narrador constitui um desafio para tentar identificar como seria aquele outro de quem se fala Rosenfeld (1973) na obra *Reflexões sobre o Romance Moderno*:

Trata-se, no fundo, de uma radicalização do romance psicológico e realista do século passado; mas este excesso levou a consequências que invertem por inteiro a forma do romance tradicional. A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequencia causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpava apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infra-pessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade. (ROSENFELD, 1973, p. 84, 85)

As memórias fragmentadas por Ciccio são justamente aquelas oriundas de sua experiência individual projetando a presença do outro, do irmão alemão. É também um desprender-se da organização das memórias cronologicamente, e sim de torna-las próximas de sua individualidade. O enredo é uma sequencia causal, que tem um propósito que será dissolvido na personalidade de quem busca a sua história espelhada na do outro. O acionamento da voz narrativa é feita através das histórias possíveis para entender como aconteceu esse desencontro.

O romance é uma investigação da condição humana. Entre esses irmãos encontramos também a divisão em que se encontrava a sociedade daquela época. A imposição religiosa que

determinaria o destino de Sergio, e as ações escondidas para se livrar da perseguição no Brasil. Ademais a figura do pai é a do “Senhor das Letras” o amigo de grandes escritores intelectuais que se alimentava de linhas e linhas de leitura, não se envolvendo ou observando que a sua família padecia por isso. Também sugere a figura do ser perfeito que não poderia, por exemplo, ter um filho fora do casamento.

As informações, por se tratar de uma autoficção, são partes de pesquisa realizada pelo autor para caracterizar esses irmãos. Ciccio está em um seio familiar estruturado, tradicional, já o irmão sabe-se que nasceu em Berlim no ano de 1930, seus pais biológicos são Anne Erneste e Sergio de Hollander. Ele foi registrado como Sergio Ernst apenas pela mãe, pois o pai era brasileiro e já havia retornado para seu país sem saber que Anne estava grávida. A mãe quando o menino tinha entre um e dois anos o entregou a Secretaria da Infância em Berlim, logo o menino foi adotado por Arthur e Pauline Günther e passou a se chamar Horst Günther. Horst trabalhou na televisão e chegou a gravar um disco, ao tomar conhecimento da sua verdadeira história mudou o nome para Sergio Günther. Ele faleceu em dezembro de 1981, um ano antes do pai biológico, que nunca conheceu.

Os distanciamentos desse irmão levou o autor a investigar sua existência e saber mais sobre a sua vida. Pela narrativa verifica que desde que tomou conhecimento da existência desse irmão aos dezesseis anos de idade, as possibilidades de tê-lo em seu convívio sempre foram altas. Entretanto como não era comentado em sua casa sobre esse assunto, por respeito, o menino Ciccio manteve apenas em seus pensamentos esse possível encontro, somente após a morte da mãe que ele decide pesquisar o que de fato aconteceu. Logo, a narrativa não se pretende ao fato de encontrar esse irmão propriamente dito, mas de expor a condição humana que sofria pelas ascensões e quedas de seus pais vítimas também do conflito político existente.

O relacionamento entre os irmãos é tratado apenas pelos devaneios de Ciccio, esse irmão poderia estar em vários lugares imaginados pelo narrador. O conflito parece pertencer apenas a si mesmo, porém esbarra no outro, na figura daquele que cresceu sem saber quem é o pai, e que na visão do narrador, foi um ato de maldade do próprio pai, mesmo o pai sendo homenageado em um capítulo do livro. Esses conflitos envolvendo possíveis destinos baseados em acontecimentos de embate seriam justamente a discussão apresentada pelo enredo e, de certa forma, a necessidade de transformar um acontecimento real em ficção é nato do ser humano, que é fantasioso como afirma Freud (1909).

É possível identificar também que a estrutura familiar de Cicio, é de uma mãe zelosa que está sempre cuidando da casa, fazendo comidas e atendendo o pai, e ao relatar essas

passagens, Ciccio sempre imagina que o irmão alemão estaria em uma condição ruim, ou largado a própria sorte. Isso o incomoda e faz com que a figura do Mimmo seja rebaixada frente à do meio-irmão.

Esse conflito familiar internacional acena para um fator característico das literaturas contemporâneas, que interligam os acontecimentos para colocar em discussão a condição do ser humano. As tentativas de se encontrar esse irmão alemão está para o narrador Ciccio como também uma forma de desvendar quais foram os destinos consequentes de determinadas ações.

### 3.2 Autoficção e a narrativa de Ciccio.

Isto é para quando você vier. O que eu sei é o que ele me contou e o que imaginei. Você sabe de coisas dessa ilha que eu mesmo nunca poderei saber. É por isso que me dou o trabalho de contar o pouco que sei. Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é porque estão à sua espera para fazer sentido. Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história. Esperei por alguns anos, mas já não posso contar com a sorte. O que eu tenho a dizer só pode fazer sentido junto com o que você já sabe. Também teria muito a lhe perguntar (CARVALHO, 2002, p. 122).

Ciccio é um narrador incansável. Os detalhes fazem parte dos fatos narrados, mesmo que o objetivo maior seja o de desvendar o segredo do pai, que se tornou um segredo de família. *O Irmão Alemão* na verdade é o objetivo de Ciccio enquanto narrador-personagem, mas a descrição de como sua família se estruturou e desestruturou é o mote principal. Acionar o que pode ter acontecido na Alemanha, enquanto viveu no Brasil é um arriscado exercício de criação literária que contribuem para a afirmação autoficcional do narrador.

Mesmo sabendo da hipótese de esse irmão alemão ter existido realmente, na obra o conceito de autoficção se torna plausível para tal narrativa, pois se entende que esta estratégia narrativa da literatura contemporânea esta discutindo a incidência da autobiografia na ficção, tornando híbrido os espaços demarcados entre real e o ficcional, e proporcionando uma discussão sobre o autor não estar controlando o que deve ser dito, mas sendo referência para a criação da própria personagem.

A autoficção na narrativa de Cicio é um encontro internacional de problemática social, que atingiu não só a sua vida e a da sua família no Brasil, mas também a vida e famílias de outro país. A obra literária construída por Chico Buarque representou a construção autoficcional com o desvio do próprio título, ao citar outra nacionalidade, que na verdade

culmina com a história da própria vida do narrador. Esse jogo de personificações e metáforas é a marca da estratégia narrativa desenhada pela obra.

[...] Diante de uma cadeira vazia, só me resta bater os pés no compasso da orquestra e observar as pessoas, muita gente de cabelos claros, faces rosadas, boa parcela certamente de origem alemã. Com isso me vem à mente a carta que encontrei por acaso outro dia, e sem querer pego a fantasiar o romance secreto de meu pai em Berlim, já brinco de procurar um irmão alemão do salão. Será um homem de seus trinta anos, provavelmente de óculos, loiro, queixo proeminente, rosto muito comprido, cocuruto alto. [...] (BUARQUE, 2014, p. 25)

Ciccio relata as peripécias de sua juventude, contrariando as leis e infringindo os códigos estabelecidos, como se expusesse a resistência contra as ações políticas daquele período. É uma reflexão sobre o período autoritarista que passava o país. Mergulhado em subjetividade incapaz de ser diferenciada, a presença de uma autobiografia é um paradoxo de exposição de um eu produzido ficcionalmente, como se criasse uma identidade *fake*.

Através das linhas da obra *O Irmão Alemão* encontra-se a revelação de marcas do presente incididas em um diálogo com o passado como um espetáculo, por vezes irônicos, dos personagens em relação ao que é de conhecimento de todos. A exposição do eu é um exercício autoficcional que está em sintonia com a reprodução do ele. Na certeza da existência de um cânone sustentado pela crítica, os narradores autofissionais apostam em cenas literárias e históricas do século passado e acrescentam elementos singulares que transitam e portanto estão circunscrevendo modalidades de experiências novas. A auto-exposição pode se inserir na narrativa, mas também é uma estratégia para desafiar e ao mesmo tempo brincar com o tempo contemporâneo. Como pode se observar na citação abaixo:

[...] 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, Súdamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Frasanenstrasse 22, Berlim. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído: (BUARQUE, 2014, p. 8).

No capítulo seguinte, Ciccio se dedica a falar da figura do pai. Esse homem das letras que influenciou a família na leitura e também fala de sua infância. Chico Buarque trabalha a aproximação dos nomes reais e os criados. Essa estratégia leva-nos a pensar em um pacto com o real que vai se desenhando no decorrer na narrativa e ao mesmo tempo quer dar autenticidade daquilo que está sendo narrado, pois seria o fato contado por quem viveu o fato. Mas é possível através de passagens da obra encontrar a exacerbação do biográfico, pois essa é uma estratégia da autoficção, criar um “eu” e mostrar qual o seu papel frente a narrativa. Ao

falar do pai, a narrativa se aproxima do real, como se estivéssemos lendo um diário. É possível pensar que essa estratégia autoficcional está ligada a representatividade como um mecanismo que daria conta do campo contemporâneo. Para Doubrovski (1977) contar de si, através da memória, do conhecimento ou da recordação, é ficcionalizar o desejo de ser sincero.

[...] A biblioteca do meu pai contava então uns quinze mil livros. No fim superou os vinte mil, era a maior biblioteca particular de São Paulo, depois da de um bibliófilo rival que, dizia meu pai, não havia lido nem um terço do seu depósito. Calculando que ele tenha acumulado livros a partir dos dezoitos anos, posso tirar que meu pai não leu menos que um por dia. [...] (BUARQUE, 2014, p. 19)

O terceiro capítulo é intensificado pela explanação de Ciccio sobre como seria seu irmão alemão, o que poderia ter acontecido com ele. Pensava que ele poderia estar em São Paulo procurando pelo pai, ou ter sofrido por causa da segunda guerra mundial. Esse jogo entre as margens da vida, contanto histórias através da memória, o narrador tenta se afastar da biografia e se certa forma se tornar um ser de si mesmo. Depois de passar por capítulos que se aproximam da realidade, o autor se lança a falar do que seria possível, a autoficção se encontra aqui como um apagar do biográfico e a constituição do esforço do autor em contar através de experiências o seu próprio esforço de fazer literatura, metaforizado no esforço de descobrir onde está seu irmão. Seria um sujeito oculto que tenta preencher os vazios com verdades inventadas para dar conta da sua experiência ficcional.

[...] Será um homem de seus trinta anos, provavelmente de óculos, loiro, queixo proeminente, rosto muito comprido, cocuruto alto. [...] (BUARQUE, 2014, p. 25)

[...] de qualquer maneira me parece natural que a certa altura da vida ele se mostrasse inquieto, indagasse da mãe a procedência do seu nome, invocasse o direito de conhecer a identidade do pai. E reunindo algumas economias, mesmo sem a bênção dela aportaria cedo ou tarde no Rio de Janeiro com o endereço da casa paterna no Jardim Botânico. [...] (BUARQUE, 2014, p. 26)

[...] Agora só me resta avançar: meu irmão alemão pertenceu à Juventude Hitlerista, foi preso no fim da guerra aos quinze ou dezesseis anos. [...] (BUARQUE, 2014, p. 29)

No quarto capítulo o narrador fala do irmão Domingos, que é mais velho e com quem Ciccio convive. Narra as aventuras amorosas e eróticas deste irmão. Caracteriza-o para o leitor como um irmão desafiador e o oposto do narrador. A obra ganha fôlego neste capítulo, as ações referenciadas ao período militar tomam conta da narrativa. Apesar de o narrador

Ciccio expor na narrativa que trocaria seu irmão de sangue por um suposto irmão alemão, entregando uma aparente não afinidade, é neste irmão que encontramos as estratégias narrativas autoficcionais, e ao mesmo tempo compreendemos algumas analogias propostas pelo autor. A aparente preferência da mãe pelo irmão Mimmo, também o oposto do que a mãe desejaria sobre o filho alemão de seu marido.

[...] Minha mãe não era boba, sabia muito bem o que prendia a farfallina, essas sirigaitas viviam por ali fazendo hora para ver se esbarravam com o Mimmo. Precavida contra o mau passo juvenil do marido, mamãe naturalmente fazia figas para esconjurar um neto a desatempo. Mas no íntimo gaba-se do rodízio feminino no quarto de Mimmo, continha-se para não desfraldar no varal seus lençóis sangrados, sempre fingindo acreditar que vinham todas estudar o mapa-múndi com ele. (BUARQUE, 2014, p. 38 e 39)

O contexto histórico do golpe militar, a descrição da marcha da família com Deus pela liberdade, a inquietação de Ciccio permeando o pai para perguntar do irmão alemão aparecem no quinto capítulo. É de características marcante de Chico Buarque colocar nomes de desaparecidos no período da Ditadura Militar em seus personagens. Isso acontece com Benjamin, com Eulálio e Matilde, e também com o nome Domingos. A relação deste nome pode ter a ver com ideia de não esquecimento do que aconteceu na história, e também dizer que se não morreu no tempo narrativo, simbolicamente é o fim agora, pois o mesmo fala que encerra a busca pelo meio irmão muito anos depois e que o mesmo já havia morrido.

[...] Sinos brilhavam na praça da Sé, mulheres com véu na cabeça desfiavam terços, e achei melhor me retirar antes que algum maledicente me visse ali entretido com hinos religiosos, brados patrióticos e discursos apocalípticos em frente à catedral. [...] (BUARQUE, 2014, p. 48)

Lá em casa pouco se falava de política, se bem que meu pai, pelo que sei, tendia a ideias socialistas. Não as expressava ultimamente em público decerto porque, como supervisor geral do Cambesp, era subordinado a um governador partidário do Regime Militar. (BUARQUE, 2014, p. 48)

[...] a golpes de cassetete os soldados investem contra um pessoal no alto da rua e arrastam para o camburão um rapaz todo enconchado, a cabeça dentro dos braços. (BUARQUE, 2014, p. 50)

[...] E uma noite em casa, no meio do jantar, sem mais nem menos lancei esta: eu não me envergonharia de ter um filho alemão. Meu pai ficou com o garfo suspenso diante da boca aberta, enquanto meu irmão continuava a folhear a Playboy à esquerda do prato. (BUARQUE, 2014, p. 52)

Pelos capítulos que se seguem do sexto ao décimo o narrador Ciccio acredita que encontrou Anne Ernest com seu marido, com o sobrenome de Beauregard. Ciccio então

arruma uma forma de visitá-los e investigá-los sobre a possibilidade de seu irmão ser filho desta mulher. Essa aventura permite ao narrador autoficcional criar muitas outras narrativas sobre o passado. As hipóteses levantadas por ele conduzem as estratégias narrativas escolhidas pelo autor. Para Colonna apud Laouyen (2004) o escritor-autor usado como referência, faz parte de um jogo fundamental para a escrita autoficcional, ou seja, é a estratégia narrativa contemporânea escolhida para o autor. Não negar e nem afirmar o que de fato para a crítica é tão somente a ficção.

É notória a utilização da aproximação dos nomes. Na verdade a personagem do irmão alemão chama-se na narrativa Sérgio Ernest, enquanto que na vida real tinha o nome de Horst Günther, que depois que descobriu o pai biológico, mudou seu nome para Sérgio Günther. A busca por Anne ficcionalizada é também uma metáfora de esperança, onde o autor de forma autoficcional recria a necessidade da busca pelo não dito, ou não esclarecido.

[...] Ainda o vejo de perfil num relance mal iluminado, quando abre o portão dos Beaugard sem tocar a campainha. Acho que tem um nariz grande, testa alta, óculos, carrega livros, tem a chave de casa e só pode ser ele. Há de ser meu irmão alemão. (BUARQUE, 2014, p. 88)

No capítulo onze Ciccio encontra uma carta de Anne e uma foto. Ele identifica a caligrafia diferente no sobrenome do pai, e acaba se decepcionando ao verificar que a moça da foto não tinha nada parecido com a Anne que ele acreditava ter encontrado. Para Klinger (2006) o interessante em uma narrativa autoficcional nem é a relação do texto com a vida do autor, mas sim a forma com o autor criou o “mito do escritor”. Essa característica da autoficção pode ser vista na citação abaixo, pois o narrador parece ser um herói que esta em uma missão ilustre que envolve uma criança, aparentemente assustada, e age como uma detetive para desvendar um mito

[...] Mas ao guardar de volta os documentos, esbarro no fundo do envelope pardo com uma foto pouco maior que uma carta de baralho, trazendo no verso os nomes Sergio e Anne Ernst com a caligrafia da minha mãe. Detenho-me em Sergio, uma criança de cinco ou seis meses, idade em que somente as mães sabem dizer com convicção a quem o bebê puxou. Para mim é um bebê igual a qualquer bebê, exceto por uns olhos assustados, olhando para o alto. Já Anne que sorri para o filho, mesmo levando em conta a distância de quarenta anos, não é a Anne que conheço. Com um rosto quadrado, nariz agudo, certo ar de camponesa, a mulher da foto está menos para madame Beaugard que para minha própria mãe, é como um primeiro esboço da minha mãe que meu pai tivesse posto de lado. [...] (BUARQUE, 2014, p. 116 e 117)

Nos próximos capítulos, doze e treze, Ciccio estabelece contato com Christian, o filho

do casal que ele achava que era seu irmão. E durante os encontros e conversas sobre literatura, surge a ideia de escrever um livro sobre o irmão alemão. E as ações do período militar se intensificam e Ciccio vê seus amigos serem presos. Neste capítulo a criação do “mito do escritor” de que fala Klinger (2006), fica mais evidente. A ideia de escrever sobre a sua vida surge como uma criação prazerosa. A vontade mesmo que inconsciente do autor é uma estratégia teatral lançada ao texto como uma representação múltipla de suas autorias identitárias ou o próprio mito refletido na construção do eu pelo viés consciente de sua referência. As passagens a seguir demonstram o ambiente inspirador para um professor de literatura se arriscar as letras.

[...] Segurando meu braço o Christian me adverte que boa parte dos garçons, porteiros e choferes de táxi da cidade são informantes da polícia, para quem o mero conhecimento da língua russa pode ser comprometedor. E quando cochicho ele equipara nosso estado policial ao da Alemanha nazista, penso que já exagera um pouco. [...] (BUARQUE, 2014, p. 133)

[...] Se eu amanhã tivesse acesso a uma editora, não vejo por que o indicaria, se posso eu mesmo me aventurar na literatura. E assim como o Christian se dá o direito de emular poetas russos, serei capaz de escrever um romance inspirado na Alemanha dos anos 30, tão presente nas minhas leituras e fantasias. Posso romancear, por exemplo, a história de Anne Ernest, cuja foto com meu irmão no colo guardo no bolso da camisa e várias vezes por sai tenho a compulsão de olhar. [...] (BUARQUE, 2014, p.148)

No décimo quarto capítulo o narrador descreve a invasão de policiais em sua casa, após a prisão de seu irmão Mimmo. Com a busca pelos policiais é encontrada uma carta que informava a necessidade de documentos para a adoção do menino. Este capítulo está alinhado ao projeto estético do autor. As informações são colocadas de forma tão intensa que o leitor passa a se imaginar dentro de uma cena real. A estratégia autoficcional encontrada aqui remete ao equilíbrio do escritor ao misturar a autorreferência com a ficção, um lugar transitório que amplia o horizonte de expectativas do leitor.

[...] De camisola e descabelada, ela fervia o leite para o meu café da manhã quando tocaram a campainha com insistência. Era ele, só podia ser o Mimmo que tinha perdido de novo as chaves, mas ao abrir à porta a baixinha é atropelada por quatro intrusos que sem apresentações indagam se esta é a residência de Domingos de Hollander. [...] (BUARQUE, 2014, p. 154)

[...] Mas a segunda gaveta está trancada, obrigando um esbirro a lançar mão de uma gazua. E dali de dentro vejo com espanto emergir uma foto em sépia do meu pai com Anne Ernst, que o Borges larga no meio das piranhas nas capas de revista. [...] (BUARQUE, 2014, p.156)

No capítulo seguinte, o quinze, morre o pai, no capítulo dezesseis morre a mãe. Ciccio

sem saber o que aconteceu com seu irmão Mimmo se vê sozinho e mais cartas começam a aparecer. Nestas passagens encontramos a morte de Sérgio de Hollander e Assunta, mãe e pai ficcional, quando na vida real os pais chamam Sérgio Buarque de Holanda e Maria Amélia Buarque de Holanda. A mistura da veracidade e da ficção aflora as estratégias autoficcionais e rompem as fronteiras da inserção do “eu” rasurada, e o pacto passa a ser a invenção do duplo não permitindo uma orientação para a leitura. Ou seja, qualquer semelhança com a realidade não será uma mera coincidência, mas sim uma estratégia muito bem pensada pelo autor.

[...] de resto vestirá o habitual pijama bege, e seu semblante terá a cor acinzentada dos mortos que ele já vinha adquirindo em vida dia a dia. Permanecerei um tempo em estupor a um passo daquele pai defunto, que mamãe ainda afagará nas faces e nos cabelos. [...] (BUARQUE, 2014, p. 171)

[...] Com a partida do padre Bonnet, mamãe me fez sentar ao seu lado, benzeu minha testa e me advertiu que passava da hora de eu tomar juízo, pois cabia a mim levar adiante o nome dos Hollander. Trouxe as costas da mão ao meu pescoço, me achou febril, mas era sua mão que estava gelada. Em seguida deitou sobre o peito as mãos cruzadas, fixou nos lábios um meio sorriso, seus olhos por fim aquietaram. Quando o Dr. Zuzarte chegou, pouco havia a fazer. Tomou sem convicção o pulso dela e pelejou para fechar-lhes as pálpebras. (BUARQUE, 2014, p. 194)

No capítulo dezessete e último, a narrativa já se projeta no ano de 2013, e como um posfácio apresenta uma narrativa de Ciccio embarcando para a Alemanha com o intuito de verificar as informações que tinha do irmão alemão. “[...] Na tardinha de 20 de maio de 2013 embarquei no voo da Lufthansa ciente de que não dormiria. [...]” (BUARQUE, 2014, p. 206).

Essa abordagem inicial serve de parâmetro para a construção de um romance familiar autoficcional, que apresenta traços biográficos que são reconstruídos pela ficção e logo a percepção de que as atividades políticas sociais contribuíram para a construção do conflito familiar de forma eficaz.

Gasparini (2008) afirma que a confissão é o principal caminho para a autoficção, é quanto o autor se sente autônomo para criar uma narrativa ficcional e concentrar-se em um aspecto de sua vida, ou uma problemática de sua identidade ou de sua família, e que somente pela ficção consegue transcender o que de fato lhe incomoda verdadeiramente.

O narrador de *O Irmão Alemão* é um narrador autoficcional que se importa mais com a narrativa do que com os fatos. Ciccio traça sua narrativa contextualizando e questionando a si mesmo se o que estava acontecendo era certo ou não. A figura do pai lhe transmite a ideia de guardar os segredos e não revelá-los ou fazer de conta que não existem. E essa estrutura mexe com o consciente do narrador que se arrisca a criar pensamento, sensações e até possíveis

ações para resolver. Como “[...] De qualquer maneira me parece natural que a certa altura da vida ele se mostrasse inquieto, indagasse da mãe a procedência de seu nome, invocasse o direito de conhecer a identidade do pai. [...]” (Buarque, 2014, p. 26).

A autoficção é, portanto, uma forma de contar uma história correspondendo aos anseios daquele que necessita narrar, mas ultrapassa os limites de seu tempo para dar sentido ao que lhe incomoda, e nesta perspectiva constroem não só o narrador, mas também o autor, o leitor e o próprio mundo. As narrativas se tornam híbridas ao ponto do narrador misturar estratégias narrativas que são dispostas no texto com o intuito de garantir que aquela confissão também esta falando do outro.

Todos sabem que a obra *O Irmão Alemão* é baseado em um fato verdadeiro do escritor Chico Buarque, talvez por isso ela tenha sido chamada a tempo de autobiografia. Entretanto, as recriações literárias do autor deixam claras a sua facilidade em trabalhar com o que foi de forma a criar uma narrativa literária própria da contemporaneidade.

Dobrovsky (1977), explora a ideia de escrever autoficção examinando ou não a consciência real do escritor e julga o distanciamento do *confessions* de Rousseau, porque para ele a escrita é sempre ficcional, é sempre a representação do individuo e a construção narrativa é um jogo entre o fato e a ficção. É uma forma de narrar como se quisesse convencer o leitor da verdade, gerando um pacto com o leitor, ou seja, não é que não se contará verdades, mas tudo estará nos limites da ficção. Temos, portanto uma fragmentação do real transgredido nas linhas do texto como uma forma de se reinventar.

Apesar de toda a história familiar de Chico Buarque aparecer no final do livro é um pacto que o autor fez para traçar semelhanças com a narrativa. Ciccio pode perfeitamente ser um apelido de Chico e aos poucos o trabalho ficcional vai se aproximando do existente criando uma investigação no campo de tensão entre a autobiografia e a ficção.

Muitas das cartas citadas pelo narrador aparecem nas páginas do livro, mas a primeira, por exemplo, só aparece a tradução, sem a imagem da verdadeira. Será que esta carta existiu? Ou foi somente um jogo ilusório da presença dela. Mas uma coisa é certa esta carta deveria ser inventada dentro do livro *O Ramo de Ouro*, para que o narrador se explique do conhecimento do irmão alemão. Em relatos Chico Buarque afirma que soube da existência desse irmão aos 23 anos de idade, enquanto que no livro é narrado que Ciccio tinha dezesseis anos quando tomou conhecimento.

Nesta retomada temporal, o encontro com a carta, também é o momento de Ciccio lembrar a juventude e colocar em discussão as questões políticas que envolviam o país. O narrador em primeira pessoa escreve em futuro do pretérito todos os possíveis finais que esta

história poderia ter ainda as biografias exploradas misturam outras pessoas incluindo a si mesmo e esboça as condições das vítimas daquele período histórico.

Mesmo as informações extradiegéticas não tiram a linha hipotética definida por esse narrador. Os enfoques nos laços familiares dão conta de que ele chegaria a esse irmão alemão. As características marcantes da narrativa dão conta de que a homenagem ao pai também é uma contemplação do autor. A mistura entre narrador e autor é um verdadeiro jogo de Chico Buarque, que imagina as ações até mesmo do próprio irmão Mimmo. Além, das ideias de que a mãe sabia da existência do irmão alemão, mas que não tocava no assunto, pois era em respeito ao pai, ou pela mágoa que sentia.

O descobrir do imaginário de Ciccio em sua narrativa autoficcional pode ser compreendido também como uma forma de tornar real o que de fato foi uma decepção. A fantasia que mexe com o passado da história familiar até então desconhecida pelos membros da família é o espaço criativo do autor, transcrita pelo narrador. O protagonista encerra sua ficção estando no campo real de todo seu campo de exílio metafórico. Esse último capítulo encerra a narrativa de Ciccio como algo concretizado e desvendado.

O romance busca uma narrativa de temática da busca pelo ausente. Fechar lacunas abertas que por motivos diversos ficaram sem resposta. Talvez por isso Chico Buarque optasse por dedicar seu livro “para Sergios”, ou seja, colocando em discussão todos aqueles que sofreram de alguma forma pela ausência de um membro familiar. Ainda o narrador Ciccio no capítulo treze se arrisca a dizer que poderia escrever um romance sobre a história. E dessa forma aproxima o leitor da realidade, mas essa afirmação também está na estratégia ficcional do autor.

Ciccio, esse narrador autoficcional, também está a procura de tornar o seu romance internacional, e de certa forma contribuir para que outras literaturas apareçam. A ideia é de entender o que as pessoas fizeram em época de crise? Como resolveram suas questões familiares frente aos embates impostos pelo mundo. A memória é o elo da engrenagem para estabelecer o que foi, e ela que proporciona o leitor a conhecer sobre as problemáticas de outros lugares. A obra é uma abertura para uma literatura mundo, que de certa forma abre uma problemática que pode ser discutida e reconhecida pelo mundo todo. O *Irmão Alemão* está neste caminho, e serve de bom exemplo para as narrativas autoficcionais que seguem rastros de uma problemática, como elucida Gabnebin (2006):

Esse conceito de rastro nos conduz à problemática, brevemente evocada, da memória. Notemos primeiro que o rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas — para

não dizer, em boa (?) lógica cartesiana, obscuras — que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença. Sejam sobre tabletes de cera ou sobre uma "lousa mágica" — essas metáforas privilegiadas da alma —, o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade essencial e intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracteriza a metafísica clássica. (GAGNEBIN, 2006, p.44)

O que compreendemos é que as reflexões sobre a memória e a escrita estão em discussões para definir o que é verdade e o que é mentira, quando na realidade o que encontramos é uma narrativa que não tem por obrigação a verdade. Entretanto, a vida real representada e a memória junto à suposição direcionando a narrativa é o que encontramos na obra *O Irmão Alemão*.

Ciccio está se movimentando pela narrativa, como aquele que não se sente parte da família. A mãe só se vangloria das ações do irmão Mimmo, o pai só conversa com o irmão Mimmo e ele é quem sabe do grande segredo. As ficções criadas a partir desta estrutura familiar apontam para o conflito interno e o externo desses personagens. Os elementos corroborativos para a narração encontram-se no consciente do narrador autoficcional, é de se esperar, portanto que sua narrativa seja convincente e que o leitor passe a se sensibilizar com a sua busca.

Estratégias narrativas como as de autoficção ganharam espaço na literatura moderna, pois estão diante da busca incansável de si mesmo, e conseqüentemente exploram os indicativos de uma história real para construir a ficção.

Segundo Halbwachs (2013) toda memória individual está inserida na sociedade a qual o individuo pertence, e dentro desse grupo a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, ou seja, o trabalho do sujeito é o de rememorar e recontar o que observou do outro. Logo, a lembrança trata de eventos que o sujeito se vê envolvido e à medida que quer buscar mais sobre, ele desenha sua escrita.

As insistências de Ciccio de frequentar a biblioteca constantemente quando o pai não está presente, também nos remete à ideia de pesquisa. A fonte de todas as informações estaria ali, na biblioteca. A imagem não era a das melhores, mas é assim que se encontram documentos sobre a família.

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo de farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro. (BUARQUE, 2014, p.8)

Ciccio apesar de pertencer ao clã familiar, está neste romance como uma voz silenciada que observa as injustiças e tenta traçar meios de consertar. Esforça-se para procurar o irmão, cuida do pai e da mãe, mas não consegue esquecer o que poderia ter acontecido com um membro de sua família, e, aliás, ele fica sozinho na narrativa quando chega ao último capítulo em um voo para Berlim. As informações sobre esse voo estão no campo da ficção como um alento para desvendar sua procura.

No último capítulo estando em Berlim o autor termina a sua ficção, mas a realidade em volta de sua temática continua, pois ele não conhece o irmão, então a história real continua. Essa ideia finalizada pelo livro é a maneira bem proposital para incrementar a autoficção. Os simulacros existentes no decorrer da narrativa, são preenchidos com a narrativa, entretanto o vazio metafórico permanece. Esse jogo de autor – narrador faz das entrelinhas do romance *O Irmão Alemão* uma verdadeira fronteira entre o imaginário e o real, estabelecendo a sensação de veracidade proposta nas autoficções.

Ciccio um professor de Português, ainda descreve sua demissão no cursinho que lecionava. A diretora era Natércia, uma boa homenagem a Camões, essa era além de sua companheira de curso e trabalho também quem dormirá algumas noites com o narrador. Ela o demite por dizer que havia denúncias contra Ciccio e que não poderia revelar. Essa situação narrada explicita a preocupação naqueles tempos.

[...] Não descarto mesmo a possibilidade de ela ter estimulado alunos meus a prestarem queixa contra mim, seja por atrasos constantes, excesso de faltas, bafo de álcool, ou até porte de LSD. Mas o mais grave, nos tempos que correm, é que uma demissão mal explicada deixa no ar a suspeita de que sou meio esquerdista, enquanto a Natércia, como toda cu de ferro, nunca sequer chegou perto do movimento estudantil. E se minha vida pregressa for esmiuçada por gente da atual reitoria, por força virá à tona minha proximidade com adversários do regime, até mesmo militantes da guerrilha urbana. [...] (BUARQUE, 2014, p.129 e 130)

A citação de vários escritores, os encontros com vários artistas, a construção culta da família do pai, tudo isso serve de fundo para a narrativa autoficcional. Chico Buarque em suas linhas gerais está mais preocupado em repassar de forma bem humorada como foi uma parte de sua juventude em um país que era necessário dar voz aos resistentes artísticos daquele período. As ações internacionais paralelas também mostram que outros lugares do mundo, como por exemplo, a Alemanha, padecia dessa situação. E o alvo era a família.

[...] Penso nos sentimentos da minha mãe em relação a Sergio Ernest, que para ela supostamente vivia desde tenra idade com uma família de adoção. Ela sem dúvida reservaria um espaço em suas preces para que o alemãozinho

crescesse saudável, não tivesse complexos por ser filho postiço, nem viesse um dia reclamar sua parte na mirrada herança dos Hollander. Porém, se porventura mamãe ficasse a par da condição periclitante do menino, seria capaz de querer adotá-lo ela mesma, incitaria meu pai a resgatá-lo em Berlim no meio da guerra. E perante essa jovem esposa napolitana que o tinha em tão alta conta, era compreensível que papai omitisse seu fracasso em missão bem mais modesta aqui no país. [...] (BUARQUE, 2014, p.168)

Este narrador está voltado para o seu projeto estético como um verdadeiro conhecedor das letras. Cita várias obras importantes que estão em poder de seu pai. A característica principal desse narrador autoficcional é o de indeterminação, ou seja, sem autobiografia e sem romance autobiográfico, é um jogo que se move para todas as direções, e essas colocações do narrador que prova a inercia diante da interpretação.

E curiosamente o narrador expõe as fragilidades escondidas dentro do seio familiar, e essa pode ter sido a linha adotada pelo Chico Buarque, pois o narrador em primeira pessoa transmite toda e qualquer informação de forma minuciosa, sem se preocupar com o impacto gerado. Sobre isso Santiago (2000) afirma que assim é que acontecimentos narrados, ao sabor e sob o signo do acaso num romance, dentro de uma ordem supostamente "real", serão revistos, pela análise, dentro de uma lógica que procurará configurar as ações e atá-las, por exemplo, ao desenvolvimento e/ou caracterização dos personagens.

Explorar a intertextualidade no sentido de incorporação cultural muitas vezes é exposto de forma inconsciente para exaltar uma tradição artística. Na verdade a intenção não é a de dar outros sentidos, mas sim suscitar aquela passagem de outra forma, ou ainda fazer com que aquela passagem seja o prazer de compor, como afirma ainda Santiago (2000, p. 28) ao refletir sobre “a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista”.

Na condição de compositor, autor e apaixonado pela literatura, Chico Buarque explora a fronteira entre os gêneros, e nessa obra a autobiografia e a ficção, criam um narrador que resenha o livro e leva o leitor a participar de suas imaginações, entretanto na narrativa o autor e o narrador não se parecem e nem possuem biografias parecidas, esse jogo é esteticamente do narrador autoficcional.

Essa narrativa confessional na obra *O Irmão Alemão* aparece como uma tentativa de narrar àquilo que incomoda a personagem. Se voltarmos nosso pensamento para a única obra de Raul Pompéia, *O Ateneu* encontra-se um narrador confessional, que não resiste às maldades encontradas em um colégio interno e após a sua saída conta a história na pele da

personagem Sergio. Lembremos ainda que de acordo com críticos, o pai do então personagem "Sergio" prefere que o menino fique em um internato que era tido pela classe dominante como do mais alto nível, pois não haveria condições dele cumprir seus compromissos e cuidar do filho.

O pai de Ciccio também não consegue cumprir com seus compromissos paternos em relação a Sergio. O irmão alemão, portanto está em um orfanato, é adotado, mas privado também da convivência familiar biológica.

Um narrador em primeira pessoa, mas que conhece perfeitamente as ações e sentimentos dos demais personagens e parece não conhecer a si próprio. Meramente controverso fala de amor e ódio, inveja e admiração, como se um levasse ao outro. Ele é na verdade um narrador-testemunha que observa, analisa, infere em determinadas situações e relata o desenhar de um período da nossa história. Enfoca as questões urbanas, sociais e literárias do período como quem pousa em uma dramaturgia que apesar de conhecido por poucos, ainda guarda grandes revelações. Envolve-se com a historicidade como quem está a serviço da literatura para dissolver no romance as marcas históricas.

O narrador testemunha dissimula ter sido escolhido minuciosamente pelo autor Chico Buarque, pois ele traz a representação do "outro" alheio às questões em sua volta, mas que sempre tem uma opinião. O ângulo do narrador que se coloca como testemunha dos fatos é restrito, pois fala do que vê, ouve e participa. Esse tipo de narrador dá ao leitor uma visão mais direta de tudo o que acontece no núcleo e nos arredores da ação. Sobretudo, o narrador autoficcional arrisca a relatar a condição hipotética dos personagens, mas não é capaz de afirmar o que realmente se passa na cabeça deles. Dessa forma o romance permite ao leitor fazer parte da construção da narrativa, muitas vezes se sentindo presente no que lê.

O narrador transfere suas expectativas de vida em Sergio. Aqui seria esse irmão o responsável e motivador a partir de agora de sua vida. Sergio é a salvação de vida do narrador e é ela quem vai contribuir para que se firme como um bom homem. Sergio garantirá a paz para Ciccio, ele será o troféu do mesmo ao encontrá-lo. E sua identidade está sendo negada para encontrar o irmão. Essa resistência em não buscar algo que seja para a sua vida, mas sim a vida de outra pessoa é uma forma de reforçar sua opinião sobre a resistência em relação àquilo que abala seus princípios.

De tal forma, o chamado romance familiar apresentou como característica a utilização de estratégias autoficcionais, explorando personagens bem marcados e desenvolvendo as ações do passado anterior ao presente do escritor. Logo, tanto os papéis históricos, quanto os inventados figurariam em primeiro plano, ou não, de acordo com a vontade do autor.

Entretanto observa-se nesse modelo de romance uma representação autêntica de figuras que ajudam a compor ou contar a história e ao mesmo tempo situar o leitor a época focalizada. No romance de Chico Buarque tem-se a incorporação de estratégias com a finalidade de obter veracidade histórica e o narrador construído com a função de focar detalhes não deixando passar esses momentos históricos que são de interesse do próprio autor.

Encontra-se então uma literatura engajada e motivada pela transformação, principalmente no campo familiar. Os escritores aparecem comprometidos com o conceito de desideologia, ou seja, ir contra a razão e quebrar barreiras de suas próprias ideologias, pois buscam ser originais e despreocupados com pertencer ou não aos padrões estabelecidos.

Esse momento aparece como o amadurecimento da produção e ao mesmo tempo de liberdade para pressupor rupturas técnicas em um sentido progressista. O escritor visto como um intelectual vai além de suas preocupações sociais, culturais e políticas, para se libertar do coletivo. E é nesse campo de indagações que o romance familiar pode se situar. Ao explorar um narrador que caminha por labirintos para desviar de situações políticas e conseqüentemente estabelecer a ordem da família.

## CAPÍTULO IV – DIVERGÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS EM *DOIS IRMÃOS* E O *IRMÃO ALEMÃO*

Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante. (CHASLES apud CARVALHAL, 2006, p.10).

Um dos motivos mais comuns do romance é a família. Entretanto, esta parte da análise propõe esclarecer como um romance familiar surge diferenciando-o dos romances em que o conflito familiar é importante, mas não é o principal. Essas análises buscam aqui apresentar elementos que constituem o romance familiar na tradição literária e apontar essa estratégia narrativa para análise das obras *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, bem como apresentar as divergências e as confluências encontradas nas obras.

Primeiramente elencam-se algumas convergências entre esses dois autores e suas obras respectivamente. Atento-me aos dois terem sido estudantes de arquitetura e conseqüentemente serem leitores apaixonados pelas construções narrativas. São verdadeiros arquitetos da memória quando da publicação das duas obras em análise. Também são homens que conhecem muitos lugares do mundo e principalmente a Europa, de onde aparenta vir a maioria de suas inspirações. Apesar de nestas obras falarem de lugares geograficamente distantes, as atividades políticas e familiares que permeiam seus narradores estão praticamente interligados. A figura do irmão dentro da família e a posição paterna e materna para resolver tais conflitos.

As estruturas utilizadas pelos autores através de seus narradores são elementos que convirjam para a interpretação local e também para uma leitura local, e o leitor é o responsável por interpretar e preencher algumas lacunas deixadas pela narrativa. *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* são obras que representam o mundo em que os personagens estão inseridos no momento da narrativa e o mundo que constroem em suas memórias sendo embalados pela irremediável incapacidade de resgatar o tempo perdido, pois, por mais que as lembranças apareceram de forma viva, elas também vão sendo esquecidas e ainda pela força de fugir dessas lembranças tentando no esquecimento ou na voz e/ou na vida do outro se encontrar, se construir, se explicar.

Nota-se nas obras que um ponto relevante são as questões historiográficas, que auxiliam nas dimensões de tempo e espaço dentro do contexto literário. Há de se observar as diferentes regiões que são expostas pelos narradores que contribuem para delinear a historiografia literária, para isso contribui Carvalhal:

[...] num país como o Brasil, cuja extensão territorial poderia provocar uma fragmentação se as diferenças se exacerbassem, a unidade nacional recobre uma grande diversidade regional. Diversidade que é, em suma, sua riqueza. Interessa, pois, examinar como as diversidades regionais se articulam com o todo nacional e o constroem. (CARVALHAL, 2003, p.121)

Os escritores contemporâneos trazem suas histórias sem vínculo com correntes literárias, mas é de se verificar que em uma literatura nacional, há a literatura de certa região, que não deixa de ser nacional ou universal. Mesmo Milton Hatoum percorrendo os caminhos metaficcionalis e Chico Buarque os caminhos autoficcionalis, não distanciamos as observações do primeiro em relação ao período militar. O que pode impactar na leitura é a figura de ambos os autores serem diferentes e, portanto, suas particularidades de vida serem menos ou mais expostas e conhecidas pelo público.

Na obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, o narrador retrata a região norte do país, e com foco na cidade de Manaus, detalhando costumes e modos de vida daquele lugar do país. Em *O Irmão Alemão* de Chico Buarque, o narrador retrata a decadência social e econômica de uma família na região sudeste, apontando costumes da sociedade dessa época e o desenvolvimento urbano. Mas, grande parte da narrativa está centrada em sua adolescência, e nesse período moravam em São Paulo. As duas cidades citadas na narrativa de Chico Buarque representam o contexto em que os personagens estavam inseridos. Tratando-se, portanto de duas regiões de costumes e traços identitários diferentes.

[...] Parecia estar contente, não se irritava com o cheiro do lodo que emprestava as praias do igarapé. Apontou uma palafita na margem esquerda, um pouco antes da ponte metálica. Encostamos a canoa, Yaqub observou a casinha suspensa, subiu uma escada e me chamou. Era um barraco que fora pintado de azul, mas agora a fachada estava coberta de manchas cinzentas; no seu interior havia duas mesinhas e tambores; [...]. (HATOUM, 2006, p. 85 e 86)

Observa-se em *O Irmão Alemão*, a descrição de São Paulo:

[...] Ziguezagueia por umas ruas de paralelepípedo a fim de despistar uma radiopatrulha que ele garante ter visto no nosso encaixo. Já numa avenida da Zona Leste que não conheço, me ensina a atentar no motor do carro, perceber o torque, captar aquele lapso em que é possível trocar a marcha sem necessidade de pisar na embreagem. É uma questão de tempo e contratempo, diz, é que nem jazz. (BUARQUE, 2014, p.12)

As duas regiões escolhidas pelos autores ora analisadas apresentam diferenças significativas, a Manaus aparentemente mais pacata e ainda em formação localizada na região norte e São Paulo e o Rio de Janeiro da região Sudeste do país já se transformando em

grandes metrópoles. Essa diferença influencia nos formatos das identidades de seus narradores, porém a memória ainda é um poço que depois de muito aprofundar encontram-se todas as coisas. A narrativa metaficcional de Milton Hatoum é a narrativa que chama a atenção para si mesma, como uma preocupação pela própria linguagem literária e traçando experiências textuais para questionar o próprio discurso literário através de incursões do discurso crítico no meio do texto. A narrativa autoficcional de Chico Buarque é a construção de um todo ficcional, mas as passagens teatrais do “eu” vão se alargando no decorrer da narrativa e se tornando afirmações improváveis.

Os dois autores também utilizam nas narrativas sua terra natal, que de certa forma caracteriza a experiência de cada um em suas regiões. As estratégias narrativas tendo como eixo central o relato, expressa a forte tendência do processo de encontrar nas vivências reais um mote de suas criações ficcionais e a partir daí desenhar suas narrativas, que nestes casos são conduzidas por relatos fortemente poéticos e de reconstrução dos personagens.

Os detalhamentos das regiões usadas nos dois romances são aspectos geográficos específicos de cada uma delas, e observando histórias literárias locais entendemos a questão de “fronteiras” como uma divisa das delimitações de diferenças, e que apresenta a construção da identidade muito além de apenas cultural, geográfica ou política.

A linguagem nesta situação é o carro chefe da produção de ambos, pois ela se torna a marca de uma determinada região e representa a identidade cultural de territórios diferentes que carregam marcas diferentes por suas histórias, geografia, política e cultura.

Encontramos na obra *O Irmão Alemão*, um narrador que constrói seus relatos num misto de muitas culturas, ao falar da Europa, e esses territórios caracterizam os personagens da obra. Em *Dois Irmãos* não é diferente, os personagens que aparecem no enredo são personagens também de uma história e de um lugar em relações a sua identidade, alguns em trânsito.

A época da escrita, o estilo, as marcas culturais fazem com que suas narrativas se apresentem como diferentes, entretanto os autores se aproximam por ambos buscarem nas memórias, de forma particular, o meio em que viveram e as fronteiras que foram quebradas.

O conceito de exílio metafórico de Said (2003) está a serviço dessas análises de forma a compreender o papel daquele que preso ao seu corpo e distante do tempo em que narra se reconstrói na tentativa de reviver e reconstruir sua história, para Said (2003):

Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não tem exércitos ou estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir

suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. (SAID, 2003, p.50)

Nael de *Dois Irmãos* e Ciccio de *O Irmão Alemão* são marcas desse exílio metafórico afirmado por Said, ambos estão distantes do tempo a ser narrado e do local. Vivem buscando reconstruir suas vidas rompidas como uma ideologia de restaurar o passado, e ou, algumas pessoas do passado.

Eu me arrepiava quando ela dizia isso. Eles me vigiavam, percebiam a minha presença? Talvez não incomodassem, nem tivessem vergonha. Deviam rir de mim. Filho de ninguém! Zana esqueceu a Domingas rebelde e evocou a outra, a empregada e cozinheira de muitos anos, a cúmplice no momento das orações, a mulher minha mãe. (HATOUM, 2006, p.187)

[...] E eu que nunca morri de amores por aquele irmão, eu que o teria trocado por um irmão alemão sem pestanejar, passei a me inquietar com a ameaça de ficar sem irmão nenhum. [...]. (BUARQUE, 2014, p.160)

O relato como força de afirmação identitária é caracterizado pelas obras analisadas, em inúmeras passagens das obras encontramos referências a outras pessoas como sendo aquelas que contribuíram para a formação identitária dos narradores e como se dessas personagens saíssem à força para os narradores seguirem seus destinos. São territórios líquidos que estão sendo quebrados e colocados como estratégia narrativa dos romances.

A tradição oral, que é a maior válvula propulsora na transmissão de costumes de uma geração para outra, é utilizada para escrever as teias dos romances analisados, mesmo sendo personagens de diferentes fronteiras, ambos recuperam a oralidade e transformam casos através de relatos em escritas narrativas instigantes que por ora extrapolam o limiar da linguagem culta, dando lugar à gíria.

Sobre esse momento Schollhammer (2009, p.29) ressalta que “apesar de representar um retorno aos temas tradicionais da história brasileira e do desenvolvimento de uma identidade cultural, os romances considerados contemporâneos representam, ao mesmo tempo, uma reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia da irreverência, [...]”.

Para Rezende (2008) Os novos criadores surgem libertos de qualquer necessidade de denúncias ou exaltação do nacional reapropriado, esboçando uma descentralização da produção literária.

Abdala Junior (2004) sugere então o conceito de ecologia cultural, que abrange a discussão de interação de campos discursivos diversos, que nestas obras marcam a interligação da literatura com a história. Como cita:

Na literatura, como noutras séries de nossa cultura, temos repertórios dessas formas que provocaram impactos. São experiências da práxis social que podem ser atualizadas, transformadas. Os percursos são entrecortados, descontínuos. Não constituem uma linha histórica contínua, evolutiva e positivista com era comum encontrar em manuais didáticos. São matérias que a memória cultural recupera e reconstrói em função de ideologias, dominantes ou não, próprias de uma configuração histórica. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 35-36)

As obras *Dois Irmãos e O Irmão Alemão* representam essa literatura como série de nossa cultura, que provoca impacto, pois se trata de romances familiares envolvidos por questões históricas que restabelecem as práticas sociais e podem ser transformadas. O tema das obras é também matéria cultural literária e se reconstrói em função da ideologia dos autores, próprias de sua configuração histórica.

Curiosamente os narradores expõem nas obras toda a matéria cultural disponível nas regiões onde se desenrola a narrativa. Elementos minuciosos são retratados e descritos, característicos de somente quem conhece perfeitamente o espaço pode representar em uma narrativa.

Sobre isso Santiago (2000) afirma que assim é que acontecimentos narrados, ao sabor e sob o signo do acaso num romance, dentro de uma ordem supostamente "real", serão revistos, pela análise, dentro de uma lógica que procurará configurar as ações e atá-las, por exemplo, ao desenvolvimento e/ou caracterização dos personagens.

Observa-se em *Dois Irmãos*:

Eu tinha começado a reunir pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer. (HATOUM, 2006, p.197)

A influência e a necessidade de estar junto das histórias que permearam a vida de Nael, era o maior objetivo do narrador do romance, e por muitas passagens reconhecemos que o relato desse narrador em primeira pessoa é um êxodo de si mesma para (re) encontrar, (re) construir, (re) significar a sua própria vida, e os objetivos que o fizeram seguir até ali. Porém aqueles que aparentemente “devolveriam” e/ou “reconstruiriam” a vida desse narrador não estavam mais vivo, ou não estavam ali para elucidar. Encontramos então a ideia da identidade aberta, que de certa forma continua aberta e sendo o seu motivo de vida.

*O Irmão Alemão*, mesmo ambientado teoricamente em uma sociedade mais abastada, também enfrenta as rupturas sociais, culturais e políticas que influenciam nos conflitos familiares. Ciccio em seus relatos consegue somente se caracterizar como pertencente a uma

família de línguas do Rio de Janeiro, ou seja, o pai era seu maior exemplo, pois tinha muitas obras em sua biblioteca. Não se fala uma qualidade do mesmo que não esteja ligada aos livros e autores, e que de certa forma contribui para a formação de uma identidade “ilusória”. A passagem que mais se aproxima de uma construção identitária embasada em valores, é quando ele fala da atitude do pai em relação ao irmão alemão. Neste momento a obra *O Irmão Alemão* se aproxima muito de *Dois Irmãos*, pois nas duas a figura do “homem da casa” é considerada o pilar da sabedoria e o tripé da família, mas que apresenta falhas.

[...] E do jeito que controlava os passos da família, não duvido que soubesse do meio irmão alemão mais que o pai da criança. Porém me parecia inútil tentar extrair dela alguma inconfidência, assim como inutilmente tentei um dia forçar a gaveta da sua mesinha da cabeceira, onde eu supunha que ela guardasse relíquias dolorosas. Acredito mesmo que mamãe, antes de obrigar meu pai a casar na igreja, recuaria se soubesse que, além de ser ateu, ele tinha um filho natural na Alemanha. Mas depois do casamento, assim que começou a pôr ordem na casa, com certeza descobriu vestígios de Anne por toda parte. Cartas de Anne saltariam dos bolsos de um, sobretudo, jazeriam nos cantos do escritório, cairiam dos livros que ela espanava. [...] Então mamãe preferiu organizar uma pasta com as lembranças da outra e trancá-la na gaveta da sua mesinha. Caso papai desejasse muito olhar alguma coisa, que não hesitasse em lhe pedir a chave. (BUARQUE, 2014, p. 54 e 55)

Milton Hatoum, de posse da tradição oral retransmite costumes de geração a geração. O seu poder de (re) contar histórias fragmentadas em várias vozes, tempos e espaços, representando histórias dentro de histórias que se interligam e configuram uma narrativa metaficcional memorialística englobando o narrador e os outros personagens fazem da obra *Dois irmãos* uma obra de estrutura particular, estratégias narrativas de idas e vindas ao tempo, dúvidas e incertezas, construções e (re) construções que abrem caminho para a criatividade do narrador e do leitor. A metalinguagem é uma função de linguagem que tem como foco o código, logo a narrativa metaficcional pode ser entendida como a manifestação narrativa, em que a ficção se volta para a ficção mostrando as estratégias de construção do enredo.

Para William Gass apud Currie (1995) a estratégia da metaficção é um ponto marcante da autoconsciência ou do autoconhecimento distanciando da realidade ou da ironia.

Chico Buarque, de posse do panorama social de um período do Brasil apresenta contrastes sobre o tradicional e o moderno, a memória e as lembranças, como estratégia narrativa do autor é olhar para o passado para (re) criar o presente, ou atual. Imbuído de elementos tradicionais da composição familiar daquela época Chico Buarque dá uma nova perspectiva para tal. *O Irmão Alemão* é a construção do relato inconsciente, sem linearidade permeada pelos lapsos de memória que por vezes são coletivos. Encerra suas buscas pelo

tempo atual, muito próximo da época da publicação da obra. A autoficção de Chico Buarque permite uma identificação do narrador com o autor, entretanto, há uma reflexão sobre o próprio fazer literário e a exploração do real para a construção ficcional.

A presença feminina como suporte familiar e a necessidade das mesmas estarem no centro da constelação familiar é a confirmação de que a identidade e a vida dos mesmos serão consideradas e possíveis de serem contadas se eles estiverem com aqueles, que segundo os próprios narradores, são os que conduzem suas vidas.

Há de se observar que em uma análise comparatista, vários são os pontos que podem contribuir para encontrarmos eixos que proporcionem discussões. Eduardo Coutinho e Tânia Carvalhal em seus estudos apontam:

Parece-me que apenas dentro de uma única civilização é possível encontrar-se elementos comuns de uma tradição, consciente ou inconscientemente mantidos em pensamento, emoção e imaginação, que podem nos casos de uma emergência razoavelmente simultânea, ser vistos como tendências comuns significativas, e que, mesmo para além dos limites de tempo e espaço, frequentemente constituem espantosos laços de unidade. (COUTINHO & CARVALHAL, (1994, p. 312)

Outro ponto interessante entre essas obras é que a presença da carta é marcante para as ações. Em *Dois Irmãos* as cartas são a única forma da mãe se comunicar com o filho ausente e em *O Irmão Alemão* a carta é o mote da narrativa. A presença dessas cartas em primeira pessoa reforça a ideia de representar a oralidade presente na obra. Para Jankowsky (1976) a carta em sua estrutura básica é algo que registra por escrito informações de alguém e é enviada ao destinatário, ou seja, a carta se diferencia da manifestação oral e de forma intencional atravessa o tempo e o espaço, pois, entre a redação e a leitura tem-se um componente temporal e espacial que resulta na transmissão epistolar. Utilizar de cartas é um elemento narrativo importante nas construções narrativas que usam da memória. As obras em análise ponderam a existência da carta como fenômeno que constroem a narrativa.

Na obra *Dois Irmãos* não há a imagem da carta, mas ela é a representação do sofrimento de uma mãe que tenta unir os irmãos, e o narrador é o responsável por ler e redigir as cartas.

Uma carta de Yaqub, pontual, chegava de São Paulo no fim de cada mês. Zana fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata; a dicção, emocionada, alternava com uma pausa, como se quisesse escutar a voz do filho distante. Domingas se lembrava dessas sessões de leituras. Eram tristes só em termos, porque Halim convidava os vizinhos e a leitura era pretexto para um jantar festivo. Domingas percebia essa artimanha de Halim. Sem festa, Zana ficaria deprimida, pensando no frio que o filho sentia, na

babugem que devia estar engolindo, coitadinho na solidão das noites num quarto úmido da Pensão Veneza, no centro de São Paulo. [...]  
As cartas iam revelando um fascínio por uma vida nova, o ritmo dos desgarrados da família que vivem sós. Agora não morava numa aldeia, mas numa metrópole. (HATOUM, 2006, p.44)

Essas cartas de Yaqub eram transcritas pela memória de Nael. É possível identificarmos que elas eram motivo de festa na casa. Era a oportunidade da mãe se sentir bem tendo notícias do filho que está distante do seio familiar. Essa ausência para a família era para Yaqub uma liberdade, uma forma de se reconstruir diante dos destinos da vida.

Enquanto que em *O Irmão Alemão* as cartas são segredos na família. A descoberta da existência delas por parte do narrador proporciona uma narrativa de mistérios e insegurança. Ele precisa narrar o encontrado, mas precisa cuidar para que nem o pai nem a mãe saibam que ele teve acesso a essas cartas. Somente no final do livro o autor revela que após a morte de sua mãe ele pode então ter acesso a essas cartas e disponibilizar a imagem das mesmas no corpo da obra. Enquanto início de narrativa o que ele pode informar são linhas em alemão da qual ele não entende nada.

[...] 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, Südamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlin. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel amarelado e puído: *Berlin, den 21, Dezember 1931, Lieber Sergio, Durch Dein Schweigen errate ich... ... Freundlich, Anne* (BUARQUE, 2014, p. 8 e 9).

Ciccio não compreende alemão, mas sabe que o pai morou em Berlim entre 1929 e 1930 quando era solteiro e ele então imagina que o pai tivera um caso com alguma mulher. A carta não causa alegria, mas sim curiosidade. Essa carta após a traduzida é a afirmação de que o pai não só teve um caso com uma mulher em Berlim, mas que também deste caso nasceu um menino também chamado Sergio. O interessante é que desta carta não se tem imagem das originais, como é exposto pelo livro. A existência desta carta na realidade da história de Chico Buarque não se confirma, ou seja, teria mesmo existido essa carta? Ou ela é o pretexto autoficcional da obra para iniciar a narrativa e assim desenrolar a história?

De acordo com Jankowsky (1976) as variantes de mutilação e deformação da carta no romance se estendem ao processo unilateral emissor – transmissão – receptor, ou seja, graças a esse processo o movimento espacial e temporal é estendido através de memórias e presente quase que simultâneos. Seja qual for o motivo que a carta está inserida no romance, ela desempenhara um papel importante, a atentar-se até mesmo nas saudações e assinaturas

dessas cartas, mas o que ela traz geralmente para o romance é a descoberta de um segredo ou a tranquilidade de uma família. Essas características da carta no romance estão inseridas em *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* e desempenham funções de comunicação diferenciadas.

A carta como gênero discursivo secundário são cartas familiares que são destinadas para as pessoas da mesma família. Esse aporte nas obras também ajuda a sustentar a ideia de que os segredos transmitidos nas cartas são de certa forma motivos de conflitos, e, portanto, característica de um romance familiar. Apesar da carta não constituir diálogo com enunciador e destinatários presentes frente a frente, elas concretizam o ato comunicativo e expressam narrativas espontâneas e pessoais.

[...] a escrita de cartas pessoais nos coloca diante de uma situação semelhante à da conversa espontânea [...]. Não existem, propriamente, imposições do gênero de discurso, decorrendo as possíveis restrições antes do tipo de relação (mais ou menos íntima) entre os correspondentes [...]. De fato, tudo cabe na carta pessoal (SILVA, 1995, p. 235).

Compreende-se que mesmo distantes pelo espaço escolhido pelos autores, ou pela data de publicação, sempre é possível encontrarmos elementos que se aproximam ou se distanciam. A análise comparada está à disposição para traçar encontros de obras que inicialmente aparentam não ter vínculo ou ligação com nenhuma outra. Porém se tratando de uma ferramenta para auxiliar os estudiosos de literatura é essa análise comparatista que surpreende a todos quando encontramos os traços que procurávamos.

Segundo Nitrini (2000) a literatura comparada existe no Brasil desde que começaram as reflexões sobre a formação da literatura brasileira, mas precisamente quando começaram as inquietudes em busca da identidade. Na preocupação com o caráter “nacional” a história da literatura brasileira se junta à história da literatura comparada.

Para Carvalhal (2006) comparar é constatar. Logo, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. Uma análise comparatista deve ser centrada entre as obras e os autores, reforçando a investigação pelo modo de absorção e transformação, visando encontrar no primeiro e no segundo os aspectos textuais, culturais, sociais, políticos e históricos.

Outro ponto que me chama a atenção entre os dois romances é a presença de uma mulher que está sendo disputada pelos irmãos. Em *Dois Irmãos* a menina Lívia – “a menina loira apreciava um selo raro, e seus braços roçavam os dos gêmeos” – essa personagem

desencadeia a rivalidade exacerbada dos irmãos. “Lívia sorria para um, depois para o outro, e dessa vez foi o caçula que ficou enciumado.” Ela protagoniza a tentação e a dúvida em escolher um dos irmãos. E nesse jogo de escolhas, ela se vê envolvida na briga dos irmãos.

[...] O caçula detestou isso, disse Domingas; Detestou ver os dedos do irmão brincarem de minhoca louca com os dedos de Lívia. Não era sonsa, era uma mocinha apresentada, que sorria sem malícia e atraía os gêmeos e todos os meninos da vizinhança quando trepava na mangueira, e em redor do tronco um enxame de moleques esguia a cabeça e seguia com o olhar a ondulação do short vermelho. [...] (HATOUM, 20016, p.21)

E mesmo esse enredo cheio de moleques, ela gostava mesmo era dos gêmeos, ou seja, dos dois. Ela olhava para Yaqub como se nele tivesse algo que o outro não tinha e assim vice e versa. Tanto Omar como Yaqub sonhavam com a Lívia. Eles tinham a certeza da escolha da menina, mas ele continuava no jogo.

[...] Yaqub reservou uma cadeira para Lívia e o caçula desaprovou com o olhar esse gesto polido. [...] Uma pane enorme no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a plateia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do caçula. [...] (HATOUM, 2006, p. 22)

A marca estava feita para sempre. A cicatriz do rosto de Yaqub permeia a narrativa de Nael, sempre é lembrada como o marco na vida dos gêmeos e principalmente da rivalidade. Zana sempre dizia que a cicatriz no rosto de Yaqub era culpa do demônio da sedução daquela menina loirada. E nunca dizia que o caçula havia passado do limite. Essa Lívia surge no começo do romance como a causa da divergência dos irmãos e, curiosamente aparece depois apenas pela confissão do narrador.

[...] Só eu sabia que a Lívia, a primeira namorada do Yaqub, tinha viajado para São Paulo a pedido dele. Ele queria manter esse segredo, mas Omar acabou sabendo. Não sei qual dos dois ficou mais enciumado, mas a verdade é que Yaqub não perdoou os desenhos obscenos que Omar fez nas fotos do casamento... (HATOUM, 2006, p. 93)

[...] Não tinha perdoado a agressão do irmão na infância, a cicatriz... Isso nunca tinha saído da cabeça dele. Jurou que um dia ia se vingar. (HATOUM, 2006, p. 93)

Em *O Irmão Alemão* encontramos também Mimmo e o narrador Ciccio, desejosos da mesma mulher. Em um cenário diferente e já mais maduro, Mimmo tem a fama de ter várias mulheres em sua cama e todas virgens, enquanto Ciccio se apega em uma, e acreditando que a teria, o irmão não perdoa e tira dele a possibilidade de se deitar pela primeira vez com Maria

Helena.

[...] Era o que mamãe falava de si para si, primeiro porque também era filha única, segundo por perceber que a Maria Helena não lhe prestava atenção, estava longe dali. Foi quando ele se intrometeu na cozinha, meu irmão. Parou diante da Maria Helena e com a ponta do dedo levantou seu rosto pelo queixo, imitando ator de filme de caubói. Sempre de olho nela, pegou uma cerveja na geladeira, destampou-a no puxador de gaveta, serviu-se de um copo e lhe estendeu outro, com o braço roçando o meu nariz. [...] (BUARQUE, 2014, p. 42 e 43)

Maria Helena foi até a casa dos Hollander a convite de Ciccio. Ele era apaixonado por ela, e a desejava. Mas o irmão era mais charmoso e galanteador. Ciccio se retira de casa quando o irmão oferece cerveja para Maria Helena. Ele procura um bar para beber e afogar as suas mágoas, depois lá por algumas horas da madrugada, Ciccio retorna para casa e encontra Maria Helena.

[...] Desci a ladeira devagar, tornei a subir, desci de novo e tomei um susto com a Maria Helena, que por um triz não trombou comigo ao sair de casa. Chorava aos soluços, e quando me viu tapou o rosto escapou dos meus braços e saiu correndo rua acima com a roupa troncha o zíper lateral da minissaia deslocado para o meio da bunda. E mesmo assim desengonçada, naquele relance a desejei como nunca, tomei banho pensando na sua figura, não dormi pensando nela a noite inteira. [...] (BUARQUE, 2014, p. 43)

Depois Ciccio ainda insistiu em se encontrar com Maria Helena. Mas ela não o recebeu mais e nunca mais conversou com ele. Essa passagem na narrativa expõe os conflitos em relação aos irmãos, que cobiçam a mesma mulher como se o principal objetivo deles do seio familiar é o de ser o preferido. E neste romance específico, Ciccio fala muito da preferência do pai pelo irmão, da mãe que tem orgulho dos lençóis manchados de sangue cada vez que Mimmo despoja uma nova mulher. E muito provavelmente que a autoficção surge por ser essa forma que o narrador enxerga as ações que escolhe para narrar.

Ainda falando de aproximações, a palavra cicatriz também é repetida várias vezes nos dois romances. Em *Dois Irmãos* a cicatriz de Yaqub que foi feita pelo irmão. Já em *O Irmão Alemão* essa cicatriz é marca de outra personagem que não são os irmãos Mimmo e Ciccio e nem o possível irmão alemão Sergio, mas sim de um amigo o Udo. “[...] O Udo não se comoverá com os apuros daquele que lhe rasgou a cara com um caco de vidro. [...]” (BUARQUE, 2014, p. 127 e 128).

Nos dois romances é a face esquerda que está com a cicatriz. Tanto Yaqub quanto Udo levam consigo a marca de algum acontecimento familiar ou político. Essa insistência em citar essas marcas soa como uma forma de demarcar algumas mudanças no campo estético da

literatura. O romance familiar é, portanto, uma ferramenta para compreendermos essas estratégias. Ademais há uma aproximação com a passagem bíblica de Mateus: “Eu, porém, vos digo que não resistais ao mau; mas, se qualquer te bater na face direita, oferece-lhe também a outra;” (MATEUS, 5:39).

[...] Quando a rede se aproximava de minha mãe, Yaqub passa-lhe a mão no cabelo, na nuca. Ele só parou de rir quando Domingas, por distração, roçou-lhe a cicatriz com os dedos. O rosto corado de Yaqub se fechou, ele pôs os pés no chão, interrompeu o balanço da rede e acendeu outro cigarro. Nunca deve ter se conformado com esse traço estranho na face esquerda, que ele logo tratou de cobrir com a palma da mão. [...] (HATOUM, 2006, p.146)

[...] Deparei com um homem calvo, alto como meu irmão, mas meio acorçunhado, a cara mais gasta que a dos retratos forjados no computador, na face esquerda um vestígio de cicatriz dissimulada na teia de rugas. Desculpou-se, havia se enganado, procurava um antigo morados daquela casa chamado Francisco, e de repente me descobri cara a cara com Udo Haydrich, que havia perdido os cabelos, mas não o cacoete de soprá-los para o alto. [...] (BUARQUE, 2014, p. 198)

*Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* são exemplos significativos para análise. Ambos se distanciam em relação ao espaço, entretanto se aproximam nas estratégias narrativas, e a forte tendência de narrar através da memória é encontrada. As duas obras que trabalham com vozes plurais, com as cartas estão construindo a ideia de relatar para curar, ou, relatar para re (significar) e estão à disposição da literatura para análises que podem ir muito além.

Após a explanação de ponto que aproximam e distanciam as obras em análise, apresentam-se agora os elementos encontrados nestas obras que nos auxiliam para compreensão da metaficção e da autoficção nos romances familiares.

#### **4.1 A figura do pai**

A presença paterna e as características do pai dentro de um romance familiar são as primeiras a serem observadas. Pois sabemos que desde o século XVIII a sociedade enxergava o rei como pai. Com o passar do tempo a figura do pai tornou-se a de autoridade máxima no seio familiar. Com o surgimento de contextos históricos, que foram mudando as concepções estabelecidas, essa figura começou a ser fragmentada e ambientada nesses contextos. Para Freud (1909), em um estágio de psicanálise o indivíduo que se sente negligenciado pela família tende a seguir os passos contrários do pai, logo essa figura vai ficando sem repassar o seu legado, ou seja, o filho segue seu caminho acreditando que do jeito que está fazendo a sua vida é melhor do que a do pai.

Hunt (1992) no contexto francês expõe que a figura do pai e a sua efetiva obrigação sofreu rachaduras com os conflitos socioeconômicos e culturais da metade do século XX. Externa também que os romances, observando essa situação, criaram enredos que colocariam a figura do pai como não mais sendo o de domínio total sobre os filhos, mas que achava que era. Dessa forma, o pai ambientava distante das problemáticas.

Yi-ling (2001), opta pelo romance familiar como uma categoria genérica do romance no começo do século XX. Afirma que os enredos focaram na relação pai e filho, que conseqüentemente atingiu marido e mulher, e assim tiveram quedas e ascensões dentro do seio familiar. E a figura do pai, dentro do contexto de quedas, se ausenta como se não fosse culpa dele, o que acontecia em sua família, na verdade, ele nem discute sobre a problemática, assiste, ou não, de longe a sua família se desmoronar sem se atrever a querer resolver.

Dell (2005) se propõe a estudar o conservadorismo e as mudanças que este sofreu diante das questões sociais e políticas que se encontrava a América do Norte pós-guerra. A figura do pai enquanto personagem do romance familiar é o de identificar uma definição para os conflitos existentes na família do enredo. Esta situação coloca os romances dos períodos analisados como reflexo da conduta que o país segue. Agora já é possível escrever sobre pai que não é biológico, sobre pai que não vive com a mãe e outros.

Essas características aparecem nos romances escolhidos para análise. A figura do pai tanto em *Dois Irmãos* como em *O Irmão Alemão* estão na postura da conduta que as ações sociais seguem. É notória que o pai em algum momento se coloca distante com a situação que desestrutura a sua família. O importante é deixar transparecer que está tudo bem dentro da família.

Para Cavalcanti (1999), o pai é modelo formador e estruturador da personalidade de seus filhos, ou seja, o pai é o responsável pela realidade do mundo aos seus filhos, e também é o caminho do chamado herói de suas vidas, através de fases evolutivas.

A figura do pai em *Dois Irmãos* é a de um homem carregado de marcas culturais libanesas que defende suas necessidades enquanto chefe de família, pautada na presença da mulher todas as noites, e nos negócios. Não se apresenta como um pai que orienta seus filhos ou tenha carinho e atenção. É rude, a propósito, cita que ele não queria ter filhos, pois isso atrapalharia seu romance com a esposa, pois ele teria que dividi-la com os filhos. A única coisa que o pai deste romance faz é relatar o que vê e sente para o filho da empregada, o narrador Nael, que, buscando suas raízes, se coloca apenas a escrever o que lhe é falado. Após mandar um dos filhos para o sul do Líbano, Halim, o pai, vai buscá-lo e ao encontrá-lo só sabe falar da crise que se passa o país.

Halim acenou com as duas mãos, mas o filho demorou a reconhecer aquele homem vestido de branco, um pouco mais baixo do que ele. Por pouco não esquecer o rosto do pai, os olhos do pai e o pai por inteiro. Apreensivo, ele se aproximou do moço, os dois se entreolharam e ele, o filho, perguntou: “Baba?”. E depois os quatro beijos no rosto, o abraço demorado, as saudações em árabe. Saíram da Praça Mauá abraçados e foram até a Cinelândia. O filho falou da viagem e o pai lamentou a penúria em Manaus, a penúria e a fome durante os anos de guerra. (HATOUM, 2006, p.11)

Como os irmãos gêmeos brigavam muito, o pai decidiu mandar Yaqub para o Líbano. Na cabeça do pai essa seria a melhor opção para fazer de seu filho um verdadeiro homem como ele era. Entretanto as coisas não saíram como Halim planejou e o filho voltou mais revoltado e decidido a não mais aceitar as decisões do pai. A citar até mesmo a passagem em que o filho urina em praça pública sem respeitar a ordem do pai, e também quando ele fala de Omar, e explica que ele gostaria de ter mandado os dois para o Líbano, mas Zana conseguiu convencê-lo de mandar apenas um, quando completaram treze anos, e havia passado um ano do final da segunda guerra.

Para Hutcheon (1991) a ficção é criada dentro de uma perspectiva histórica do fato real e que na modernidade, alguns pontos, dados anteriormente como subjetivos, estão aparecendo nos romances como um questionamento às ações. Como ela fala de Aristóteles, ao citar que nesta época os historiadores só podiam narrar àquilo que presenciaram, enquanto os poetas poderiam falar de algo a mais, até mesmo de criações para o futuro.

[...] Viu o rosto crispado de Yaqub, viu o filho levantar-se, aperreado, arriar a calça e mijar de frente para a parede do bar em plena Cinelândia. Mijou durante uns minutos, o rosto agora aliviado, indiferentes às gargalhadas dos que passavam por ali. Halim ainda gritou, “Não, tu não deves fazer isso...”, mas o filho não entendeu ou fingiu não entender o pedido do pai. (HATOUM, 2006, p.12)

Halim engoliu o vexame que o filho lhe fizera passar. E neste momento pensa também nos vexames que o outro filho o faz passar. E o que começa a preocupar Halim é o reencontro dos dois irmãos, que passaram cinco anos distantes.

[...] Era quase meia noite quando o caçula entrou na sala. Vestia calça branca de linho e camisa azul, manchada de suor no peito e nas axilas. Omar se dirigiu a mãe, abriu os braços para ela, como se fosse ele o filho ausente, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yaqub. Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúme em Yaqub e inquietação em Halim. (HATOUM, 2004, p.19)

[...] Yaqub, vem cá, vem abraçar o teu irmão. Os dois se olharam. Yaqub tomou a iniciativa: levantou, sorriu sem vontade e na face esquerda a cicatriz

alterou-lhe a expressão. Não se abraçaram. [...] os dois irmãos se encararam. Yaqub avançou um passo, Halim disfarçou, falou do cansaço da viagem, dos anos de separação, mas de agora em diante a vida ia melhorar. Tudo melhora depois de uma guerra. (HATOUM, 2006, p. 19 e 20)

O encontro entre os irmãos depois de anos de separação e de uma briga que motivará essa separação, era o que o pai temia. Entretanto é possível observar que o pai ao invés de tomar posição como chefe de família para alinhar a situação entre os filhos, ele simplesmente disfarça e fala novamente de pós-guerra, e essas atitudes de Halim são características do formato paterno que surgiu após as problemáticas sociais. Logo, essas passagens da obra apontam para que os filhos sigam seus próprios valores e se sintam livres para fazer a suas escolhas, e para o pai fica apenas a reflexão de onde ele possa ter errado na educação de seus filhos, ademais, a filha é objeto para encontrar um bom casamento e só.

A figura do pai também é encontrada de forma distante no romance *O Irmão Alemão*. Sergio, o pai, é aquele que de acordo com os relatos é homenageado por Ciccio por ser um homem de muita leitura, mas ao mesmo tempo é aquele que vive recluso em sua biblioteca e muito distante do que acontece com seus filhos. Não interage e tão pouco está disposto a participar das problemáticas envolvendo os filhos. Não opina, não direciona, exerce o papel de chefe de família, sendo o onipotente que não pode ser atrapalhado e que todos devem estar no seio familiar para servi-lo.

[...] Calculando que ele tenha acumulados livros a partir dos dezoito anos, posso tirar que meu pai não leu menos que um por dia. Isso sem contar os jornais, as revistas e a farta correspondência habitual, com os últimos lançamentos que por cortesia as editoras lhe enviavam. A grande maioria destes ele descartava já ao olhar a capa, ou após uma rápida folheada. Livros que jogava no chão e mamãe recolhia de manhã para juntar no caixote de doações à igreja. E quando porventura ele se interessava por alguma novidade, sempre encontrava algum pormenor que o remetia a antigas leituras. Então chamava com seu vozeirão: Assunta! Assunta! e lá ia minha mãe atrás de um Homero, um Virgílio, um Dante, que lhe trazia correndo antes que ele perdesse a pista. E a novidade ficava de lado, enquanto ele não relesse o livro antigo de cabo a rabo. Por isso não estranha que tantas vezes meu pai deixasse cair no peito um livro aberto e adormecesse com um cigarro entre os dedos ali mesmo na espreguiçadeira, onde sonharia com pairos, com os manuscritos iluminados, com a Biblioteca de Alexandria, para acordar angustiado com a quantidade de livros que jamais leria porque queimados, ou extraviados, ou escritos em línguas fora do seu alcance. [...] (BUARQUE, 2014, p. 19)

A descoberta do meio irmão proporcionou ao narrador buscar uma narrativa exclusiva sobre a sua vida, que recaia como fruto das ações dos pais. Ciccio achava que abriria algum diálogo com o pai sobre a situação, mas na verdade, ele passa a história toda relatando que o

pai só confiava no irmão e não nele. Esse pai ausente, fez com que o filho buscasse de certa forma consertar o erro que o pai teve no passado.

[...] Mas mamãe estava convencida de que o livro seria aclamado no meio acadêmico, quiçá editado até na Alemanha, graças aos escritos de juventude concebidos naquele país. E ainda insinuou que desde a infância eu procurava sabotar meu pai, haja vista aquele ensaio que por minha culpa desfalaria as obras completas. Meia verdade, porque era ao meu irmão que de tempos em tempos meu pai confiava um envelope a ser entregue na redação de A Gazeta, do outro lado da cidade. Para isso, além do dinheiro do bonde, ele o remunerava com uma quantia suficiente para uma semana de milk-shakes. Mas volta e meia meu irmão me repassava o dinheiro do bonde e o envelope, que eu levava a pé à redação. [...] (BUARQUE, 2014, p. 20 e 21)

O pai do romance *O Irmão Alemão* era um pai que não direcionava seus filhos. As decisões do que os mesmos seriam quando se tornassem adultos, era estritamente deles mesmo. A mãe vivia para servi-lo e questionava os filhos quando eles ousassem falar qualquer coisa do pai. As fantasias do narrador frente ao desejo de encontrar esse meio-irmão parece ser a necessidade de ter alguém da família junto dele, e não distante como os pais, e o outro irmão. O pai pouco se envolvia com as questões políticas de forma externa. O mesmo pelo relato do narrador tendia para as ideias socialistas e no quarto ele mantinha as leituras relacionadas à sociologia.

[...] Mas nas estantes do quarto do casal, um território até então quase estrangeiro para mim, além de teóricos mais conservadores e do já meio batido Marx, havia obras de Engels, Trotsky, Gramsci, autores que li por alto para poder citar uma passagem ou outra deles por aí. [...] (BUARQUE, 2014, p. 48 e 49)

Ciccio até tenta abrir conversa com o pai, sempre de forma a esperar uma reação. Aguardando que ele fosse desafiar o filho, com alguma pergunta: - Porque está falando de um filho alemão Ciccio? – Mas isso não acontecia. O pai permanecia como o ser onipotente e que não apresentava nenhuma falha.

[...] E uma noite em casa, no meio do jantar, sem mais nem menos lancei esta: eu não me envergonharia de ter um filho alemão. Meu pai ficou com o garfo suspenso diante da boca aberta, enquanto meu irmão continuava a folhear a Playboy à esquerda do prato. [...]

[...] Só sei que o Thomas Mann tinha vergonha da mãe brasileira. Era uma afirmação controversa, pelo que havia lido a respeito, mas feita com o propósito de suscitar uma reação do meu pai. [...] (BUARQUE, 2014, p. 52 e 53)

Observando os dois romances em análise, podemos afirmar que a figura do pai é de falta de posicionamento nas atitudes dos filhos. Esses pais voltados para as situações corriqueiras de crise que vivia o país, e alienados em suas convicções, um com os livros, outros com os passeios e memórias, estão distanciando as suas obrigações como chefe de família. Essa figura aparece nos romances brasileiros a partir dos conflitos oriundos da Ditadura. Os romances permeiam por essas situações. Em *Dois Irmãos*, encontramos ainda a queda do ciclo da borracha, que piora ainda mais a situação familiar. Esses elementos externos a narrativas estão a serviço do enredo com o total propósito de relatar as mudanças ocorridas nos seios familiares após uma crise.

Há de se destacar também que a figura do pai é muito bem relatada pelos narradores dos dois romances. É uma necessidade de seus autores caracterizarem friamente como o homem de família conduziu os filhos e conseqüentemente como os mesmos terminaram suas vidas. A morte dos pais fecha um ciclo nos enredos, entretanto não estão impactados nas ações futuras dos filhos, como por exemplo, seguir com os negócios do pai. Ele simplesmente falece não deixando lacuna a ser preenchida pelo restante da família. A missão desse pai no enredo é o de manifestar que os filhos agem de acordo com o reflexo de seus pais, mas nesses romances familiares, os pais já não são mais os chefes de família, muito menos aquele que consegue se ver refletido nos filhos.

[...] Halim, estava ali, de braços cruzados, sentado no sofá cinzento. Zana deu um passo na direção dele, perguntou-lhe por que dormira no sofá. Depois, menos trêmula, conseguiu iluminar seu corpo e ainda teve coragem de fazer mais uma pergunta: por que tinha chegado tão tarde? Então com o sotaque árabe, ajoelhada, gritou o nome dele, já lhe tocando o rosto com as duas mãos. Halim não respondeu.

Estava quieto como nunca.

Calado, para sempre. (HATOUM, 2006, p. 160)

A narrativa da morte de Halim, esta a serviço desses romances familiares para entendermos a reação que os filhos tiveram quando souberam da partida do homem da casa. No caso de *Dois Irmãos* soou de forma diferente, o velho Halim ter ido morar com Deus, que Omar não acompanha de perto e Yaqub não sai de São Paulo para o enterro do pai. Ele acaba como aquele que não foi exemplo para os filhos.

A metaficção atribuída à narrativa apresenta-se diante dessas passagens do romance como um exercício de imaginar porque os filhos não foram ao enterro do pai, e essa passagem fica a cargo do leitor construir essa ausência. É comum verificarmos que os filhos fariam de tudo para estar presente na última homenagem para o pai, mas essa não é a reação da família

de Halim.

Depois da morte de Halim, a casa começou a desmoronar. Omar foi ao enterro, mas permaneceu distante, tão distante que o irmão, mesmo ausente, parecia mais próximo da despedida ao pai. Yaqub mandara entregar no cemitério uma coroa de flores e um epitáfio, que Talib traduziu e leu em voz alta: *Saudades do meu pai, que mesmo à distância sempre esteve presente.* (HATOUM, 2006, p. 165)

Sergio de Hollander, o professor e grande intelectual que nos deixa. Essas foram as palavras proferidas por um imortal da Academia Brasileira de Letras no enterro de pai de Ciccio. As passagens a seguir ilustram a forma como o pai deixa a narrativa. Primeiro o homem que afirma não ter muitos pecados na vida. Depois a forma como Ciccio encara o luto e posteriormente o enterro.

[...] E nos últimos dias ela queria me convencer de que, com seus penosos estertores, ele manifestava sua contrição pelos não poucos pecados cometidos ao longo da vida. Pelo que sei do meu pai, nem o conhecimento dos textos sagrados, nem mesmo as meticulosas leituras da Suma Teológica o fizeram menos ateu. Contudo, posso até conceber que ao se ver à beira do inferno, que em seus pesadelos talvez fosse uma eternidade sem livros, ou uma livraria infinita com livros em brasa, ele fraquejasse. [...] (BUARQUE, 2014, p.162)

[...] Mas o que de relance me dará a impressão de um simulacro, de uma estátua mortuária com retoques. [...] Permanecerei um tempo em estupor a um passo daquele pai defunto, que mamãe ainda afagará nas faces e nos cabelos. [...] (BUARQUE, 2014, p. 170 e 171)

[...] Mas na realidade nem os escritores amigos do meu pai compareceram, os poucos ainda vivos moram no Rio e aviões não decolarão com um tempo desses. [...] (BUARQUE, 2014, p. 178)

Nestas passagens sobre a morte do pai em *Dois Irmãos*, Halim que falece silenciosamente sem ninguém por perto. Na verdade Yaqub não sai de São Paulo para o funeral do pai, e Omar some por uns dias após saber. Em *O Irmão Alemão*, Sergio falece em casa, sem Mimmo que é um preso político e com Ciccio fazendo julgamento sobre a sua passagem. Os filhos estão frios com a morte do pai, como se a presença deles ou não, não faria diferença. A família passa então por rupturas em relação à tradição. E esses elementos contribuem para o romance familiar.

#### 4.2 A figura da mãe

A figura da mãe ao longo das narrativas literárias estava sempre ligada a um jogo de

criação. A elas são dadas as responsabilidades de criar e proteger seus filhos. Entretanto com a virada do século XX, outras formas de mães foram surgindo e os escritores contemporâneos se apropriaram dessa figura materna para expressar a sua importância nas ações de seus herdeiros. Neste período a figura da mãe surge como uma espécie de metáfora para protestar contra as convenções morais da sociedade.

Para Dell (2005), a figura da mãe nos romances oscila entre dois pontos. A mãe que cumpri as obrigações sociais e se conforma com a situação, e ou, a mãe que é ativa e interfere pontualmente nas ações do enredo, inclusive correndo o risco de estragarem seus filhos e ao mesmo tempo contribuir para que eles não sigam seus caminhos de forma coerente.

Os dois romances em análise apresentam exatamente essas duas mães. De um lado Zana, em *Dois Irmãos*, a mãe que protege um dos filhos gêmeos, o caçula, por acreditar que o mesmo já nasceu mais fraco. Ela passa a mão na sua cabeça e vai aceitando tudo o que ele faz. Por outro, Assunta, em *O Irmão Alemão*, que é uma mãe que está a ponto de explodir, e jogar tudo o que lhe incomoda para fora, mas mantém a posição social de esposa.

Tempos depois, entendi por que Zana deixava Halim falar sobre qualquer assunto. Ela esperava a cabeça meio inclinada, o rosto sereno, e então falava dona de si, uma só vez, palavras em cascata, com a confiança de uma cartomante. Foi assim desde os quinze anos. Era possuída por uma teimosia silenciosa, matutada, uma insistência em fogo brando; depois, armada por uma convicção poderosa, golpeava ferinamente e decidia tudo, deixando o outro estatelado. Assim fez. Solitária, reclusa entre quatro paredes, extasiada com os gazais de Abbas, Zana foi falar com o pai. Já havia decidido casar-se com Halim, mas tinham de morar em casa, nesta casa, e dormir no quarto dela. Fez a exigência ao Halim na frente do pai. E fez outra: tinham de casar diante do altar de Nossa Senhora do Líbano, com a presença das maronitas e católicas de Manaus. (HATOUM, 2006, p. 40 e 41)

[...] Mamãe também estava familiarizada com as baratas, quando casou sabia bem o que a esperava. Não fosse uma mulher valente, teria dado meia-volta ao entrar pela primeira vez na casa do meu pai. Calculo que então, aos trinta e tantos anos, meu pai já tivesse quase a metade dos livros que juntou na vida. E, antes da minha mãe, imagino que essa livralhada, além de empilhada no escritório, atulhasse os dois quartos vagos dos futuros filhos, em forma de escombros de pirâmides astecas. Mamãe tratou logo de erguer estantes pelas paredes do sobrado, e ao engravidar decorou o quarto do bebê com livros de linguística e arqueologia, além da mapoteca, dos espanhóis e dos chineses. [...] (BUARQUE, 2014, p. 17)

A divergência entre essas duas mães é nítida. Uma é dona de si, é insistente e teimosa. Faz várias exigências para se casar. Já se coloca como dona da situação, e o noivo por amor, cedem a ela. Já a outra mãe, entra na história como aquela que cumpriria com a obrigação de uma mulher do lar. Entra cuidando das baratas e arrumando a casa para ficar agradável,

principalmente ao marido. Essas duas mães terão significativo reflexo nas atitudes dos filhos. Serão figuras femininas que se comportaram de forma diferenciada e, de certa forma não, assegurou o crescimento de seus filhos.

Então era isso, assim: ela, Zana, mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos. Ele, paciência só, um Jó apaixonado e ardente, aceitava, engolia cobras e lagartos, sempre fazendo as vontades dela, e, mesmo na velhice, mimando-a, “tocando o alaúde só para ela”, como costumava dizer. (HATOUM, 2006, p. 41)

Mamãe cuidava do serviço doméstico, e eram livros o luxo que meu pai se dava. (BUARQUE, 2014, p.18)

E quando por ventura ele se interessava por alguma novidade, sempre encontrava algum pormenor que o remetia a antigas leituras. Então chamava com seu vozeirão: Assunta! Assunta, e lá ia minha mãe atrás de um Homero, um Virgílio, um Dante, que lhe trazia correndo antes que ele perdesse a pista. (BUARQUE, 2014, p.19)

As mulheres desses romances são extremamente diferentes. Observamos que Zana é dominadora e manda em tudo. Ela dá ordem e os demais membros da família ou agregados obedecem. A ela fica o direcionamento da casa, entretanto quando há necessidade de resolver situações mais arriscadas é ao marido que ela pede ajuda. No caso de Assunta, ela já é a esposa que está a serviço dos afazeres de casa e do marido. Passa o dia a saciar as necessidades de leitura do mesmo. Essas mães dentro de suas dedicações estão contrárias ao que a tradição familiar espera de uma mãe.

Já se posiciona no início do romance. Uma que estaria levando a sua família pela sua opinião e a outra que estaria cedendo ao marido. Em relação aos filhos encontramos mães dispostas a estar ao lado de um e deixando o outro.

[...] Nasceram em casa, e Omar uns poucos minutos depois. O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro. Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte iminente.

Zana não se desapegava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama, [...] (HATOUM, 2006, p. 50).

[...] Foi um dia que meu irmão me disse que, quando nasci, meu pai me tomou por um mongoloide. Eu nem sabia o que era mongoloide, foi a gargalhada do meu irmão que me acertou. Arrastei uma cadeira, alcancei o nicho e catei o livro que me pareceu mais sagrado, por causa das letras de ouro na capa dura. Espicacei página por página, depois ainda mijeí em cima. A capa não conseguiu rasgar, e já tocava foto nela quando mamãe chegou e me deu uma tapa na cara que nem doeu. [...] (BUARQUE, 2014, p. 18)

Essas mães despontam na narrativa como a figura determinante para as relações familiares, a seu jeito, cada uma representa a sua postura de autoridade.

“Por Deus, Zana, se eu tivesse um lugarzinho no teu sonho teria enxotado os dois do nosso quarto e armado a rede...”.

“Ainda assim, seria um sonho”, disse ela amargurada. “O que eu posso fazer? Nossos filhos não se entendem...”.

“O que podes fazer? Dá um pouco de atenção ao outro filho. Faz anos que não vemos o Yaqub. Olha o que ele conseguiu fazer, sozinho em São Paulo. Tem a vida dele, a mulher dele”. (HATOUM, 2006, p. 84)

Ele deve estar com a menina em algum hotel. Foi o que eu disse para sossegar mamãe, que passara a noite em branco por causa de maus pressentimentos. (BUARQUE, 2014, p.154)

[...] Sentadas no chão, trocavam confidências, lamuriavam, riam baixinho, mas tão logo eu entrava em casa declinavam a vista, pois minha aparição tornava mais sensível, se não intolerável, a ausência do meu irmão. Eu era como um negativo dele até para Eleonora Fortunato, que me ignorava ao distribuir camisetas estampadas com o retrato do filho desaparecido. [...] (BUARQUE, 2014, p. 158)

As passagens citadas acima expõem a preferência das mães. Em *Dois Irmãos*, o próprio marido chama a atenção de Zana, que não dava atenção ao outro filho. Em *O Irmão Alemão* o próprio narrador descreve como a mãe ficou após o desaparecimento do irmão, era muito perceptível a preferência destas mães, algo que não era comum para a construção da família tradicional. Até mesmo se impor, ou se arriscar para salvar um filho.

“Quando o destino de um filho está em jogo, nenhum detetive do mundo consegue mais pistas que uma mãe”, ele disse. “Ela fez tudo caladinha, quieta que nem uma sombra.” (HATOUM, 2004, p. 104).

[...] Acrescia que meu irmão tinha um pai ilustre, bem relacionado, em vez de uma mãe destrambelhada igual a ela. [...] (BUARQUE, 2014, p. 159)

Diante das circunstâncias do enredo, essas mães precisam se modelar nos padrões de suas histórias. Zana então começa a procurar mais Yaqub pedindo perdão e morre rezando para os filhos fazerem as pazes, e Assunta começa a falar sobre aquilo que ela guardou por muito tempo, magoada já sem o marido e o filho Mimmo.

Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte. (HATOUM, 2006, p.10)

[...] Mulher valente como la Garibaldi, dizia mamãe, não fosse eu tão decrépita e saía com a Eleonora em defesa do meu filho, botava a boca nel mondo igual a ela. Com indiretas do gênero, mamãe queria me censurar por passar os dias na espreguiçadeira, em vez de tomar sabe lá que atitudes. Num jantar, deixou escapar que já ficaria satisfeita se eu desse ao Mimmo metade da atenção que dedicava ao outro. Que outro? Perguntei de um salto. Que outro, mama? E ela, nada, pôs-se a catar farelos de pão na toalha de mesa. (BUARQUE, 2014, p. 186)

Ainda aparece nos enredos a presença da mãe velada, Anna Ernest. Essa mulher teve que entregar seu filho para a adoção, mas não há o porquê ela fez isso. Neste intuito a estratégia de Chico Buarque é de relatar mães desesperadas para encontrar seus filhos, enquanto que a mãe de Sergio não se sabe por que deixou seu filho para adoção. A ideia da construção familiar já interferir na formação de todo o enredo.

Uma figura materna, Zana, se vê no leito de morte fraca e clamando para que os filhos façam as pazes. A narrativa inteira ela se dedica a apenas um filho e depois espera na graça divina que isso aconteça. Essa mãe viveu o seu lado materno não se apegando as questões tradicionais de família. Ela acredita até o final que tudo o que fez, foi o certo, e, portanto, não poderiam ficar brigados.

Enquanto Assunta, já então viúva e deprimida pela ausência de Mimmo, solta para o filho que ele tem mais interesse no irmão alemão que seria meio-irmão do que no irmão de pai e mãe. Ela se revela neste momento como aquela que não vai mais carregar consigo as coisas que a chateia. Essa mudança faz parte para conseguir fechar o ciclo familiar frente às questões sociais. Se Mimmo não fosse um desaparecido da ditadura, talvez Assunta nunca teria tomado essa postura de dizer para Ciccio que a dedicação dele pelo irmão é menor do que a do meio-irmão. E Zana, se não fosse a queda do império da família, talvez chegaria ao fim sem desejar que os filhos fizessem as pazes, ou ainda, ela entendendo que iria morrer, desejava que alguém cuidasse do seu caçula, que agora ficaria sem ninguém.

Esse egoísmo expresso por parte dessa figura materna é o que se exigia da postura familiar no período. Era necessário assumir as problemáticas enfrentadas com o local onde viviam, e, portanto criam personagens capazes de lutar até o fim para conseguir o que querem, mesmo que essa conquista seja algo não aceitável para os padrões da época. E essa mudança caracteriza a figura da mãe nos romances familiares.

#### **4.3 A figura do protagonista e a figura do narrador**

As primeiras impressões na leitura de um romance aparecem para esclarecer o narrador. Em ambos os romances analisados encontra-se narradores em primeira pessoa que

vivem um conflito familiar. Um quer saber sua origem e o outro quer saber da existência de um irmão fora do casamento de seus pais. Estas observações envolvem o protagonista e o narrador na opção de modelo tradicional familiar ou não, pois, se de fato essas escolhas foram feitas pelo autor, para narrar um romance e que neste tenha um conflito familiar, ou se o narrador relatará uma espécie de simulacro para questionar os desvios ocorridos na conduta familiar devido a acontecimentos externos.

O narrador metaficcional é aquele que pode ser uma personagem ou não. Entretanto, se for personagem e narrador em primeira pessoa ele acaba por acumular duas funções, uma de contar a história e a outra de protagonizar. Utilizando a metaficção, esse narrador que também é protagonista, ganha uma terceira função, que é a de escrever a narrativa e a coloca-la dentro da história dando espaço para desvendar o próprio fazer literário, proporcionando de certa forma várias versões para o que foi narrado.

O narrador autoficcional tem a função dentro do romance também a função de confundir o leitor. Lança vários parágrafos como se tentasse fazer o leitor acreditar que aquilo é real, e levemente solta uma afirmação sobre si que não é a verdade sobre tal.

*Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* despontam nas narrativas contemporâneas como exemplos de romances em que o autor está disposto a trazer o conflito familiar como um simulacro para questionar os desvios na conduta familiar. Por isso que as características do pai, da mãe, do protagonista e do narrador são tão bem detalhadas e construídas.

Em Milton Hatoum, encontra-se a voz silenciada. O narrador é aquele que vive no fundo da casa, e que reproduz as conversas que teve com Halim. É ele que precisa encontrar sua identidade, mas ela está vinculada aos protagonistas – Omar e Yaqub – por tanto é de suma importância para esse narrador descrever as qualidades destes personagens. E nesta parte o autor detalha perfeitamente como os mesmos foram conduzidos pela mãe e pelo pai, e conseqüentemente como Nael era tratado por eles.

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. [...] (HATOUM, 2004, p.60)

Num dia em que o caçula passou a tarde toda de cueca deitado na rede, o pai o cutucou e disse, com a voz abafada: “Não tens vergonha de viver assim? Vais passar a vida nessa rede imunda, com essa cara?”. Halim preparava uma reação, uma punição exemplar, mas a audácia do caçula crescia diante do pai. Não se vexava, parecia um filho sem culpa, livre da cruz. Mas não da espada. Foi reprovado dois anos seguidos no colégio dos padres. O pai o repreendia, dava o exemplo do outro filho, e Omar, mesmo calado, parecia

dizer: Dane-se! Danem-se todos, vivo a minha vida como quero. (HATOUM, 2004, p. 27)

“Meu filho paulista” brincava Zana, orgulhosa e preocupada ao mesmo tempo. Temia que Yaqub nunca mais voltasse. Aos poucos, esse desgarrado foi apurando sua capacidade de abstração. No sexto mês de vida paulistana começou a lecionar matemática. Abreviou as cartas, dois ou três parágrafos curtos, ou apenas um: mero sinal de vida e uma notícia que justificava a carta. Assim, sem alarde, quase em surdina, o jovem professor Yaqub noticiou se ingresso na Universidade de São Paulo. [...] Entenderam que o filho nunca mais precisaria de um vintém. Mesmo se precisasse não lhes pediria. (HATOUM, 2006, p. 45)

Chico Buarque coloca em cena, Ciccio, Mimmo e Sergio. Narrador e protagonista se confundem neste romance. As características marcantes de Ciccio e Mimmo são de conhecimento do próprio narrador. Entretanto as do meio-irmão Sergio não passa de devaneios que o narrador tem, na ânsia de descobrir como seria esse irmão alemão.

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. [...] Mas entre mim e ele a partilha dos rostos de pai e mãe mostrou-se iníqua, com nítida vantagem para meu irmão. Seu rosto tem os traços do pai, que está longe de ser um homem bonito, mas no conjunto, por algum mistério, resulta numa versão masculina da nossa formosa mãe. Já eu herdei detalhes da mãe em desarmonia, como um nariz pontudo sem as maçãs salientes que o justificam, ou seus lábios carnudos que na minha boca pequena não têm cabimento. [...] (BUARQUE, 2014, p. 36)

[...] Ou senão, resignado pode estar colhendo aqui e ali matéria para um romance autobiográfico onde inventará um pai brasileiro, não muito distante da imagem que faz de seu pai incógnito. O pai ficcional será um homem de seus sessenta anos, provavelmente míope, com os cabelos escuros encanecidos, crespos como é comum entre os brasileiros, porém cabeçudo e bochechudo igual a ele. (BUARQUE, 2014, p. 29)

Os narradores são de escolhas peculiares e intrigantes nos romances escolhidos. Eles são íntimos do seio familiar, e ao mesmo tempo distantes buscando uma resposta para seus questionamentos. Não é de se admirar que ambos os escritores tenham esta ideia dos narradores que escolheram e que, portanto os criaram com uma figura de ficção capaz de enganar o leitor, como sendo a voz dos que sofreram com os conflitos, portanto, as vozes verdadeiras. Entretanto, ambos são parte da criação ficcional dos narradores. Um que tem na metaficção seu aporte para descrever várias histórias dentro de outras histórias. E o outro que tem a autoficção como munição para levar o leitor a acreditar que o que está sendo escrito é a mais pura verdade. Essas escolhas são características para o romance familiar. São através dos

indicativos de quem vai contar a história, que reconhecemos a voz narrativa como uma espécie de testemunha de períodos conturbados da história de um país. No caso dos romances escolhidos, é perceptível o relacionamento que os narradores desenvolvem com as manifestações populares.

[...] A vida e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril. Na manhã da caçada ao mestre eu apanhei a pasta surrada, perdida na beira do lago. Dentro da pasta, os livros e as folhas com poemas, cheias de manchas. (HATOUM, 2006, p. 142 e 143)

[...] Com o cerceamento do centro acadêmico, os alunos de filosofia, ciências e letras costumávamos nos encontrar nos bares das redondezas, onde o boca a boca nos deixava ao corrente das manifestações contra a ditadura que se realizavam vez ou outra pela cidade, obviamente sem a publicidade e a repercussão das marchas católicas do passado. E eu que não era de carregar faixas, ou de fazer oro a palavras de ordem, eu que na verdade nunca fui muito de andar em grupo, acabei tomando gosto por esses eventos. [...] (BUARQUE, 2014, p. 49)

A figura do protagonista também é fruto dos romances familiares. O conflito deve partir dos descendentes reconhecidos ou não de um núcleo familiar. No caso do romance *Dois Irmãos* temos um narrador que não é biologicamente reconhecido como pertencente ao núcleo familiar, mas que é aceito na família como membro, entretanto os protagonistas de sua narrativa são os irmãos gêmeos que desde que a mãe anunciou que queria filhos, o pai não aceitava com bons olhos essa situação. O relacionamento conturbado dos irmãos nasce também com o período histórico acirrado por que passa a família em Manaus.

Em *O Irmão Alemão* tem-se o narrador/protagonista. E essa escolha também faz parte dos romances familiares, pois são os descendentes que narram seus conflitos enquanto ser humano e membro de um núcleo familiar. Esse narrador está a serviço de sua narrativa como testemunha de uma situação envolvendo um meio-irmão. Toda a narrativa é com base em suas impressões, não havendo espaço para outra voz narrativa questionar os possíveis deslizes de seu pai. Entretanto, o cenário nacional e internacional que permeia a história, é justamente a crítica estabelecida pelo narrador/protagonista, de que eu sou o principal prejudicado com todas essas atitudes sobre o ser humano, movida por grupos de poder que acreditam que possam modificar todo e qualquer cenário familiar e, de fato consegue, pois a narrativa de Ciccio o coloca sozinho, pois os pais morreram, e o irmão desaparece com a Ditadura, e ele em busca desse meio-irmão alemão que também já morreu.

O rosto crispado de Yaqub voltou-se para o irmão. Talvez fosse o momento oportuno para se engalfinharem, se esfolarem, os dois em carne viva nas nossas ventas, a minha e a de Domingas. Yaqub balbuciou umas palavras, mas Omar não o encarou: ignorou-o e subiu a escada apoiando-se no corrimão. A tosse e os passos pesados ecoaram na casa, e antes de entrar no quarto ele gritou o nome de Domingas. O tom da voz soava como ordem, mas minha mãe não saiu de perto de Yaqub. Deixou o doente berrar como um louco e eu notei um sorriso demorado no rosto dela. (HATOUM, 2006, p. 146)

[...] Em seguida sou eu quem provoca um baque no corredor, ao derrubar quatro Camões da prateleira alta. Meus dedos creem tocar a lombada de O Ramo de Ouro, mas não consigo puxá-lo de onde está, parece chumbado na parede. Quando enfim ele vem, vem acompanhado de dois antropólogos britânicos. Agito o livro, cai um pouco de cinzas, penso que a carta já não está ali dentro, ou nunca esteve, terá sido uma alucinação, mas ei-la aqui achatadinha entre as páginas 36 e 37. [...] (BUARQUE, 2014, p. 32)

A situação para o narrador de *Dois Irmãos* não se encerra como ele queria. Narrando os conflitos entre os irmãos gêmeos e a repercussão deste conflito para tumultuar e afastar a família inteira, esse narrador tenta descobrir qual dos dois é seu verdadeiro pai. Entretanto as idas e vindas da sua narrativa não o levam a afirmação nenhuma. Ele não consegue encontrar sua identidade, e nem tampouco deixa rastro disso. Ele continua a voz silenciada que mesmo com a decadência física da casa da família ele continua em sua rede no fundo do quintal. Esse final bem próximo de Machado de Assis é também a identificação que o autor Milton Hatoum tem com as perspectivas literárias e históricas do próprio Machado. Os períodos narrados são exatamente de dúvida e busca, mas, na grande maioria as buscas não tiram as dúvidas devido ao período escuro da história que um país passa.

[...] Recortei o rosto de minha mãe e guardei esse pedaço de papel precioso, a única imagem que restou do rosto de Domingas. Posso reconhecer seu riso nas poucas vezes que ela riu, e imaginar seus olhos graúdos, rasgados e perdidos em algum lugar do passado. (HATOUM, 2006, p. 196)

A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada. Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos. (HATOUM, 2006, p.196)

Assim, a narrativa de Nael termina sem respostas e os irmãos distanciados e sem notícias um do outro, além de estarem brigados judicialmente. Nael se conforta com o desejo de Halim sendo realizado pelos irmãos gêmeos. O de nunca ter filhos para não estragar os

relacionamentos e muito menos o teto familiar. Ironicamente os romances familiares tendem a destacar os filhos como sendo os culpados pela degradação familiar, ao ponto que, as características paternas e maternas, vão surgindo no romance para justificar essa ou aquela ação dos personagens. E Nael, enquanto isso termina sua busca assim:

O toró que cobria Manaus, trégua na quentura do equador, me aliviava. Frutas e folhas boiavam nas poças que cercavam a porta do meu quarto. Nos fundos, o capim crescera, e a cerca de pau podre, cheia de buracos, não era mais uma fronteira com o cortiço. Desde a partida de Zana eu havia deixado ao furor do sol e da chuva o pouco que restara das árvores e trepadeiras. Zelar por essa natureza significa uma submissão ao passado, há um tempo que morria dentro de mim. (HATOUM, 2006, p. 197)

Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. [...] (HATOUM, 2006, p. 67)

O narrador de *Dois Irmãos* encerra sua narrativa metaficcional, deixando bem claro que o leitor poderá então imaginar o que acontecerá. A ideia de omitir algumas cenas e afirmar que a memória inventa, é a certeza de que a construção ficcional deste narrador era a de inserir até mesmo uma ficção criada pelo próprio leitor. Ao findar a narrativa, voltamos para entender a capa do livro que aparece com bordas marrom e centro verde, abaixo uma árvore, símbolo da vida, que dá a ideia de que a narrativa está toda a disposição do leitor para compreendermos como a vida é trilhada por acontecimentos. É notória em *Dois irmãos*, que a vida deste narrador distante, esquecido e por vezes negligenciado, será a única capaz de fazer análise e julgamento de toda a trajetória deste Esaú e Jacó modernos e os impactos das decisões sociais em suas vidas.

Para o narrador de *O Irmão Alemão*, o final não é exatamente como o protagonista almejava. As suas buscas pelo seu irmão alemão o levaram aos descendentes do mesmo, pois seu meio irmão já havia falecido. Sem o pai e sem a mãe, e sem notícias do seu irmão Mimmo, o desfecho desse protagonista era buscar em Berlim por esse irmão. A narrativa de sua viagem a Berlim é um misto de alegria e medo. O narrador gostaria de poder contar com aquele que foi excluído do convívio familiar por questões de paradigmas sociais, mas ao mesmo tempo não sabia como ele poderia reagir. E mesmo assim os devaneios não abandonam esse narrador, antes de qualquer ação ele primeiro imagina com poderia ser. E nesse jogo de devaneio não dá para saber no final da narrativa se o encontro aconteceu ou não, ele acaba sua história ficcional sem resposta também.

[...] E meus olhos talvez se embaçassem ao vislumbrarem a imagem em

preto e branco, na outra margem do rio, do meu irmão Sergio. É o Mimmo, eu pensaria alto, e ao meu lado Robinson faria: hein? Passaria mesmo pela minha cabeça que Sergio Günther fosse o próprio Mimmo, aos trinta anos de idade, exilado em Berlim Oriental com passado nebuloso e nome falso. Mas à medida que a câmera fechasse em Sergio, mais eu veria nele o rosto oblongo, o nariz de batata e até os óculos do meu pai. Seria do pai sua maneira de pitar o cigarro retraindo os lábios e de atirar longe a bituca com um peteleco. [...] (BUARQUE, 2014, p. 225 e 226)

Outro ponto desse narrador é o de finalizar a sua passagem por Berlim sem mencionar que o irmão apesar de todas as complicações de sua identidade, conseguiu formar uma família tradicionalmente reconhecida. Essas interposições do narrador são pontos que abrem o horizonte de perspectiva do leitor ao ponto de ser a última lacuna do livro justamente a ideia de que pode vir outro romance por aí.

Somente após a leitura do capítulo final que encontramos informações que parecem serem de Sergio. Essa estratégia da autoficção desenhada por Chico Buarque é o que faz com que a credibilidade desse narrador/protagonista aumente em relação ao que está contando. Pois nesta passagem final encontramos informações aparentemente verídicas de Sergio e exposta por um narrador em terceira pessoa. Entretanto, por se tratar de um romance autoficcional, encontramos a narrativa ficcional cumprindo o seu objetivo de afirmar, de certa forma, que as informações são verídicas.

Sergio Günther, filho de Sergio Buarque de Holanda e Anne Ernst (ou Anne Margrit Ernest, ou Annemarie Ernst), nasceu em Berlim, em 21 de dezembro de 1930. Em 1931 ou 1932, foi entregue pela mãe à secretaria da Infância e Juventude do distrito de Tiergarten, Berlim. Em 1933, Arthur Erich Willy Günther e sua mulher Pauline Anna, adotaram o menino Sergio Ernest, que seria criado com o nome Horst Günther. Por volta dos 22 anos, Horst veio, a saber, da identidade de seus pais naturais, optando por retomar o prenome Sergio. Entrou para o exército da RDA em 1947 e no fim dos anos 50 foi admitido na televisão do Estado, onde desenvolveu múltiplas atividades. Gravou um número incerto de discos, hoje fora de circulação. Morreu de câncer em 12 de setembro de 1981. (BUARQUE, 2014, p. 227)

A forma como é explanada essa passagem na obra, abrindo uma nova página que se encontra apenas este informativo, é mais uma estratégia metaficcional, pois observamos que toda e qualquer colocação que aparece entre a capa e a contra capa já é indicativo de que se trata de um romance brasileiro, logo é tratado como criação ficcional do autor. As cores da capa do livro *O Irmão Alemão* também merece uma interpretação. A cor vermelha representou para os alemães nazistas a luta pelo campo social, logo a ideia da narrativa volta-se para a Alemanha, mas está falando das questões sociais do Brasil, local inclusive, de onde

o narrador aciona o mundo. Outro elemento interessante da capa é o artigo “O” e o nome do autor aparecem em branco, visto que, o branco no período nazista tinha como significado o pensamento nacionalista, logo, este seria a bandeira defendida nas páginas que ficaram entre a capa e contra capa. Ainda chama a atenção que no título *O Irmão Alemão* tem a grafia na cor preta, mas a palavra “MÃO” que é formada tanto em irmão, como em alemão, aparece sombreada. É possível compreender que essa ideia é a mesma colocada pela Alemanha nazista em seus cumprimentos, como se um irmão reconhecesse o outro, justamente pelo movimento das mãos. Essa metáfora de Irmão Alemão pode também ser uma interpretação de que o período da Ditadura Militar no Brasil foi uma espécie de irmão traiçoeiro, ou ainda, de uma mentira, se levado em consideração o tratamento direcionado a sociedade.

#### **4.4 Conflito familiar – pai e mãe**

O campo narrativo do conflito familiar é elemento minuciosamente detalhado e escolhido pelo autor de romances familiares. O conflito entre pai e mãe surge nos capítulos do enredo de forma a esquentar as ações dos membros da família e paralelo a isso aparece momentos de exploração do campo político em que essa família está inserida.

Em *Dois Irmãos*, Milton Hatoum explora, como já falado anteriormente, a postura do pai e da mãe, mas coloca ainda algumas informações sobre as divergências de opinião dos pais em relação aos filhos, como se um culpasse o outro sobre uma determinada situação, ou se os filhos também atrapalhassem a relação do casal e, portanto, não seriam bem-vindos à família.

Passei meses assim, rapaz, ele disse balançando a cabeça. Quatro, cinco meses, nem sei mais. Pensei que ela não gostava mais de mim, pensei em leva-la a Biblos. (HATOUM, 2006, p.47)

Quando os meninos nasceram, Halim passou dois meses sem poder tocar no corpo da Zana. Ele me contou como sofreu: achava um absurdo o período do resguardo, e mais absurda ainda a devoção da esposa pelo Caçula. [...] (HATOUM, 2006, p.51)

Ainda no romance, acompanhamos a forma como aparentemente os pais tentam tratar os filhos de maneira igualitária.

[...] Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. Era um privilégio; era também um transtorno. (HATOUM, 2004, p.24)

Numa manhã de Agosto de 1949, dia do aniversário dos gêmeos, o Caçula pediu dinheiro e uma bicicleta nova. Halim deu a bicicleta, sabendo que a esposa, enchia de moedas os bolsos dos filhos. (HATOUM, 2004, p. 31)

Mesmo a figura paterna e a materna estando distantes enquanto casal, eles precisam direcionar a criação dos irmãos. Zana já se dedicava ao caçula por ter nascido mais fraco e Halim lutava tentando manter a harmonia da casa. Entretanto a briga dos gêmeos leva ao conflito entre a atitude do pai e a da mãe. Quando o pai resolve mandar Yaqub para o Líbano. A decisão não era conjunta. Um decidia o que fazer o outro apenas discordava.

[...] como se enfim tivesse reconquistado uma parte de sua própria vida: o gêmeo que se ausentara por capricho ou teimosia de Halim. E ela permitira por alguma razão incompreensível, por alguma coisa que parecia insensatez ou paixão, devoção cega e irrefreável, ou tudo isso junto, e que ela não quis ou nunca soube nomear. (HATOUM, 2006, p. 13)

[...] Então Halim decidiu: A viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou. (HATOUM, 2006, p. 23)

[...] Zana passou a noite culpando Halim, e ameaçou viajar para o Líbano durante a guerra. Então ele escreveu aos parentes e mandou o dinheiro da passagem de Yaqub. (HATOUM, 2006, p.23)

Os conflitos familiares envolvendo pai e mãe ganham espaços na narrativa. O narrador explora esse distanciamento que vai acontecendo aos poucos quando estamos em um romance familiar.

Sessenta e tantos anos não escondem toda a beleza dessa mulher, dizia ele. Repetiu isso até o fim, como se ela tivesse parado de envelhecer. Ou o tempo fosse uma abstração, incapaz de agir sobre o corpo de Zana. Cedo de amor, até as ultimas. Pobre Halim! Pobre? Nem tanto. Um guloso de amor carnal: fez da vidinha na província uma festa de prazeres. (HATOUM, 2006, p. 127)

Aí o nosso namoro amornou de vez, murmurou Halim, trancando uns fios de Tucum com os dedos. Então começou o jejum das nossas brincadeiras, quer dizer, o jejum da vida. (HATOUM, 2006, p. 111)

Tudo se dá a volta dos gêmeos. Eles são os culpados pelas brigas dos pais e pelos conflitos dentro da família. Zana segue dizendo que as atitudes de Halim que contribuíram para essa situação. E quando fica viúva acredita que conseguirá unir os irmãos. Já Halim, culpa Zana de que ela sempre protegeu Omar, o caçula, e por conta disso a família estava vivendo vários conflitos.

[...] Certa vez, Halim me disse que Yaqub era capaz de esconder tudo: um

homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo. Omar, ao contrário, se expunha até as entranhas, e esse excesso era a maior arma de Zana. [...] (HATOUM, 2006, p. 83)

O que podes fazer? Dá um pouco de atenção ao outro filho. Faz anos que não vemos o Yaqub. Olha o que ele conseguiu fazer, sozinho em São Paulo. Tem a vida dele, a mulher dele. (HATOUM, 2006, p. 84)

O conflito familiar está à disposição da narrativa de *Dois Irmãos*. Nael, o bastardo, descobre que Halim era seu avô, mas não consegue descobrir quem é o seu pai. Talvez nem Domingas fosse capaz de dizer, visto que relatou ter estado com os dois irmãos. Rânia, a filha, não quer saber de casamento e nem tão pouco de fazer uma vida diferente daquela que levava. Zana morre. Halim morre. Domingas morre. Yaqub não dá notícias e Omar está preso. Só Nael e Omar se cruzam no derradeiro final de um dia de muita chuva que inundava toda a Manaus. O conflito familiar, independente, da culpa ser do pai, da mãe ou dos filhos, tinha definitivamente aniquilado a presença da família libanesa até mesmo em seu casarão de muitos bailes.

Em *O Irmão Alemão*, o conflito entre pai e mãe não está muito exposto. É fácil de perceber essas colocações de Chico Buarque, mas o maior conflito é justamente o do narrador dentro daquele núcleo familiar. A ideia de não ser aceito, ou de não se sentir pertencente aos parâmetros da casa e de seus membros.

Mesmo assim é possível verificarmos como agiam o pai e a mãe em relação à Mimmo e Ciccio. E é importante também lembrarmos que esse narrador autoficcional está em primeira pessoa, portanto, narra sob o seu ponto de vista.

[...] Mamãe tratou logo de erguer estantes pelas paredes do sobrado, e ao engravidar decorou o quarto do bebê com livros de linguística e arqueologia, além da mapoteca, dos espanhóis e dos chineses. Para o meu quarto, dois anos mais tarde, reservou os escandinavos, a Bíblia, a Torá, o Corão e metros e metros de dicionários e enciclopédias. [...] Mamãe cuidava do serviço doméstico, e eram livros o luxo que meu pai se dava. Só em livros gatou metade da herança que meu avô Arnau Hollander possuía no Rio de Janeiro. (BUARQUE, 2014, p. 17 e 18)

[...] Mas não foi para mim que ele se voltou, foi para o meu irmão, que lhe mostrava por baixo da mesa uma foto da Playboy: olha só que lombo! Formidável, disse meu pai, um lombo extraordinário! E mamãe catava farelos de pão na toalha, como sempre fazia quando se fazia desentendida nas refeições. (BUARQUE, 2014, p.53 e 54)

Alguns apontamentos feitos pelo narrador Ciccio dão conta de expor como o irmão era tratado e o narrador ao relacionar o tratamento do irmão Mimmo com algumas informações

da criação dos pais, ele esteja relatando a origem de todo conflito familiar que existe no núcleo Hollander.

[...] 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 mais a fim de namoricos, mas de uma mulher séria para casar e constituir família. Foi por essa idade que papai se mudou para São Paulo, aonde à mesma época chegava a minha mãe a reboque de uns parentes fugidos de Mussolini. É curioso que a guerra tenha trazido de tão longe para a mesma cidade as duas mulheres do meu pai, embora com perspectivas bem distintas. Os parentes comunistas da minha mãe tinham laços familiares com um certo conde Matarazzo, [...] (BUARQUE, 2014, p.89).

O narrador também se atenta em falar sobre a forma que a mãe conduz os filhos, e ousa até em afirmar que a mãe tinha consciência que dava mais regalias a Mimmo.

[...] Eu achava natural que a mamãe contrabalançasse por baixo do pano as regalias que meu pai dava ostensivamente ao primogênito. Daí que me senti traído quando ela ralhou comigo, armadilha de mãe é a coisa mais atroz. As tamancadas não resultaram em maiores hematomas, mas as palavras dela me magoaram por um bom tempo: ladrô!, ladrone, rattone! Peguei ojeriza a bolsa de mulher, [...] (BUARQUE, 2014, p. 95 e 96).

Tanto Sergio quanto Assunta, são personagens pilares da família. Entretanto na narrativa de Ciccio há de se verificar que a família tradicional brasileira é quem está em cena. Sergio se dedica quase que exclusivamente aos livros e aos quitutes da esposa. Assunta se ocupa das funções domésticas e de organizar os livros do marido. Apesar de relatar-se a aflição dos pais quando o Mimmo some, não encontramos essa mesma preocupação dos pais com o filho Ciccio. Para eles tudo está seguindo o seu curso naturalmente e assim deverá ser. Não houve legado deixado pelo pai de Ciccio e Mimmo e nem tão pouco da mãe. E isso é possível identificar quando o narrador relata estar sozinho e sem dinheiro.

[...] Na realidade, depois que mamãe morreu de saudade do Mimmo, sem um puto no bolso me lembrei da Dra. Natércia, que era bastante próxima da reitoria da Universidade de São Paulo. Num telefonema lhe perguntei pelo eventual interesse da universidade em alugar a residência de Sergio de Hollander, a fim de instituir um centro cultural onde me fosse dado viver e ler meus livros sem ser importunado. [...] (BUARQUE, 2014, p. 189 e 190)

A Natércia bem ao estilo Camões, aparece na narrativa para acalentar o narrador, por conta de sua situação financeira e também sentimental. Ciccio continua na casa da família, mas agora sustentado por cheques que vinham de Natércia, e ali mergulhado começou a usar roupas do irmão e a ousar na profissão de professor.

[...] Dei boas risadas, pois a crer nos poderes do seu guru, enquanto eu passava necessidades no mundo terreno meu irmão se locupletava em alguma loteria espírita. Mas a verdade incontestável é que, daí a pouco, de professor de português num blog inexpressivo fui alçado a polêmico mestre da norma culta nas redes sociais, patrocinado inclusive pela Caixa Econômica Federal. Não era só para ganhar a vida, porém, que passei a gastar horas diante do computador em detrimento da boa literatura. (BUARQUE, 2014, p. 195 e 196)

Mesmo o narrador por várias passagens citar que o luxo do pai era só os livros, e que talvez fosse uma crítica sobre a postura do pai de pegar toda a herança de seu avô e comprar livros para ter a maior biblioteca particular, Ciccio segue o mesmo caminho. Envolve-se com a literatura e com as leituras e ao mesmo tempo se sente como seu irmão.

[...] Eu os lia como talvez meu irmão os lesse, como se meus olhos descessem por um vidro transparente até o pé da página, para retornarem vazios de novo e sempre ao mesmo início de parágrafo. [...] (BUARQUE, 2014, p. 196)

O conflito familiar em *O Irmão Alemão* está menos acentuado de acusações entre o casal ou de jogar a responsabilidade da criação dos filhos sobre os ombros de alguém. Entretanto essa é a estratégia desse romance familiar. Perceber que por não existir a conduta tradicional de “homem da casa”, “homem de negócios” e que precisa deixar um legado ou uma herança para seus descendentes é a inversão de valores das famílias nos romances da modernidade. Ciccio termina sua narrativa afirmando: “prestes a ver um irmão alemão quase inventado” (p. 225). Enquanto que Assunta sua mãe morre. Sergio seu pai morre. Seu irmão Mimmo continua um desaparecido político e o irmão alemão fora dentro da narrativa ficcional quase inventado. E mesmo após o término da narrativa, que o autor Chico Buarque apresenta a identidade verdadeira de seu meio irmão, não se dá por completa a busca, pois Sergio Günther também está morto.

#### **4.5 Ascensão e queda familiar – reflexos do período político**

Foi no ano de 1901 aos 23 anos de idade que Thomas Mann publicou o *Os Buddenbrooks*. Narrativa baseada na saga da própria família que eram comerciantes no norte da Alemanha, ressaltando a ascensão e a queda dos mesmos. O filho contrariou o pai, e não quis dar sequência a tradição de comerciantes de sua família. A mãe, brasileira, não pode reverter a situação e assim o autor registrou a desventura e a decadência de uma dinastia de comerciantes. Os personagens são autoficcionalizados pelo escritor, entretanto o desejo de

explorar o conflito e criar um romance familiar foi grande, e assim a ideia de que as famílias estavam sendo impactadas pelo desenrolar da política no país.

As situações da vida real tomaram conta das narrativas de Thomas Mann, mas nem por isso ele deixou de caprichar nas criações e recriações da situação. Esses conflitos surgiram como mote para que os romances tomassem novos direcionamentos, e no Brasil a chegada de famílias de vários lugares do mundo, as culturas se cruzando, hibridizando e a política tentando buscar as rédeas da situação, proporcionaram aos nossos escritores engajados com as problemáticas familiares, uma narrativa que pudesse tratar de vários aspectos da constituição de uma família.

As obras em análise *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* estão esboçadas como sendo análises próximas do enredo traçado por Mann. No seio familiar, no núcleo ou aos arredores, das famílias narradas, os narradores estão se posicionando e esclarecendo ao leitor a situação política do país frente às atitudes dos pais e filhos envolvidos. As passagens são demonstração não somente da ascensão e queda da família, como também da ascensão e queda da sociedade que sofre com os movimentos políticos do período. O regime militar, a criação da nova capital de nosso país, os resquícios da guerra, o ciclo da borracha, o surgimento dos intelectuais, e também os desvios da tradição vão servir de matéria para a construção das narrativas.

Em *Dois Irmãos*, todas as ações políticas encontram um meio de serem citadas. Temos, portanto, passagem sobre a inauguração de Brasília, sobre o futuro do país, e sobre o ciclo de borracha e os barões que habitavam Manaus.

[...] Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. [...] (HATOUM, 2006, p. 96)

[...] Se a inauguração de Brasília havia causado euforia nacional, a chegada daqueles objetos foi o grande evento de nossa casa. [...] (HATOUM, 2006, p. 97)

As observações de Hatoum são intercaladas nos parágrafos extensos de sua narrativa. Na voz de Nael, aos poucos o leitor vai se inteirando do momento cronológico em que o enredo está se embasando, e a um olhar criterioso, as ações externas vão modificando as focalizações internas do romance. As ideias de Halim para crescer na vida, vão aparecendo conforme as oportunidades de fluxo econômico e político do país avançam.

[...] Halim havia melhorado de vida nos anos do pós-guerra. Vendia de tudo um pouco aos moradores do Educando, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas a beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. Desse tumulto participava Halim, que vendia coisas antes de qualquer um. Vendia sem prosperar muito, mas atento à ameaça da decadência, que um dia ele me garantiu ser o abismo. Não caiu nesse abismo, nem exigiu de si grandes feitos. O abismo mais temível está em casa, e este Halim não pôde evitar. (HATOUM, 2006, p. 32 e 33)

“Por Deus nunca pude levar a sério o comércio”, disse ele, num tom de falso lamento. “Não tinha tempo nem cabeça para isso. Sei que fui displicente nos negócios, mas é que exagerava nas coisas do amor.” (HATOUM, 2006, p. 49).

A família formada por dois imigrantes do Líbano vão ganhando espaço no cenário de Manaus. As buscas por progredir nos negócios e se solidificarem estão cada vez mais vivas na história. Mas os filhos, especialmente os gêmeos, não acompanham esse crescimento que o cenário político proporciona, ou na verdade, não querem seguir pelo mesmo caminho de seus pais. E então as ações políticas vão sobrepondo as personagens que aparecem no enredo para de certa forma anunciar a decadência.

Ele sabia que Manaus se tornara uma cidade ocupada. As escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da Marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados de Comando Militar da Amazônia. Rânia teve que fechar a loja porque a greve dos portuários terminara num confronto com a polícia do Exército. Halim me aconselhou a não mencionar o nome de Laval fora de casa. Outros nomes foram emudecidos. A tarja preta que cobria uma parte da fachada do liceu fora arrancada e as portas do prédio permaneceram trancadas por várias semanas. (HATOUM, 2006, p. 149)

Na semana de janeiro de 1964 Antenor Laval passou em casa para conversar com Omar. O professor de francês estava afobado, me perguntou se eu havia lido os livros que me emprestara e me lembrou, com uma voz abafada: as aulas no liceu começam logo depois do Carnaval. [...] (HATOUM, 2006, P. 139)

[...] Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. [...] Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. [...] (HATOUM, 2006, p. 142)

A liberdade de expressão estava vetada. As discussões e perspectivas do que viria pela frente não existiam para a família e nem para os próximos. Essas passagens nos romances surgem para compreendermos o impacto gerado pelos anos de problemática nacional

refletidos nos conflitos familiares. A partir dessas informações, o narrador Nael, se propõe a falar da decadência da família.

[...] Os religiosos sabiam que o ex-aluno tinha futuro; naquela época, Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor. Quem não brilhou foi o outro, o Caçula, este, sim, um ser opaco para padres e leigos, um lunático, alheio, inebriado com a atmosfera libertina do Galinheiro dos Vândalos e da cidade. (HATOUM, 2006, p. 33)

A casa foi esvaziando e em pouco tempo envelheceu. Rânia comprar um bangalô num dos bairros construídos nas áreas desmatadas ao norte de Manaus. [...] (HATOUM, 2006, p. 184)

Zana teve que deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância. [...] A mesma frase ouvi, como uma oração murmurada, do dia em que ela desapareceu na casa deserta. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontra-la ao anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas, o braço engessado sujo, cheio de títica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhadas de urina (HATOUM, 2006, p. 9).

O fim do núcleo familiar com ligações sanguíneas é o de decadência. Zana morre sem ao menos saber de seus filhos, um em São Paulo e outro na cadeia. Halim partiu antes sem ao menos estar em paz consigo mesmo sobre a culpa que carregara dos conflitos de sua família. Domingas falece também. Rânia fica à deriva achando que poderia de alguma forma compreender o que aconteceu com sua família. E Nael, o narrador, a voz silenciada, permanece em seu quartinho nos fundos da casa que já demolida, tinha dado lugar a um prédio moderno.

[...] A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a ideia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo. [...] No projeto da reforma, o arquiteto deixou uma passagem lateral, um corredorzinho que conduz aos fundos da casa. A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal. “Tua herança” murmurou Rânia. (HATOUM, 2006, p. 190)

Omar foi condenado a dois anos e sete meses de reclusão. Não podia sair, não teve direito à liberdade condicional. [...] (HATOUM, 2006, p. 194)

[...] Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado de Yaqub. Nas últimas cartas ele só falava no futuro, e até me cobrou uma resposta. O futuro, essa falácia que persiste. [...] (HATOUM, 2006, p. 196)

Rânia fez de tudo para aproximar dele, mas Omar se esquivava, fugia da irmã e de todos os vizinhos. [...] Nas cartas em que Yaqub me enviou, nunca falava do irmão nem de Rânia, sequer resvalou no assunto. [...] (HATOUM, 2006, p. 195)

As impressões deixadas pelo narrador de *Dois Irmãos* são como os saldos deixados por uma família. Nael expõe seu ponto de vista sobre a situação conflituosa que viveu a família, e chega a conclusão que ele apenas sente pelos mortos dessa família. Ou na verdade, sente apenas por Halim e Domingas. Ele não fala de Zana, nem tão pouco de Rânia, mas faz uma fala muito próxima de Brás Cubas, que termina suas memórias dizendo que sua vida acabou com saldo positivo, pois não teve filhos.

A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada. Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado contanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos. (HATOUM, 2006, p. 196)

Na obra *O Irmão Alemão* a aparente tendência do narrador autoficcional Ciccio é o de demonstrar o crescimento intelectual, a riqueza da família com base na intelectualidade, na leitura e na construção de valores.

[...] O suprassumo da biblioteca eram onze volumes hospedados num nicho da sala de visitas como que um altar cavado no centro da estante com espessas molduras de jacarandá que os segregavam dos livros por assim dizer plebeus. Essas raridades já foram doze, mas uma primeira edição de Hans Staden do Século XVI fiz o favor de inutilizar. (BUARQUE, 2014, p. 18)

[...] A biblioteca do meu pai contava então uns quinze mil livros. No fim superou os vinte mil, era a maior biblioteca particular de São Paulo, [...] (BUARQUE, 2014, p. 19).

As cobiças e desejo de ascensão da família não são abordadas pelo narrador, entretanto algumas passagens nos demonstram que a família tinha o hábito de frequentar lugares conhecidos e de se engrandecer com os feitos dos filhos, ou melhor, a mão sobre o feito do filho Mimmo.

[... ~] Foi do Cine Majestic que levei para casa minha primeira ex do meu irmão, o que me dava gosto de o estar chifrando um pouco. Foi também a primeira mulher na minha cama, pois até então eu só tinha trepado em randevus. [...] (BUARQUE, 2014, p. 38)

[...] Mas no íntimo gabava-se do rodízio feminino no quarto de Mimmo, continha-se para não desfraldar no varal seus lençóis sangrados, sempre fingindo acreditar que vinham estudar o mapa-múndi com ele. [...] E por ser maternalmente justa, se pudesse dividiria a mulherada dele meio a meio com o irmão desfavorecido. [...] (BUARQUE, 2014, p. 39)

O cenário político também ganha relevância nas páginas do romance, e o narrador se faz presente nas ações envolvendo movimentos principalmente de liberdade. Em momentos do livro o recorte histórico político do narrador é ofertado ao leitor como uma forma de compreender os conflitos que a família passou.

[...] Festas entravam pela madrugada até as vésperas de 31 de março de 1964, quando os militares tomaram o poder. Mas os acontecimentos eram bastante previsíveis, mesmo para quem como eu não tinha o costume de ler o noticiário. [...] (BUARQUE, 2014, p. 47)

[...] Mas a vinda de um camburão com a sirene a mil contribuiu para atrair novas levas de jovens que em alguns minutos ocupam o quarteirão. Em consequência chegam daí a pouco quatro caminhões com reforços policiais, e quando dou por mim estou metido no centro de um grande bochicho. Começa um empurra-empurra, e um sujeito de boina vermelha que não conheço se vira e me diz: o que é que você está fazendo aqui? [...] (BUARQUE, 2014, p. 49 e 50)

[...] Até mamãe instalou um rádio na cozinha para não perder os reclames do Sabonete Palmolive, das caixinhas de emoções dos Chicletes Adams, ou da Cerveja Hércules: enfim um herói preto. [...] (BUARQUE, 2014, p. 72)

A decadência da família é retratada até mesmo pelas mulheres que o irmão conquista após anos sendo o primeiro de muitas mulheres. A mãe também tentava de alguma forma elevar a moral do marido. E também mostra o pai que se arrisca nas provocações das autoridades por causa do desaparecimento de Mimmo.

[...] São uns trogloditas, me parece ouvir, são uns gorilas escrotos, e bem ou mal compreendo que ele se refere ao caso de Ariosto Fortunato. Cambada de torturadores, escuto agora com todas as letras, e embora seja mais que justa sua indignação, papai deveria ter mais cuidado como que fala no telefone. Pois você é um cagão, ele grita, não vai publicar porque é um cagão! E com essas palavras meu pai, que vinha de se aposentar do serviço público, põe término a sua longa colaboração com A Gazeta. (BUARQUE, 2014, p. 128)

[...] Ingênuo, tempos atrás cheguei a me comprazer com os indícios da sua decadência. Eu vinha notando que meu irmão, contumaz caçador de raparigas imaculadas, já admitia no seu quarto mulheres de segunda mão, algumas passadas dos vinte. [...] (BUARQUE, 2014, p. 136)

[...] Acrescia que meu irmão tinha um pai ilustre, bem relacionado, em vez de uma mãe destrambelhada igual a ela. Papai de fato recorreu ao secretário de Justiça de São Paulo, que não tardou a ligar de volta a fim de lhe comunicar que não localizara o rapaz nas dependências do Estado. [...] (BUARQUE, 2014, p. 159)

A família de Mimmo acaba como a casa se acaba. Sem vida, a mãe morre, o pai morre

e a situação do irmão continua sem uma resposta. Só Ciccio e a casa, sem dinheiro, sem direção, ele então apela aos intelectuais antigos para poder sobreviver e desta forma ainda assim reúne forças para encontrar a ovelha desgarrada da família, aparentemente o narrador tenta consertar um erro de seu pai.

[...] E a casa uma vez oca talvez ruísse, sem a massa livresca a ossatura das estantes talvez envergasse até estalar, mas esses absurdos só podem ser produto dos meus sonhos doentios, quando não de um pesadelo póstumo da minha mãe. Na realidade, depois que mamãe morreu de saudade do Mimmo, sem um puto no bolso me lembrei da Dra. Natércia, que era bastante próxima da reitoria da Universidade de São Paulo. Num telefonema lhe perguntei pelo eventual interesse da universidade em alugar a residência de Sergio de Hollander, a fim de instituir um centro cultural onde me fosse dado viver e ler meus livros sem ser importunado. [...] (BUARQUE, 2014, p. 189 e 190)

[...] Creio, porém que tratar dos livros fosse nela uma vaidade tão singela quanto arrumar os cabelos, porque no fundo ela sempre soube que meu pai, embora extremoso, não a distinguia muito bem da biblioteca. [...] (BUARQUE, 2014, p. 183)

A Ciccio sobrou apenas o desejo de conhecer o irmão alemão, e as palavras da mãe antes de morrer, pedindo que ele honrasse a família Hollander. Seu fim, agora em um avião indo até a Berlim, se dá com um lapso temporal de aproximadamente 50 anos desde o início da busca pelo irmão. Ainda acredita que poderia ver Mimmo, mas ao mesmo tempo sente que ele já não está mais no campo terreno. Verifica-se também que a condição financeira do narrador já havia melhorado, e que mesmo o tempo passando, ele não se esquecera de seu objetivo.

[...] Com a partida do padre Bonnet, mamãe me fez sentar ao seu lado, benzeu minha testa e me advertiu que passava da hora de eu tomar juízo, pois cabia a mim levar adiante o nome dos Hollander. [...] (BUARQUE, 2014, p. 194)

Na tardinha de 20 de maio de 2013 embarquei no voo da Lufthansa ciente de que não dormiria. [...] 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)

Nos instantes finais da vida de seu pai, Ciccio apenas encara a missão de seguir em frente com o nome da família, e então fecha sua narrativa, falando de sua viagem a Alemanha.

A família ascende e decai nos dois romances escolhidos para análise. Os conflitos políticos estão interferindo na conduta destas famílias, e as marcações narrativas dão conta do romance familiar. A observação encontrada nos dois romances trata de um tempo narrativo

que se passa em um tempo histórico marcante para o país, a ditadura militar. Esse contexto permite olharmos essa ação política e seus reflexos por dois lugares: Manaus e Rio de Janeiro, atestando que os impactos invadiram toda a sociedade e proporcionaram enredos metaficcionalis e autoficcionalis partindo desta problemática.

#### 4.6 Tradições literárias e mudança de valores

As leituras de obras literárias trazem em si uma experiência única para cada leitor. As alusões feitas dentro da crítica estão ligadas as atividades humanas e compoendo uma determinada tradição literária. Há de se entender que as experiências do próprio autor são reflexões do meio onde vive ou viveu. A tradição se torna algo inevitável, e apontado pelo crítico que se propõe a esgotar as possibilidades de interpretação.

Nas mudanças dos estilos de escrita é importante que os apontamentos estejam ligados a ascensão intelectual da própria função escritor. As experiências, por vezes, no mundo imaginário e nas estratégias narrativas revelam a presença do relato ou marco da mudança de valores do ser humano. As obras *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* são narrativas pautadas nas tradições literárias e principalmente nas mudanças de valores destacadas em cada personagem.

Os enredos e as observações mediante as mudanças são componentes que no caso das obras escolhidas para análise contribuem para um romance familiar. Os apontamentos da presença da tradição intertextualiza com as linhas da narrativa. A experiência humana de leitura é pautada pela permutação de experiências que partem do individual para explicar o coletivo e automaticamente nos leva a refletir sobre a própria identidade e a existência da sociedade, no caso, frente a uma condição política difícil para o país.

Em relação à tradição literária, encontramos em Milton Hatoum uma aproximação muito grande com Machado de Assis. Já é de conhecimento que as obras machadianas são dadas como difíceis para serem analisadas dentro da escola literária que se vincula, pois as mesmas estão a frente daquele período. Essa característica marcante de que falam sobre a obra de Machado é justamente absorvida por Hatoum para discutir outro momento do homem e reproduzir o impacto na mudança de valores do homem. *Dois Irmãos* está à disposição da análise na mesma perspectiva que *Esau e Jacó* de Machado de Assis estava à disposição da sociedade daquela época. A ideia dos filhos não estarem conectados ou dispostos a seguir os caminhos do pai, e ao mesmo tempo divergirem também nas aspirações políticas e desejos para o futuro. É possível que encontremos nesta ligação com a passagem bíblica

aproximações e estranhamentos conforme o autor direciona seu enredo.

Omar deixou o presídio um pouco antes de cumprir a pena. Saiu à custa dos níqueis acumulados por Rânia. [...] Durante uns meses ainda foi visto aqui e ali, perambulando à noite pela cidade. Os malabarismos que Rânia fez para enviar-lhe dinheiro, tentando atraí-lo, reconquistá-lo. Sonhava com a presença do irmão em sua casa, o quarto onde a mãe dormira seria destinado a ele. (HATOUM, 2006, p. 195)

Nas cartas em que Yaqub me enviou, nunca falava do irmão nem de Rânia, sequer resvalou no assunto. Eram cartas breves e esparsas, em que sempre me pedia que cobrisse de flores o túmulo de Halim e o de minha mãe. Perguntava se eu necessitava de alguma coisa e quando ia visitá-lo em São Paulo. Por mais de vinte anos adiei a visita. [...] (HATOUM, 2006, p. 195 e 196)

Nas linhas finais do romance de Milton Hatoum o autor busca através da visão do narrador Nael, nos deixar a ideia de que Nael, sendo a voz silenciada, que buscava descobrir qual dos dois irmãos era seu pai, é o que termina com saldo positivo, pois ele permanece na mesma posição financeira e social, e na mesma linha íntegra de cidadão do bem que simplesmente foi vítima das mudanças de valores que a sociedade desse período vivia. Ele se preocupa em dizer que: Domingas, Halim e Zana no cemitério. Rânia com os negócios. Yaqub se deliciando com a modernidade de São Paulo e a sua postura carrasca bem característica do período pós-regime militar. Omar, o que não tinha juízo também jogado, sozinho, sem rumo e aparentemente também sendo vítima das condições político sociais. O jogo de lembranças de Nael é o mesmo jogo feito pela personagem tradicional Brás Cubas, aquele que tentou de todas as formas colocarem a vida nos trilhos, mas que no fundo, se desiludiu com os indivíduos que os rodeavam.

A mudança de valores relacionada a condução familiar, já desponta neste romance desde o nascimento dos gêmeos. Como já citado anteriormente Omar sempre foi protegido, pois era considerado o frágil e Yaqub era a autoridade. Para o pai Halim, um homem precisa apenas de cabeça para cumprir sua missão em vida, e isso Yaqub tinha, mas Omar não.

E para isso, dizia o pai, orgulhoso, não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro.

Omar ouvia essa frase e tornou a ouvi-la anos depois, quando Yaqub, em São Paulo, comunicou à família que havia ingressado na Escola Politécnica (em “primeiro lugar, babai”, escreveu ele, brincando). Zana sorriu triunfante, enquanto Halim repetia: “Eu não disse? Só cabeça, só inteligência, e isso o nosso Yaqub tem de sobra”. (HATOUM, 2006, p. 25)

Fez os diabos, o Omar... “mas não quero falar sobre isso”, disse ele, fechando as mãos. “Me dá raiva comentar certos episódios. E, para um velho como eu, o melhor é recordar outras coisas, tudo o que me deu prazer. É

melhor assim: lembrar o que me faz viver mais um pouco.” (HATOUM, 2006, p. 53).

Os gêmeos estavam totalmente fora dos padrões que imaginava Halim, apesar do mesmo admitir que não gostaria de ter filhos, e claro ficou para Zana o peso e a responsabilidade pelos erros e audácias cometidas pelos irmãos. Mas muitas das memórias narradas por Halim a Nael sempre apresentavam certa decepção do pai em relação à conduta dos filhos e a inversão de valores.

Certa vez, Halim me disse que Yaqub era capaz de esconder tudo: um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo. Omar, ao contrário, se expunha até as entranhas, e esse excesso era a maior arma de Zana. (HATOUM, 2006, p. 83)

[...] De vez em quando o chamava, mas ele não respondia, continuava andando comigo na escuridão. O silêncio de Halim. Eu já desconfiava do que ele mais temia. O engenheiro se engrandecia, endinheirado. E o outro gêmeo não precisava de dinheiro para ser o que era para fazer o que fez. (HATOUM, 2006, p. 94 e 95)

Halim, como figura da tradição literária narrando suas frustrações na vida, é também o que faz o julgamento das mudanças de valores encontradas nos filhos. O embate com a forma como os filhos optaram por construir suas vidas foi cansando o pai, que chega a uma altura de seu relato para o narrador Nael com o sentimento de derrota.

Às vezes, é mais prudente desistir... deixar os dois viverem. Tomara que teu filho desembeste de uma vez, Halim! Que se embriague com a alegria de uma mulher solta. (HATOUM, 2006, p. 120)

As questões envolvendo a narrativa metaficcional de *Dois Irmãos* leva Halim, o ancião que narra a história que está sendo contado por Nael, a fazer juízo de valores de sua própria vida em relação às margens do rio que marcam presença no espaço físico do romance. Halim, por vezes se sente justamente um tronco que foi arrastado pela correnteza para o remanso sem fim, e muitos acreditam, que nesses momentos sozinhos no pequeno depósito de coisas velhas, ele fingia estar alheio a tudo ou dissimulava um apagar súbito, como se tudo o que estivesse acontecendo com a sua família fosse apenas um sonho ruim. Como inicia Hatoum o capítulo 12 do romance – “Cedo ou tarde, o tempo e o acaso acabam por alcançar a todos” (p.193) foi o que fez o conflito familiar instaurado pelos gêmeos. O tempo e o acaso fizeram com que as mudanças de valores acontecessem como se acompanhassem a chegada da modernidade como sendo a válvula propulsora para abrir novas narrativas.

Sozinho, ele se mandava por aí, capengando com a bengala sob o sol quente. Não perdera o senso de direção, era capaz de apontar um barraco e nomear o compadre que ali morava, de caminhar às cegas por áreas mais distantes: O Boulevard Amazonas, a praça Chile, o cemitério, o reservatório dos Ingleses. [...] Na verdade, ele não se escondia apenas caminhava, solto, errante, desencantado, um balão que murcha antes de tocar as nuvens. [...] (HATOUM, 2006, p. 158)

No romance *O Irmão Alemão* a tradição literária aparece nas inúmeras obras citadas pelo narrador Ciccio. Começando pelo *O Ramo de Ouro* uma edição Inglesa, mas também a citação de Borges, Bocage, Sermões do padre Antônio Vieira, Homero, Dante, Virgílio e outros, como se o narrador dialogasse com esses grandes nomes da literatura que também se propuseram em seus períodos a discutir a condição humana frente às novas ações relacionadas ao domínio da igreja e depois do Estado. Esse momento é vivenciado e narrado por Ciccio. O regime militar invade as linhas do romance como pano de fundo e desencadeador dos destinos que teriam os personagens da trama. Audácia ainda para imaginar o meio-irmão alemão sendo torturado pelo período nazista da Alemanha e a posição do pai onipresente que está a quem dessa situação sobre seu filho.

[...] Vez por outra apenas reclamava de ele trancar a porta, já que ela poderia ter de entrar numa emergência caso meu pai precisasse de um Cervantes, um Quevedo, um Calderón de la Barca. [...] (BUARQUE, 2014, p. 39)

E essa tradição também aparece nas imaginações e nas ostentações que o narrador Ciccio carrega o de ter um pai que tem a maior biblioteca particular e ainda é amigo dos escritores cânones.

Gabola, gabarola, cabotino, meus colegas não me perdoavam por ostentar os livros autografados do meu pai nos corredores da faculdade de letras. E arriscando-me a aborrecê-los mais um pouco, eu não resistia a me referir sem 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. Mas os colegas me censuravam, sobretudo, o que lhes parecia um ar meio blasé, numa época de grande efervescência política. (BUARQUE, 2014, p. 47)

Relatar o ciclo de vida do pai, da mãe e do irmão Mimmo, é o papel do narrador, que ainda insere o imaginário ciclo de vida do seu irmão alemão. A tradição ora estabelecida neste romance aproxima-se da narrativa de Dante na *Divina Comédia*. A tradição linguística, por exemplo, é marca da obra que está intimamente ligada ao cristianismo e que desperta no narrador o desejo de encontrar alguém, a sua Beatriz. Em *O Irmão Alemão* também a marcas da tradição literária na escrita de Chico Buarque que usa de gírias e palavras esdrúxulas para

relatar algumas passagens de sua vida, e ao passar pelo ciclo de vida do pai, depois da mãe e depois do irmão desaparecido, ele parte no último capítulo para concretizar o que de fato lhe interessava, encontrar seu irmão alemão. O mesmo acontece com Dante, que encontra pelos círculos do inferno, purgatório e paraíso, várias personalidades que vão permitindo ao narrador fazer juízo de valor sobre o lugar que eles estavam, mas apesar de relatar todos que encontram o objetivo do narrador é só um – encontrar sua alma gêmea, seu grande amor.

A ausência dos membros da família de forma ativa na vida de Ciccio é o que propulsiona a busca por esse irmão. A ele caberá o papel de consertar o erro do pai, e consequentemente não o cometê-lo em sua vida.

[...] Já no percurso de um labirinto, Robinson me confessaria seu receio de que os funcionários do arquivo não localizassem Sergio Günther. Porém logo estaríamos sentados numa pequena cabine de projeção, diante de uma minitela de cinema onde tremeluziria o símbolo da TV DRA. E meus olhos talvez se embaçassem ao vislumbrarem a imagem em preto e branco, na outra margem do rio, do meu irmão Sergio. É O Mimmo, eu pensaria alto, e ao meu lado Robinson faria: hein? Passaria mesmo pela minha cabeça que Sergio Günther fosse o próprio Mimmo, aos trinta anos de idade, exilado em Berlim Oriental com passado nebuloso e nome falso. [...] (BUARQUE, 2014, p. 225)

O narrador ao se imaginar frente a frente com Sergio, encontre nessa feição descrita, os próprios traços de Mimmo, e neste momento final do livro, a sensação é a de que na verdade o que Ciccio buscava era não ter a certeza de que estava sozinho no mundo, e, portanto, que o irmão Mimmo fazia muito sentido em sua vida, assim como Sergio também desempenhou um papel importante para que ele ao encontrar os irmãos, descobrisse a si mesmo e entendesse que o conflito familiar desencadeou ao final solitário. Ainda, faz um julgamento de valor sobre a mudança de conduta do irmão Mimmo, quando cita que o irmão por ter um passado nebuloso, estaria vivendo na Alemanha com nome falso.

A tradição também se faz presente quando o narrador Ciccio ao conversar com o taxista sobre a música que toca no rádio do carro, enaltece como é bom ouvir uma boa música, e o taxista então pergunta se Ciccio é cantor, e ele responde:

[...] desculpe-me, o senhor é músico? Não, respondo, sou professor de literatura. Turco, não é? O seu acento é de turco. Não senhor, sou brasileiro. Brasileiro, brasileiro, eu me lembro de ter lido há tempos num romance brasileiro, a história de uma mulher com dois maridos. Ah, claro, a Dona Flor de Jorge, meu falecido amigo Jorge Amado. Amado, diz Horst, aposto que Amado era do Partido Comunista, aqui nos países do Leste publicavam autores comunistas do mundo inteiro. [...]

Curioso que é de conhecimento do campo literário que o escritor Jorge Amado é o brasileiro que tem obras traduzidas para o maior número de países. Seus romances ganharam o mundo, e para respaldar a importância da tradição literária, Ciccio, coloca em destaque um grande escritor envolvido com as suas tradições culturais. É possível pensar nesta passagem que neste momento autor e narrador se cruzaram, e essa é uma característica dos romances autoficcionais, levar o leitor ao mais próximo da realidade possível.

Apesar da busca por apresentar a mudança de valores ao narrar, por exemplo, que o maior orgulho de Assunta, a mãe, era ver os lençóis do filho Mimmo manchados de sangue, pois ele havia conquistado mais uma jovem virgem. Ou, a empolgação do pai ao ver uma revista *playboy* junto com o filho na hora do jantar. Todas essas ações que aparentam ser apenas para complementar o cenário das ações é na verdade um divisor de águas na narrativa de Chico Buarque, que não se intimida com o vocabulário pesado, e muito menos deixa de narrar atitudes que caracterizam desvio de valor, como por exemplo, roubar carros para passear na cidade.

O nome do escritor Thomas Mann é citado várias vezes no romance, entretanto no último capítulo, que o narrador já está na Alemanha a procura de seu irmão, Mann aparece mais. Essa colocação do narrador mostra que assim como Mann procurou resgatar em seus romances a sua própria identidade, e para isso ele teve que falar sobre segredos que teoricamente eram “segredos de família” o mesmo seria feito na narrativa de Ciccio. A fragmentação do momento em que ele revela como tomou conhecimento do irmão alemão vem logo depois que suas hipóteses emparelhadas com as narrativas de Mann, dá conta de expor sua inquietação ao ponto do mesmo dizer – “[...] prestes a ver um irmão alemão quase inventado” [...]. (p. 225)

Ao citar Thomas Mann como amigo do pai é como se Ciccio quisesse dizer que o Sergio Hollander seu pai, foi alheio as decisões e rumos que seus filhos tomariam por compreender o sofrimento do jovem Mann quando não quis seguir os negócios da família e assim houve o conflito e consequentemente a queda.

[...] Juro, sou brasileiro, este meu alemão fluente aprendi em casa com meu pai, que morou aqui antes da guerra e fez camaradagem com Thomas Mann.  
[...] (BUARQUE, 2014, p. 212)

Apresentar o cenário na narrativa é perceber algo orgânico na literatura. Explorar as possibilidades é dar continuidade na arte de escrever. A tradição literária muito dificilmente é forjada pelos escritores da contemporaneidade. A própria linguagem escolhida pelo autor já carrega em si essa tradição. Hatoum usa muito a palavra “dissimulada” que ficou conhecida

no campo literária como sendo a característica marcante de Capitu personagem emblemática de *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Chico Buarque utiliza falas de Sancho Pança de *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes “que las hay, las hay.”

A literatura guarda a linguagem e também a cultura, além de provocarem mudanças no ato de narrar. A autoficção e a metaficção permitiram aos escritores ousarem em suas narrativas e entregar aos leitores a importância da tradição literária e também a mudança de valores que essas novas narrativas arriscaram relatar. Não é de se estranhar que Hatoum e Buarque estão na contemporaneidade compreendendo que o homem é um cidadão do mundo, e que o conhecimento é uma construção organicamente regida pelas descobertas daquilo que já se conhece e logo, apostar em mudanças de tradições sejam elas, familiares, literárias ou culturais é também contribuir para o surgimento de novas possibilidades de análise, como o de romance familiar está sendo sugerido neste estudo.

O professor Ciccio está presente na narrativa como um apaixonado pela literatura que acaba também contribuindo para a literatura. Na narrativa de Nael, encontramos o professor Laval aquele que levava conhecimento literário e automaticamente moral e político para os personagens.

[...] A mão direita, trêmula, segurava um pedaço de giz, a outra, um cigarro. Esperávamos a “preleção” de costume, uns cinquenta minutos que dedicava ao mundo que envolvia o poeta. Tinha sido sempre assim: primeiro o cerco histórico, ele dizia, depois uma conversa, por fim a obra. Era o momento em que ele falava em francês, e nos provocava, nos estimulava, fazia perguntas, queria que falássemos uma freasse, que ninguém ficasse calado, nem os mais tímidos, nada de passividade, isso nunca. Queria discussão, opiniões diferentes, opostas, ele seguia todas as vozes, e no fim falava ele, argumentava animado, lembrando-se de tudo, de cada absurdo ou intuição ou dúvida. (HATOUM, 2004, p. 141 e 142).

[...] Uma aula de português para um bando de maconheiros não me demanda mais de três horas de sono e uma ducha fria. Mas hoje, tresnoitado, paro de mãos vazias diante da classe, sem saber por onde começar a lição. Só me vêm a cabeça matérias de aulas passadas, anacolutos, metáforas, a noite indormida é um quadro-negro que me esqueci de apagar. (BUARQUE, 2014, p. 75 e 76)

Transmitir um legado também é o propósito dos romances *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão*. Ambos apresentam cuidado para falar das tradições e dos valores que deveriam ser levados pelos membros da família. Entretanto já verificam que a literatura, a língua marcariam essas novas tendências.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer. (HATOUM, 2006, p. 197)

[...] Por fim eu reconheceria não sei de onde os versos que ele cantaria para ela à beira do rio Spree: *Dizem/ Que em algum lugar/ Parece que no Brasil/ Existe um homem feliz.* (BUARQUE, 2014, p. 226)

Independente de qual seja o gênero, as produções literárias da contemporaneidade estão abertas às reflexões sobre o próprio ato do fazer literário. Há uma autonomia marcante enquanto arte, e dentro de suas estratégias, o discurso sobre si mesma, ou sobre a construção de um “eu” ficcionado. A verdade absoluta não é mais o interesse, mas sim o papel exercido pelo leitor. Essa observação no campo da literatura abre horizontes de perspectivas para que a produção literária explore a recepção e contribua para várias construções possíveis pelo leitor. A construção ficcional proporciona uma desestabilização nos conjuntos tradicionais e apresenta narradores em primeira pessoa que marcam a linguagem, o tempo e o espaço.

As narrativas na base do romance é uma construção autocrítica do próprio narrador frente ao efeito de escrever, ou a um acontecimento, exacerbando o repensar das construções dos romances modernos e não propondo uma reflexão sobre a realidade constatada, mas sim uma recriação, e por isso o papel do leitor atento é imprescindível para ajudar na construção do mesmo. Sendo assim, o romance contemporâneo torna-se um lugar de reflexão para a própria criação narrativa e a construção de uma consciência embasada na crítica sobre o texto.

O que interessa é representar de certa forma uma leitura desse conjunto de ideias exploradas nas obras *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* em profundidade, observando as diferentes abordagens vinculadas ao tempo, espaço e linguagem examinando as relações entre ficção e realidade encontradas no romance autoficcional e metaficcional brasileiro contemporâneo. Nesse processo, visualizamos por vezes a angústia da morte como fator predominante para a imortalidade e também o grande anseio dos escritores de imortalizar, tanto na literatura, como na história da literatura aspectos relevantes das situações vividas pelo indivíduo e seu país ao longo dos anos, mas sempre colocando em discussão como a construção narrativa acompanhou tais situações no campo artístico literário, enfocando o fazer literário.

Para tanto, cada um busca à sua maneira preservar os acontecimentos que lhe interessam, reforçando ações e pensamentos que estão sendo ameaçados pelo desaparecimento. Na verdade, na modernidade estamos encontrando a permissão das angústias a serem analisadas de tal modo a ousar nas experiências de mistificar uma

imortalidade que está sendo chamada de progresso. Ao tentar retirar a individualidade do homem e da sua produção, lançamos os olhares ao coletivo e, por isso, misturando a realidade à ficção. E desta maneira desafia até mesmo o agir de leitores engajados no processo de formação narrativa.

Uma narrativa que se ocupa apenas de relatos memorialísticos singulares balizados por impressões e dúvidas é considerada sob dupla perspectiva pelos estudiosos. Logo, a narrativa que busca expor o contexto de produção e recepção de obras e escolas literárias está de alguma forma recriando uma ficção, mas que é o resultado das inspirações de quem as compõe como é o caso das obras em análise. Na perspectiva metaficcional encontramos a ficção discutindo a própria ficção, e esta crescente estratégia narrativa explora o sujeito que está em constante transformação, como o próprio gênero. Logo, as angústias se tornam um jogo labiríntico e os fragmentos vão aparecendo para que o leitor compreenda a própria construção narrativa, ou preencha as lacunas deixadas, como por exemplo, em *Dois Irmãos* a dúvida que fica se Nael é filho de Omar ou Yakub.

O sujeito da narrativa metaficcional está em formação, assim como o romance. A principal característica desse narrador é poder contar sobre sua vida desde quando nasceu até o final da família que o acolheu. Esse processo de início, meio e fim, marcado pelo nascimento e morte da família é também uma forma de pensarmos o romance como algo aberto, pois metaforicamente o narrador de *Dois irmãos*, Nael, é o único que vive para contar a história e que termina escrevendo suas memórias. As entrelinhas finais do que seria um grande final para o narrador, fica a critério da recepção do leitor. Mas, neste momento o autor questiona o próprio findar da estrutura narrativa metaficcional, pois, não teria fim a discussão sobre o próprio fazer literário.

As discussões, abordando a popular síntese de conflito familiar na literatura brasileira, estabelecem as coordenadas para o entendimento da literatura envolvendo vida e pensamento. Encontramos também o papel do sujeito da sua própria história que vai se construindo através de recursos expressivos ou pelo pleno exercício da consciência possível em um dado tempo, onde a concepção da literatura é criada como expressão histórica, principalmente voltada para a trajetória familiar.

A perspectiva autoficcional traz um narrador protagonista que torna testemunha de uma história que cruza com a ficcionalização. Essa é a posição do escritor autoficcional, desenrolar um enredo que seja capaz de transmitir a construção narrativa a partir de um mapa pré-estruturado para começar a escrita. O romance autoficcional é repensado na

contemporaneidade como uma literatura capaz de ser inserida na literatura mundial como uma construção que proporciona ao leitor analisar as estratégias para narrar este ou aquele fato.

A produção contemporânea estabelece uma nova forma de se relacionar com o passado, por meio da construção de narrativas autoficcionais e metaficcionais vêm se estruturando com o passar do tempo. Não se trata apenas de dar voz ao esquecido, mas reconhecer que o acesso ao passado é possível por conta do discurso de alguém de forma parcial. Portanto, o que a análise faz é estabelecer um novo discurso sobre determinado fato na tentativa de demonstrar que a verdade em estado puro não existe. O que existe são verdades possíveis que contribuem para o estabelecimento de diálogos entre vários discursos ou versões, e isso pode ser muito bem observado tanto na obra de Milton Hatoum como na de Chico Buarque.

Nesta perspectiva encontramos, portanto, em *Dois Irmãos e O Irmão Alemão* uma criatividade no trabalho com a linguagem em utilizar de discursos indiretos livres e ausência de pontuação como se reproduzisse a oralidade na escrita. Há também que não apresentam um tempo cronológico, mas um tempo de marcas da vida.

Os escritores desse período, em especial Milton Hatoum e Chico Buarque, proporcionaram em seus enredos uma visão interpretativa entre o real e o ficcional e eles, de certa forma, construíram uma inversão do tempo cronológico, deslizando entre o passado, o presente e o devaneio. Essa estrutura do texto proporcionou uma releitura através do enredo, do passado e a criatividade deu asas ao estilo artístico dos romancistas.

As análises de estratégias narrativas na literatura possibilitam acesso a assuntos inesgotáveis. O recorte ora apresentado propicia um trabalho de retirada das importantes associações privilegiadas por seus autores e obras. Almeja-se que o estudo contribua para pensarmos nos alcances da ficção, tanto pela estrutura narrativa quanto pelo trato destinado as recriações que permeiam pelo campo da história, como por exemplo, as passagens que relatam o período da ditadura tanto em *Dois Irmãos* como em *O Irmão Alemão*.

A personagem que pode ser de consciência nacional, da sociedade, da cultura ou da literatura brasileira não impacta em qual papel desempenhou na historicidade literária, mas sim a modalização do contexto ou ambiente inserido. Portanto, a base do prestígio da história literária é transitória. Os discursos destinados a dar-lhe sustentação se fazem através do horizonte narrativo envolvendo o ponto de vista estético e coerente com o ponto de vista histórico. Essas mudanças nos romances familiares acontecem em nossa história literária justamente quando a sociedade muda o ponto de vista, e ao tentar manter os valores impostos, buscam liberdade de expressão, envolvidos a movimentos que pudessem marcar determinadas

mudanças.

Escritores como Lynn Hunt (1992), Yi-ling (2001) e Dell (2005) buscaram observar construções narrativas de seus países pelo vies dos conflitos familiares. Foi observado pelos mesmos, que os acontecimentos políticos e sociais dos espaços narrativos, propiciaram aos escritores trabalharem suas ficções sobre o reflexo desses acontecimentos no seio familiar, e as construções metaficcionalis e autoficcionalis contribuíram para isso.

A apresentação de Milton Hatoum e Chico Buarque, ao misturar cartas, narrativas memorialísticas, história, filosofia e ficção é uma tentativa de preservar o modo de ver o mundo desses escritores, que vivenciaram o regime militar de pontos geográficos diferentes, tão singulares e que, por vezes, transferiram em seus romances, embasados nos conflitos familiares, os seus pensamentos perturbados pela não concretização de sua realização enquanto identificação de suas origens; no caso de *Dois Irmãos* o narrador Nael não conseguir saber de onde veio, e quem é seu pai, e *O Irmão Alemão* a busca por um possível meio irmão, além da falta de crença em deixar um legado. Logo, encontramos uma modernidade com a intenção de concretizar e preservar os impactos da vida.

Assim são os romances familiares. Abertos a várias possibilidades em que os fatos são encenados e ganham vida. Os autores desses romances precisam encantar e convencer o leitor com o seu enredo, enquanto que a história, como pano de fundo, funciona para refletir as condutas dos membros da família, que são ligados por sangue ou agregado por consideração, mesmo que por vezes entediante. Milton Hatoum e Chico Buarque apresentaram a liberdade de criação, de colagem, de invenção sem medida, de imitação e acabaram desobedecendo a um lugar estabelecido como realidade histórica ou realidade biográfica, contribuindo para a elaboração literária. Ao escolher Nael para narrar os conflitos familiares, Hatoum criou uma personagem de ficção que, se apropriando da memória, coloca em dúvida as passagens narradas, pois são fruto de suas conversas com Halim, mas a ideia do autor era dar voz ao silenciado, aquele que do fundo do quintal observa, analisa e faz juízo de valor. Essa característica é marcante nas obras do autor. Enquanto que Chico Buarque escolhe uma representação sua, o Ciccio, narrador que relata suas agonias em um jogo de idas e vindas, ou seja, de passado e de projeção fantasiosa. Essa característica é marcante para o narrador autoficcional, pois ele sabe que, ao explorar fatos reais na literatura e arriscar descrevê-la rechearia o romance com ficções que possam dar conta dos sentimentos que o autor quer retratar. Essa personagem que fala sozinho, pensar, sonhar, imaginar é uma característica marcante do autor, encontrada em várias outras obras.

O conflito familiar como mote do romance ficcional é um objeto de estudo a ser

explorado pelos escritores a tal ponto de colocar em dúvida o que é realidade e o que é ficção, porém não podemos deixar de observar que dessa forma os escritores acabaram se tornando testemunha de uma experiência particular, pois sobre a produção ficcional aflorou as visões históricas, culturais, literárias e, principalmente, como as famílias viraram foco para a produção.

O prêmio Nobel de literatura laureando Thomas Mann, em 1929, pelo conjunto das produções, mas em especial a obra *Buddenbrooks*, bem como Willian Faulkner, em 1949, pelo conjunto e principalmente *Uma Fábula*, e ainda Gabriel Garcia Marques, em 1972, com o aclamado *Cem Anos de Solidão* são indicativos de que a tendência em se falar, dentro de um contexto de peleja de uma determinada sociedade, é também expor os conflitos que famílias de vários lugares do mundo sofreram. Essa tendência reforça a discussão desta tese de que os estudos sobre os romances familiares na história literária foram fortalecidos com esses reconhecimentos, e portanto, nos abrem as discussões proposta por Freud (1909), Hunt (1992), Yi-ling (2001) e Dell (2005).

A crise existencial também é discutida nas obras em análise, bem ao modo James Joyce, Virgínia Woolf, Marcel Proust utilizando a técnica de fluxo de consciência foi se aprimorando com os acontecimentos políticos. Os romances descrevem na verdade múltiplos pontos de vista, e simultaneamente impôs mudanças nas narrativas e, portanto elas se tornaram complexas e desafiadoras.

Reforça então a situação do próprio narrador, pois sendo Nael ou Ciccio um “Eu” que busca tantos outros “Eus”, o narrador dessas obras vivencia essa crise existencial. Esse narrador não se encontra, vivendo a mesma crise de identidade encontrada por aqueles que não descobriram quem são seus pais, ou por aquele que viveu a procura de um sangue do meu sangue e assim, concomitantemente, viveu conforme conta a historicidade literária. Logo, seria a esperança a própria identidade em construção.

A análise do próprio fazer literário como uma engrenagem que roda de acordo com as percepções sociais, é trabalhada por Milton Hatoum. Em *Dois irmãos* Nael é a representação do estranhamento no seio familiar, e é ele que narra, como uma metáfora do estranhamento da própria escrita, reforçando a estratégia metaficcional. Chico Buarque determina Ciccio para narrar em *Dois Irmãos*, e esta escolha faz parte das estratégias narrativas autoficcionais, pois se aproxima do próprio nome do autor, e o coloca como testemunha da verdade.

Esbarrando pelas figuras femininas encontradas nas obras e ressaltando que são as que mais aparecem para significar cada capítulo escrito, leva-nos a compreender por outro lado que a inserção da mulher nas produções literárias e o destaque pelas suas ações também são

características marcantes para a construção do romance familiar.

A produção do século XX apresenta uma modificação e/ou inovação no fazer literário, pois encontramos um período de materialização do escritor e de sua obra. Portanto o papel libertador desses escritores transpôs os limites ficcionais e buscou, acima de tudo, ousar nas suas originalidades e apresentou releitura de grandes nomes da nossa literatura Mundial. Há ecos da tradição literária de Machado de Assis em Hatoum e a de Miguel de Cervantes em Buarque, nos indicando que o homem buscou em sua época se valer de algum aprendizado e transcrevê-los em seus romances.

Construir uma personagem em uma narrativa que aproxima as informações com a realidade é arriscado, porém acredita-se que somente escritores preparados para essa nova tendência se lançam a remar nessa maré. Milton Hatoum e Chico Buarque são membros dessa nova onda de nadadores que, mergulhados no passado, transcrevem inúmeros momentos marcantes da nossa história como se esta acontecesse no momento da escrita e ainda trabalham com esse tipo de construção literária, tendo o narrador em primeira pessoa. A ascensão e queda das famílias em análise podem ser representadas como o respeito à própria literatura.

Os autores abrem mão do compromisso com a realidade histórica conhecida por todos, e propõem criar os contornos daquilo que acreditam ser presente e real. Mesmo que trabalhem com flashes, cartas e relatos, embasada nas memórias, nota-se que houve uma preocupação com a linguagem. Portanto, a realidade passa a ser o núcleo das criações expressas pelos romances. Ora se dá por uma narrativa introspectiva, ora pela subjetividade, mas ambas contribuem para uma escrita inseparável do objeto central.

Entende-se que os pontos de vista apresentados devem servir de referência para compreendermos e discutir a literatura hoje, pois estamos diante de uma literatura em movimento constante em busca de algo novo, e acima de tudo astutos leitores. *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão* se encontram nessa literatura em transformação. Mesmo que o tema ainda esteja ligado ao passado, sabem que terão leitores aguçados para desvendar as estratégias e ainda os motivos pelos quais os autores mergulharam nesse tipo de romance, ou seja, a ficção contemporânea autorizou a apropriação no lugar da filiação. Neste cenário, o romance familiar desponta como uma tendência para narrar o trauma de seus próprios narradores.

O que se representa nas obras é a recriação das informações coletadas pelos autores, mesmo que no campo apenas memorialístico, gerando conflitos sobre o que é verdade e o que é ficção em seus romances. Ao mergulharmos no mar das narrativas, encontramos inúmeros pontos a serem analisados, entre os tipos, categorias, teorias e produções. Entre eles nota-se o

encontro da ficção, da realidade e da história, contribuindo para o gênero em formação, romance familiar moderno.

Este tipo de romance buscou de certa forma representar uma abordagem histórica e interpretar as informações numa posição entre história e ficção e disso resultou essa narrativa que tem como núcleo o conflito familiar. Embasado, no passado, as narrativas se apropriaram de uma revisão dos personagens dentro do próprio romance, com o intuito de construir uma identidade e, por vezes, questionando ou tentando justificar a existência dessas personagens literárias. No caso de *Dois irmãos* o questionamento do narrador não está envolto apenas de encontrar seu lado paterno, mas também o de tentar fechar um ciclo, como é de interesse do próprio romance, de se findar, ou no final feliz ou na tragédia. Em *O Irmão Alemão* o questionamento do narrador é a existência ou não de um irmão, e como este assunto particular do narrador proporcionou um romance de estrutura autoficcional lançando para o campo poético a proposta narrativa.

Essa ideia pode ser observada na obra *Dois Irmãos* quando nos deparamos com a utilização de um narrador que é representado como “menos” em relação aos demais personagens. Na figura de Nael é possível identificar que o autor busca o efeito de isolar o narrador como se fosse a consciência literária a voz desse narrador, sendo uma consciência avaliadora do momento conturbado que passa o país. Em *O Irmão Alemão* temos também esse narrador viajante, que tramita em sua consciência e suposições criando as possibilidades para encontrar o irmão que procura. Na figura de Ciccio identificamos o autor dando ênfase ao narrador, pois era o único que tinha perspectivas na vida, mesmo que a principal fosse viajar para Berlim em busca do meio irmão.

Os escritores desse período proporcionaram em seus enredos uma visão interpretativa entre o real e o ficcional, e eles de certa forma construíram uma inversão do tempo cronológico, deslizando entre o passado, presente e porque não futuro. Essa tipologia textual proporcionou uma releitura através do enredo, do passado e a criatividade deu asas ao estilo artístico dos romancistas.

Entretanto, encontramos no século XX, uma explosão desse gênero, pois de certa forma foi considerado uma expressão ideal para o momento da literatura. Tanto em *Dois Irmãos* como em *O Irmão Alemão* visualizamos a construção pela desconstrução da vida de Nael e Ciccio, mas os autores utilizaram de fatores históricos como as manifestações nas ruas contrárias ao regime militar, além de citar a modernidade chegando a Manaus e em São Paulo. E encontramos ainda um discurso angustiado de narradores misteriosos que evoluem dentro da narrativa para tentar dizer o indizível.

O discurso dos romances é construído alternadamente entre o passado e o presente quebrando o tempo cronológico da narrativa criando de certa forma o tempo dos próprios narradores. Esse estilo narrativo proporciona um deslocamento contínuo no tempo e acaba com o paradigma do tempo histórico. A personagem, também narrador, literalmente esconde seu eu e tenta desvendar esses vários “Eus” ao mesmo tempo, porém os autores apresentam essas informações de forma imprevisível colocando em jogo o que é verdade e o que é ficção. Esse estilo adotado por Hatoum e Buarque se aproxima do que tentamos conceituar como romance familiar, pois através das narrativas também é discutido o fazer literário e assim reconstrói momentos literários propícios à reflexão. Mesmo que fragmentado, esses romances ganham espaço na literatura contemporânea.

Chegamos a considerar, após as análises construídas, que os autores analisados são contemporâneos, pois construíram uma realidade através da intertextualidade plena entre textos de referências históricas, literárias e criativas, além de oferecer informações sobre as cidades de São Paulo e Manaus no início do século XX, recriado através da ficção. Portanto, esse novo romance familiar moderno absorvido pelos autores faz desse gênero uma modelagem para o momento contemporâneo, e dessa forma propicia a construção da ideia de reler o próprio mundo e essa mistura de história e literatura faz com que multipliquemos as distorções aparentes apresentadas pelo próprio narrador e por outras vozes que aparecem de forma marcante no discurso.

Com efeito, a produção pós-moderna está estabelecendo uma nova forma de se ligar ao passado, pois não se trata de dar voz a aspectos da história, mas sim reconhecer que muito do passado só pode ser visualizado e analisado através do olhar do outro. Portanto, em uma análise podemos estabelecer um novo discurso a respeito de um fato, desconstruindo a ideia da verdade pura e se apoderando das verdades possíveis.

O que vale ressaltar em obras como *Dois Irmãos e O Irmão Alemão* é o diálogo existente entre vários discursos, várias versões, várias vozes para retratar de forma criativa o encontro entre a história e a literatura, o passado e o presente. E como esse encontro impactou a vida das famílias.

Pode-se constatar em obras como as analisadas, que nem tudo é absolutamente novo. Os discursos geralmente refletem outros discursos, são construções de outrem. O que de fato deve-se ser questionado na obra ficcional é a objetividade aos construir um enredo aberto a discussões, porém em *Dois Irmãos e O Irmão Alemão* encontramos um discurso subjetivista, com toques confessionais, que põe em discussão o sentido verdadeiro das ações. O narrador em primeira pessoa faz dessa obra a representação do discurso subjetivo, entretanto se

pensarmos em um narrador em terceira pessoa será que encontraríamos um discurso totalmente diferente desse?

O que de fato acontece é que o período contemporâneo em que a criatividade é aflorada proporciona aos teóricos, tentativas de compreender essas obras que cada vez mais aparecem no cenário literário trazendo a ficção histórica como possibilidade de reconstrução do já registrado ou como justificativa da degradação dos valores, além de colocar em discussão o próprio fazer literário.

Os autores em análise abordaram um momento considerado delicado da nossa história no século XX e ainda no caso de Chico Buarque, abusou ao escolher o olho do furacão desse período que era São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto Hatoum chamou a atenção para um lugar rico, não somente pelo ciclo da borracha, mas também pelas culturas que foram se cruzando através da forte imigração.

A sociedade vivia uma adaptação a um novo governo, conflitos surgiam a todo o momento, a intolerância se despontava e as cidades serviram de palco para tudo isso, ainda que Hatoum usasse por muitas vezes a influência Libanesa e Americana na busca de novos negócios em Manaus e que Buarque falasse de como o período Nazista alemão teria mudado seu destino de ter outro irmão, não seria o suficiente para resolver os maiores conflitos que as famílias passaram, e ademais, detalhar tudo o que acontecia em seu próprio país acionando as passagens ora de São Paulo, ora do Rio de Janeiro. Não obstante, o narrador de *Dois Irmãos* permanece firme em Manaus, observando a modernização chegando, e a ele restando apenas o desejo de reunir os escritos de Antenor Laval, e anotar as conversas com Halim, enquanto em *O Irmão Alemão* o narrador viaja para Berlim em busca de seu meio irmão.

Os recortes sobre a condição da mulher nesse período e do homem enquanto pai e chefe de família são muito bem estruturados pelos autores. Interessante que os narradores são homens, que foram criados por mulheres diferentes, de cultura e lugares diferentes que simplesmente estavam a deriva nos romances sem esboçar nenhuma preocupação com o futuro dos filhos, mas sim, de cumprir com suas obrigações, todas pintam o cenário da obra como mulheres destinadas à submissão, a cuidar da casa e dos filhos e conseqüentemente contribuir para as questões problemáticas do convívio familiar.

Visualizamos que, mesmo sendo uma narrativa metaficcional e autoficcional, os autores humanizaram os narradores e de certa forma pincelou a ideia de que eles sim sofreram e muito um grande descaso com sua vida, pois é visível que exploram a condição desses narradores e identifica-se que tanto Nael como Ciccio terminam a narrativa sem esposa, sem projeção familiar, apenas tentando entender ainda de qual sua origem e para onde poderiam ir.

Constatamos, portanto, que a partir da escrita desses autores está sendo possível vislumbrar que os padrões de literatura estão em constantes mudanças e sofrem das mais diversas manifestações, imbuídos do desejo de recriar e aprimorar novas estratégias narrativas, confundindo por vezes os críticos de plantão. Sabemos que teoria, literatura e leitura irão se confundir perante esses novos romances e, por vezes, gerarão dúvidas ou discordâncias nas construções críticas. Por isso que esses romances acabam por propor uma reviravolta aberta às oposições construídas nesse período, esbanjando aberturas para novas releituras e consequentemente novos olhares.

A noção de originalidade é entendida como uma crítica linear que se preocupa em demonstrar relações de intertextualidade entre o escritor contemporâneo e outro escritor anterior. As técnicas e/ou estratégias utilizadas pelos autores evidenciam essa concepção de originalidade e, de certo modo, modificou e/ou inovou na produção do século XXI. Esse estudo, portanto não pode se encerrar por aqui, mas deve servir de base para aqueles que porventura decidirem mergulhar neste campo e a partir deste lançar novos olhares sobre o mesmo objeto de investigação.

Portanto, ao analisar as obras *Dois Irmãos* e *O Irmão Alemão*, é necessário atenção por vários motivos: primeiro, por se tratar de romances que misturam ficção com realidade e são formados de estratégias metaficcionalis e autoficcionalis; segundo é a vida dos personagens com seus amores e conflitos; terceiro é contada por um narrador-personagem que mantém um sentimento de deslocamento no seio familiar e também em saber suas origens ou a origem de possíveis membros que acabaram ficando fora do seio familiar, e quarto os autores utilizam de estratégias de *flashback*, iniciando o romance no caso de *Dois Irmãos* pelo dia que a matriarca teve que deixar a tudo e no caso de *O Irmão Alemão* que começa pelo encontro inesperado de uma carta.

As construções literárias de Milton Hatoum e Chico Buarque misturam costumes, vida, reuniões, festas, engajamentos ou alinhamentos dos padrões impostos pelo governo a seu país e vão construindo narrativas em relação à historicidade literária e proporciona ao leitor a identificação imediata com as consequências de um determinado período. Esses autores estão intimamente ligados à geração de escritores contemporâneos e foca seus trabalhos no romance familiar.

Desde o início deste estudo, a tentativa foi a de ilustrar o desenvolvimento do romance familiar no Brasil, e apontando como a distopia era inegável e que os estudos sobre esse possível gênero genérico como alguns outros estudiosos chamaram, eram escassos e tendenciosos, por isso as tentativas de definir esse conceito era um escrutínio de várias

abordagens que se revelariam de acordo com os seus intérpretes. Desde Freud (1909), que usou pela primeira vez o termo romance familiar, passando por Hunt (1992) na França e Yiling (2001) na China e por Dell (2005) na América do Norte que a crítica tenta construir os passos de um possível gênero do romance. As abordagens escolhem algumas tendências microscópicas que permitem compreender o núcleo familiar no Brasil e as variações pós-modernas. Portanto, este estudo marca o primeiro passo para linhas ainda não percorridas, muito menos determinadas.

O romance familiar se preocupa com questões de impacto social e cultural para expor não somente o drama de uma personagem, mas sim de todos que fazem parte do seio familiar. A constituição da família e conseqüentemente seu encerramento está marcada por várias condições precárias oriundas da problemática socioeconômica e culturais do dia a dia do país. Certo então que a abordagem tradicionalista da família não será reproduzida por esse modelo.

Nos romances que foram escolhidos para ilustrar as características propostas para conceituar o romance familiar, encontramos um narrador que não é nostálgico e nem sentimental e sim racional, e que o passado tem falhas e terrores, bem como a felicidade conjugal é a parte escura da base familiar. Observa-se que o final da narrativa não é trágico e nem feliz, mas sim o momento de reflexão dos narradores. A obra *Dois irmãos* apresenta características metaficcionalis, por permitir uma interpretação ativa do leitor. Sendo assim, a metaficção trabalhada no romance quebra paradigmas de escrita e leitura da própria obra. Essa estratégia está exposta nas autorreferências textuais que permite ao leitor a compreensão de estar dentro de um romance que está discutindo a própria construção do romance. A alegoria do enredo, a utilização de metáforas ou até mesmo de comentários inseridos pelo discurso indireto livre, vão tecendo na obra de Milton Hatoum através da técnica do *mise en abyme* a criação de um possível mundo paralelo recriado pelo narrador. A narrativa principal precisa ser escrita por quem é personagem da narrativa, mas que acredita estar tirando o foco principal de sua história para contar a sua própria história através da história do outro e criando possibilidades ficcionais a partir da ficção declarada. Neste momento a narrativa metaficcional de *Milton Hatoum* proporciona ao leitor ser uma espécie de confidente do narrador/personagem, reforçando a concretude do fazer narrativo.

Por outro lado desta análise a obra *O Irmão Alemão* garante a legitimidade da autoficção como estratégia narrativa do autor, pois é um pacto lúdico de representação do real em uma narrativa ficcional. Em primeira pessoa, essa narrativa carregada de redundância é necessária para que o leitor consiga recebe-la e dar a ela o lugar correto. As conduções de Chico Buarque representam um escritor conhecedor das técnicas narrativas contemporâneas

ao ponto de interligar a realidade em uma narrativa que se torna um roteiro para verificar a aplicação da autoficção.

Através das análises encontramos dois escritores contemporâneos explorando as estratégias de meta e auto ficção entrelaçadas com os conflitos familiares, proporcionando ao leitor a oportunidade de além de ter contato com uma narrativa emocionante, também conhecer as estratégias utilizadas pelos mesmos para trabalhar a literatura contemporânea. Além, é possível, indo ao encontro dos estudiosos de um possível – romance familiar – contribuir para a formação do gênero e disseminar as estratégias da contemporaneidade, como a metaficção e a autoficção apropriada para as narrativas que discutem os conflitos familiares.

Dentro de uma forma genérica de romance familiar, podemos manter a ideia de que mudanças e reavaliações deverão ser contínuas, e para isso esse estudo é apenas o começo de uma discussão que poderá se erguer no meio acadêmico e automaticamente se adaptar a novos paradigmas.

## 8 REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin (org.) **Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ABDALA JR., Benjamin. **Literatura Comparada e relações comunitárias, hoje**. Ateliê editorial. São Paulo, 2012.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. 6ª edição. Livraria Almedina. Coimbra, 1984. Pag. 639-654
- AHMAD, Aijaz. **Linhagens do Presente**. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. 1ª ed. São Paulo. Boitempo editorial, 2002
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1995.
- ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Editora escala, 1997
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1971.
- BAPTISTA, Maria Luiza Cardinale. **Escrever: dor e prazer**. A Sobrevivência na Selva Caosmótica da Comunicação. Trabalho apresentado à Seção temática 1: Pesquisa e Ensino da Comunicação do VII Colóquio Brasil-França, 2004.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BAKTHIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance**. 5 ed. Annablume editora. São Paulo, 2002.
- BAKTHIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Portugal: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Volume I. 5. Ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTIVOGLIO, Julio, DA CUNHA, Marcelo Durão Rodrigues e DE BRITO, Thiago Vieira (org.). **Distopia, Literatura & História**. Espírito Santo. Editora Milfontes, 2017.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. - 2- ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999. - (Coleção tópicos)

BÍBLIA SAGRADA. **Livro de Gênesis**. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/25>. Acessado em 15/07/2019. Capítulo 25-28.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Lisboa: Cotovia, 1991.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3a ed.. Companhia das Letras. São Paulo, 1994.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Bertrand. 11º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Benjamim**. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_, PONTES, P. **Gota d'água**. 20 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ópera do malandro**. 2 ed. Rio de Janeiro Círculo do Livro, 1979.

\_\_\_\_\_. **Fazenda modelo: novela pecuária**. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

\_\_\_\_\_, GUERRA, R. **Calabar: o elogio da traição**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. **Roda viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968. .

\_\_\_\_\_. **Leite Derramado**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Irmão Alemão**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4ª ed. São Paulo. Ática, 2006

CARVALHO, Nilson Pereira de. **O Percorso literário da literatura de Chico Buarque: Por um estudo literário da literatura**. Revista do GELNE, Natal/RN, Vol. 10 - Número 1: p.39-50. 2008

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

CAVALCANTI, R.. **O mundo do Pai**: Mitos, símbolos e Arquétipos. 9ª edição, São Paulo: Cultrix, 1999.

COSTA LIMA, Luís. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

COSTA LIMA, Luís. **Intervenções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

CURRIE, M. **Metafiction**. London and New York: Longman, 1995

DELL, Kestin. **The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre** (2005). Disponível em [http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330/pdf/diss\\_dell](http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330/pdf/diss_dell). Acessado em abril de 2018

DOSTOIÉVSKI, Fiódor, 1821-1881. **Memórias do subsolo** [recurso eletrônico]; tradução do russo de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. recurso digital – (Coleção L&PM POCKET; v. 670).

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DUNKER, Christian, TEZZA, Cristóvão, FUKS, Julián, TIBURI, Marcia, SAFATLE, Vladimir. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre. Editora Dublinense, 2017.

ECO, Humberto. **O nome da Rosa**. Disponível em <https://universobh.files.wordpress.com/2013/01/o-nome-da-rosa.pdf>. Acessado em Janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Entrando no Bosque**. in Seis passeios pelo bosque da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 7 - 31.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, T. S. “**Tradição e talento individual**”. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art editora: 1989. (Tradução, Introdução e Notas de Ivan Junqueira).

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

FREUD, Sigmund. **Romances familiares**. in Livro IX – Obras Psicológicas de Sigmund Freud. 1909

GAGNEBIN, Jane Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jane Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALLE, Helmut Paul Erich. **Evoluções do romance de família da atual literatura de Língua Alemã**. Organon, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 199-218, jul/dez. 2014.

GALLI, M. e COSTAGLI, S. (Ed.). **Deutsche Familienromane**. Literarische. Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink, 2010. P.169-180.

GASPARINI, Phillipe. **Autofiction** – Une aventure du language. Paris, Seuil, Poétique, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP e A, 1999.

HANANIA, Aínda Ramezá. **Entrevista com Milton Hatoum**. Disponível em [HTTP://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm](http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm). Acessado em 20/08/2018

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. 2 edição. Editora Revista dos tribunais Ltda. São Paulo, 1990.

HATOUM, Milton. **Laços de parentesco: ficção e antropologia**. In: PEIXOTO, F.; PONTES, H.; SCHWARZ, L. (orgs.). **Antropologias, histórias, experiências**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. 1ª Ed. 6ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cinzas do Norte**.

\_\_\_\_\_. **Órfãos do El Dourado**.

\_\_\_\_\_. **A noite da espera**.

\_\_\_\_\_. **Um certo Oriente**. Letterature d’America, Roma, ano XXII, n.93-94, p. 5-17, 2002.

HATOUM, Milton. **Um escritor na Biblioteca**. Jornal da Biblioteca pública de Curitiba. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=142>. Acessado em 10/01/2020

HUNT, Lynn. **The Family romance of the French Revolution**. First Edition. ISBN: 9780520082700. Canadá, 1992.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York: Routledge, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. tradução Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330p. (Série Logoteca).

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.

JANKOWSKY, Bernhard. **A carta no romance – O romance em cartas**. Versão elaborada de uma palestra proferida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 28 de julho de 1976.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução e Organização de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz E Terra S.A., 2002.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

LAOUYEN, Mounir. **L'autofiction: une réception problématique** (2004.). Disponível em: <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FN60#FN60>>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2020

LEJEUNE, Philippe. **Definir autobiografia**. In MOURÃO, Paula (org). *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2008.

LIMA, Annalice del Vecchio de. **Aspectos da escrita contemporânea em o irmão alemão, de Chico Buarque**. Inventário N°117, “dez|2015”. Salvador/BA

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução: Guilherme da Silva Braga. L&PM. Porto Alegre, 2009. P. 213-217

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Tradução Lúcia Haddad. Projeto História. São Paulo, 1998.

LLOSA, Mario Vargas. **La verdad de las mentiras**. Editorial Seix Barral, 1990.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MANN, Thomas. **Buddenbrooks**. Tradução Herbert Caro. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2016.

MAQUEA, Vera. **A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa**. Editora Arte & Ciência, São Paulo, 2010.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Fonrense Universitária, 1987.

MIRANDA, Wander Melo (org.) **Corpos escritos**. São Paulo: EdUSP, 2009.

MONEGAL, Emir Rodrigues. **Tradição e renovação**. In: MORENO, César Fernandez. *América Latina na sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, p.131-159.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo, EDUSP, 200

NORA, Pierre. **Entre memória e história.** A problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, 1993.

OLINTO, Heidrun Krieger. **Autobiografias intelectuais entre razão e emoção.** III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS). Dilemas e Desafios na Contemporaneidade. UNICAMP, Campinas, 2012. P. 1-11.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. 189p.

RANCIÈRE, Jacques. **O efeito de realidade e a política da ficção.** Trad. Carolina Santos. Disponível em: <[http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/146/20100407\\_05\\_NEC86\\_Ranciere\\_p74a91.pdf](http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/146/20100407_05_NEC86_Ranciere_p74a91.pdf)> Acesso em: 06 ago. 2018.

RESENDE, Beatriz. **Expressões da literatura brasileira do século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997. v. III.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance.** Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, Gilmar. **A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque.** ALCEU - v. 9 - n.18 - p. 131 a 147 - jan./jun. 2009

ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno.** In: \_\_\_\_\_. Texto/ contexto. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75--97. (Debates)

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo.** Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANDANELLO, Franco Baptista. **O Escorpião e o Jaguar:** o memorialismo prospectivo d' *O Ateneu*, de Raul Pompéia. [meio eletrônico]. 1 ed. São Paulo. Cultura Acadêmica, 2015.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice:** o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2001.

SAUER, Juan José. **O conceito de ficção**. Tradução: Luís Eduardo Wexell Machado. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **A literatura e a cultura visual**. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

SILVA, Vera Lúcia Paredes P. **Ao correr da Pena**: Aspectos da Organização Tópica em Cartas Pessoais. In: HEYE, Jürgen (org.). *Flores Verbais: uma Homenagem Linguística e Literária para Eneida do Rego Monteiro Bonfim no seu 70 aniversário*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 231-246.

TEZZA, C. **Trapo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TEZZA, C. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Editora Schwarcz. São Paulo, 1990.

WILSON, Sloan. **O homem do terno de flanela cinza**. Editora Saraiva, 2005.

YI-LING, Ru. **The Family Novel: Toward a Generic Definition**. *Comparative Literature: East & West*, 3:1, 99-133, DOI: 10.1080/25723618.2001.12015297. 2001

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro. Editora Imã, 2016.