



AS MEMÓRIAS DA DOR NO ROMANCE *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE

Marinês Andrea Kunz¹

Luis Felipe Loro²

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise da narrativa testemunhal do romance memorialístico *O Irmão Alemão*, publicado em 2014, por Chico Buarque. A obra, que tematiza o trauma, evidencia cicatrizes deixadas pelo período civil-militar no Brasil. Na narrativa, além da representação do trauma e da fragmentação de um sujeito distópico, abalado pela violência engendrada pelo Estado, também é abordada a violência vivenciada em função da Segunda Guerra Mundial por meio da descoberta, pelo protagonista, de um irmão alemão. A narração é instaurada por um narrador em primeira pessoa, que parte do testemunho da sua experiência individual. Analisam-se, igualmente, aspectos implícitos presentes na distopia e desfragmentação que se incorporam ao discurso narrativo com a assimilação das perdas engendradas pela violência.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura civil-militar. Literatura. Violência. Trauma.

ABSTRACT: This article presents an analysis of testimonial narrative of the memoirs novel *O Irmão Alemão* (My German Brother), published in 2014, by Chico Buarque. The book, whose theme is trauma, highlights scars left by civil-military period in Brazil. In the narrative, in addition to the representation of trauma and the fragmentation of a dystopian subject shocked by violence engendered by the state, it is also approached violence suffered because of the Second World War through the protagonist's discovery of a German brother. The narration is done by a first person narrator that uses a testimony of his individual experience. The article also analyses implicit aspects present in dystopia and defragmentation which incorporate into the narrative speech with the assimilation of the losses engendered by violence.

KEYWORDS: Civil-military dictatorship. Literature. Violence. Trauma.

INTRODUÇÃO

Nas sociedades em que ocorrem, eventos históricos como as ditaduras geram traumas que vão além das perdas individuais e das torturas sofridas nos porões militares. Paralelamente, na construção da memória, a literatura e a arte desempenham um papel que transcende a historiografia, na medida em que dão voz à subjetividade dos atores que foram marcados — em maior ou menor escala — pela repressão e

pela violência.

Seligmann-Silva (2012) afirma que a ditadura civil militar no Brasil, compreendida entre os anos de 1964 e 1985, foi ainda mais brutal do que a de outras nações, porque não se encerrou em seu fim. O autor aponta que, após a redemocratização, houve uma luta simbólica entre uma “cultura da memória” e as “forças do esquecimento”:

Venceram as forças do esquecimento. Estas “forças” (que devem ser nomeadas) são muitas vezes os defensores da memória encobridora do “milagre econômico”, ou ainda, confundem-se com os que se aferraram a uma interpretação (totalmente im procedente do ponto de vista jurídico) da Lei de Anistia como uma lei de perdão aos torturadores. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64).

O autor responsabiliza ainda o processo político de redemocratização, em 1985, como responsável por essa política de continuidade, quando os interesses econômicos prevaleceram em detrimento dos ideológicos, gerando uma “fusão” entre as forças de Direita e de Esquerda³. Além disso, afirma que “se o desejo de se construir sociedades com base na doutrina marxista fosse tão forte quanto antes, não tenho dúvidas que a memória da ditadura seria outra no Brasil” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67).

Mas, afinal, por que é tão importante que as histórias de um trauma sejam contadas para as futuras gerações? Além da máxima de que “se deve aprender com os erros do passado para que eles não sejam repetidos no futuro”, as narrativas de testemunho servem ainda para “romper com a indiferença, para que essa experiência não seja considerada algo sem significado, como se tudo tivesse sido ‘em vão’” (TELES, 2012, p. 112). No contexto brasileiro, essa função ganha ainda mais relevância pelo processo histórico que não apenas ignorou as vítimas, como ainda as culpou pela dor e pelo sofrimento a que foram acometidas:

Durante a ditadura, campanhas de propaganda combinadas com o terror conseguiram, em parte, inscrever na consciência social que os mortos e desaparecidos políticos eram os responsáveis por sua própria morte ou desaparecimento em função de suas atividades ‘subversivas’. (TELES, 2012, p. 115).

Fica evidente, portanto, a dupla função da narrativa testemunhal no contexto da memória da ditadura civil-militar brasileira. A primeira delas é de caráter individual, em uma forma de alívio que sucede o desabafo, já que “narrar o trauma [...] tem em primeiro lugar esse sentido primário de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). A segunda função, por sua vez, possui caráter coletivo e se ampara na

necessidade da reparação de um passado do qual somos todos herdeiros ou corresponsáveis, na medida em que “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67).

AS MUITAS FACES DA NARRATIVA TESTEMUNHAL

A narrativa testemunhal atua, simultaneamente, como memorialística, autobiográfica e ficcional. Mesmo que esses elementos possam ser contraditórios por suas singularidades e características, esse tipo de literatura apresenta todos os aspectos citados, sendo essa a razão de sua riqueza estética.

É importante frisar que esse tipo de narrativa não pode ser reduzido a apenas um dos aspectos que a caracterizam. Seria equivocado afirmar que a narrativa testemunhal é “apenas” autobiográfica, por exemplo, já que “a escrita do testemunho não se restringe ao depoimento direto, mas deve passar por elaboração atenta dos recursos de linguagem escolhidos” (GINZBURG, 2012, p. 56).

Sendo assim, a primeira indagação que surge é: pode alguém que passou por um episódio traumático estar “isento” para escrever sobre ele? As cicatrizes do passado não serão agora responsáveis por uma visão menos clara com relação aos acontecimentos narrados?

De acordo com alguns estudiosos, é justamente essa característica subjetiva que engrandece a obra, visto que “o testemunho só tem sentido com a sua contraparte estrutural, o falso testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71). O autor garante ainda que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Jaime Ginzburg corrobora a defesa sobre a relevância da narrativa testemunhal ao afirmar que “o valor do testemunho não está na sua capacidade de ser comprovado” (GINZBURG, 2012, p. 57), além de apontar que, no estudo da literatura, temas abstratos frequentemente são superestimados, em detrimento da abordagem sobre fatos concretos:

O testemunho transgredir os modos canônicos de propor o entendimento da arte estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas. [...] A escrita não é aqui um lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes. (GINZBURG, 2012, p. 55).

Além disso, a ideia de que algum fragmento possa ser absolutamente isento é utópica e desconsidera o fato de que o discurso é, além de instrumento de comunicação, uma arena de lutas que reproduz posições simbólicas: “nenhum texto, por mais objetivo que pretenda aparentar ser, pode de fato evitar completamente a polissemia. [...] o critério de atribuição de verdade a um texto é expressão de um posicionamento dentro da luta” (GINZBURG, 2012, p. 161). Essa tese explica a exclusão de processos históricos e de diversidade cultural, em detrimento da solidificação dos discursos de “quem venceu”, muitas vezes com versões deturpadas dos fatos.

O CARÁTER MEMORIALÍSTICO DE *O IRMÃO ALEMÃO*

Essa subjetividade memorialística que não foge do sofrimento e dos temas mais espinhosos — pelo contrário, os desnuda sem eufemismos — talvez seja a característica mais marcante do romance *O Irmão Alemão*, escrito por Chico Buarque e publicado em 2014. Na narrativa, podemos perceber todos os elementos necessários para que uma obra seja concebida como literatura de testemunho do trauma: memória, autobiografia e ficção. Ao misturar fatos de sua própria trajetória - como o irmão que nasceu na Alemanha - com aspectos puramente ficcionais, as experiências descritas pelo narrador são ainda mais verossímeis, visto que muitas delas foram, de fato, vivenciadas:

Sendo a autobiografia um espaço de reflexão do eu sobre sua própria constituição, o sujeito poderia, dentro desse espaço, manejar os recursos disponibilizados pela memória, expondo a percepção que considera mais adequada de sua própria imagem. Ninguém poderia, tanto como o próprio eu, caracterizar sua identidade e atribuir sentido à sua experiência. (GINZBURG, 2012, p. 160).

No enredo, somos apresentados ao jovem Francisco de Hollander, o Ciccio, que, em primeira pessoa, narra suas desventuras e seus devaneios juvenis. Ele mora com a mãe, o pai e o irmão em uma casa com estantes repletas de livros, já que seu pai, Sérgio, é um leitor voraz.

Os sentimentos de Ciccio para com o irmão mais novo Domingos – o Mimmo - mesclam inveja e desdém, embora não se perceba ressentimento. Isso é perceptível principalmente na comparação que o narrador faz da vida sexual de ambos, pois Ciccio habitua-se a flertar com ex-namoradas do irmão: “no escuro do cinema [...] eu tinha duas horas para comovê-las, diverti-las, impressioná-las com palavras que meu irmão desconhece” (BUARQUE, 2014, p. 38). Na relação, há ainda um

ciúme evidente de Ciccio por causa da proximidade que o irmão tem com o pai, que paradoxalmente se mostra mais afetivo justamente com o filho com o qual apresenta maiores diferenças, conforme mostra este trecho:

Então meu pai finalmente pousou o garfo no prato e levou os óculos à testa, no que o imitei com a expectativa de que pela primeira vez na vida nos olháramos nos olhos. Mas não, não foi para mim que ele se voltou, foi para o meu irmão. (BUARQUE, 2014, p. 53).

Ciccio revela, durante a narrativa, uma admiração pelo pai misturada com um vago temor, gerado pela distância que existe entre os dois. Em diversos trechos, é perceptível o desejo do narrador de uma aproximação afetiva com pai: “talvez daí em diante meu pai me ouvisse de vez em quando, me corrigisse, de algum modo me filiasse” (BUARQUE, 2014, p. 53). Já com relação à mãe Assunta, a intimidade é maior, e ela é descrita como uma típica descendente de italianos, sempre muito solícita, carinhosa com os filhos e atenta a tudo: “nunca jamais peguei um olhar perdido em minha mãe, acho que ela dormia com os olhos em reviravolta” (BUARQUE, 2014, p. 54).

O ponto de partida da história ocorre quando, certa noite, Ciccio encontra, em meio às páginas de um livro, uma carta assinada por uma jovem alemã chamada Anne Ernest, por meio da qual um antigo romance de seu pai é revelado: durante o período em que morou na Alemanha, sua namorada teria engravidado, e, depois disso, ele teria retornado ao Brasil deixando a moça para trás.

A imaginação do protagonista é generosa ao construir a imagem de Anne, atribuindo-lhe qualidades e sentimentos nobres, como quando, ao imaginar as resoluções da mulher, conclui que ela “passaria por apertos, sim, mas não permitiria que meu pai o soubesse, nem jamais mendigaria uma pensão de quem sequer presenciara o nascimento do filho” (BUARQUE, 2014, p. 68).

Por outro lado, os ciúmes para com as relações que a mulher possa ter tido após a ausência do pai revelam que, por ser tão parecido com Sérgio, Ciccio sente também sentimentos que deveriam ser do pai: “E como o ciúme é um túnel, que dá num túnel dentro de um túnel, já me pergunto se Anne não conheceu o pianista ainda na época em que saía com meu pai” (BUARQUE, 2014, p. 91).

Saber o que aconteceu com aquele irmão alemão torna-se uma obsessão para Ciccio, que inicia uma busca desesperada por pistas que possam ajudá-lo a desvendar os mistérios acerca do desfecho daquela história, que, indiretamente, é também a sua própria história. O silêncio familiar sobre o assunto constitui mais um obstáculo para abordar o tema.

Esse silenciamento, aliado às poucas pistas que podem ser ligadas e podem formar uma sequência que faça sentido, geram uma lacuna que Ciccio completa com a imaginação: “[...] me vem à mente a carta que encontrei por acaso outro dia, e sem querer pego a fantasiar o romance secreto do meu pai em Berlim” (BUARQUE, 2014, p. 25).

A obsessão pela busca de sinais que possam indicar uma forma de encontrar o irmão — inclusive no Brasil — faz com que as personagens com quem o protagonista se relaciona sirvam como artifício, por meio do qual ele procura obter informações que o ajudem em sua busca: “recordo quantas vezes sonhei com ele, a cada sonho com uma cara diferente, caras que se transfiguravam no aquário do sonho, seres que desvaneciam com a luz da manhã” (BUARQUE, 2014, p. 108).

Enquanto isso, do ponto de vista histórico, os horrores do regime civil-militar se aproximam. Vistos com a distância temporal com que são narrados “a imaginação apresenta-se como meio para enfrentar a crise do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Os primeiros sinais de que a democracia começa a ser abalada aparecem quando a agitação política toma conta do meio cultural: “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” (BUARQUE, 2014, p. 49). Como se sabe, o regime não demoraria a perceber que “o contexto literário se situava num terreno pernicioso pela autoridade militar” (SANTOS, 2015, p. 149).

Ainda que sejam narrados como se pudessem ser considerados naturais ou rotineiros, alguns atos repressivos apresentam-se de forma ainda mais brutal, justamente por essa falsa relativização. Na estratégia da narrativa, a banalização chama a atenção para o absurdo que ela desnuda, como um assassinato em via pública em plena luz do dia:

Guincham pneus na esquina e vejo entrar na rua um camburão que breca de repente. E arranca num zás-trás, deixando um homem acocorado no meio da rua. [...] E ao primeiro tiro larga a mil em direção à rua de onde veio, talvez no intuito de voltar para a casa dos amigos, da namorada, da mãe. Antes da esquina estaca, rodopia, corre de volta para cá, e é quando a fuzilaria se intensifica. Eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos. [...] Apesar do calor, visto o pulôver e ainda assim me estremeço inteiro, olhando o vermelhão do sangue apenas diluído nas poças d’água. (BUARQUE, 2014, p. 99).

As discontinuidades na narrativa são marcadas principalmente pela

alternância, muitas vezes tênue e quase imperceptível, entre as divagações e a realidade que cerca o narrador. É impossível ao receptor definir com exatidão o que realmente está acontecendo na trama e o que está sendo apenas imaginado pelo protagonista que narra. Nesse sentido, podemos perceber que o espaço conferido à imaginação surge ainda como uma forma de escapismo da brutalidade, ou ainda uma negação das evidências: “[nos casos de violência] as narrativas avançam de maneira descontínua e, às vezes, aleatória, sugerindo um efeito de esvaziamento da linguagem” (OLMOS, 2012, p. 138).

O trauma coletivo e o individual existentes na narrativa começam a aparecer com contornos mais visíveis quando surgem os relatos de violência. Um dos amigos do narrador, Ariosto, “nunca mais foi visto, depois de arrastado de casa por policiais à paisana” (BUARQUE, 2014, p. 127). Ou seja, quando a ditadura civil-militar recrudescer a perseguição aos “subversivos”, somos apresentados à sua face mais cruel: a da dor causada no seio familiar.

As preocupações de Ciccio, que antes se voltavam à possibilidade de sofrimento que seu irmão pudesse ter enfrentado no contexto do Holocausto, voltam-se, então, para a certeza de que o irmão brasileiro havia sido capturado pelo regime brasileiro, apenas por se envolver com Tricita, uma moça argentina perseguida pelos militares: “e eu que nunca morri de amores por aquele irmão, 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).

Para Assunta, negar a possibilidade de que o filho possa ter sido capturado ou esteja sofrendo é o escapismo encontrado para fazer com que seu desaparecimento seja suportável: “então, mamãe botou na cabeça que o filho tinha partido com a Tricita para Buenos Aires” (BUARQUE, 2014, p. 159).

Já o pai, Sérgio, muito mais cético e realista “agora vivia recostado com os olhos vagos na espreguiçadeira [...] recusava ir para cama, mal tocava nos pratos que mamãe lhe levava” (BUARQUE, 2014, p. 160). É perceptível que a dor narrada é ainda pior do que seria o luto pela perda, pois a incerteza sobre o que aconteceu com Mimmo faz com que o sentimento de desamparo seja prolongado infinitamente, ora marcado pela expectativa, ora pela desesperança: “o silêncio e o esquecimento introduzidos pelo terror do desaparecimento criam uma situação sem um fim, perpetuando a tortura que é vivenciar a ausência dos corpos e de informações a respeito de parentes queridos” (TELES, 2012, p. 110).

No romance, Assunta assume o papel da mãe que jamais deixa esmorecer a esperança de rever seu filho, mesmo após o passar dos anos: “era rara a noite em que não descia para lhe abrir a porta, despertada por um toque de buzina ou pelos

passos de um gambá lá fora” (BUARQUE, 2014, p. 185). O enredo evidencia ainda que a noção da passagem do tempo também é afetada, mais pelo trauma do que pela senilidade. Ciccio aproveita-se disso para iludir a mãe, mantendo o fio de esperança que ainda a motiva:

Ela estranhava que o tempo ultimamente andasse tão pesado, e, de fato, lá em casa, 1973 levou alguns anos para passar. Mesmo quando a situação do país tendia a se amenizar, fiz bem em mantê-la desatualizada, porque o nome do meu irmão não constava em nenhuma lista de beneficiários da anistia. (BUARQUE, 2014, p. 192).

Em *O Irmão Alemão*, a brutalidade do regime aparece ainda sob a forma da ironia quando a voz do desaparecido eclode pela casa em um comercial de rádio: “a locução de Mimmo seguia no ar: quem não vive para servir ao Brasil não serve para viver no Brasil” (BUARQUE, 2014, p. 185).

Essa capacidade narrativa revela uma intenção de não-banalização da violência. O protagonista busca narrar “sem recair na reprodução de modelos autoritários ou preconceituosos, [o que] é imprescindível para a preservação de valores civilizatórios” (GINZBURG, 2000, p. 46).

O narrador utiliza duas estratégias distintas, porém complementares para desnudar os horrores vivenciados no período do regime civil-militar. A primeira delas, evidenciada no parágrafo anterior, mostra uma percepção mais sutil de ver e narrar o trauma, que seria percebido pelo leitor por seus elementos paradoxais como a ausência de alguém capturado pela ditadura ao qual sua voz serviu como instrumento de propaganda.

Em outros momentos, no entanto, o narrador empenha-se em trazer à tona cenas explícitas de tortura. Na construção da memória, essas narrativas não necessitam ser de uma cena presenciada, mas podem ser frutos da imaginação ou da lembrança de um pesadelo, como quando Ciccio pensa no amigo Ariosto:

Em pesadelo recente, lembro-me de tê-lo visto com os pulsos presos às costas por uma corda, e ser assim alçado em pêndulo até desfalecer com os ombros desarticulados. E ao me perder em fuga pelos corredores desse pesadelo, encontrei-o no chão de um calabouço, de mãos e pés atados, o torso em convulsões como se as vísceras lhe fossem roídas, talvez por um rato cu adentro. (BUARQUE, p. 143, 2014).

Essa estratégia demonstra a busca pela afirmação daquela memória, que, vista à luz do trauma, pode parecer inverossímil até mesmo para quem a testemunhou: “o seu excesso [de crueldade] em cena revela, paradoxalmente, um obsessivo empenho do narrador em confirmá-la, em agarrá-la na sua extrema manifestação” (DIAS, 2005,

p. 30).

Dentro do campo da violência simbólica, entre as violações causadas pela brutalidade dos militares, a invasão da residência dos Hollander gera o único momento de ira do pacato Sérgio durante toda a narrativa: “Quem são esses quadrúpedes? fala, mas essas palavras felizmente só eu entendo, porque a dicção do meu pai, quando nervoso, é pior que a sua letra cursiva” (BUARQUE, 2014, p. 155). As cenas narradas a seguir revelam o porquê de tanta indignação. A brutalidade com que os militares vasculham a residência em busca de algum indício subversivo, mesmo sem possuir provas ou mandado judicial, não poupa sequer o acervo de livros da família:

O inspetor não está para brincadeira, dá um sinal para que os três grandalhões evacuem a prateleira dos ficcionistas argentinos, e uma primeira edição do *El Aleph* com a lombada reforçada por esparadrapos vem parar nas suas mãos. (BUARQUE, 2014, p. 155).

Enquanto isso, os horrores do nazismo não deixam de imprimir suas marcas na narrativa. Por meio de cartas antigas, são revelados diálogos entre Sergio e o governo alemão, na tentativa de trazer o filho europeu para a segurança do Brasil. Contudo, as investidas esbarram em trâmites burocráticos, na dificuldade de provar que o menino não tem origem judia, e ainda no simples desinteresse do regime hitlerista de resolver o impasse, conforme conta Sergio em uma carta: “as certidões de nascimento brasileiras não bastam à corte alemã, porque delas não se depreende a religião” (BUARQUE, 2014, p. 163). Nas cartas, pode ser percebida também a aflição de Sergio em encontrar uma solução para o imbróglio:

[...] esforcei-me bastante para conseguir todas certidões necessárias, minhas e de meus antepassados, a fim de comprovar a origem ariana do menino Sergio Ernst, que se encontra sob tutela pública. Infelizmente, as condições aqui no Brasil não facilitam as investigações. [...] Não seria possível enviar mensalmente uma soma para o sustento do menino? (BUARQUE, 2014, p. 164).

Pode-se dizer que o romance *O Irmão Alemão* conta o trauma das ausências. Por um lado, a ausência de um filho jamais conhecido. De outro, o sequestro injustificado que fisga o outro do âmago familiar. Em ambos os casos, o Estado revela sua face mais cruel²⁹: “em um mundo marcado pela experiência radical de destruição, o trauma se torna um elemento constitutivo da formação social” (GINZBURG, 2000, p. 47).

De volta ao cenário de opressão brasileiro⁴, a narrativa testemunhal de *O Irmão Alemão* apresenta as diferentes formas com as quais as dores da alma humana

podem se manifestar. Nesse sentido, chamam atenção as abordagens distintas que as mães de Ariosto e Mimmo, Eleonora e Assunta, adotam para lidar com a dor e a angústia de não saberem se tornarão a ver seus filhos.

Eleonora passa a viver apenas para encontrar o filho, e os resultados dos sucessivos insucessos da busca são visíveis em sua aparência física: “com olheiras tão negras, os olhos injetados e a longa cabeleira grisalha em desordem, como que desfalcada de alguns chumaços” (BUARQUE, 2014, p. 126). Contudo, em nenhum momento, ela deixa arrefecer a motivação pela busca do desaparecido.

Na expectativa de um reencontro, Eleonora assume um papel ativo, de quem vai para o front de batalha de forma destemida, sem ter receio das consequências. É a postura de alguém consciente de que já não tem mais nada a perder: “e você, acredita que nem meu advogado me atende? São uns cagões, diz, são todos uns cagões, e sua voz se exalta mais e mais” (BUARQUE, 2014, p. 126)

Já Assunta, em face da ausência do filho, apresenta uma postura mais passiva, concentrando suas energias em rezar aos santos em que acredita ou a criar a ilusão de que ele pudesse estar bem, tendo apenas deixado de avisar a decisão de viajar com uma nova namorada: “ela ansiava por uma carta, um cartão-postal, um telegrama da Argentina” (BUARQUE, 2014, p. 160). Isso se explica porque “[...] no caso da condição melancólica, o sujeito não admite a sua perda” (GINZBURG, 2012, p. 183).

Essas duas formas de encarar a dor são igualmente legítimas, já que a subjetividade de quem sofre reforça o fato de que “do ponto de vista das vítimas [...] toda catástrofe é única” (SELIGMANN, 2008, p. 73). A singularidade da dor, por outro lado, evidencia como é difícil mensurar os prejuízos de uma guerra ou de uma ditadura, tendo em vista que os dramas particulares não podem ser convertidos em números ou estatísticas.

As posturas adotadas pelas mães que têm seus filhos subtraídos pelo regime são tentativas extremas de lidar com o trauma de não saber se o filho ausente retornará ao lar, pois, ainda que a morte de um familiar cause uma dor profunda, o luto funciona como uma “regeneração do conjunto do eu” (RUBERT, 2014, p. 4). Por outro lado, a incerteza do desaparecimento impede que as feridas possam cicatrizar: “se a pessoa se ausenta existe a suspeita da morte, não confirmada justamente pela ausência do corpo. Assim, a morte não se consolida, fica em aberto, e a vida não pode ser ressignificada” (RUBERT, 2014, p. 5).

Ainda entre as estratégias de narração do trauma no romance *O Irmão Alemão*, podemos perceber que o narrador, mesmo diante da desestruturação familiar, assume um papel de mero espectador da própria ruína: “após algum tempo sem

novidades era natural que a campainha me fosse quase indiferente, como deve ficar surdo aos sinos quem mora atrás da catedral” (BUARQUE, 2014, p. 160).

A apatia, neste caso, reside em uma espécie de limbo, que não pende nem para a auto-ilusão do otimismo e nem para a desesperança do pessimismo. Jaime Ginzburg (2008) explica que a narrativa-testemunhal apresenta esses espaços em branco como uma de suas principais características: “em um corpo sofrido, a relação entre língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência. A linguagem é percebida como traço indicativo de uma lacuna, de uma ausência” (GINZBURG, 2008, p. 5).

DISTOPIA DO SUJEITO NO CENÁRIO DE REPRESSÃO

Mais do que apático, o “eu” que narra torna-se distópico. A distopia é vista aqui como um sentimento de apatia extrema do sujeito, marcada pela falta de qualquer perspectiva com relação ao futuro. Nesse sentido, as cicatrizes deixadas pela brutalidade do Estado e por suas práticas violentas se impõem de forma esmagadora sobre o indivíduo na forma da desilusão, limitando a sua capacidade de acreditar que tempos mais auspiciosos possam existir.

Nesse estado de espírito, a melancolia e o desespero assumem formas mais perversas, pois são capazes de minar qualquer resquício de esperança ou de felicidade. Evidentemente, como afirmado no início deste artigo, em casos como esse “o testemunho visa à integração do passado traumático” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75). Porém, a distopia faz com que a narrativa-testemunhal tenha significação apenas no sentido de fazer justiça em nome das vítimas. Para o personagem distópico, a dor da perda já deixou marcas tão profundas que é impossível amenizá-la.

O desfecho do protagonista ocorre em um cenário derrotista, que se traduz no ambiente em que ele vive: “[...] até que ele quebrou o silêncio esmagando com um pisão uma barata graúda. Daí perguntou se eu morava sozinho, nove fora as baratas [...]” (BUARQUE, 2014, p. 198). O trecho mostra que o narrador não apenas sofreu um abalo em seu individualismo, como também teve anulada qualquer possibilidade de autoafirmação como sujeito: “no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária” (GINZBURG, 2000, p. 44).

Com base nos elementos analisados, fica evidente que a narrativa testemunhal do trauma aparece em *O Irmão Alemão* de forma fragmentada. Nesse sentido, as descontinuidades e a ausência de uma sequência linear, caracterizadas pelas divagações do narrador, as quais constituem formas de escapar ou até de negar a situação de dor

vivenciada, contribuem para a percepção, por parte do receptor, de um cenário opressor e de abalos na constituição da individualidade do sujeito. O fluxo da narrativa dos fatos é frequentemente interrompido por pensamentos e imaginações do narrador, que busca, assim, fugir à brutalidade, como é comum na literatura do trauma (OLMOS, 2012).

Por revelar um cenário tão desolador, que parece quase inverossímil — mas que, ao mesmo tempo, está tão próximo historicamente — narrativas com essas características podem ser classificadas como literatura de compromisso. Não um compromisso com o cânone literário ou com o grande público, mas com o passado:

É necessário o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura. (GINZBURG, 2000, p. 50).

Esse compromisso com o passado adota uma política de memória que contradiz a ideia de que devemos esquecer os dias ruins. Na concepção da narrativa-testemunhal, que abrange romances como *O Irmão Alemão*, os dias ruins devem ser lembrados, como forma de não permitir que eles se repitam jamais. Como afirma Paul Ricoeur (1997, p. 327), “talvez haja crimes que não se devam esquecer, vítimas cujo sofrimento peça menos vingança do que narrativa. Só vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não voltem *nunca mais*”.

NOTAS

¹ Pesquisadora e Professora do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Letras, da Universidade Feevale, de Novo Hamburgo/RS.

² Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Feevale, Especialista em Formação de Leitores pela Faculdade Dom Bosco, professor na rede municipal de Igreja/RS.

³ Uma prova disso é que o primeiro presidente civil a ser empossado após o regime civil-militar foi José Sarney, um ex-integrante das fileiras políticas da Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Ele era vice na chapa do democrata Tancredo Neves, que não chegou a tomar posse por problemas de saúde, que culminaram com sua morte antes de assumir o posto.

⁴ Conforme vai se fechando, o regime busca “[...] uma afirmação de si pela destruição do outro” (GINZBURG, 2000, p.46).

REFERÊNCIAS

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

DIAS, Ângela Maria. *As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana*.

In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Núm. 26. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. In: *Revista Eletrônica Vidyá*, v.19, n.33. Santa Maria/RS: Editora do Centro Universitário Franciscano, 2000.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da USP, 2012.

OLMOS, Ana Cecília. Narrar na pós-ditadura (ou do potencial crítico das formas estéticas). In: GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Escritas da Violência – Vol. I*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

RUBERT, Silvana. O trauma das mortes geradas pela violência do Estado durante a ditadura civil-militar no Brasil. In: História, Verdade e Ética. Encontro Estadual de História ANPUH/RS, XII, UNISINOS, São Leopoldo. *Anais eletrônicos*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.

SANTOS, Margareth Maura. O golpe militar de 64 e a literatura subversiva. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes*. Rio de Janeiro: Editora UnigranRio, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Escritas da Violência – Vol. II*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, Vol. 20. Nº1. Rio de Janeiro: Editora PUC/Rio, 2008.

TELES, Janaina de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Escritas da Violência – Vol. II*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.