

Milena Mulatti Magri

Universidade de São Paulo¹

Limites entre ficção e testemunho na literatura brasileira contemporânea: *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu

A construção da memória dos anos de ditadura militar brasileira configura-se como um problema para a literatura contemporânea. Devido ao curto espaço de tempo que nos separa do fim do regime militar, em meados da década de 1980, e aos conturbados processos que envolvem a passagem do governo ditatorial para a atual democracia, a memória dos “anos de chumbo” permanece aberta, sem perspectiva de uma avaliação conclusiva a este respeito. A necessidade de reformulação da aplicação da lei de anistia, a precariedade no processo de reparação das vítimas de tortura e morte pelo governo militar, a participação dos militares na elaboração da atual Constituição (em 1988), a manutenção da estrutura militar na organização da polícia, a incapacidade de revisão dos modelos tributários e educacionais, herdeiros dos anos de governo militar, além da intensificação de comportamentos autoritários tanto na esfera pública, quanto, sobretudo, na esfera privada, são problemas cotidianos vivenciados pelo Brasil que tornam ainda mais difícil o processo de avaliação do que significaram estes anos de terror em nossa história recente.

Diante da dificuldade de elaboração de uma visão do que possa ter significado – e, sobretudo, do que ainda significa – para a sociedade brasileira o período de ditadura militar, a literatura brasileira dos anos 1990 e 2000 tem procurado resgatar as memórias desse passado a fim de contribuir com o processo de significação deste período. Muito foi feito a este respeito nos anos 1980, com a publicação das memórias de guerrilheiros e militantes dos movimentos de esquerda, que

¹ Bolsa FAPESP de Doutorado.

apresentaram, por um lado, as consequências trágicas do enfrentamento direto com a força monopolizada pelo Estado, e, por outro, suas desilusões no campo político e ideológico.² São narrativas lidas a partir da problemática da literatura de testemunho.

A literatura brasileira das décadas seguintes, contudo, optou pelo caminho da ficção. São histórias de caráter puramente ficcional que recompõem fragmentos desse passado cujas marcas permanecem abertas. Algumas obras que podem compor uma breve lista a respeito deste tema são: *Dois irmãos*³ e *Cinzas do norte*,⁴ publicados em 2000 e 2005, respectivamente, por Milton Hatoum; *Benjamin*,⁵ publicado em 1995, por Chico Buarque; *Os bêbados e os sonâmbulos*⁶ e *Nove noites*,⁷ publicados em 1996 e 2002, por Bernardo Carvalho, *Os leopardos de Kafka*,⁸ publicado em 2000, por Moacyr Scliar; *Na teia do sol*,⁹ publicado em 2004, por Menalton Braff.

É neste contexto que situamos o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*,¹⁰ publicado em 1990, pelo escritor brasileiro Caio Fernando Abreu. Esta obra dialoga com a noção de testemunho e instaura um impasse: é possível abordar um texto ficcional – sem vínculo direto com um fato reconhecidamente histórico, mas que o elabora – como um texto de caráter testemunhal? Qual seria a contribuição de uma ficção que trouxesse em seu âmago os limites entre uma narrativa literária e o testemunho? Em que a literatura de testemunho pode contribuir em termos estéticos para a literatura dos anos 1990 em diante, no Brasil?

² Mário Augusto Medeiros da Silva, *Os escritores da guerrilha urbana. Literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)* (São Paulo: Annablume, 2008).

³ Milton Hatoum, *Dois irmãos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007).

⁴ Milton Hatoum, *Cinzas do norte* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005).

⁵ Francisco Buarque de Holanda, *Benjamin* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004).

⁶ Bernardo Carvalho, *Os bêbados e os sonâmbulos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996).

⁷ Bernardo Carvalho, *Nove noites* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006).

⁸ Moacyr Scliar, *Os leopardos de Kafka* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000).

⁹ Menalton Braff, *Na teia do sol* (São Paulo: Planeta do Brasil, 2004).

¹⁰ Caio Fernando Abreu, *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance B. (Rio de Janeiro: Agir, 2007).

Pretendemos abordar tais questões a partir da interpretação do romance de Caio Fernando Abreu. Nele, vemos a construção de um narrador protagonista que vivencia eventos traumáticos relacionados aos anos de ditadura militar brasileira e que recupera fragmentos desse passado, no momento presente da enunciação. Este processo não se gera sem conflito e o narrador apresenta as marcas do sofrimento experimentado numa situação limite. Sua narrativa se aproxima do discurso testemunhal ao relatar ter presenciado a violação do corpo de outro, sentida como a violação de seu próprio corpo.

Os limites e entrecruzamentos entre testemunho e ficção foram pensados por Jaques Derrida. Em seu texto *Demeure: fiction and testimony*,¹¹ o filósofo se dedica à leitura de *O instante de minha morte*,¹² de Maurice Blanchot. Neste breve texto de Blanchot, o escritor apresenta, numa espécie de sobreposição de relato e conto, um episódio marcante de sua vida, no fim da segunda Guerra Mundial, quando escapou de ser fuzilado por um tenente nazista.

A cisão do sujeito enunciador e a fragmentação temporal, no texto de Blanchot, serão de fundamental importância para a interpretação de Derrida. O conto / relato apresenta uma experiência limite cuja narração carrega traços da impossibilidade de compreensão plena dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que, justamente, possibilita a interpretação de um mesmo evento por pontos de vista diferentes. Ao deparar-se com a iminência da própria morte, o narrador vivencia o sentimento da morte em vida. Trata-se de um paradoxo fundamental para este texto. A morte é uma experiência que se vive só e uma única vez. Ninguém pode narrar a própria morte, do ponto de vista empírico. Contudo, o que o texto de Blanchot nos apresenta é, justamente, a narração de sua própria morte.

A narração dessa experiência paradoxal será importante para Derrida levar adiante sua reflexão sobre os limites entre vivência e narração. Para o filósofo, não necessariamente uma experiência que não foi vivida de fato não possa ser percebida como se fizesse parte da experiência de

¹¹ Jaques Derrida, *Demeure: fiction and testimony* (Stanford: Stanford University Press, 2000).

¹² Maurice Blanchot, *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo (Porto: Campo das Letras, 2003).

alguém. Ao narrar a experiência irrevogável da morte, Blanchot narra a experiência de seu encontro com ela, sem haver morrido propriamente.

O paradoxo de poder narrar uma experiência que não foi vivenciada no plano concreto, mas que se realiza no plano simbólico, permite que Derrida reflita sobre os limites entre ficção e testemunho. A cisão do eu e a fragmentação temporal aproximam o texto de Blanchot, a princípio, o testemunho de um sobrevivente, do discurso literário. Somente por meio da linguagem literária e da ficção é que o autor poderá apresentar esta experiência limite em todas as suas contradições, incompletudes e incongruências.

No entanto, um testemunho, de acordo com a tradição jurídica, não pode ser lido como ficção. Já para o filósofo, o testemunho não pode ser dissociado de sua dimensão ficcional. O testemunho é a narração de uma experiência que se vive só e, justamente por se tratar de uma vivência insubstituível, o filósofo aponta que sempre estará presente no testemunho a possibilidade do ficcional ou do falso e da mentira.

Para Derrida, o vínculo entre testemunho e ficção se deve ao caráter intrínseco a ambos de recusa a se tornar prova, documento. O testemunho, para se realizar enquanto testemunho, deve ser narrado. Nesse gesto, ele apela a seu interlocutor para que acredite em suas palavras. Ele não pode apresentar nada além de sua narração sobre o que aconteceu. Se a testemunha apresentasse provas, seu testemunho não seria mais um testemunho, e sim, um documento. Neste sentido, o filósofo aponta que nenhum testemunho foge ao caráter ficcional, fabuloso.

Os limites entre literatura e testemunho também foram pensados por Marc Nichanian.¹³ O autor dedica-se ao estudo do “caso” armênio, com o genocídio de quase a totalidade da população, há cerca de um século. Desde então os sobreviventes e seus descendentes não deixaram de narrar os acontecimentos relativos a esta catástrofe, mas, segundo o autor, apesar disso, ainda não há uma história do testemunho armênio. O autor também defende a necessidade de se desvincular do testemunho

¹³ Marc Nichanian, “A morte da testemunha. Para uma poética do “resto” (*reliquat*)”, Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzgurb e Francisco Foot Hardman (ed.), *Escritas da violência* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2012), pp. 13-49.

a noção de documento histórico, denunciando sua impossibilidade de revelar uma verdade pura.

O autor comenta o posicionamento de escritores armênios que veem a literatura como um meio ilegítimo de abordar a violência vivenciada pelo povo armênio. Eles acreditam que a linguagem literária, por um lado, daria a entender que o que está sendo narrado seria falso e, por outro, que a estetização de uma vivência traumática diminuiria a seriedade do assunto ao apresentar como bela uma experiência de dor.

[Os escritores], de modo completamente consciente, decidem que se deve passar por cima da literatura e proclamam que os relatos de sobreviventes nada têm a ver com ela. A verdade histórica, pensam, nada tem a ganhar com a mistura de gêneros. Inversamente [...], a literatura também nada tem a ganhar com isso. Logo, a literatura deve, em todos os casos, afastar-se e ceder o seu lugar quando o testemunho é assim posto em comunicação direta com a verdade histórica, pelo viés do que é narrado e, portanto, pelo viés da experiência pura, sem outro intermediário.¹⁴

No ponto de vista dos escritores armênios, chama atenção a afirmação de que a necessidade de separação entre literatura e testemunho se deve a um benefício recíproco. Segundo este ponto de vista, não só o testemunho não pode se confundir com a literatura como também a literatura não tem nada a ganhar com o testemunho. Essa avaliação, contudo, condiz com uma visão hegemônica a respeito da literatura, em que os conflitos sociais são intencionalmente apagados, dando lugar a uma visão de cultura totalizante.¹⁵ A literatura do século XX, contudo, apresenta tentativas de dissociação desta visão dominante. A literatura feminista, a literatura africana, os estudos culturais de modo geral têm se esforçado para dar voz àqueles que até então não foram contemplados

¹⁴ Marc Nichanian, “A morte da testemunha. Para uma poética do “resto” (*reliquat*)”, Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzgurb e Francisco Foot Hardman (ed.), *Escritas da violência* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2012), p. 21.

¹⁵ Jaime Ginzburg, “A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”, Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzgurb e Francisco Foot Hardman (ed.), *Escritas da violência* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2012), p. 123.

pela literatura hegemônica. Logo, da perspectiva de uma literatura não hegemônica, a aproximação entre literatura e testemunho poderia ser um ganho para ambas as partes. Para o testemunho, porque o discurso do sobrevivente recebe novas configurações que podem dar expressão àquilo que a linguagem cotidiana não daria conta, uma vez que a narração de um episódio traumático desafia os limites da linguagem. E para a literatura, porque seria um meio de reformular padrões estéticos – ao aproximar-se do discurso testemunhal – e distanciar-se da visão hegemônica de literatura.

A literatura brasileira contemporânea têm se dedicado ao trabalho de construção de uma memória dos anos de ditadura militar. No entanto, segundo Márcio Seligmann, a maior conquista do regime militar, no Brasil, foi produzir uma “máquina de esquecimento.”¹⁶ Para o autor, o trabalho de construção de uma memória da ditadura por meio da apresentação de testemunhos está muito aquém do desejado, comparado, principalmente, com a situação da literatura de testemunho produzida em países como Argentina, Chile e Uruguai. Isso se deve, segundo Seligmann, a uma “forte propaganda anti-memória da ditadura”, no Brasil, garantida por manobras promovidas pelos próprios militares enquanto estavam no poder, como, por exemplo, a lei de anistia. Manobras essas que são endossadas pela elite brasileira.

Se a via do testemunho está por ora bloqueada, parece razoável que a ficção se torne um meio de construção da memória dos anos de ditadura. Se os meios legais não possibilitam o relato público dos massacres e torturas cometidos durante o governo militar,¹⁷ se a sociedade brasileira não se dispõe a trazer à tona esse passado que permanece soterrado em seu inconsciente, reproduzindo padrões de comportamento autoritário – seja no âmbito privado, seja no público, como no caso do abuso de poder de nossas polícias, por exemplo – a ficção assume o papel de

¹⁶ Márcio Seligmann-Silva, “O local do testemunho” (*Tempo e argumento*, vol. 2, n. 1, 2010). Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewArticle/1894/1585>>.

¹⁷ A Comissão Nacional da Verdade, responsável por investigar casos de violação dos direitos humanos no Brasil entre os anos de 1946 e 1988, foi oficialmente instalada recentemente, em 2012, e seu relatório foi apresentado à Presidenta do Brasil Dilma Rousseff, em dezembro de 2014.

narrar o que até agora não teve espaço para ser narrado. Como bem lembra Ettore Finazzi-Agr: quem narra a morte da testemunha? Em seu estudo sobre as representações da violência na literatura brasileira, o autor salienta que, no Brasil, devido ao seu histórico de violência e silenciamento, há pouca disposição para narrar pelos mais fracos, desprovidos de poder. Segundo o autor:

Acho que apenas a literatura, frequentemente considerada como acessória e inútil, guarda essa possibilidade, justamente pelo fato de reinventar a realidade, de dar conta do impossível, ou seja, de testemunhar, em outro nível, aquilo a que ninguém presta atenção e que, aliás, poderia ser relatado apenas por quem não pode falar, por quem, na verdade, fica a “testemunha integral” de uma experiência de desumanidade e violência.¹⁸

Diante da dificuldade de narração dos acontecimentos relativos aos anos de regime militar, cabe à literatura construir essa memória. A recuperação de fragmentos desse passado  recorrente na produção contemporânea e está presente do romance de Caio Fernando Abreu.

O romance em questão apresenta uma história fragmentária, em estilo policial, cujo protagonista se v diante do desafio de descobrir o paradeiro da cantora Dulce Veiga, desaparecida durante os anos do regime militar. O narrador, imerso numa aventura que lhe foi praticamente imposta, não tem nenhuma segurança a respeito de seu trajeto, sentindo-se muito mais perdido em uma série de acontecimentos do que propriamente incitado a desvendar uma história. As incertezas do percurso do protagonista refletem-se na narração dos eventos, cuja apresentação não segue uma ordem clara. Trata-se de um narrador avesso ao modelo realista, que domina os eventos narrados.

Em sua busca, o protagonista, annimo, reencontra Saul, ex-namorado de Dulce e guerrilheiro durante os anos de ditadura. A muito custo, o protagonista se recorda que havia presenciado a prisão de Saul, no apartamento de Dulce Veiga, pelos agentes do DOPS.

¹⁸ Ettore Finazzi-Agr, “Nefas: Palavras e imagens da violência na moderna literatura brasileira”, Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzgurb e Francisco Foot Hardman (ed.), *Escritas da violência* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2012), p. 82.

A representação do passado político é marcada pela degradação, principalmente, por meio da caracterização de Saul. Diferentemente do homem forte, que o protagonista conhecera, Saul apresenta debilidade física e mental, não sabemos se por causa de sua dependência de heroína ou se por sequelas dos anos em que ficou preso. O desconhecimento sobre o passado de Saul, desde sua prisão até seu reencontro com o protagonista, é indicativo da dificuldade que perpassa o testemunho do sobrevivente. A debilidade de Saul impossibilita que ele narre o seu passado, que permanece obscuro, incompreensível. Ainda que ele seja capaz de falar, por várias vezes, no romance, o que ressalta é a pouca credibilidade que se pode dar à sua fala desequilibrada e caótica. Saul se torna, desse modo, um personagem emblemático da problematização da fala do sobrevivente.

O reencontro do protagonista com este personagem representa o reencontro com o próprio passado recalcado. Somente no enfrentamento com lembranças de difícil recordação – o aprisionamento de Saul e, provavelmente, de Dulce – que o protagonista poderá, então, reconstruir a sua própria história. O esforço de recuperação desse passado está representado na cena do beijo que o protagonista concede a Saul, em estado de crise pela ausência nunca superada de Dulce Veiga:

É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta, a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição. Uma maldição passada de boca em boca, que eu poderia exorcizar agora, devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro. [...] é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu. [...] pensei naquela espécie de beijo que não é deleite, mas reconciliação com a própria sombra. [...] Eu passei a mão por seus ombros. Ele fechou os olhos quando aproximei mais o rosto. E eu também fechei os meus, para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda.¹⁹

¹⁹ Caio Fernando Abreu, *Onde andará Dulce Veiga?* Um romance B. (Rio de Janeiro: Agir, 2007), p. 212.

Este beijo é uma retribuição a outro beijo, que ocorreu há vinte anos, antes de o protagonista denunciar o apartamento de Dulce aos agentes do DOPS e de Saul ser preso. O primeiro beijo remete à cena do beijo de Judas, antes de trair Cristo e entregá-lo aos romanos. O beijo que ocorre vinte anos depois representa o reencontro doloroso do protagonista com esse episódio de seu passado recalçado. O beijo que o protagonista cede ao outro, em estado deplorável, realiza uma comunhão entre os personagens. Ao se aproximar do corpo de Saul e beijá-lo, o protagonista pôde entender o sofrimento do outro personagem como se fosse seu. Por meio desse beijo, o protagonista se apropria do corpo e da história de Saul, encarando-os também como sendo seu corpo e sua história. O beijo é a construção de uma imagem, por meio da linguagem literária, que permite que um terceiro – no caso, o protagonista – compreenda o sofrimento do sobrevivente que não pôde ser narrado. O estado degradante de Saul remete, por um lado, ao sofrimento por ele vivenciado, enquanto vítima de tortura, nas mãos dos militares, e, por outro, ao medo que o protagonista tem de encarar esta história dolorosa que também diz respeito a ele. É preciso que o protagonista supere o asco e a repulsa provocados pelo aspecto físico de Saul para reencontrar-se com seu passado incompreendido. Passado também asqueroso, que está envolvido com prisões, perseguições e torturas que marcaram as experiências políticas do Brasil dos anos 1960 e 1970. O corpo debilitado de Saul é uma ruína viva desse passado traumático que permanece soterrado, rejeitado.

Num primeiro momento, vemos que o narrador participa como testemunha do aprisionamento de Saul. Este evento retorna em sua memória como um episódio traumático, manifesto, sobretudo, por meio da culpa que sente por ter delatado aos policiais o número do apartamento de Dulce, onde estava o ex-guerrilheiro. Vinte anos depois, o narrador novamente testemunha o grau de violência suportado por Saul nos anos de prisão, por meio das marcas e cicatrizes que transfiguraram seu corpo degradado.

O testemunho, no romance, não se restringe, contudo, a uma dimensão exterior ao protagonista. Ele também vivencia o testemunho como sobrevivente. O romance apresenta indícios de que o protagonista esteja contaminado com o vírus da Aids. O convívio com os sinais da

doença e da iminência da morte caracteriza o protagonista como um sobrevivente cuja narração se apresenta como um testemunho. Para Shoshana Felman, a narrativa do doente, aquele que se encontra em perigo de morte, já é uma primeira dimensão do testemunho.²⁰

A convivência com os indícios da doença admite uma aproximação da experiência do protagonista com o sofrimento de Saul. Este, vítima de tortura, vivenciou uma situação limite, cujo resultado foi a completa degradação física:

Jogado entre os trapos, com um robe de seda puída, um dragão nas costas, Saul soluçava. [...] a cabeça dele, sem a peruca loura igual aos cabelos de Dulce Veiga, era quase completamente raspada. Como a de um presidiário, um louco, um judeu em campo de concentração, um doente terminal submetido à quimioterapia. Da têmpora direita até quase a nuca, fios grisalhos espetados circundavam uma cicatriz rosa, sinuosa feito cobra.²¹

O protagonista reencontra Saul, vinte anos depois, completamente debilitado. O corpo abjeto do outro se apresenta como uma ruína viva. Seu estado de degradação física se percebe por meio das cicatrizes. Amontoado em trapos, mal se pode distinguir onde começa e onde termina seu corpo em estado de arruinamento tanto quanto os objetos que o cercam. Já seu estado de degradação psicológica se percebe por meio do travestimento. Saul insiste em se vestir como Dulce Veiga, além de exigir que seja chamado pelo nome da cantora, sua antiga namorada. A experiência limite da tortura instaura uma cisão em sua subjetividade a ponto de Saul não mais se reconhecer ou, melhor, recusar a todo custo qualquer identificação com o sujeito que fora, vinte anos antes. Para representar a imagem do trauma, o narrador identifica na figura de Saul outras representações sociais associadas com a experiência limite: o prisioneiro, o louco, o judeu em campo de concentração e o doente terminal. Não é gratuito que o narrador insira, nesta sequência, a imagem

²⁰ Shoshana Felman, “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, Marcio Seligmann-Silva (ed.), *Catástrofe e representação* (São Paulo: Escuta, 2000), pp. 13-71.

²¹ Caio Fernando Abreu, *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B.* (Rio de Janeiro: Agir, 2007), p. 209.

do doente, pois ele tem consciência dos sinais de contaminação em seu próprio corpo. Ao ver o corpo degradado de Saul, o protagonista v a si mesmo, reconhecendo na experiência do outro algo que diz respeito à sua própria experiência: “[...], toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam l, os gânglios. Esquivos, arredondados [...]”.²² Ao tocar o próprio corpo  procura de sinais da doença, o protagonista menciona o toque nos lábio, que nos remete à cena do beijo que recebera de Saul, há vinte anos. A associação entre o beijo e os sinais da doença admite a aproximação do sofrimento de ambos os personagens: “Passei a mão na boca seca. De certa forma, aquele beijo ainda ardia. Como se um pedaço da minha boca, durante todos aqueles anos tivesse ficado perdido, grudado na boca de Saul.”²³

Saul vive soterrado em fragmentos de um passado marcado pela experiência traumática da prisão e, conseqüentemente, da tortura. Já o narrador protagonista procura um sentido para manter-se vivo mesmo diante dos sinais da morte iminente. A experiência limite de ambos os personagens os aproxima a ponto de criar uma identificação, mas não a ponto de propiciar o compartilhamento de uma experiência. O trauma remete a uma experiência fragmentada, cindida, a ponto de impossibilitar a compreensão total do drama vivenciado prejudicando, sobretudo, a linguagem, o que torna difícil a comunicação direta que d conta de narrar objetivamente o episódio traumático. Ambos os personagens encontram-se aprisionados em seus próprios dramas e Saul mal consegue falar – literalmente. Restam os indícios dos dramas pessoais de cada personagem que são captados por meio de detalhes, fragmentos mencionados pelo narrador, que também não consegue apresentar uma compreensão clara dos acontecimentos.

²² Caio Fernando Abreu, *Onde andar Dulce Veiga?* Um romance B. (Rio de Janeiro: Agir, 2007), p. 191.

²³ Caio Fernando Abreu, *Onde andar Dulce Veiga?* Um romance B. (Rio de Janeiro: Agir, 2007), p. 178.