



IMAGENS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM CAIO FERNANDO ABREU

*IMAGES OF BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP
IN CAIO FERNANDO ABREU'S WORK*

Milena Mulatti Magri¹
Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho tem por objetivo investigar imagens da ditadura militar brasileira na obra do escritor Caio Fernando Abreu. As imagens da ditadura são recorrentes na obra do escritor durante os anos do regime militar. Seu romance *Onde andar Dulce Veiga?*, publicado após a abertura política, d continuidade ao esforço de compreensão do que significou este período de nossa história recente. O romance apresenta imagens contrastantes desse passado, representado tanto na caracterizao do personagem Saul, ex-guerrilheiro e preso durante o regime, quanto de Dulce Veiga, cujo desaparecimento  representativo de uma lacuna instaurada na experiência individual do protagonista.

Palavras-Chave: Caio Fernando Abreu, ditadura militar, *Onde andaré Dulce Veiga?*

Abstract: *This work aims to investigate images of the Brazilian military dictatorship in the work of the writer Caio Fernando Abreu. The dictatorship images frequently appear in his work during the military regime. His novel Onde andaré Dulce Veiga?, published after the political openness, gives continuity to the effort of comprehension of what meant this period of our recent history. The novel presents contrasting images of the past. One example can be found in the characterization of Saul, a militant*

¹milenamagri@yahoo.com.br

which was arrested during the regime, as on the characterization of Dulce Veiga, whose disappearance is representative of a gap established on the protagonist individual experience.

Key-Words: Caio Fernando Abreu, *military dictatorship, Onde andar  Dulce Veiga?*

A ditadura militar brasileira (1964-1985) configura-se como um trauma coletivo em nossa história recente. Este período se caracteriza por uma postura autoritária do Estado, principalmente no que diz respeito   a  o contra seus opositores. As violências cometidas pelos militares durante os chamados “anos de chumbo” deixaram marcas em nossa história e perduram, por outros meios, em nossa sociedade.

Alguns críticos literários afirmam que a literatura brasileira contemporânea não dedica a devida aten o ao passado recente da ditadura militar. É o caso de Luiz Costa Lima que, em entrevista   *Folha de São Paulo*, em 2014, diz que “embora tenhamos tido uma ditadura de mais de 20 anos, há uma espécie de amnésia coletiva do que ela significou” (LIMA, 2014). A constata o de que a referência aos anos de ditadura não seja uma característica dominante na literatura brasileira contemporânea, no entanto, não pode ser vista como um fen meno que atinge toda a produ o literária, uma vez que   possível elencar obras e escritores que se referem diretamente aos anos do regime.

Neste sentido, a obra do escritor Caio Fernando Abreu se torna paradigmática para a compreensão da rela o da literatura com esse evento que caracteriza nossa história recente. Caio Fernando Abreu inicia sua carreira como escritor no fim da década de 1960 e sua produ o atravessa todo o período do regime militar. Não são poucas nem eventuais as referências, na obra do escritor,   circunstância histórica na qual estava inserido.

Caio Fernando Abreu, nascido na década de 1940, era jovem quando se instalou o golpe civil-militar no Brasil. O forte impacto de uma ruptura, não são política, mas também cultural, causada por esse dado histórico, será reiterado

ao longo de toda sua obra. Caio Fernando Abreu fez parte da geração que vivenciou a contracultura como modelo de contestação política, afinada com movimentos político-sociais nacionais – como o *Tropicalismo* e os *Centros Populares de Cultura* – e internacionais – como o *Rock and Roll*, na indústria cultural; a luta por direitos civis, promovida pelos movimentos de luta por igualdade racial nos Estados Unidos; e o impacto do movimento estudantil de maio de 1968 na França.

Em sua obra, é possível observar que o autor ressalta o impacto do golpe militar, que se configura como um trauma que interrompe um processo histórico amparado, até então, em parâmetros democráticos, em um contexto de liberdade política. Há uma sensação constante de um ideal de passado que se perdeu e suas narrativas apontam, frequentemente, para uma sensação de fracasso diante da ordem estabelecida após o regime militar, que limita o sujeito em várias de suas possibilidades – seja no campo político, seja no campo cultural.

O tema da ditadura militar é presença constante ao longo de toda a obra de Caio Fernando Abreu, através das décadas. Já no seu primeiro livro de contos – *Inventário do Irremediável*, publicado em 1969 –, o autor apresenta como texto de abertura do livro o conto “Os cavalos brancos de Napoleão”. Logo no primeiro parágrafo o narrador nos apresenta os cavalos brancos como seres ferozes e agressivos:

A princípio os cavalos eram mansos. Inofensivos como moças fazendo seu “footing” na tarde de domingo. Foi só depois de uma certa convivência, ganhando em intimidade, que eles começaram a se tornar perigosos. Passando da mansidão à secura, e da secura à agressividade. (ABREU, 1970, p. 6)

A presença dos cavalos, no início do texto, causa forte inquietação, uma vez que não há informação suficiente, até então, para sabermos quem ou o quê representa aquela imagem de violência e opressão. No decorrer do conto descobrimos que os cavalos brancos eram uma visão do personagem principal, Napoleão – um advogado que passa a ser tratado como louco por causa das recorrentes visões que tinha dos cavalos. Ele é acometido por uma forte perturbação que, contudo, não se deve à visão dos cavalos, em si, o que ele admite como sendo natural; mas ao modo como os cavalos passam a tratá-lo, uma vez que, no início, os cavalos eram mansos e, depois, passaram a ser indiferentes e, mesmo, agressivos.

Não há no conto nenhuma referência direta ao contexto do regime militar. Entretanto, chama a atenção o fato de que o personagem principal, acometido pela loucura por causa da visão dos cavalos, seja, justamente, um advogado – o que permite entendê-lo como uma espécie de sinédoque da justiça brasileira. Este conto de 1969 foi publicado posteriormente à promulgação do Ato Institucional nº 5, que suspendia direitos civis fundamentais, como o *habeas corpus*. De modo alusivo, podemos ler nessa metáfora criada pelo conto uma crítica à justiça, da época, apresentada como insana e, ao mesmo tempo, fascinada com um elemento externo – os cavalos – fortemente caracterizado pela agressividade e violência. Além disso, a própria imagem dos cavalos e a referência à personalidade histórica de Napoleão permitem uma aproximação com a ditadura militar, uma vez que evocam símbolos diretamente relacionados com o universo da guerra e das forças armadas. Os cavalos são animais de guerra, frequentemente utilizados por exércitos e por batalhões policiais; já a figura histórica de Napoleão se refere a um general.

Outro conto de Caio Fernando Abreu bastante crítico com relação à ditadura militar é “Oasis”, do livro *O ovo apunhalado* (2001), publicado na

década seguinte, em 1975. Neste conto, o narrador apresenta um episódio da infância e descreve uma brincadeira da qual gostava de participar com os irmãos e amigos, a qual eles chamavam de “brincar de oásis”. A brincadeira consistia em fingir que eles haviam caído de um avião no meio do deserto e que encontravam um oásis onde estariam as peças para consertar o avião. A brincadeira ocorria na rua onde moravam e o oásis era um quartel que ficava no final da rua. Os garotos fazem amizade com um soldado que ficava de guarda, às tardes, e que permite suas entradas no quartel, evento que lhes provoca grande fascínio.

Um dia, contudo, o soldado não estava no portão, mas mesmo assim os garotos decidem entrar. Eles observam um movimento estranho de soldados, cavalos e armas e entram em uma sala onde encontram aparelhos e um microfone. Os garotos são surpreendidos, lá dentro, por dois oficiais de alta patente que os prendem e os ameaçam constantemente, provocando um medo intenso nos garotos:

Ficamos ali durante muito tempo, incapazes de dizer qualquer palavra, num temor tão espesso que não era preciso evidenciá-lo através de um grito. Jorge chorava, eu e Luiz nos encolhíamos contra as paredes. Pensamentos terríveis cruzavam a minha cabeça, pelotões, fuzilamentos, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável, até escorregar pelas minhas pernas numa massa visguenta (ABREU, 2001, p. 36).

Horas mais tarde, os garotos são levados para casa por soldados, onde seus pais e toda a vizinhança estavam preocupados com o desaparecimento dos meninos. O ambiente familiar está tomado por um forte sentimento de desavença e desentendimento, o que reforça uma relação de contiguidade entre contexto público e privado, entrevisto na fala do pai, numa discussão exaltada com a mãe, e pelas impressões do narrador: “papai disse que não podia dar

atenção a seus faniquitos na hora em que o país atravessava uma crise tão grave. E acabaram gritando [...] tão alto quanto os dois soldados de farda diferente, com penduricalhos coloridos nos ombros” (ABREU, 2001, p. 36).

Novamente, neste conto, não há uma referência imediata ao golpe ou ao regime militar; contudo a referência ao quartel e, sobretudo, a fala do pai – que alude a um momento histórico compreendido como crítico – são responsáveis por remeter ao contexto da ditadura. As sensações experimentadas pelas crianças, como o medo, no quartel, ou o tumulto e a desavença, em casa, promovem uma crítica do conto ao regime, momento caracterizado pela desordem política (o próprio golpe militar que interrompe um governo democraticamente eleito é indício dessa desordem) e pela forte repressão da polícia e dos militares. Além disso, a desproporção entre a violência física e psicológica dos oficiais empregada contra crianças indefesas também é um elemento de forte crítica, uma vez que alude ao contexto em que não só o aparato jurídico, mas também militar, era empregado contra a própria população, durante a ditadura, que não tinha recursos para se defender ou para contestar o *status quo* estabelecido a partir de abril de 1964.

Já no início da década de 1980, diante dos sinais de enfraquecimento do regime militar e do processo de abertura “lenta e gradual”, Caio Fernando Abreu publica o livro de contos *Morangos mofados* (1982). O conto “Os sobreviventes” é exemplar deste momento histórico ao apresentar os conflitos da geração que vivenciou o embate político de contestação ao regime. No conto, um casal de amigos rememora seu passado de luta e se depara com uma sensação de fracasso e de amargura que caracteriza o presente, uma vez que seus ideais de juventude se perderam ou foram incorporados pela sociedade de consumo:

[...] eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente [...] mas eu reagi, despirei, e cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo? (ABREU, 1982, p. 16)

“Os sobreviventes”, assim como os demais contos mencionados, também não apresenta uma referência direta à ditadura militar brasileira, mas é possível recuperá-la como contexto político-social imediato a partir da fala dos personagens. Ambos pertencem à geração que vivenciou a contracultura e os movimentos de libertação sexual, dos anos 1960 e 1970, mesmo diante de forte repressão tanto no campo da política quanto no campo na cultura. Durante os anos do regime vigorava a Política Nacional de Cultura, que assegurava a necessidade de “revalidação do patrimônio histórico brasileiro”, com o intuito de ‘conservar os símbolos culturais da nossa história’. Tal papel cabia ao Estado, guardião da ‘cultura nacional’, da ‘tradição’ e da ‘memória’.” (SUSSEKIND, 1985, p. 22). Esta política cultural operava, sobretudo, por meio da censura.

Esta breve recuperação histórica de imagens da ditadura militar brasileira nos contos de Caio Fernando Abreu não é suficiente para dar conta da complexidade da questão, na obra do autor. Este é um trabalho que merece ser desenvolvido e investigado em detalhes. O que nos interessa, por ora, é reconstruir o percurso deste tema na obra do escritor e vinculá-lo ao contexto de produção de seu último romance, *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Já no início da década de 1990, Caio Fernando Abreu publica seu último romance, antes de morrer, em fevereiro de 1996, em decorrência do

agravamento de seu estado de saúde, depois que se descobriu contaminado pelo vírus da Aids. *Onde andar Dulce Veiga?* foi finalizado e publicado já em meio ao contexto da redemocratização política. O romance apresenta a história de um jornalista que se depara com a difícil tarefa de descobrir o paradeiro da cantora Dulce Veiga, desaparecida durante os anos do regime militar. Esta obra recupera memórias dos anos de ditadura e d continuidade ao esforço de compreensão do que restou dos ideais das gerações de 1960 a 1980, no Brasil.

Neste sentido, é importante ressaltar também o contexto de publicação deste romance. *Onde andar Dulce Veiga?* foi publicado logo após a primeira eleição presidencial direta, depois da reabertura política. Apesar da euforia com a conquista dos movimentos populares pelas eleições diretas, o resultado das urnas levou  presidência Fernando Collor, candidato produzido pela mdia e favorito das classes dominantes. Caio Fernando Abreu apresenta uma crítica ao então candidato  presidência da república em seu conto “O escolhido”, encomendado e, em seguida, censurado pelo *Jornal do Brasil*, vindo a ser finalmente publicado, em 1996, em seu livro de contos *Ovelhas negras* (ABREU, 2002). No conto, o narrador apresenta o personagem Fernando, um menino, que faz uma espécie de pacto com um ser sobrenatural que oferece a ele poder e fama. As imagens utilizadas na construção desse conto são incisivas ao apresentarem Fernando como um personagem ganancioso e ambicioso. As primeiras cenas do conto se referem a um sonho que o garoto de apenas dez anos teria tido, no qual ele falava para multidões que repetiam de modo irrefletido tudo o que ele dizia. A cena do jovem num plano elevado, diante de uma multidão, com os braços e punhos erguidos, alude às cenas dos discursos de Adolf Hitler, durante o regime Nazista.

É neste contexto que Caio Fernando Abreu publica seu último romance. *Onde andar Dulce Veiga?* apresenta uma forma narrativa fragmentária. Ele se aproxima do gnero policial e, com isso, acompanhamos o desdobramento da

história a partir das descobertas do narrador protagonista. Este, imerso numa aventura que lhe foi praticamente imposta – descobrir o paradeiro da cantora desaparecida –, 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. A sucessão dos eventos é apresentada em uma ordem cronológica, organizada a partir dos dias da semana, como se fosse um diário. Isso, no entanto, não confere aos eventos narrados uma forma ordenada, uma vez que o protagonista não tem certeza sobre o percurso que deve seguir, nem mesmo um programa a cumprir, para alcançar seu objetivo. Trata-se de um narrador avesso ao modelo realista, que domina os eventos narrados. Além disso, o narrador protagonista se depara com vários fragmentos de memórias do passado – as duas circunstâncias em que encontrou Dulce Veiga e, ainda, os momentos que passou junto com Pedro, seu ex-namorado, que também desapareceu depois que descobriu que estava contaminado com o vírus da Aids. Tais memórias inserem recuos no tempo, que se caracteriza pela ausência de linearidade, e reforçam a característica de incerteza que domina o narrador.

A memória fragmentária ocupa um papel central na elaboração de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Sem saber por onde começar sua busca, o protagonista procura por pessoas do passado de Dulce. O contato com estes vários personagens levam-no a lembrar-se de que ele mesmo havia se encontrado com Dulce Veiga, duas vezes. As lembranças desses encontros retornam aos poucos, como fragmentos de um passado que havia sido esquecido. O desvendamento do mistério de Dulce e do passado do próprio protagonista ocorre quando o jornalista reencontra Saul, ex-namorado da cantora e guerrilheiro durante os anos de regime militar. O protagonista se recorda que havia presenciado a prisão de Saul, no apartamento de Dulce Veiga, pelos agentes do DOPS e, a

partir deste dia, ninguém mais teve notícias da cantora. No reencontro com Saul, o protagonista descobre uma pista importante, o diário de Dulce, que finalmente o leva ao seu encontro.

A apresentação 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 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 e encontrar, enfim, uma pista da cantora. O reencontro com Saul representa o enfrentamento doloroso com esse passado. 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. Sem compreender coisa alguma, eu começava a compreender alguma coisa vaga. Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma porque, aceita, ela se fazia sozinha. Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu. Pensei então na GH de Clarice mastigando a barata, em Jesus Cristo beijando as feridas

dos leprosos, pensei naquela espécie de beijo que não é deleite, mas reconciliação com a própria sombra. Piedade, reverso: empatia. Talvez eu também estivesse louco. Ele continuava esperando, a boca aberta. 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. (ABREU, 2007, p. 212)

Este beijo é uma retribuição a outro beijo, que ocorreu há vinte anos, antes de o protagonista denunciar involuntariamente 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 estabelece um vínculo entre passado e presente e ao mesmo tempo representa o reencontro doloroso do protagonista com esse episódio de seu passado recalcado. 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 remete a 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. O protagonista reconhece um processo de identificação com o corpo abjeto do outro, ao nomeá-lo de “espelho”, e, com isso, admite o que há de aterrorizante em si mesmo que ele rejeita e que, ao mesmo tempo, paradoxalmente, também se sente impelido a desvendar. A relação que aponta para uma identificação entre Saul e o protagonista é reforçada pelo estado profundamente melancólico do protagonista que, há muito desempregado, abandonado pelo namorado, com sinais de depressão e temeroso diante dos indícios de que seria também ele

portador do vírus da Aids, não consegue se livrar de um ponto de vista negativo e caótico sobre a própria vida.

Se o reencontro do protagonista com Saul representa o enfrentamento doloroso com um passado esquecido, o reencontro do jornalista com Dulce Veiga representa algo inteiramente diverso. O protagonista a encontra no interior do país, numa vila, onde trabalhava como cantora de churrascaria. Mesmo longe dos centros urbanos, do dinheiro e da fama, Dulce Veiga demonstra-se feliz e realizada, podendo sobreviver de sua arte. O reencontro com Dulce proporciona ao protagonista uma sensação de apaziguamento com o próprio passado e de revitalização de sua crença no futuro, mesmo diante da incerteza da doença e da possibilidade da morte.

O reencontro com a cantora, contudo, só foi possível por meio do encontro com Saul. O beijo que o protagonista concede 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. A partir dessa troca, então, será possível que o protagonista tenha acesso a uma pista importante para descobrir o paradeiro da cantora: seu diário.

A trajetória do protagonista em busca de Dulce Veiga pode ser interpretada, em certo sentido, como o esforço da geração que sobreviveu ao regime militar para entender-se com seu passado traumático. A imagem da cantora representa um passado idealizado, idílico, quando todas as possibilidades de sucesso eram viáveis. A ditadura militar se impõe como um obstáculo para a geração dos anos 1960 – representada pelo narrador – que experimenta o fracasso de seus ideais de juventude. Ao ver-se inesperadamente diante deste passado que permanecera recalcado por vinte anos, o narrador

protagonista inicia um processo de revisão de sua vida pessoal, que acompanha o processo de recuperação de fragmentos desconexos desse passado.

Estes fragmentos do passado se manifestam de diferentes formas: lembranças, confusão mental, ou o reencontro com pessoas que conviveram com Dulce Veiga. No entanto, uma forma significativa da ressurgência desse passado no presente ocorre por meio das visões de Dulce Veiga que aparecem para o protagonista. Estas visões surgem de modo inesperado, como fantasmas de um passado que retornam para assombrá-lo, e que se entrecruzam com imagens do presente. Ao protagonista ocorrem cinco visões de Dulce Veiga, cada uma em dias diferentes. Há um gesto recorrente que o fantasma de Dulce repete. Ele ergue o braço direito e aponta o dedo para cima. Este mesmo gesto, no entanto, é realizado por Márcia Felácio, filha de Dulce. Quando o protagonista conhece Márcia no estúdio de gravação de um vídeo clipe das *Vaginas Dentadas*, a primeira imagem que ele tem da vocalista do grupo é justamente essa: “Márcia virou de costas, ergueu o braço direito, o indicador apontado para o teto. No pulso um bracelete cheio de tachas” (ABREU, 2007, p. 32). Logo, a repetição do gesto pelo fantasma de Dulce Veiga sugere a sobreposição de uma imagem do passado que ressoa no presente, do qual não consegue distinguir-se completamente. É um movimento simultâneo em que o passado afirma sua herança e o presente aponta para sua origem.

A primeira visão da cantora ocorre próximo ao parque Ibirapuera, logo após ter assistido à parte da gravação do vídeo clipe das *Vaginas Dentadas*. Ele sai do estúdio e, ao tentar retornar para casa, é atingido por uma chuva violenta, com trovões e granizo. Assim que a chuva anuncia que vai cair e provocar estragos na cidade, o protagonista vê Dulce Veiga do outro lado da rua:

Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs salientes do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor na direção de onde eu vinha [...] (ABREU, 2007, p. 37).

A imagem de Dulce Veiga conserva o *glamour* da cantora de vinte anos atrás. Adorada como uma diva da canção brasileira, Dulce Veiga se apresentava sempre elegante e enigmática. A visão que o protagonista tem da cantora, embora *démodé*, preserva todos os atributos que garantia sua glória. A elegância de Dulce em plena luz do dia – um dia quente de verão – contrasta fortemente com o ambiente urbano, tomado por carros, buzinas e alarmes. É a imagem da inadaptação, da impossibilidade de adequação do passado no presente.

A segunda visão de Dulce Veiga ocorre em meio à multidão. O protagonista sai da redação do jornal e para no café. Enquanto conversa com Filemon, um colega da redação do jornal, o narrador, distraído, olha pela janela do café e percebe a presença de uma mulher na rua, que ele, novamente, acredita ser Dulce Veiga:

Atrás do vidro, [...] a mulher de *tailleur* antiquado fechou o guarda-chuva branco, sacudiu-o lentamente no ar, como se quisesse livrá-lo das últimas gotas de chuva. Depois ergueu a cabeça, os cabelos louros, lisos, cortados na altura do queixo, e olhou para cima, para onde nós estávamos. Suspeitei que fosse ela. E tive certeza quando, compassada e leve como se dançasse, passou o guarda-chuva fechado para a mão esquerda e levantou o braço direito para o alto, o indicador estendido em direção ao céu, no mesmo gesto daquela mesma hora da tarde anterior (ABREU, 2007, p. 70-71).

A imagem de Dulce Veiga ainda porta sinais de elegância, mas o protagonista está mais distanciado afetivamente da figura para conseguir reconhecer nela alguns sinais de inadequação, o que se nota pela escolha do adjetivo “antiquado” empregado para qualificar a vestimenta do personagem feminino. Há um conflito principal na cena, que diz respeito ao anonimato característico das grandes cidades. A mulher para na esquina, em meio a vários transeuntes, sem que ninguém reconheça a alegada diva da canção dos anos 1960, exceto o narrador. Este dado insólito põe em dúvida se a visão do narrador seria real. Logo em seguida, o protagonista abandona Filemon no café e sai correndo para alcançar Dulce Veiga. Ele perde a figura da mulher de vista e começa, então, a supor caminhos que ela teria percorrido no centro da cidade. A imagem da cidade aparece como um labirinto com vários obstáculos que impedem o protagonista de alcançar seu objetivo. Ela ganha contornos depreciativos, desqualificados, a partir do ponto de vista do narrador: “Continuei a segui-la até a esquina da Avenida Ipiranga, onde pensei que fosse atravessar outra vez para chegar à Praça da República, e quando pensei nisso pensei que a praça seria outra, a antiga, não esta de agora, apodrecida” (ABREU, 2007, p. 73).

A terceira vez que o protagonista vê Dulce Veiga ocorre quando ele sai da casa de Márcia, após entrevistá-la. Diferentemente das outras ocasiões, em que o protagonista pôde seguir Dulce Veiga ou imaginar que poderia segui-la, desta vez, a imagem da cantora desaparece rapidamente:

Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão. Ao me ver, ela estendeu o braço para cima, em direção ao céu, como sempre fazia, depois baixou-o e desapareceu dentro da igreja. Desviei do anjo louro erguendo o peixe de prata no meio do chafariz, mas a boca do peixe estava completamente seca, não saía nenhum jato d’água dela

para encher o tanque redondo entupido de copos de plástico, pedaços de jornal, camisinhas usadas, pontas de cigarro, um querubim no meio do lixo. (ABREU, 2007, p. 110-111)

Outro dado divergente nesta visão com relação às anteriores é a descrição da cantora. Nas outras duas ocasiões, Dulce Veiga aparecia vestida de forma elegante, portando vários objetos e detalhes que marcavam uma distinção. Na terceira visão, Dulce veste apenas um vestido branco de algodão, mais condizente com o calor da cidade em pleno verão. O contraste, contudo, se dá entre a imagem muito clara, limpa e despojada do personagem feminino e o cenário. Este, ao contrário de Dulce, é descrito em detalhes, como um amontoado de lixo e ruína. Novamente vemos o contraste entre as imagens de um passado idealizado e um presente decaído.

A quarta visão de Dulce é a mais significativa de todas. Dulce aparece como uma mendiga, que carrega trapos. É uma imagem da miséria, do abandono e da ruína. O protagonista sai do teatro onde encontrara Alberto Veiga, ex-marido de Dulce, e entra em um bar para tomar água. Antes de entrar no bar, ele repara em uma mendiga que caminha pela rua. Já dentro do bar, o protagonista volta a observar a mendiga, quando ele reconhece nessa figura a imagem de Dulce Veiga:

No alto do viaduto, a mendiga depositou o saco de papel no chão. Depois, com as duas mãos livres, num gesto elegante demais para ela, tirou o capuz. Tinha cabelos louros, lisos, repartidos ao meio, cortados na altura do queixo. Estendeu o braço direito para o alto, o indicador esticado apontando o céu, e voltou o rosto para mim. Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. (ABREU, 2007, p. 152)

Esta descrição da imagem da cantora deixa clara uma gradação na sua representação. Nas duas primeiras aparições de Dulce, ela se vestia de modo elegante ou requintado. Na terceira, ela portava apenas um vestido sem adereços. Já na quarta visão, ela não só se apresenta com roupas de mendiga, como sua própria face está corroída, machucada. Há uma degradação evidente na representação do fantasma de Dulce Veiga que, despojado da imagem do passado, apresenta sinais de degradação no próprio corpo. Este sinal antecipa o destino da imagem da cantora. Ao reconhecer Dulce Veiga na mendiga, o protagonista sai do bar e tenta alcançá-la:

Em etapas, entrevista no meio dos carros, ela começou a tirar os jornais do saco e jogá-los para o alto. As folhas amassadas esvoaçavam por um momento, depois caíam entre as rodas dos carros, sobre sua capa encardida, do outro lado da rua. Então, enquanto eu esperava, subiu na amurada baixa do viaduto e ficou montada nela, balançando-se de um lado para outro, como se estivesse num cavalo ou numa gangorra. Como uma amazona, uma criança. Uma louca, olhava para mim, rindo um riso sem dentes. Gritei cuidado, você vai se machucar, Dulce Veiga, qualquer coisa assim, mas sabia que não conseguiria ouvir no meio do barulho dos carros que não paravam de passar.

Antes que eu pudesse fazer qualquer gesto, ela pulou do viaduto.

Ninguém gritou, os carros não pararam. (ABREU, 2007, p. 153)

Sem que pudesse alcançá-la, o protagonista vê Dulce Veiga se jogar do viaduto, cometendo um suposto suicídio. Não há, contudo, nenhuma referência de que mais alguém tenha testemunhado esta cena. O suicídio de Dulce Veiga, testemunhado apenas pelo narrador protagonista, representa o clímax de um processo de rememoração do passado do protagonista. O fantasma de Dulce, enquanto imagem do passado que ressurge no presente, alegoriza um processo

gradual de desprendimento do protagonista da imagem idealizada deste passado, vislumbrando, cada vez mais intensamente, sua conexão e sua relação de conflito com o presente. A imagem do suicídio de Dulce, de certa forma, caracteriza-se como um ato sacrificial, em que o protagonista leva à morte uma imagem que ele próprio sustenta do passado, para poder se libertar e enxergar melhor o próprio presente.

A última visão de Dulce acontece quando o protagonista vai ao Rio de Janeiro, visitar Lilian Lara, atriz e amiga da cantora. O protagonista, encantado com a beleza natural da cidade, é surpreendido por um tiroteio em plena luz do dia. Apavorado com a situação de violência à qual está exposto, ele foge do lugar onde ocorria a troca de tiros para se proteger. A imagem do caos e a violência urbana provocam um estado de transtorno no protagonista, que não se sente seguro em lugar algum. Já distante do local do tiroteio, o protagonista se depara, então, com sua última visão de Dulce Veiga. Ao contrário da visão anterior, em que ela aparecia como a imagem da miséria e da morte, cometendo suicídio numa espécie de ato sacrificial, Dulce reaparece com uma imagem limpa, quase como um anjo, como uma mensagem de paz:

E sobre as pedras do Arpoador, toda vestida de branco, os cabelos louros e o vestido esvoaçando na brisa da tardezinha, recortada contra a noite que vinha chegando do outro lado do mar, estava parada Dulce Veiga. [...] Ela ergueu o braço direito no ar, a mão estava meio fechada. Quando o braço ficou completamente esticado, ela abriu a mão e soltou um pombo branco. As asas do pombo refletiram por um segundo os raios do sol, filtrados pelos edifícios do outro lado da rua. Depois sumiu no azul, entre as gaivotas. (ABREU, 2007, p. 200)

A imagem do pombo branco, embora clichê, remete à mensagem do pedido de paz de uma população cada vez mais amedrontada com a violência

urbana. A cena do fim da tarde, diante do mar e da brisa – bastante recorrente em produções televisivas – restaura uma sensação de calma e serenidade impensáveis até poucos instantes. A nova imagem de Dulce, contudo, não está dissociada da imagem da morte: “Ela não sente, não vê nem ouve nada além da própria canção que canta, endereçada a algo que já não existe nem está mais ali. Como um réquiem. Ouvi mais tiros ao longe” (ABREU, 2007, p. 201).

As cinco visões de Dulce Veiga são emblemáticas de uma imagem do passado sacrificada e que, ao mesmo tempo em que apresentam fragmentos de um passado incompreendido, apontam para um presente caótico. Os fantasmas de Dulce ressurgem em meio a faces angustiantes do presente, com as quais o protagonista não sabe como lidar: a catástrofe natural (com a tempestade); a doença (com os indícios de contaminação pelo vírus da Aids); a cidade labiríntica, degradada e anônima; o lixo, a agressão, a miséria, a morte, a violência. A constatação do estado de caos e opressão do presente aponta, por um lado, para a nostalgia do passado como se este fosse um tempo melhor. Contudo, o protagonista, aos poucos, também percebe que a violência do passado, no caso, a violência do regime militar, levou a um estado de abandono, de fragmentação da própria vida. Isto se verifica pela ausência de referências do passado pessoal do protagonista, como se sua vida tivesse sido interrompida desde os episódios violentos do passado – com o aprisionamento de Saul – para acordar em um presente tomado pelo caos. Esta lacuna na narração de sua vivência individual é indicativa da constituição de um trauma, que poderia estar associado às violências do passado, e que teria afetado a compreensão de sua própria história.

Já no final do romance, ao finalmente reencontrar Dulce Veiga, o protagonista se depara com a imagem de uma mulher completamente diferente das imagens do passado que o assombravam e, mesmo, de sua escassa memória: “Uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, cara lavada, um

vestido amarelo-claro de algodão, sandálias nos pés pequenos, e unhas sem pintura. Não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real” (ABREU, 2007, p. 222). O reencontro promove uma espécie de libertação, por meio da qual o protagonista poderá, finalmente, se livrar do peso de seu passado incompreendido para lançar-se em um processo de reconstrução de sua vida, no presente. Esta libertação, contudo, não se dá de modo tranquilo. Será preciso um esforço do protagonista para se livrar de todo o tormento que este passado representa. Este esforço está representado pela imagem do vômito:

Então veio a náusea.

Um desgosto, uma revolta amarga na boca do estômago, um rodopio. Apoiei o corpo na madeira da parede da casa, sozinho no mundo, no meio do mato, longe de tudo, fechei os olhos e vomitei. [...] Um jato amargo nascia do fundo de alguma coisa escura, no centro de uma coisa torturada, depois rolava pela garganta transformado numa serpente de prata, num cometa, então batia na terra, espirrava longe. A terra bebia o veneno. (ABREU, 2007, p. 232)

Este vômito foi provocado pelo Santo Daime, que Dulce Veiga oferece ao protagonista. Ele toma o chá e, a partir de então, experimenta um processo físico desconfortável de purificação. Em estado de delírio, provocado pela bebida, o protagonista anda pela pequena e humilde casa de Dulce e encontra (ou imagina encontrar) cartas de Márcia endereçadas à mãe. O protagonista compreende (ou projeta), então, que Márcia sempre soube do paradeiro de Dulce e que compreendia sua vontade de manter-se distante, exilada no interior do país, onde pôde reconstruir sua vida e, finalmente, “encontrar outra coisa” (ABREU, 2007). O reencontro com Dulce liberta o protagonista do peso do passado. Mesmo que este permaneça incompreensível e que apresente consequências nefastas – como o estado de Saul –, o protagonista percebe-se

livre para reconstruir sua vida atribuindo um novo sentido para o presente. Embora o romance finalize com uma imagem positiva, fica a amarga sensação de que esse processo de reconstrução de si, pelo qual o protagonista deverá passar, não será fácil, uma vez que ele deverá lidar com um presente tomado pelos sinais da doença e pela possibilidade iminente da morte. A positividade do fim do romance, de modo irônico, ressoa a forma como, por vezes, o próprio escritor Caio Fernando Abreu referia a si mesmo em suas cartas pessoais após descobrir-se soropositivo: “finalmente um escritor positivo” (ABREU, 2002, p. 313).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1970.
- ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ABREU, Caio Fernando; MORICONI, Ítalo. (Org.). *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. Respostas de Luiz Costa Lima. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2014. Ilustríssima. Disponível em: <http://tools.folha.com.br/print?site=emcimahora&url=http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415832-respostas-de-luiz-costalima.shtml>. Acesso em: 26 jun 2014.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & relatos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.