

**ANISTIAS INCONSCIENTES: AS NARRATIVAS CÍCLICAS DE  
ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? (1990) E BENJAMIM (1995)**

Juliane Vargas Welter<sup>17</sup>

**Resumo**

O presente artigo busca discutir a presença da ditadura civil-militar brasileira na literatura nacional contemporânea. Para tanto, parte da comparação de dois romances: *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu e *Benjamin* (1995), de Chico Buarque. Através da comparação entre as duas obras procura-se investigar categorias como memória, esquecimento e trauma que são elaboradas nessas narrativas e compor hipóteses que justificam a presença do período repressivo no campo literário nos tempos atuais.

**Palavras-chave:** Memória. Esquecimento. Trauma. Chico Buarque. Caio Fernando Abreu.

**Abstract**

The following paper intends to discuss the presence of Brazilian civil-military dictatorship in the national literature. For such, it starts comparing two novels: Caio Fernando Abreu's *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) and Chico Buarque's *Benjamin* (1995). Through comparison between both works, we try to investigate how categories such as memory, obliviousness and trauma are elaborated on these narratives as we try to elaborate hypothesis that justify the presence of the repressive period in the literary field nowadays.

**Keywords:** Memory, Obliviousness, Trauma, Chico Buarque, Caio Fernando Abreu.

Entendendo a literatura como espaço de construção e de (re)elaboração da memória, ao nos depararmos com a produção literária contemporânea encontramos diversas composições que se referem, em maior ou menor grau, a um mesmo momento histórico: a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)<sup>18</sup>. Tratado de maneira singular em cada narrativa, o período repressivo coloca-se, a partir dessa produção, como central para compreendermos o momento atual da literatura e a nossa própria memória. Lidamos assim com dois planos: o ficcional, de elaboração da experiência; e o histórico,

---

<sup>17</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Email: julianewelter@gmail.com.

<sup>18</sup> Alguns exemplos: *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu; *Benjamin* (1995), de Chico Buarque; *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum; *A chave da casa* (2007), de Tatiana Salem Ley; *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher; *Azul-Corvo* (2010), de Adriana Lisboa.

marcado no Brasil por uma política de esquecimento institucionalizada pela Lei da Anistia (1979)<sup>19</sup>.

O questionamento central a ser feito é: por que a presença do regime autoritário é tão frequente? Sem grandes elaborações podemos responder com a suposição básica: o trauma da violência institucionalizada. Mas essa colocação nos leva a discussões mais sofisticadas: de que maneira se elabora no plano ficcional esse trauma? Qual a sua natureza? Que memória é essa e a quem ela pertence? Em virtude da natureza dessas categorias acrescenta-se à discussão uma chave de leitura central para pensarmos as hipóteses que aqui serão lançadas: o esquecimento, entendido como uma modalidade da memória e análogo ao conceito de anistia<sup>20</sup>.

Para respondermos a essas questões ao longo do artigo, assumiremos, sobretudo, um viés psicanalítico e para tentarmos respondê-las utilizaremos da comparação entre dois romances simbólicos: *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim*, de Chico Buarque. A escolha dessas obras se dá sobremaneira pelas similaridades de enredo e pelo marco cronológico, real e ficcional, já que são romances gestados pouco tempo após a redemocratização e que possuem o mesmo horizonte temporal intraliterário, podendo ser considerados como romances de balanço do processo político da anistia e da redemocratização, ou seja, um balanço do nosso período pós-ditadura.

## MÁRCIA F. E ARIELA MASÉ: OS ESPECTROS QUE EVOCAM A MEMÓRIA

Tanto em *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto em *Benjamim* o passado é trazido ao presente por reencontros portadores de memórias apagadas por nossos protagonistas. Como “madeleines” às avessas, já que suscitam a lembrança pelo choque, Márcia F. e Ariela Masé trarão esses velhos tempos e novas obsessões que transformarão a vida desses personagens.

Temporalmente, os romances e seus narradores situam-se com um olhar presentificado nos anos 1990 em direção a um passado no final dos anos 1960. Esse jogo assume-se como a própria negociação da memória, que se constrói pelo agora e

19 O artigo 1º da lei concedia anistia a “todos (...) (...) no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979 que cometeram crimes políticos ou conexos com estes”. Porém, o perdão político não teve alcance só nos presos, torturados e exilados, os torturadores e assassinos que trabalharam para o regime também foram contemplados com essa lei. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6683.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm). Acesso em 05 de dezembro de 2013.

<sup>20</sup> Do grego *amnestía*, *esquecimento*, pertencente à mesma família da palavra *amnésia*.

pelas singularidades individuais somadas às coletivas. Logo, tratamos não de uma memória coletiva construída a partir da ditadura, mas de várias e provavelmente conflitantes. E falamos aqui da memória de uma classe média não militante, pois ambos os personagens tinham profissões nas quais não participavam do momento político da época: o protagonista de Caio Fernando Abreu era um jovem jornalista e Benjamim, protagonista de Chico Buarque, um modelo fotográfico.

Narrado em primeira pessoa, *Onde andará Dulce Veiga?* estrutura-se em 7 dias da semana, de segunda-feira a domingo, acompanhando a busca desse jornalista, não nomeado, que inicia a narrativa achando que “deveria cantar” (ABREU, 2007, p.15)<sup>21</sup>. Desempregado até então e vivendo uma vida aparentemente fracassada, consegue um emprego no “pior jornal do mundo” (p.16), iniciando o processo que o levará aos campos escuros de sua memória. Já no seu primeiro trabalho, tem uma entrevista marcada com a banda de rock *Vaginas Dentatas*. Esquecida, a figura de Dulce Veiga voltará involuntariamente pela voz de Márcia. F., vocalista e filha da cantora:

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga.  
Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música. Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premonição (p. 33).

Premonições e arrepios que se repetem ao longo do romance, surpreendendo o leitor (e o protagonista), para quem esse passado nebuloso só será revelado ao longo da narrativa, mas que já anunciam o início do processo de rememoração do narrador. Para somar-se ao espanto provocado pela memória de Dulce, descobre a filiação de Márcia F. e tem outra revelação:

-Claro que conheço. Dulce Veiga era minha mãe.  
-Como, *era*? Ela morreu?  
Profundamente, Márcia estudava lá dentro dos meus olhos. Baixou a cabeça: -Não, ela não morreu. Ela desapareceu um dia, de repente, faz muitos anos. -Como, *desapareceu*? Ninguém some assim, sem mais.  
Márcia mordeu os lábios com força, por muito tempo. Os dentes ficaram manchados de batom roxo. Parecia irritada.  
-Desapareceu, porra - e estendeu uma das mãos fechadas até muito perto do meu rosto. Achei que ia me esbofetear, feito filme. Mas abriu a mão no ar, na ponta do meu nariz, estalando os lábios: *Puf!* Foi assim, sumiu, bem assim. Eu era quase um bebê. Foi há vinte anos (p.35).

<sup>21</sup> Todas as citações referem-se a ABREU (2007).

Mostrando-se como desconhecedor do desaparecimento da cantora, a premonição parece indicar o quanto essa memória estava apagada e o quanto dela ainda há a ser revelado. Ao mesmo tempo, essas lembranças vêm para iniciar uma busca que é, sobretudo, pessoal.

Já no romance de Chico Buarque, a narração circular e caleidoscópica é feita por um narrador em 3ª pessoa não tradicional, já que não é apenas um mero observador. Benjamim conhece Ariela Masé, fisicamente igual à Castana Beatriz – “mulher que arruinou a vida de Benjamim Zambraia” (BUARQUE, 2004, p.86)<sup>22</sup> -, o que o leva a crer que é filha de sua antiga namorada, mas “nada garante que seja Ariela filha de Castana Beatriz” (p. 132). Com esse encontro, iniciam-se seus tormentos: as lembranças da ex-namorada, os anos 1960 e a culpa acompanham o protagonista durante a narrativa.

Se o jornalista de Caio Fernando Abreu era até então um fracassado, Benjamim também não possuía um currículo de sucesso: confuso e neurótico, “há quinze anos, quando admitiu que findavam seus tempos de glória” “aplicou em ouro o capital acumulado”(…) “Estipulou que morreria aos oitenta e repartiu o lingote de vida restante em lâminas mensais” (p.77). Vive das glórias passadas, guardando todos os recortes de fotos antigas em pastas coloridas, onde virá a encontrar a foto com Castana e só assim perceber a lembrança provocada pela visão de Ariela. Ao remexer em suas pastas, confessa: “não aposte nos anos 1950, onde ele era jovem demais, e descarte os anos 70 em diante, que não valem mais a pena” (p.21). Se esse encontro vem para trazer más recordações e novas obsessões, traz consigo também o seu “paraíso perdido”: os bons momentos do namoro transcorrido entre 1962 e 1967.

Esquecidas no subconsciente de nossos protagonistas, Dulce Veiga e Castana Beatriz são trazidas pela memória involuntária suscitada por suas filhas (ou suposta filha), Márcia F. e Ariela Masé. Essa involuntariedade revela o quanto dessa memória está atrelada a um trauma: impedida pelo choque do que não compreende, transforma-se em esquecimento pela dificuldade em lidar com a experiência. Barrada até então, ela será revelada, para nós leitores e para nossos protagonistas, gradativamente, provocada por esses reencontros que permitirão a rememoração e a (re)elaboração de um passado marcado pela delação e pela culpa.

---

<sup>22</sup> Todas as citações referem-se a BUARQUE (2004).

## DULCE VEIGA E CASTANA BEATRIZ: OS FANTASMAS DO PASSADO TRAUMÁTICO

Despertados de seu esquecimento, os protagonistas percorrem um caminho que vai da reminiscência à resolução, enviesada ou não, de seus traumas. A trilha cabalística percorrida pelo jornalista o leva do “eu deveria cantar” ao “eu comecei a cantar”<sup>23</sup> reforçando a ideia cíclica da narrativa e o caráter de encontro consigo mesmo: passa da expressão condicional e sem nome do início da narrativa à nomeação ao final do romance seguida da certeza da ação já concluída, o canto. Mas essa odisseia entre a dúvida e a certeza só é possível pela rememoração que se dá paulatinamente ao longo da narrativa.

Ao se deparar com Márcia F. recorda-se de Dulce, descobre seu desaparecimento e a partir de então passa a ter alucinações com a cantora: são cinco ao total<sup>24</sup>, causando estranheza ao leitor até então mal informado da ligação entre os personagens. Um *flashback* dos anos 1960 virá a mostrar que a cantora e o narrador estiveram juntos, por duas vezes, e “havia mais alguém no apartamento de Dulce, aquele dia, no outro, não sei” (p.59). A memória impedida dessa terceira pessoa coloca-se como a chave para encontrar Dulce e mostra-se como condutora do (re)encontro do narrador consigo mesmo.

Nessa busca, entrevistará Pepito, ex-músico da cantora que garante: “Ela queria outra coisa” (p. 75), levando-nos a pensar, leitores e narrador, em um desaparecimento intencional, no qual partira em busca dessa “outra coisa”, buscando algo diferente de seu mundo de diva da canção. O músico será responsável pela primeira inserção de Saul na narrativa: “E depois de Saul, ficou pior ainda” (p.76). O narrador continua:

<sup>23</sup> São exatamente essas a primeira e a última oração do romance, p. 15 e p.238.

<sup>24</sup> “Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga” (p.59); “Dulce Veiga continuava lá. Do outro lado, à minha espera. O sinal fechado, sem se importar com os carros, as freadas e os gritos, comecei a atravessar em direção a ela. Quando me viu, e tive certeza que me via, todos viam aquele único homem atordoado que era eu no meio do cruzamento, Dulce voltou-se e começou a andar rapidamente” (p.72); “De repente eu a vi outra vez, do outro lado da rua. Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão” (p.110); “Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. Eu gritei: -Dulce, espere por mim, Dulce Veiga” (p.152); “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” (p.200).

Saul: aquele nome despertava alguma coisa em mim. Alguma coisa que tinha ficado escondida naquela tarde, no apartamento da Avenida São João, em frente à poltrona verde.

-Quem é Saul? - perguntei. E não queria saber a resposta. (p.76).

Os esquecimentos passam pela terceira pessoa presente naquele dia dos anos 1960 e pelo nome de Saul, figura que o narrador tenta voluntariamente esconder de si mesmo. Continuando seu trabalho de investigação, entrevista Rafic, o dono do jornal, traficante, ex-amante de Dulce, pai de Márcia F., anticomunista e patrocinador dessa investigação, que garantirá: “Verdade que ela [Dulce] teve uns envolvimento estranhos por aí. Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia. Coisa de artista, você sabe. Infelizmente, pelamordedeus. Por isso mesmo deve ter fugido” (p.119-20).

Para Alberto Veiga, o ex-marido da cantora, “nem naquele tempo de censura, perseguições & tortura, (...) Dulce se envolvera com comunistas” (p.151). Já Layla, sua amiga, afirma que

Dulce deixou Alberto para viver com Saul, que estava metido em mil complicações políticas. (...) Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos” (p.195).

Reunindo as pistas sobre o desaparecimento da cantora, suposições como a busca de uma evolução espiritual ou um desaparecimento/fuga por envolvimento políticos colocam-se como possibilidades. Mas é no encontro com um Saul louco, viciado em heroína e travestido de Dulce Veiga que se tem a pista derradeira para reencontrar a cantora, momento no qual finalmente abrem-se as portas da memória do narrador, com a lembrança de uma cena acontecida a cerca de 20 anos atrás: “O homem voltou até mim, repetindo que eu precisava ir, que ele também precisava ir, antes que os homens chegassem, e foi se aproximando, ele estava muito suado, ele tremia” (p.171). E prossegue com a sua recordação:

Não lembro se foi quando o elevador chegou lá embaixo ou se quando abriu a porta no andar onde eu estava, não sei mais o momento exato em que do elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora.

Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta (p.172-3).

O trauma caracteriza-se pelo testemunho de algo excepcional, o que já pressupõe uma cena traumática e a impossibilidade de sua tradução real. Esse jogo memorialístico do jornalista, entre o esquecimento e a revelação, corrobora o potencial de choque que a delação do apartamento da cantora traz ao seu subconsciente, pois ao percorrermos a trilha narrativa tendo como fio condutor Saul, vamos do “havia mais alguém no apartamento de Dulce” (p.59) ao “Em voz baixa, chamei seu nome: Saul” (p.173), passando pelo “- Quem é Saul? - perguntei. E não queria saber a resposta” (p.76), ou seja, a presença dessa lembrança é impedida inconscientemente e conscientemente pela memória do narrador ao longo de cerca de 100 páginas, ou dois dias<sup>25</sup> narrativos.

Sem lembrar-se de Saul ao longo da narrativa, mas o mencionando, com o impacto desse reencontro provocado pelo próprio narrador, temos finalmente a revelação do passado de delação e um processo de culpabilização que se colocava escondido até então. “Eu não tive culpa” e “Não lembro quase mais nada, depois” são frases marcantes que nos remetem aos mecanismos de fuga do narrador para não encarar a sua própria responsabilidade com uma possível prisão de Dulce e/ou de seu amante Saul:

Como talvez, pensei amargo, como talvez, sem querer, vinte anos atrás denunciei Saul, e você [Márcia F.] nem sabe disso. Era horrível pensar aquilo. E eu não tinha culpa, queria me jogar aos pés de Saul, gritar feito um louco, mais louco que ele, rolando no chão, rangendo os dentes, que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera (p.174).

Se os esquecimentos e perturbações do narrador passam pela culpa, ele divide seus remorsos apenas com seus leitores, procurando minimizar seu possível erro: “De que adiantaria não ter revelado o número do apartamento, a polícia naquele tempo sempre sabia de tudo” (p.176). Simultaneamente, imagina a manchete do “Diário da Cidade”:

---

<sup>25</sup> A primeira menção a Saul acontece na terça-feira e seu encontro na quinta-feira.

“Vinte anos depois, repórter chora o resultado de sua denúncia”. Denúncia, não: deduração ou traição faziam mais o gênero Diário da Cidade.

Dei um soco na cabeça, sossega, você não teve culpa, estava tudo armado. Ao sair, peguei algum dinheiro, coloquei dentro de um envelope e, como se quisesse comprar a simpatia dos orixás, enfiei por baixo da porta de Jandira (p. 177).

Ao reencontrar Saul encontra o diário de Dulce Veiga do ano em que desaparecera e seguindo indicações e suas intuições rumo a Estrela do Norte, encontrando-a viva, libertando-se de seus remorsos: renascida sob o signo do Santo Daime<sup>26</sup>, a cantora vive agora no interior do país. Ela, que “cantava” “como se pedisse perdão por ter sentimentos e desejos”; que chafurdava “no lodo da paixão” e também “era uma deusa fria, longe de toda essa lamentável lama buscando prazeres”, com “aquele rosto”, “tão inatingível...” (p.57) e que se martirizava por achar que cantar era tão inútil, abandonou a vida urbana contaminada por lutas políticas e pessoais, traficantes, viciados e travestis: foi em busca dessa “outra coisa”.

Dulce coloca-se como um libelo da pureza intocada e não contaminada, ao contrário do narrador, de Márcia F., Saul, Alberto e todos os outros personagens, condenados ao submundo vicioso da metrópole. Se o envolvimento com a guerrilha não se comprova, a ideia de uma nova era começada por Dulce mostra-se uma leitura possível: “Vou ajudar a preparar a Nova Era. E me esquecer de mim” (p.217). Nova era que nada tem de política, e sim de religiosa/espiritual: “-Força e fé, repete comigo: dai-me força e dai-me fé, dai-me luz” (p. 233).

Mas, ao mesmo tempo em que o narrador escolhe (in)conscientemente livrar-se da culpa ao encontrar Dulce, relega ao esquecimento a memória há pouco revelada: a de um Saul amalucado, muito provavelmente após a prisão e a tortura pelos militares, que ocorre, segundo a sua má consciência, devido à delação efetuada naquela entrevista nos anos 1960. Esse apagamento repetido reforça a circularidade da narrativa: devendo cantar, sem nome e sem lembranças ao podendo cantar, nomeado e sem lembranças novamente. A escolha pela redenção é feita via Dulce Veiga visto que o

<sup>26</sup> “O Culto Eclético da Fluente Luz Universal é um trabalho espiritual, que tem como objetivo alcançar o autoconhecimento e a experiência de Deus ou do *Eu Superior Interno*. Para tanto, se utiliza, dentro de um contexto ritual tido como sagrado, da *bebida enteógena sacramental* conhecida como *ahyausca* e que foi rebatizada pelo Mestre Irineu como *Santo Daime*. O uso de uma substância enteógena como sacramento parece ter feito parte das principais tradições religiosas da antiguidade e fornecido a base visionária de muitas das principais grandes religiões hoje existentes no mundo.” Disponível em <http://www.santodaime.org/doutrina/oquee.htm>. Acesso em 1 de dezembro de 2013.



narrador não teve nenhuma responsabilidade no seu desaparecimento, encarnando assim a perspectiva da cantora:

-São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição (p.227).

Já Castana Beatriz, o fantasma de Benjamim Zambraia, não teve a mesma sorte de Dulce: foi fuzilada pelos militares em 1969 ou 1970. Os dois eram modelos fotográficos e namorados até o aparecimento de Douglas Saavedra Ribajó, professor e militante de esquerda. Se até então Castana vivia em sua redoma burguesa, com o envolvimento com Douglas participa de articulações e movimentos políticos: “Metera-se num grupo de estudos com uns amigos novos, que se reuniam na casa do Professor para discutir a América Latina, e Benjamim não estava gostando nada daquela história” (p.55-6). Envolvendo-se afetivamente com o professor, Castana participa de organizações contrárias à ditadura<sup>27</sup>, decretando assim a sua condenação: é fuzilada pelos militares junto com o amante, provavelmente após o AI-5. A condenação do casal militante passa pela omissão e delação não intencional de Benjamim, como veremos adiante, fazendo dele também um culpado por essas mortes.

A construção dos personagens prima pelo patético de suas vidas. Ariela, vinda do interior para tentar a sorte na capital, vive na apatia de sua figura vulgarmente sedutora que só sabe responder “não faz mal”, envolvendo-se com Jeovan, o marido paraplégico; com Zorza, casado e pai de dois filhos; com Aliandro, pastor e candidato a deputado federal; e com Benjamim. Estuprada por um de seus clientes (era corretora de imóveis), demonstra prazer em contar a Jeovan, o marido paraplégico, os detalhes do acontecimento, inclusive aumentando-os. O marido é um ex-policia que a socorreu na sua chegada ao Rio de Janeiro, e que mesmo sem condições físicas de sair de casa sentenciava a morte dos flertes da esposa através de seus amigos policiais.

<sup>27</sup> Ao que indica o romance, a participação de Castana se dá somente no campo organizacional, não havendo indicação de sua participação na luta armada.

Ao reconhecer em Ariela semelhanças físicas com sua ex-namorada, Benjamim relembra seu passado e a delação para o pai de Castana da identidade do professor:

O doutor Campoceste deserdou Castana Beatriz tão logo soube da sua gravidez. Aqueles, aliás, foram tempos difíceis para todos, e não havia razão para Benjamim ser poupado. No meio do trânsito, como amiúde no melhor filme ou devaneio, ele é arrastado pela recordação da manhã em que acordou com um estranho dentro do quarto. Era um brutamontes de colete, e trazia na mão um objeto reluzente que Benjamim custou a definir como um porta-retratos. O estranho apontou para foto tamanho passaporte, torta e diminuta naquela moldura, de um sujeito com o rosto esburacado. Batucou no vidro do porta-retratos e perguntou: “conhece?”. Benjamim conhecia de vista o amante de Castana Beatriz e sabia que, se mentisse, poderia tomar pancadas na cabeça até cair em contradição. Correndo o risco de passar por um cúmplice, falou “é o Professor Douglas Saavedra Ribajó” (p. 78-9).

Mas o episódio que o atormenta violentamente só vem a ser revelado claramente ao desfecho da trama: a culpa pela morte de Castana. Pelas indicações da narrativa, cronologicamente era final dos anos 1960, tempos de censura pesada e violenta repressão. Mesmo sendo avisado da possibilidade de estar sendo seguido por pessoas interessadas na captura do casal, Benjamim não parece tomar consciência (ou se recusar a isto) do risco em que pode estar colocando a ex-namorada. Ao avistá-la na rua, acaba por segui-la, preparando, assim, uma armadilha:

Bateu em retirada, e chegando à duna viu assomarem do outro lado duas cabeças, a do Barretinho e a de um indivíduo com barba cortada rente, que no primeiro instante tomou por um mecânico. A seguir atentou para sua camisa pólo, sua barriga inchada, seu cinturão de couro, sua calça de brim e a metralhadora que trazia pendurada na mão direita. No topo da duna, o indivíduo requisitou os documentos de Benjamim, sem lhe apontar a metralhadora. Requisitou com civilidade, mas entre os dedos suados de Benjamim a carteira de crocodilo escorregava feito um sabonete. O indivíduo folheou os papéis de Benjamim com uma só mão, à maneira de jogador de pôquer, e devolveu-os falando “muito obrigado”. Virou-se para o Barretinho, a quem chamou Zilé e ordenou-lhe que deixasse Benjamim em casa. Pelo canto dos olhos, Benjamim relanceou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se a Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio (p.139).

Zilé, conhecido por Benjamim como Barretinho, era há muito taxista de sua redondeza, sendo na verdade um policial infiltrado em busca de informações. Mas Benjamim não questiona, sente apenas “medo de ouvir o início do tiroteio”, prefere

ignorar os acontecimentos, com a certeza de que Castana estava sendo morta naquele instante. Essa postura de ignorância consciente é muito comum na constituição do personagem, sendo reiterada em outros momentos da narrativa, como quando se esconde atrás das árvores ao avistar estudantes sendo presos no seu edifício: “Depois que a polícia se foi, experimentou um sentimento de indignação, mas há sentimentos que não podem chegar atrasados” (p.135). Sempre mantendo a sua postura de espectador, os “sentimentos atrasados” valem também para a culpa da delação de Castana, que só virá à tona no encontro com Ariela.

Sentimentos de culpa, dor e revolta que não se transformam em ação: “Eu matei a tua mãe” (p.98), frase pensada, mas nunca dita. É a figura da suposta filha que traz a consciência de seus atos passados e seu problema presente: a obsessão, que o leva a morte, fuzilado pelos amigos do marido paraplégico, no mesmo lugar onde Castana e o professor foram mortos:

Vê Ariela que abre o cadeado e solta a corrente da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem às pressas, porque ela teria deixado a filha em casa de desconhecidos, e ele não poderia se atrasar para uma reunião com os dissidentes. Vê Ariela forçar a porta que está travada na soleira do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez nem namorassem, porque necessitariam examinar uns mapas e discutir a América Latina. Vê a dobradiça que se desprende do batente, fazendo tombar a porta no assoalho do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorasse com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo (p.161).

O fantasma de Castana, na figura de Ariela, traz a consciência da culpa e sua sentença de morte. Mas a condenação é antiga: a morte de Castana, vingada involuntariamente na figura da (suposta) filha. O mais patético é o seu caráter accidental, visto que a armadilha tinha outro foco, Aliandro, voluntariamente salvo por Ariela. A condenação dos anos 1960 é revivida na democracia, pois Benjamim assiste finalmente “ao que esperava” (p.162): o fuzilamento apagado nos anos 1960, que agora é seu. Condenado pelas lembranças - Ariela o leva a Castana, ao trauma e à morte por fuzilamento - Benjamim sofre uma vingança quase banal do passado.

## **O JORNALISTA E BENJAMIM: A (RE)ELABORAÇÃO DO TRAUMA ENTRE O ESQUECIMENTO E A REMEMORAÇÃO**

Segundo uma visão próxima da psicanálise, pode-se inferir duas características fundamentais para a análise aqui proposta: a primeira, é que o trauma permanece presente mesmo quando inacessível; a segunda, que o passado vivenciado é indestrutível. Obscuro mas presente na memória, essas recordações aparecem em outra modalidade, a do esquecimento, local no qual Dulce Veiga e Castana Beatriz encontravam-se para os protagonistas. Reaparecendo involuntariamente no presente da narrativa, essas duas personagens serão portadoras desse trauma adormecido e desencadearão o processo de rememoração, que é feito pela (re)elaboração daquelas lembranças.

Tanto em *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto em *Benjamim* temos narrativas cíclicas: o jornalista deveria cantar e começa a cantar, formando um ciclo que o leva do esquecimento a lembrança, e da lembrança ao esquecimento novamente. Enquanto *Benjamim* inicia e termina a narrativa em frente ao seu próprio pelotão de fuzilamento. A noção de rememoração dada pelas narrativas é reforçada pelo percurso que parte e chega ao mesmo lugar, simbólico ou não, em um processo que é de enfrentamento de traumas, mesmo que esse embate não seja uma escolha consciente.

A memória construída pelos protagonistas no seu presente passa pelo caráter testemunhal dos episódios ocorridos nos anos 1960, e sendo testemunhal é traumático. A delação, que acaba por barrar essa lembrança, só é revelada e compreendida, em partes, pela rememoração. Ou seja, o remanejamento do passado para sua resolução no presente, o que é evidenciado pelo início do romance: “eu deveria cantar” e retificado pelo final do romance: “E eu comecei a cantar”, em *Onde andaré Dulce Veiga?*. O processo que se dá entre o “deveria cantar” e o “comecei a cantar” ocorre pela recordação de um passado traumático, recalcado na vivência apática do narrador que não permitia assim que ele cantasse ou que fosse nomeado. Já *Benjamim* recorda pela mão de Ariela e é condenado por isso através do fuzilamento, vivendo o que havia negado fazia 20 anos.

Quando comparamos nossos protagonistas, percebemos que falam de um mesmo lugar, de uma pequena burguesia despolitizada e que no presente narrativo mantêm um estilo de vida apático e passivo: um desempregado, outro vivendo de renda e comodismo, somando-se a isso o estado um tanto quanto perturbado de ambos. Assim, as suas memórias são de um mesmo lugar de fala, não tratamos aqui de líderes de movimentos de esquerda ou militares, falamos de quem ficou (e fica) apenas observando a História. Simultaneamente, o trabalho da memória é engendrado pelo

mesmo caminho: as jovens filhas ou suposta filha de Dulce Veiga e Castana Beatriz.

Lembranças que não são dadas logo de chegada e gratuitamente: “lembrei num relâmpago”, enquanto um “arrepio desceu a nuca”, a música era de Dulce Veiga (ABREU, 2007, p.33); “sim, é ela, sem dúvida é ela, Castana Beatriz” (BUARQUE, 2004, p.23), pensamento que é a princípio é aflitivo, já que recorda somente ao vasculhar fotos antigas.

Não fazendo o processo de luto pela perda do objeto <sup>28</sup> amado, já que barrado pela experiência traumática, a memória involuntária, provocada pelo susto, como a “madeleine” às avessas, abala a proteção do superego ao redor dos episódios de delação. Enquanto a lembrança de Dulce traz alucinações, a lembrança de Castana vem para trazer a obsessão por Ariela. E se a memória mostra-se semelhante, o esquecimento e o trauma também: ambos são culpados por delações acontecidas no regime militar e as relegaram ao esquecimento, banindo o trauma para seus subscientes. Porém, a culpa e a omissão colocam-se como centrais nos romances, onde os protagonistas afirmam: “eu não tive culpa, eu falei o número”, “não lembro de quase mais nada, depois” “fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada” (ABREU, 2007, p.172-3); “que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera” (ABREU, 2007, p.174); “sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio” (BUARQUE, 2004, p.139), “Eu matei a tua mãe” (BUARQUE, 2004, p.98).

Um possível envolvimento de Dulce com a esquerda seria fruto do relacionamento com Saul, assim como o envolvimento de Castana com a esquerda é fruto de seu relacionamento amoroso com seu professor. Se não se pode comprovar a participação da cantora nos movimentos “subversivos” o mesmo não se pode dizer da personagem de Chico Buarque, já que sua sentença de morte foi claramente assinada por essa militância. Enquanto as personagens femininas têm seu momento de encanto com a esquerda, os protagonistas ficam à margem de qualquer envolvimento.

Enquanto Dulce é encontrada sã e salva no interior, livre de todos os vícios do seu círculo de relacionamentos, o restante dos personagens permanece em meio à própria degradação, física e moral, incluindo sua filha. Já Castana é fuzilada, deixando uma órfã, provavelmente Ariela, sem condições de lidar com a própria vida, mostrando-

---

<sup>28</sup> O trabalho de luto se configura pela renúncia da libido em relação ao objeto amado perdido e é realizado pelas ordens ditadas pela realidade. Ao relacionarmos o luto com os objetos aqui analisados lidamos com a ideia de que é sempre com perdas que a memória ferida/traumática é obrigada a se confrontar. A perda nessas narrativas se dão pela prisão de Saul, pelo desaparecimento de Dulce e pela morte de Castana Beatriz.

se como uma marionete do acaso. O narrador de Caio F. redime-se ao encontrar a cantora, legando ao esquecimento Saul. Benjamim, diferentemente, é condenado pela rememoração de seu passado.

O esquecimento dos personagens impossibilitava que esse passado individual fosse resolvido, levando-nos à relação entre esquecimento/amnésia e anistia. Segundo Paul Ricouer (2007, p.460), a anistia

enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória, que (...) a afasta do perdão após ter proposto sua simulação.

Ao nos depararmos com esses dois romances somos levados a dois planos: o ficcional e o real, e em ambos somos remetidos a um passado recente e infeliz da história brasileira. Se esse passado não foi resolvido via plano público, os romances permitem uma elaboração desses traumas, da violência física e simbólica. Através dessa (re)constituição ficcional da memória, a literatura traz o retorno de um passado recalçado pelo esquecimento institucionalizado do Estado: o jornalista e Benjamim são levados a rememorar e a resolver seu passado e seu presente. No primeiro, a absolvição e novo esquecimento; no segundo, a condenação.

Retornando aos questionamentos lançados no início do texto, podemos afirmar, pela leitura aqui feita, que a presença do regime autoritário na literatura brasileira contemporânea, além de refletir o trauma do terror de Estado, é também uma espécie de resposta a um apagamento que não permitia um processo de luto. No plano ficcional, essa criação problematizou exatamente os esquecimentos que dão origem a uma espécie de acerto de contas com o passado. São processos que fazem parte da vivência de uma geração e de uma classe social que poderia se ver como à parte do regime, mas que indiretamente foi responsável também pela violência repressora.

Reelaborando esse esquecimento nas figuras do jornalista e de Benjamim, a literatura ressignifica a política de Estado às trajetórias individuais, gerando uma tensão que transforma o processo de remanejamento da memória em um trauma insolúvel. Em *Onde andaré Dulce Veiga?* e em *Benjamim* os fantasmas do passado não se resolvem e a rememoração dá lugar a mais esquecimento e morte.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio F. (2007). **Onde andar Dulce Veiga?** Um romance B. Rio de Janeiro: Agir.

BENJAMIN, Walter (1994). “A imagem de Proust”. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórica da cultura**. Obras Escolhidas Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense.

BUARQUE, Chico. **Benjamim** (2004). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

FREUD, Sigmund (1987a). Além do princípio de prazer (1920). In: \_\_\_\_\_. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos**. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_(1987b). Luto e Melancolia (1917[1915]). In: \_\_\_\_\_. **A história do movimento psicanalítico, artigo sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_(1996). Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: \_\_\_\_\_. **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos** (1911-1913). Volume XII. Rio de Janeiro: Imago.

PROUST, Marcel (2001). **No caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 21 ed. São Paulo: Globo.

RICOUER, Paul (2007). **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2005). Literatura e Trauma: um novo paradigma. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34.