

ANA PAULA DA SILVA

**A DESCONSTRUÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM
ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Porto Alegre

2009/2

ANA PAULA DA SILVA

**A DESCONSTRUÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM
ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Monografia apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Licenciada em
Letras – Português / Francês, da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientadora: Prof^a. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre

2009/2

Para Djalma e Betty, os meus queridos pais.

Para o Thiago, a minha metade.

Agradecimentos

*A Deus, por ter iluminado sempre as minhas escolhas;
À minha orientadora Márcia Ivana, pelo apoio e pela confiança que em mim depositou. Agradeço imensamente pela grande amizade que construímos e por todas as oportunidades que me ofereceu durante a graduação junto ao Acervo de Caio F;
Aos professores do Instituto de Letras, que me ensinaram a amar ainda mais a Literatura;
Aos meus pais, por se preocuparem com a minha educação, pelo amor sem limites e pelos inúmeros livros que me deram;
Ao meu noivo Thiago, por trilhar os caminhos ao meu lado;
À minha irmã July, por ser minha companheira e amiga; e ao seu filhote Lucas, pelos momentos de diversão entre uma página e outra deste trabalho;
Ao meu irmão Júnior, por trazer textos antigos do jornal para meus estágios de docência;
A toda a minha família, em especial aos meus avós, por acreditarem sempre em minha capacidade;
Às minhas primas Camila e Paula, pelo amor, amizade e cumplicidade;
Ao Wagner, pela assessoria indispensável na informática;
À amiga Helena e à professora Paola, pelo auxílio com a Língua Francesa.
Às colegas, um grande presente que a UFRGS me deu, pelo convívio diário e pela amizade verdadeira.
Ao Nelson, por dividir comigo o amor pela obra de Caio Fernando.
Enfim, a todos com quem aprendi.*

"Interessam-me mais os problemas do homem no que eles têm de comum entre si, em qualquer espaço geográfico e em qualquer idade. Me interessa o conflito entre um mundo interior cada vez mais despedaçado e um mundo exterior cada vez mais assustador"

Caio Fernando Abreu

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar o romance *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, a partir do conceito de *desconstrução*, de Jacques Derrida. Procura-se, assim, descobrir em que o escritor rompe com a tradição da narrativa policial. Desse modo, promove-se a análise e a interpretação do romance, buscando o essencial de uma obra narrada por um homem que perdeu a força e a fé e tenta reencontrar a sua identidade. Queremos demonstrar que o texto de Caio Fernando não é um romance policial como os tradicionais, já que não valoriza somente a intriga policial, o mistério. O que importa mais na narrativa é a busca de si mesmo, a imagem de um Brasil asfixiado, infectado e violento e a realidade vazia das pessoas famosas. Ademais, o universo de Caio F. é repleto de sujeira e de feiura, mas a linguagem indica uma maneira poética de viver em meio ao caos. Assim, o autor rompe com seu passado literário quando não respeita as normas do romance policial. Porém, o princípio de Caio Fernando Abreu é o de seguir as regras da sua escritura: fazer uma literatura onde o conteúdo é a intimidade do homem, o que há de mais profundo no ser humano.

Palavras-chave: romance policial, literatura intimista, desconstrução, Caio Fernando Abreu.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'étudier le roman *Onde andar  Dulce Veiga?*, de l'crivain brésilien Caio Fernando Abreu,   partir du concept de *d construction*, de Jacques Derrida. On cherche ainsi à découvrir où est la rupture avec la tradition du roman policier. De cette façon, on présente l'analyse et l'interprétation du roman, tout en cherchant l'essentiel du récit par un homme qui a perdu la force et la foi et essaie de retrouver son identité. Nous voulons démontrer que le texte de Caio Fernando n'est pas un roman policier comme les autres, parce qu'il ne valorise pas seulement l'intrigue policière, le mystère. Ce qui importe le plus dans le récit, c'est la quête de soi, l'image d'un Brésil asphyxié, contaminé et violent et la réalité vide des personnes célèbres. En plus, l'univers de Caio F. est plein d'impuretés et de laideur, mais le langage suggère une manière poétique de vivre dans le chaos. Ainsi, l'auteur rompt-il avec son passé littéraire quand il ne respecte pas les normes du *polar*. Toutefois, le principe de Caio Fernando Abreu est celui de suivre les règles de son écriture: faire une littérature où le contenu est l'intimité de l'homme, le plus profond de l'être.

Mots-clés: roman policier, Roman d'instrospection, déconstruction, Caio Fernando Abreu.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	11
1.1 A NARRATIVA POLICIAL	11
1.2 O ROMANCE DE ENIGMA	13
1.3 O ROMANCE <i>NOIR</i>	15
2 <i>DULCE VEIGA</i> E O ROMANCE POLICIAL.....	19
2.1 AS REGRAS DA NARRATIVA POLICIAL.....	21
2.2 O DETETIVE	22
2.3 O CRIME E A SOLUÇÃO FINAL	25
2.4. A SUBJETIVIDADE DO ROMANCE	29
3 A DESCONSTRUÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>	34
3.1 A BUSCA DE SI MESMO.....	35
3.2 SOCIEDADE	38
3.3 MEMÓRIA E TRADIÇÃO.....	43
3.4 A RUPTURA DE <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS.....	54
ANEXOS	58
ANEXO A – MANUSCRITOS <i>MAIS QUE DE TI (OU FLASH BACK)</i>	59
ANEXO B – MANUSCRITO DE <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>	60

INTRODUÇÃO

Onde andar Dulce Veiga?, romance escrito por Caio Fernando Abreu e publicado em 1990, diverge quanto à sua classificao, pois nem sempre é lido da mesma forma por leitores e críticos. Parte dos textos críticos sobre *Dulce* menciona a classificao “romance policial”; outra parte, *noir*. Sob outro ângulo, nem todos os leitores o leem como uma narrativa policial, pois, acostumados  literatura de Caio F., não conseguem separar o romance das demais narrativas do escritor, uma vez que o universo temático de *Onde andar Dulce Veiga?*  bastante amplo e não privilegia somente o enigma.

Por considerarmos importante refletir sobre o caráter detetivesco da obra, buscaremos investigar nas teorias sobre a narrativa policial em que *Dulce Veiga* se distancia do gênero e em que se aproxima, para que possamos esclarecer a razão pela qual há tantas classificaoes diferentes para a mesma obra.

No primeiro capítulo, traaremos breves consideraoes teóricas sobre o romance de enigma e o romance *noir*, partindo das nooes de Todorov, Albuquerque, Jorge Luis Borges e Sandra Reimão; também faremos algumas consideraoes sobre a categoria *filme B*, utilizando desde já o exemplo do romance *Dulce Veiga*, já que este possui como subtítulo “*um romance B*”.

No capítulo seguinte, partindo das regras da narrativa policial e baseando-nos nas características do romance de enigma e do romance *noir*, iniciaremos a análise do romance *Onde andar Dulce Veiga?*, dando destaque particular 

questão do detetive e do crime na narrativa e também à questão da subjetividade do romance.

Por fim, no último capítulo, trataremos do romance de Caio a partir da descaracterização que este faz do romance policial. Para tanto, utilizaremos o conceito de desconstrução, de Jacques Derrida; assim, poderemos responder à pergunta que impulsionou esta pesquisa: "Como *Onde andará Dulce Veiga?* desconstrói o romance policial?".

É importante ressaltar que diversos dados da gênese da obra do escritor foram buscados, já que a proximidade aos documentos do Acervo Pessoal de Caio Fernando Abreu, na UFRGS, e a importância que vemos nos materiais envolvidos em seu processo de criação não nos permitiriam fazer diferente.

Infelizmente, o número de obras críticas interessadas em analisar o trabalho de Caio é reduzido, geralmente constituindo-se apenas de breves ensaios ou artigos sobre algum conto específico. Sobre *Dulce Veiga*, existe muito pouca bibliografia; em razão disso, consideramos ainda mais relevante o estudo desse texto.

Queremos também, com o presente trabalho, despertar o interesse acadêmico pela obra de Caio Fernando e a sua valorização como um escritor que provoca múltiplas possibilidades de leitura, sem que haja necessidade de ser lido sempre sob o viés do homoerotismo. Aliás, o tema, mesmo sendo recorrente em seus livros, visto que Caio F. era homossexual e fez parte de uma geração em que a literatura refletia o comportamento, não pode ser o único a ser analisado na obra do autor. É, a nosso ver, reduzir a produção dele.

1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

1.1 A NARRATIVA POLICIAL

A história da literatura policial começou em 1841, quando o conto *Assassinatos na rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, foi publicado em revista. O detetive Auguste Dupin apresentou traços que acabaram por definir as características da maioria dos detetives que o sucederam: a mente racional, a capacidade brilhante para desvendar mistérios através da lógica e a combinação de inteligência e criatividade. Dessa forma, Poe construiu o detetive que se tornou modelo para os que vieram depois.

Após Dupin, outros detetives encantaram leitores pelo mundo todo, como Sherlock Holmes, Hercule Poirot e Mandrake. Porém, não foi com Poe que o interesse pelo mistério dos crimes nasceu, visto que os assassinatos e os crimes estão presentes na literatura desde muito antes. *Édipo rei*, de Sófocles, e *Medéia*, de Eurípedes, são exemplos disso.

Segundo Albuquerque (1979), o *romance de aventuras* foi se transformando em *romance policial*. Durante séculos, as personagens do romance de aventuras dominaram a história literária do mundo (Rei Artur, os cavaleiros da Távola Redonda, Robin Hood, entre tantos outros). Havia um princípio, que ainda há hoje, do qual escritores e leitores não conseguiam fugir: a luta entre o bem e o mal, com a consequente derrota do mal. Buscando algo novo (mas sem fugir desse princípio), o romance de aventuras se dividiu em três fases: a primeira preservou o mesmo espírito, apenas aumentando seu campo de ação; a segunda, fez surgir o romance de espionagem; e a terceira fase foi a do romance policial.

É relevante destacar que o crime deixa de ser assunto tratado a partir de fontes populares para fazer parte da literatura. Conforme Sodré, o crime "*troca o cordel pela literatura de massa, produzida pela indústria cultural nascente. Na literatura de massa, o crime tem outro tipo de grandeza: a sua característica de*

'*belas-artes*' (1978, p.113). A narrativa policial procura demonstrar que o crime é um assunto complexo, uma espécie de jogo para cérebros privilegiados.

Do ponto de vista da Estética, o condenável no crime seria seu excessivo compromisso com o grotesco [...] Victor Hugo observa no seu *Prefácio* que, enquanto o sublime [...] fica do lado da beleza, o grotesco se coloca como a sua exagerada antítese. Diz ele: 'Nesta divisão de humanidade e de criação, a ele caberão as paixões, os vícios, os crimes (...)'. O romance policial procura afirmar a superação dos aspectos grotescos do ilegalismo pela força 'sublime' da razão. E pela força da reflexão, passa-se das formas mais 'baixas' (o crime popular, narrado pelo cordel) às formas mais 'elevadas' (o crime cerebral) (SODRE, 1978, p.113).

O sucesso dos livros policiais atualmente é indiscutível: cresce o número de leitores apaixonados pelas histórias detetivescas. Entretanto, essa literatura é frequentemente desprezada pelos críticos e considerada como um gênero menor. Existe, certamente, um preconceito acadêmico em relação à narrativa policial, por esta não fazer parte da literatura de *élite*. Há os que dividem a literatura em duas: a literatura propriamente dita e a subliteratura.

Há, sem dúvida, um forte componente elitista nessa recusa a tomar conhecimento da literatura de massa. Forte ao ponto de muitos se negarem até mesmo a considerá-la como literatura, a tacharem-na de subliteratura ou a cunhar para ela um termo mas nem por isso menos discriminatório e vazio de significado: paraliteratura. [...] a literatura de massa, em suas variadas manifestações, não é fruto da incapacidade deste ou daquele escritor para produzir algo de mais elevado [...] é, isto sim, resultado de exigências geradas pela sociedade moderna (PONTES, 1978, p.14).

Boileau-Narcejac (1964) cita a opinião de um crítico, Paul Alexandre, que afirmou não considerar o romance policial um verdadeiro romance. Alexandre disse que as personagens do policial são marionetes, que o romance é mecânico e que a necessidade do mistério está presente da primeira à última linha (segundo ele, ela "esclerosada" cada descrição, cada diálogo, cada análise de caractere). De acordo com Boileau-Narcejac, essa visão é um pouco simplista.

La technique propre au roman policier n'est pas du tout la technique du roman. Quand on parle de la technique d'un romancier, on pense à son style, à sa manière de composer [...] Le romancier, quand il crée, ne s'occupe pas encore de son lecteur [...] Au contraire, l'objet premier de l'auteur policier, c'est le lecteur lui-même.

[...]

Quand le lecteur reste libre de s'arrêter ou de poursuivre sa lecture, quand il la poursuit parce qu'il se sent concerné et qu'au-delà du récit il aperçoit une réalité déchirée dont l'auteur ne possède pas plus les clefs que lui-même, le roman policier retrouve les caractères d'un vrai roman (BOILEAU-NARCEJAC, 1964, p. 207-208).¹

Albuquerque (1979) observa que a discussão continua em aberto; contudo, o romance policial “mecânico” tem seus dias contados, uma vez que os escritores atuais optam por uma narrativa que não tenha sempre a solução e o detetive perfeitos.

Para melhor caracterizar o gênero, subdividimos o romance policial em *romance de enigma* e *romance noir*; cada um possui características próprias e, por esta razão, precisam ser diferenciados.

1.2 O ROMANCE DE ENIGMA

Também chamado de romance policial clássico, o romance de enigma teve seu momento de glória entre as duas guerras. Todorov (2003), utilizando-se do pensamento de Michel Butor, diz que encontramos uma dualidade no romance de enigma. Ele não contém uma, mas sim duas histórias: a história do crime e a história da investigação. “*A primeira história, a do crime, termina antes que a segunda comece*” (TODOROV, 2003. p.66), sendo que, na segunda, acontecem poucas coisas, já que as personagens apenas tomam conhecimento dos fatos. Conforme Todorov, essa segunda história goza de um *status* muito particular: ela consiste em explicar como a própria narrativa pôde surgir.

¹ A técnica própria do romance policial não é absolutamente a técnica do romance. Quando se fala da técnica de um romancista, se pensa no seu estilo, sua maneira de compor [...] O romancista quando cria ainda não se ocupa de seu leitor [...] Pelo contrário, o objeto principal do autor policial é ele próprio, o leitor.

[...]

Quando o leitor fica livre para parar ou parar prosseguir sua leitura, quando ele a continua, pois ele se sente tocado e que, além da narrativa, ele percebe uma realidade dilacerada, cujo autor não tem mais as chaves, e sim o ele próprio as possui, o romance policial encontra as características de um verdadeiro romance. (tradução nossa)

A primeira história ignora por completo o livro, ou seja, ela nunca se confessa livresca (nenhum autor de romances policiais poderia se permitir indicar o caráter imaginário da história, como ocorre em “literatura”). Em contrapartida, espera-se da segunda história não só que ela leve em conta a realidade do livro, mas que seja precisamente a história desse livro (TODOROV, 2003, p.67).

Por ter esse papel de explicar a primeira história, muitas vezes temos como narrador um amigo do detetive. Um grande exemplo desse narrador é Watson, amigo de Sherlock Holmes. Ele maravilha-se constantemente com as proezas do detetive e é uma personagem que, por muitas vezes, se deixa dominar pelo seu “mestre”. No romance de enigma, o detetive não poderia narrar sua própria história, pois o leitor acompanharia o raciocínio o tempo todo e não teríamos a revelação final. Perder-se-iam a resolução final e a conseqüente reconstrução dos fatos, o que seria uma falha com as características fundamentais do romance policial clássico. O verdadeiro tema não é o crime, mas a necessidade de solucionar a charada.

O detetive do romance de enigma deve ser, então, uma “máquina de pensar”, já que consegue solucionar todos os mistérios em jogo. Segundo Borges, uma tradição da narrativa policial é o mistério ser *“desvendado por obra da inteligência, através de uma operação intelectual. Esse feito é realizado por um homem muito inteligente, que se chama Dupin; que se chamará, depois, Sherlock Holmes”* (1985, p.35). Borges afirma ainda que Poe não queria que *“o gênero policial fosse algo realista; queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, se vocês preferirem, mas um gênero fantástico, fruto da inteligência, não apenas da imaginação”* (p.36).

Albuquerque (1979) ressalta que o romance policial contemporâneo à sua obra evoluiu (décadas de 50, 60 e 70), pois o leitor já havia se cansado das soluções forçadas do romance de enigma. Essa evolução, segundo ele, tornou os crimes mais “humanos” e os detetives procuram entender como e por que agem os criminosos.

um crime que pode ser decifrado e que o é pelo herói que não é mais um super-homem, mas apenas um homem comum que sabe usar a inteligência e a lógica (ALBUQUERQUE, 1979, p.106).

Essa evolução nos leva ao próximo ponto deste capítulo, o romance *noir* – onde temos um detetive mais distante da "máquina de pensar" e estruturas menos "regradadas" que o romance policial clássico.

1.3 O ROMANCE *NOIR*

O romance *noir*, cujo criador foi Dashiell Hammett e um dos seguidores mais expressivos foi Raymond Chandler, tem seu ápice e seu reconhecimento pelo público com a publicação da *Série Noire*, na França em 1945. Diferentemente do romance de enigma, o *noir* evidencia a violência, a ação, a angústia e não tanto o enigma.

Marcel Duhamell, criador e diretor da coleção *Série Noire*, assinava um texto que aparecia nos primeiros volumes e apresentava a coleção da seguinte forma:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? (DUHAMELL apud REIMÃO, s/d, p.52-53).

Em oposição ao romance de enigma, o romance *noir* (também chamado de romance americano) explora as violências físicas, brutais. Conforme Reimão,

Enfatiza-se a ação, e cabe ao leitor, a partir dessas descrições externas, deduzir o caráter, a personalidade, os sentimentos dos personagens. Exploram-se e aprofundam-se as situações angustiantes, em que o homem pode-se envolver [...] e vê-se freqüentemente o humor (REIMÃO, s/d, p.55).

Em *Mulher no escuro*, de Dashiell Hammet, uma jovem assustada e ferida, chamada Luise Fischer, vai à casa de Brazil para buscar refúgio. Depois de ser descoberta pelo marido e de se envolver com o seu protetor, Luise foge com Brazil, mas este acaba sendo preso. O mundo da corrupção aparece muito claramente nesta novela na personagem Harry Klaus, o advogado que se disponibiliza a ajudar Luise. Interrogando a moça, Klaus move os dedos sobre os seus joelhos e acaricia seu rosto. Repletos de profissionais inconvenientes como Klaus, os romances *noir* denunciam a depravação dos costumes e o lado sujo do mundo.

Outra característica do *noir* é a narrativa coincidir com a ação. Construída quase sempre no presente, a narrativa acompanha o correr dos fatos (não há mais um crime anterior). O narrador não dispõe de nenhuma verdade posterior como ponto de partida retrospectivo, tendo como consequência disso a não garantia da imunidade física do detetive.

Essas narrativas, que têm como pano de fundo o submundo do crime, inspiraram diversos filmes nos anos 40 e 50, os chamados *filmes B*. Com orçamento reduzido, os filmes B eram considerados de qualidade inferior em relação aos filmes A. O romance de Caio Fernando Abreu, *Onde andará Dulce Veiga?*, tem como subtítulo “um romance B”. Este subtítulo, que vem do cinema, se refere a

películas de baixo orçamento e de gênero de fácil apelo comercial, como histórias policiais, de horror e de ficção científica. Muitos desses filmes B se inspiraram na tradição do romance policial americano, de Dashiell Hammet e Raymond Chandler, com suas histórias sobre o “lado sujo” (LEAL, 2001, p.53).

Ao acrescentar à obra o subtítulo “*um romance B*”, Caio incorpora elementos da narrativa policial e dá atenção ao submundo. Dessa forma, o escritor se alia tanto ao policial americano quanto ao cinema, já que o próprio escritor, em depoimento à TVE, garante que tem muita influência do cinema (na busca das ruas e bairros de São Paulo para a construção do romance, por exemplo), pois este, segundo ele, é talvez a forma de arte que mais é capaz de fotografar o real com verossimilhança: “*Quando a gente escreve, é muito bom*

imaginar onde está a câmera [...] De que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece?” (ABREU, 1994). Vale dizer que a própria personagem Dulce Veiga nasceu dessa forma de arte, como será explicitado no próximo capítulo.

Sobre o subtítulo de *Dulce*, Caio afirma em depoimento no seminário *Sobre o Manuscrito*:

Mas os revisores dão muito problema para a gente. Esse meu último livro, *Dulce Veiga*, eu queria um subtítulo assim: um romance b, tudo em minúsculas, no romance e no b também, a idéia de filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo. Não teve jeito, saiu maiúscula... (ABREU, 1998, p.86).

Essa intenção do escritor em fazer um livro em que tudo fosse B, mas tão B, que o B deveria ser minúsculo, nos faz notar que é dessa maneira que ele representará as personagens e o espaço tratados no romance (ou seja, o Brasil – mas um Brasil específico, o *urbano*). Percebemos, então, o porquê das críticas francesas sempre tratem de *Dulce Veiga* como um retrato do Brasil contemporâneo.

L'univers où nous entraînent ces investigations n'est pas celui des cartes postales. Les sirènes sont celles des ambulances ou des voitures de police. Voici la jungle des villes, les taxis sous la pluie, pas libres, les immeubles malades, contaminés, « presque en phase terminale », le Kenya's Bar [...] São Paulo, c'est la Metropolis de Lang, infectée elle aussi par le fléau de cette fin de siècle, gangrenée, asphyxiée (PLANES, 1994)²

Drogas, corrupção, AIDS, comunismo, mendigos e homossexuais são misturados a candomblé, astrologia, coca-cola, raybans, Cazuza e Virginia Woolf. *Dulce Veiga* é um romance repleto de referências: cantores, músicas, rock, lendas, pais-de-santo, filmes americanos, brasileiros, locais e diversas personalidades da época. E é assim que Caio, então, constrói esse retrato do Brasil dos anos 60 / 70 / 80. Em carta a José Márcio Penido, em novembro de 1990, ele escreve:

² O universo para o qual nos levam essas investigações não é aquele dos cartões postais. As sirenes são as das ambulâncias ou dos carros de polícia. Eis aqui a selva das cidades, os táxis sob a chuva, ocupados, os imóveis doentes, contaminados, « quase em fase terminal », o Kenya's Bar [...] São Paulo é a metrópole de Lang, infectada também pelo flagelo desse fim de século, gangrenada, asfixiada. (tradução nossa)

Mas vamos lá, tudo por Dulce Veiga. Divulgue ele(a), sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu (MORICONI, 2002, p.193).

Mais perto do Brasil, o escritor sente que conseguiu chegar ao "humano alheio", pois não fala de si mesmo e sim de todos os sujeitos. Na verdade, é explícito que o romance de Caio tem pano de fundo o Brasil, mas nem por isso deixa de tratar dos dilemas de todos os seres humanos, independentemente do lugar onde vivem.

A exemplo de *Dulce Veiga*, a nostalgia de uma cidade interiorana é frequente na obra de Caio (a fictícia Passo da Guanxuma ou a Estrela do Norte). É exatamente por precisarmos de uma esperança de salvação, em meio ao caos da grande cidade, que imaginamos um lugar onde as coisas seriam melhores, como "*a nostalgia do útero materno ou de Deus; a nostalgia de um paraíso perdido*" (ABREU, 1994).

2 DULCE VEIGA E O ROMANCE POLICIAL

Onde andar Dulce Veiga?, segundo e último romance de Caio Fernando Abreu, foi o livro mais traduzido do escritor (para o francês, o inglês, o italiano, o alemão e o holandês). O romance *nasceu*, segundo Caio, da seguinte forma:

morei dois anos em Londres, no começo dos anos 70 e, quando voltei ao Brasil, o primeiro filme [...] que vi foi *A Estrela Sobe*, de Bruno Barreto.  uma adaptao de um romance do Marques Rebelo [...] havia uma personagem chamada Dulce Veiga, uma cantora interpretada pela Odete Lara [...] Fiquei fascinado por aquela personagem, fiquei absolutamente fascinado com a Odete e com a figura de Dulce Veiga na cabeça, a personagem. Eu me perguntava: mas onde andar Dulce Veiga? Que era o mesmo que: onde andar Odete Lara? [...] De repente eu “soube” que essa mulher – que já não era personagem do filme, era minha – no dia da estréia do grande *show* dela, que a lançaria como a maior cantora do Brasil, simplesmente não compareceu  estréia (ABREU, 1998, p.78).

Por volta de 1985, Caio assumiu que tudo o que pensava sobre a história de Dulce Veiga era um romance ou uma novela. A partir da, começou a escrever. O escritor chegou a assinar um contrato com a Editora Brasiliense, para entregar o livro em seis meses, mas não conseguiu.

Dulce Veiga são saiu do *período de criao inconsciente* (como ele chamava o primeiro período da criao) anos depois, em uma fila de banco, quando Caio percebeu que a história se passava em sete dias, “*o tempo clássico, mágico, mítico da criao; é o tempo do Gnesis*” (ABREU, 1998, p.80), nos quais um jornalista saía à procura de Dulce, uma cantora maravilhosa, que havia desaparecido há vinte anos. No Acervo Pessoal do escritor na UFRGS, encontramos apenas algumas folhas do manuscrito de *Dulce Veiga*. Em uma delas, o autor rasura o texto e acrescenta  mão a seguinte descrio da voz da personagem: “*uma voz deusa, uma voz que são muitos cigarros e conhaques poderiam tornar assim, uma voz morna*” (Anexo B). O encantamento provocado por Dulce  diversas vezes expresso no romance e é bem resumido pela personagem Castilhos nesta passagem: “*Dulce cantava a dor de estar vivo e não haver remédio nenhum para isso*” (ABREU, 2007, p.57).

Ainda na fila do banco, lhe veio à cabeça a primeira frase do livro: "*Eu deveria cantar*". No mesmo depoimento à TVE, Caio F. disse que, depois desse *insight*, voltou para casa e sentiu como se o livro estivesse pronto no espaço.

Foi muito estranho, porque depois desses 13 anos eu senti que o *Dulce Veiga* estava pronto na minha cabeça, absolutamente pronto no meu inconsciente. Meu corpo era apenas um canal para deixar sair essa história que estava espantosamente pronta, e o meu corpo não acompanhava o ritmo. Às vezes ficava quase 12 horas por dia direto na máquina. Fiquei com problemas de coluna, tinha crises de choro, de vômito [...] e tinha momentos em que para entrar no fluxo mental dele [do narrador] eu precisava tomar, como ele, conhaque com Lexotan (ABREU, 1998, p.80).

Ao falar sobre a criação de *Dulce Veiga*, Caio sempre manifestou esse “sofrimento”, essa “dor”, já que, durante muitos anos, essa história foi formulada e reformulada dentro dele. Em carta à Maria Lídia Magliani (MORICONI, 2002, p. 182), o escritor diz que escreveu cerca de duas mil laudas para chegar a apenas duzentas. Quando terminou o *Dulce*, teve uma crise de choro. Mas não era de tristeza, era de exaustão. O corpo estava um lixo, mas a cabeça maravilhosa, numa felicidade “louca”.

Onde andar *Dulce Veiga*? é a história de um jornalista cuja primeira tarefa em seu novo emprego é entrevistar a banda de rock *Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas*. Ao ouvir Márcia cantando *Nada Além*, no ensaio da banda, ele passa a se lembrar de outra cena:

Fechando os olhos, vi novamente aquela poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos cantados por outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada [...] Então lembrei, num relâmpago; *Dulce Veiga* (ABREU, 2007, p.33)

A partir daí, ele retoma a história de Dulce, que descobre mais tarde ser a mãe de Márcia desaparecida há vinte anos no dia do show que mudaria sua carreira, o *Docemente Dulce*. O narrador (que não diz seu nome, apenas frisa que o perdeu quando Pedro, seu amor, o deixou) busca-a por toda parte, tendo como coadjuvantes nesta história todas as pessoas que conviveram com ela: Alberto Veiga, Saul, Lilian Lara, Pepito Moraes e a própria Márcia, que era apenas um bebê quando a mãe sumiu.

O romance, além da investigação, tem como cenário um Brasil “*sans carnaval. Un Brésil en décomposition*”³, conforme Nicole Zand (Le Monde, 1994).

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando [...] tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (ABREU, 2007, p. 26).

O pano de fundo de *Dulce* é um Brasil *doente*, repleto de lixo, pobreza e solidão. O escritor, em entrevista, afirma que *Dulce Veiga* é um livro muito realista: “*Mas a realidade que Dulce Veiga mostra é aterrorizante e louca. É um espelho talvez nítido demais do Brasil*” (ABREU, 1995, p.5).

A partir disso, questionamo-nos se o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que apresenta tantos temas que o desviam de um romance policial convencional, ainda pode ser classificado como um.

2.1 AS REGRAS DA NARRATIVA POLICIAL

De certa forma, é possível dizer que o romance policial possui algumas regras. S. S. Van Dine, autor de romances policiais, escreveu as *Vinte regras para escrever histórias policiais*, que foram publicadas em vários lugares, inclusive em uma edição antiga do *Times*, conforme Albuquerque (1979). Apesar de ter proposto algumas normas absurdas, Van Dine fez muitas regras válidas para o romance policial (Todorov comenta que uma parte dessas regras aparentemente relaciona-se com qualquer romance policial; outra, com o romance de enigma).

Todorov resume as vinte regras em apenas oito, pois as considera redundantes. Por compartilhar da opinião do autor, utilizaremos como base essas oito regras:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (cadáver).

³ sem carnaval. Um Brasil em decomposição (tradução nossa)

2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por motivos pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância
 - a) na vida: não ser um criado ou uma camareira;
 - b) no livro: ser um dos personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia quanto às informações sobre a história: “autor : leitor = culpado : detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas).

(TODOROV, 2003, p.72)

As regras de Van Dine são comumente citadas em estudos sobre o romance policial, mesmo para serem negadas, por terem marcado a história da narrativa policial. O romance *noir* violou muitas dessas regras, como a de o culpado não ser um criminoso profissional ou a de haver no máximo um detetive ou um culpado (algumas vezes, no *noir*, não temos detetive, como no já citado *Mulher no escuro*, de Dashiell Hammett, ou temos mais de um detetive e mais de um criminoso, como em *A história secreta*, de Donna Tartt).

Olhar o romance *Onde andarás Dulce Veiga?*, de Caio F, a partir dessas regras é, no mínimo, um desafio. Apesar da visível diferença entre o romance de Caio e os romances enquadrados nessas regras, podemos ver também de que forma a obra de Caio pode ou não se encaixar no gênero policial.

2.2 O DETETIVE

No capítulo 1, falamos sobre o detetive do romance de enigma, o responsável por desvendar o mistério e encaixar todas as peças do quebra-cabeça. Diferentemente da imagem deste detetive, o do romance *noir* não é uma “máquina de pensar”, não é um herói que encontra a solução sempre mediante deduções lógicas. No *noir*, os detetives são mais homens que casualmente investigam do que propriamente detetives. Não imunes aos perigos, eles agem em vez de apenas detectar coisas sobre uma ação passada (a ação do culpado). “Os detetives das narrativas ‘Série Noire’ se envolvem e muitas vezes são

desencadeantes das ações que constituem a trama dos romances" (REIMÃO, s/d, p. 56-57).

Em *Dulce*, quem narra a história é o próprio jornalista que tenta resolver o caso. Ao ficar responsável por uma matéria sobre a cantora que teria desaparecido no dia de seu show, há vinte anos, o jornalista assume um papel de detetive. Então, o narrador-detetive busca Dulce desesperadamente, não só por ter sido encarregado de uma matéria sobre o seu sumiço, mas também por ter interesse no assunto, já que teve contato com ela quando era apenas um rapaz de 18 ou 20 anos.

[Castilhos] - Você a conheceu?
Lembrar, tão perigoso. Mas tentei:
- Eu não tinha nem vinte anos. Acho que foi a primeira entrevista que fiz na vida. Para a *Bonita*. (ABREU, 2007, p.58)

Nesse romance, o detetive se envolve na trama; ele age. Quando diz "*Lembrar, tão perigoso*", o narrador marca o início de um processo difícil pelo qual irá passar: relembrar e reviver. A falta de "memória" do narrador no início do texto é notável: "*lembrei vagamente que havia mais alguém no apartamento da São João, naquele dia, quando pela primeira vez vi Dulce Veiga*" (ABREU, 2007, p.49). Nessa passagem, ele não se lembra de Saul, o companheiro de Dulce, o homem que mais tarde será de extrema importância em suas memórias, já que este lhe deu o beijo que o deixou tão atordoado a ponto de entregar instintivamente Dulce e Saul à polícia.

O detetive da narrativa de Caio se afasta do detetive do romance de enigma, pois não é o herói genial e infalível que este almeja (e também devemos acrescentar o fato de que é ele próprio quem narra, o que seria impossível em um romance policial clássico). O autor constrói um detetive distante do modelo criado por Poe, já que o jornalista do Diário da Cidade não possui algum "dom" especial, nenhuma capacidade brilhante para investigar. Ele é, então, suscetível ao erro – como erra nas visões que tem de Dulce:

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. Segurei nas grades, feito um prisioneiro. Ela ergueu o braço direito no ar, a mão estava meio fechada (ABREU, 2007, p.200).

Na realidade, é apenas a sua imaginação. Todas as vezes em que ele a vê, o leitor percebe o seu engano, pois ele enxerga alguém e logo essa pessoa se transforma em Dulce Veiga.

Sob esse ponto de vista, o jornalista de Caio se aproxima mais ao detetive do romance *noir*, pois se envolve tanto nas situações narradas por ele quanto com as personagens que fazem parte do mistério. Por outro lado, o narrador-detetive de *Dulce* não é o mesmo detetive do *noir*, porque é introspectivo e trata dos aspectos psicológicos das personagens da narrativa (e dos seus também; muitas vezes, como o sujeito-lírico de uma poesia). O romance de Caio é repleto de lirismo e subjetividade, como neste trecho:

foi nesse momento que a vi, incendiada de prata [...] *Primeira estrela que vejo*, lembrei, *realiza o meu desejo* [...] respirei fundo o ar lavado pela chuva e pedi. Pedi sete vezes em voz alta, não havia ninguém por perto para olhar e talvez rir, um homem não muito jovem, todo molhado, falando sozinho, pedindo não sabia o quê. Força e fé, que tinha perdido, eu pedi (ABREU, 2007, p.42).

A cena de um homem pedindo força e fé, dentro da chuva, é extremamente lírica e bela de *Dulce Veiga*. A obra está repleta de cenas como esta, o que não é, de forma alguma, uma característica dos romances policiais tradicionais.

O jornalista não se relaciona, na verdade, com nenhum dos tipos de detetive que conhecemos. Por um simples motivo: ele não tem o distanciamento necessário para ser um detetive característico das narrativas policiais. Há, por parte do narrador, um grande envolvimento emocional com a história de Dulce, como no fragmento em que ele reconhece Saul:

Como talvez, pensei amargo, como talvez, sem querer, vinte anos atrás denunciei Saul, e você nem sabe disso. Era horrível pensar naquilo. 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 (ABREU, 2007, p.174).

O fluxo ininterrupto de pensamentos do narrador, caracterizado pela não utilização de nexos lógicos, evidencia, segundo Leite (2005), um monólogo interior. Esse aprofundamento maior nos processos mentais da personagem mostra o quanto esse detetive é envolvido emocionalmente com o caso que está resolvendo.

Portanto, o narrador-personagem não é capaz de se afastar do enigma, tornando-se uma personagem e um detetive muito complexos, pois é impossível separá-lo da investigação, uma vez que confundimos a resolução do mistério de Dulce com a resolução dos seus enigmas interiores.

2.3 O CRIME E A SOLUÇÃO FINAL

O crime, característica considerada indispensável e até mesmo óbvia em uma narrativa policial, é algo extremamente difícil de encontrar em *Dulce Veiga*. O mistério do romance de Caio F. é diferente dos demais romances policiais porque não reconhecemos vítimas e culpados: Dulce não é vítima, nem culpada. Ela simplesmente sumiu.

A regra número 1 de Todorov, que diz que o romance deve ter um detetive, um culpado e, no mínimo, uma vítima (cadáver), já não serve para a narrativa de Abreu. Não sabemos se há o cadáver (Dulce Veiga pode ou não estar morta) ou se houve um crime (se alguma personagem é responsável por seu desaparecimento, se houve um seqüestro, etc).

Há, sim, o mistério. E é este que faz progredir a ação em *Onde andaré Dulce Veiga?*, já que o leitor pergunta-se das razões pelo desaparecimento de Dulce e o que realmente aconteceu com ela. Será que amiga Lilian Lara, a atriz que substituiu Dulce na gravação do filme, tem algo a esconder do jornalista? Alberto Veiga, o ex-marido que usa o sobrenome de Dulce (o que não é habitual em um relacionamento), está sendo dissimulado? Que interesse ele teria no seu desaparecimento? O que Rafic, o dono do jornal, tem a ver com Dulce? Por que ele aparece de mãos dadas com a cantora em uma foto do arquivo do jornal? Sob

outro ângulo, por que Márcia mente tantas coisas ao jornalista? O leitor, frente a esses questionamentos, tem de se decidir em quem acreditar, qual história pensa ser a verdadeira.

Em certo ponto do romance, narrador e leitor perguntam-se se Dulce não está morta:

Na primeira página do segundo caderno, os blocos de texto emolduravam a fotografia de Dulce Veiga [...] embora tudo naquela foto desse a impressão de vida e alegria, o buquê de rosas sobre ela de repente a transformava numa lápide roída pelo tempo.

Teresinha sussurrou:

- Onde estará Dulce Veiga?

Talvez morta, pensei pela primeira vez (ABREU, 2007,p.94-95).

Por conseguinte, o leitor formula diversas hipóteses para o paradeiro de Dulce durante sua leitura. É o mistério, então, que a faz prosseguir, visto que há a curiosidade e o interesse em tentar desvendar a charada.

Na regra 8, Todorov explicita que é preciso evitar soluções banais. Essa regra está intimamente ligada à regra número 5, que diz que tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido. O mistério em *Dulce Veiga* é solucionado mediante deduções lógicas, já que o narrador, depois de localizar os diários de Dulce na poltrona verde, segue as pistas que o levam à Estrela do Norte. Na cidadezinha, ele busca Dulce pelo destinatário das cartas encontradas, Deodato. A solução não é, portanto, banal e é encontrada mediante um raciocínio do narrador-detetive.

Entretanto, o chá que Dulce oferece a ele, no capítulo 60, pode ser considerado um elemento que foge ao *real*:

Eu bebi. Como se tivesse cola, visgo, o líquido escorregou com dificuldade pela garganta. Fechei os olhos, e senti os dedos de Dulce Veiga fazendo o sinal-da-cruz na minha testa. Não como se eu morresse, mas feito uma bênção, batismo (ABREU, 2007, p.226).

O fantástico aqui é admitido, pois o escritor tenta se distanciar do policial padrão, levando o leitor a um universo mais mítico. Esse chá simboliza o momento do seu batismo, pois é nesse exato momento que ele nasce.

no desfecho, para complicar, eu dou um salto inesperado para um universo mítico. O leitor, se puder, vai entender então que Dulce está ligada ao Santo Daime e isso provocará um choque violento porque, provavelmente, ele estava lendo o livro como um romance policial (ABREU, 1995, p.5).⁴

O encontro com Dulce é o seu renascimento; a cantora o batiza dando-lhe o chá e também um nome: "*Depois [Dulce] gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã. Parecia meu nome. Bonito, era meu nome. E eu comecei a cantar*" (ABREU, 2007, p.238). Até aqui, o narrador-personagem não tinha mais nome (e o leitor continua sem sabê-lo ao fim do livro) – o que nos lembra a frase do autor em depoimento: "*quando uma personagem minha não tem nome, é porque ela é muita gente*" (ABREU, 2005). Sendo "*muita gente*", o narrador consegue dialogar com o leitor – não só o *brasileiro*, mas qualquer leitor, pois é através da expressão de seus sentimentos que ele o aproxima do texto.

Outra característica importante do crime na narrativa policial é a relação do leitor com a solução dos fatos. No romance policial clássico, a verdade do problema deve estar à vista em todos os momentos para que o leitor, quando tomar conhecimento da solução final, perceba que ele poderia tê-la encontrado, se fosse mais astuto, como em *O cão dos Baskerville*, de Conan Doyle. Quando Holmes revela que Stapleton, o vizinho do Solar, é, na verdade, um primo interesseiro que alimenta a lenda da maldição familiar (este cria um cão diabólico para afastar Sir Henry, em princípio o último dos Baskerville), notamos que as descobertas do detetive encaixam-se perfeitamente aos fatos, já que um quadro denuncia a semelhança entre o vizinho e os Baskerville.

O bom romance policial é aquele que, quando o final se apresenta com a solução do quebra-cabeças armado pelo detetive, o leitor se sente frustrado por não tê-lo descoberto antes, pois todas aquelas pequenas peças que armaram o todo era suas conhecidas. Ele só não soube como juntá-las (ALBUQUERQUE, 1989, p.100).

Apesar das muitas surpresas que o leitor encontra durante a leitura de *Onde andaré Dulce Veiga?*, como no capítulo 43, quando o narrador, depois de

⁴ Santo Daime é uma manifestação religiosa surgida na região amazônica no séc.XX. Os daimistas acreditam no perdão e na regeneração de seu ser; para tanto, utiliza-se uma bebida conhecida como *ahyausca*. Esse trabalho espiritual visa a alcançar o autoconhecimento, que é o que busca o jornalista em *Onde andaré Dulce Veiga?*.

ver "Dulce" na poltrona verde, depara-se com Saul vestido de seda azul, sapatos altos e cabelos louros, o leitor consegue reconhecer algumas peças do quebra-cabeça como suas conhecidas. Quando o romance termina, o leitor descobre que Dulce não foi assassinada ou sequestrada: simplesmente fugiu para encontrar "outra coisa". A investigação do narrador-detetive deixa algumas soluções possíveis, como essa fuga da *estrela* para um lugar mais tranquilo (o leitor é capaz de perceber que o "querer outra coisa" de Dulce era o oposto do sucesso; então, ele é hábil para descobrir em que tipo de lugar ela encontraria a paz). Dulce não queria ser encontrada nem julgada por ter fugido e abandonado todos no auge da carreira; então, era possível que tivesse ido para o interior do Brasil. Algumas personagens, como Pepito Moraes, consideraram a atitude de Dulce egoísta, pois o sucesso dela teria mudado a vida de muitas pessoas.

Diferente, diferente. Será que as coisas poderiam mesmo ser diferentes do que são? [...] Houve um momento, aquele momento do show, em que ela poderia ter-se tornado a maior cantora do Brasil. E eu teria ido junto com ela. Roma, Paris, Nova York. Não aconteceu, só isso. Não aconteceu desse jeito, ela não quis. E não se importou se os outros queriam (ABREU, 2007, p.76).

Exatamente isso que Pepito descrevera, era o que Dulce não queria: ser a maior cantora do Brasil. Ela escolheu não ter sucesso e cantar em uma cidadezinha escondida das grandes massas, onde, segundo o narrador, ela já encontrou "a outra coisa". Dulce encontrou, no refúgio da cidade interiorana, a felicidade.

O desenlace do mistério igualmente não esclarece se a obra de Caio se relaciona melhor com o romance de enigma ou o romance *noir*, já que *Dulce* apresenta um desfecho híbrido. Assim como em um romance de enigma, o detetive encontra a solução do mistério, pois encontra Dulce Veiga; porém, como o *noir*, o final pode ser interpretado pelo leitor, uma vez que o jornalista volta à cidade, mas não deixa claro se irá ou não contar aos outros sobre o paradeiro de Dulce.

Não existe [no *noir*] verdade final indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita. Toda interpretação é uma entre outras possíveis (REIMÃO, s/d, p.61).

2.4 A SUBJETIVIDADE DO ROMANCE

Assim como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu possui um texto literário subjetivo, intimista, que se aproxima muito à poesia. O narrador, muitas vezes, é bastante próximo a um sujeito-lírico, pois não se contenta apenas em contar uma história: ele sente necessidade de falar sobre si mesmo.

Pensar a produção de Caio F como prosa poética poderia significar a total exclusão da perspectiva de sua representatividade social. No entanto, é justamente pelo intenso mergulho na individualidade de suas personagens que seus textos atingem um grau elevado de vínculo com as questões sociais que cercam esses sujeitos. A sugestão é que, ao contrário do que normalmente se pensa, a narrativa intimista tem igualmente sua inserção social assegurada (LIMA e SILVA, 2007, p.140).

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o narrador-personagem pensa o Brasil a partir de si mesmo. De seu lugar, ele olha o mundo que o cerca e, assim, faz considerações sobre a realidade em que vive. Por isso, *Dulce Veiga* chega tão perto do Brasil, como disse o autor em carta já citada. Neste fragmento, temos um exemplo desse olhar do narrador sobre as coisas:

Peguei a carta no chão, olhei o remetente. Era Lídia, provavelmente falando outra vez [...] De como finalmente ela tinha descoberto a paz & o que afinal eu continuava procurando nesta cidade poluída, maligna & amaldiçoada? O real, respondi mentalmente (ABREU, 2007, p.47).

Lídia (uma amiga ou ex-mulher, não fica explícito no livro) deixara aquele apartamento na cidade para morar em uma cidade interiorana, buscando encontrar a paz. Nessa passagem, o narrador, ao responder mentalmente a uma carta de Lídia, declara que viver na cidade poluída (referência a São Paulo) é imprescindível para viver a realidade. O discurso do narrador no início do romance evidencia a sua incredulidade nas palavras de Lídia (de que é possível encontrar a paz – ou a *outra coisa* – longe da cidade grande). Ao final do romance, percebemos a transformação das crenças do narrador, já que, ao

encontrar Dulce em uma cidade do interior, ele demonstra ter modificado sua opinião:

Eu perguntei:

- Você não quer voltar?

Ela disse:

- Nunca mais, eu sou feliz aqui.

Eu perguntei:

- Mas o que você quer, afinal?

Ela sorriu:

- Além de cantar?

- Mais além.

- Nada além: eu quero encontrar outra coisa.

Mas você já encontrou, pensei (ABREU, 2007, p.236).

De tal modo, compreendemos o mundo através dos olhos do narrador e percebemos, também, o seu discurso mais amadurecido.

O narrador do romance contemporâneo não é mais aquele narrador que tudo sabe e que traz ensinamentos para o leitor (como o narrador épico). Em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno diz que não existe mais uma relação de superioridade do narrador em relação ao objeto narrado (ele pode até ser esse objeto – como é o caso do narrador-personagem). O narrador, segundo Adorno, “*ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso*” (2003, p.60). Essa mudança do narrador da epopéia para o narrador do romance contemporâneo se deu justamente para aproximar o leitor.

No caso de *Dulce Veiga*, é através do narrador intimista que o leitor se encontra no texto, uma vez que os questionamentos do narrador são possivelmente os mesmos do leitor: *por que Dulce fugiu se poderia ter sido a maior cantora do Brasil? Por que o sucesso não bastava para Dulce ser feliz?*. Apesar de não explícitos no texto, esses questionamentos, cada vez mais atuais, perpassam toda a obra e cada leitor responderá a partir da forma como compreendeu o romance.

Diversos trechos do romance podem ser citados como exemplo de prosa poética, já que as imagens construídas pelo autor provocam no leitor algo inesperado, entrando em contato com o que há de mais profundo na alma. Caio

declarou algumas vezes, em entrevistas e depoimentos, que o que está profundamente dentro de cada pessoa é o que está dentro de todas as pessoas; por isso, existe uma lente *zoom* que ele coloca em suas personagens, revelando sua dor, sua ansiedade. Essa lente é o que mostra cada um de nós, leitores, na obra, pois o que está naquela personagem é também o que está em nós. A literatura de Caio Fernando é, definitivamente, uma literatura *voltada para dentro*:

Mas eu *tinha* que ficar contente. E quando você quer, você fica. Comecei a ficar. Afinal aquele podia ser o primeiro passo para emergir do pântano de depressão e autopiedade onde refocilava há quase um ano [...] Perdera o vício de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, mas não o de estar sendo escrito (ABREU, 2007, p.17).

Falando sozinho ao acordar, enxergando-se no espelho, o narrador volta sua atenção para dentro de si mesmo para pensar sobre sua vida, seus problemas, suas angústias. Precisava ficar contente, mesmo tendo conseguido um emprego no *pior jornal do mundo* (ABREU, 2007, p.16). As frases de estímulo da personagem são tão desestimulantes que conseguimos aproximá-las àqueles momentos em que nos forçamos a ver algo de positivo no meio do caos, da dor, da desgraça.

A descrição que o narrador faz de si mesmo também traz elementos subjetivos, onde o leitor pode, por vezes, se encontrar.

Ela [Patrícia] me olhava entediada, eu não tinha nada especial. Um jeans como o dela, mas sem rasgões, camiseta branca sem vagina nem falo estampados. Nenhum brinco, nenhuma mecha verde no cabelo. Uniforme de guerra, ou de quem quer ficar invisível. E eu queria, há tanto (ABREU, 2007, p.28).

Querer ficar invisível perante a sociedade é um desejo antigo do jornalista. Quando dissemos, no capítulo anterior, que, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, Caio Fernando Abreu dá atenção ao submundo, enfatizamos o empenho do autor em construir personagens B, em um Brasil decadente e caótico. A invisibilidade do narrador perante a sociedade é o que o caracteriza como um anti-herói, que vive à margem da sociedade; enfim, um herói B.

Em outra passagem, o narrador descreve esta cena:

Então fechei os olhos. E comecei a me distanciar dos telefones tocando, das máquinas batendo, das vozes fragmentadas em farrapos de conversas, para prestar atenção somente às batidas do meu coração (ABREU, 2007, p.62-63).

Para escrever a crônica sobre Dulce, ele precisa desligar-se do mundo que o cerca e prestar atenção apenas ao que há dentro do seu interior. Essa cena é um exemplo da diferença do romance de Caio para os demais romances policiais. A descrição, tão forte aqui, não é uma característica do romance policial (nem do de enigma, nem do *noir*): "O romance deve ser verossímil, mas não cheio de descrições já que se trata de um jogo" (PIRES, 2005). Incomuns no romance policial, as cenas descritivas e introspectivas são a marca da narrativa de Caio, onde são abordadas as relações eu x mundo, o autoconhecimento e as angústias que afligem as personagens.

O lirismo de *Onde andaré Dulce Veiga?* é tão expressivo que, na primeira parte do romance, *Segunda-feira*, o narrador diz:

"Mais que de ti", lembrei, "mais que de ti, lembro dos teus sapatos amarelos". Há mais de dez anos aquele verso – seria um verso? – rondava na minha cabeça. Só isso, nunca soubera o que vinha depois. Haveria mesmo algo depois? (ABREU, 2007, p.62).

Mais que de ti (ou *Flash Back*) é um poema escrito por Caio, encontrado junto aos manuscritos de diversas obras no Acervo Pessoal do escritor na UFRGS. Fragmentos do poema, que possui três versões (Anexo A), são incluídos em *Dulce Veiga*, o que demonstra que o autor privilegia a subjetividade no romance.

Outros versos que aparecem em *Dulce* são os de Florbela Espanca: "*sempre da vida – o mesmo estranho mal / e o coração – a mesma chaga aberta*". Esses versos já haviam sido incluídos nas duas primeiras versões do conto *Creme de Alface*; porém, conforme Lima e Silva (2007), nesse conto não sobra espaço para o lirismo "*que apontaria um aprofundamento, inicialmente, existencial*" (p.143), por isso o autor opta por retirá-los do texto. Entretanto, em *Dulce Veiga*, há espaço para o lirismo, já que o autor acrescenta aqui os mesmos versos. É permitido nesse romance, mesmo que possua estrutura semelhante à

da narrativa policial, o aprofundamento nas questões interiores ao ser humano, inteiramente subjetivas.

Por fim, relembramos a regra 3 de Todorov, que diz que "*O amor não tem lugar no romance policial*" (2003, p.72). Poderíamos apontar diversas relações amorosas no romance de Abreu, como a do narrador e Pedro, a de Patrícia e Márcia, a de Saul e Dulce ou a própria paixão do narrador por Dulce, que o move em busca dela. A partir disso, é possível perceber a descaracterização que Caio F. faz do romance policial ao inserir o amor e a introspecção em sua obra.

No romance de enigma, não há lugar algum para o amor; já no romance *noir*, podemos até encontrar o amor, mas nunca um narrador intimista:

“[no *noir*] o narrador relata aspectos exteriores da personalidade e das reações dos personagens da narrativa, e raramente nos dá algum índice da psicologia destes, ficando por conta do leitor deduzir a partir desses dados” (REIMÃO, s/d, p.58)

Em vez de suscitar medo (que é o propósito primeiro do romance policial), *Onde andaré Dulce Veiga?* faz nascer no leitor indagações muito mais subjetivas, pois o crime muitas vezes é deixado de lado para que as questões do "eu" (e quando falamos das questões do "eu", falamos também nas questões da sociedade) sejam explicitadas.

Onde andaré Dulce Veiga? [...] visita o romance policial de maneira inesperada, lírica mesmo, e porque não reveladora. Ele acaba servindo de passarela para um desfile nada complacente das coisas da vida, numa grande cidade. Texto que desenvolve o leitor da primeira à última linha, formando um labirinto poético em que o mistério central desvenda outros mistérios, num efeito cascata de emoção, surpresa e verdade (SOUZA JR, 1991, p.3).

As questões em princípio paralelas (o amor, a sociedade brasileira e as questões interiores ao sujeito) ocupam a maior parte do enredo. O título *Onde andaré Dulce Veiga?* sugere que o foco principal do romance seria a busca, a investigação. De certa forma, a sugestão é correta; porém, a procura não é apenas por Dulce Veiga. É, ao mesmo tempo, a procura do narrador pela sua própria identidade.

3 A DESCONSTRUÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

Conhecido como o criador do *desconstrutivismo*, o filósofo Jacques Derrida pôs em discussão o pensamento do Ocidente quando denunciou aquilo que era valorizado e em nome de quê na filosofia ocidental. A leitura desconstrutora do autor propõe-se como leitura descentrada; porém, é preciso salientar que é abandonada toda referência a um *centro* privilegiado e não apenas um deslocamento dele, uma vez que teríamos o outro extremo.

O que Derrida chama de feminino, por exemplo, está para além da mulher; para além da distinção sexual homem-mulher: é justamente **o fim da distinção polar** e a abertura para uma produção de múltiplas diferenças sexuais. Enquanto se permanecer preso a um discurso classificatório, seja nos discursos libertários das feministas ou dos homossexuais, ainda assim se estará insistindo em divisões dualistas, tais como a metafísica tradicional sempre impôs (HADDOCK-LOBO, 2008, p.20, grifo nosso).

Sem dúvida, o movimento da desconstrução abriu uma nova perspectiva na questão da leitura do texto literário, já que *o desmontando*, a partir do projeto de Derrida, podemos revelar diversos significados ocultos. O desconstrutivista faz uma leitura crítica da tradição (e essa leitura também é passível de desconstrução).

Dessa forma, desconstruir, para Derrida, não significa destruir. Significa questionar, criticar, desmontar, decompor. O deslocamento, segundo Haddock-Lobo (2008), se dá quando, ao mesmo tempo, se respeita e se desordena a "ordem interna" de um texto. Segundo este, Derrida afirma que só se desconstrói aquilo que se ama. Assim, é preciso enxergar que a desconstrução acontece muitas vezes por um deslocamento positivo: as ressalvas feitas pelo desconstrutivista visam a acrescentar valores ao texto, não a diminuí-lo.

Veremos, neste capítulo, a maneira como o romance policial é desconstruído em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Para tanto, utilizaremos os conceitos de Jacques Derrida sobre desconstrução.

3.1 A BUSCA DE SI MESMO

Quando aceita o desafio de encontrar a cantora desaparecida há tanto tempo, o jornalista não faz ideia alguma da experiência de transformação pela qual passará. No momento em que ele se percebe envolvido na história, não consegue mais se desvencilhar; sente um arrepio na espinha e não descansa até encontrá-la.

Sozinho na grande cidade, ele é um homem que perdeu a força e a fé, um poeta que renegou seu único livro, *Miragens*, um jornalista do “pior jornal do mundo”. O único amor verdadeiro que conheceu foi a experiência homossexual com Pedro, que o abandonou por ser soropositivo (deixando no narrador a dúvida de este também o ser, uma vez que caroços começaram a surgir no seu pescoço).

Enfim, o narrador-personagem é um sujeito fracassado, que tem uma reviravolta em sua trajetória quando decide encontrar Dulce. Ao lembrar o primeiro encontro com a cantora, em uma entrevista que realizara antes de seu desaparecimento, ele reflete sobre a sua personalidade e a de Dulce:

Naquela época, quando a conheci, costumava acreditar em tudo que me diziam. Era muito jovem, tinha vinte anos e a segurança absoluta da eterna juventude, como um pequeno vampiro ou um semideus [...] Não sei se foi dessa vez que o bebê chorou, e ela levantou apoiando-se no braço gasto da poltrona, para embalar devagarinho o berço. Isso não combinava com ela, e sei que não sei ao certo por que minha memória guardou-a inteiramente imóvel olhando direto meus olhos no momento em que disse com um suspiro:

- Está certo, podemos começar. (ABREU, 2007, p.39 e 41)

Percebemos, nesse fragmento, que o narrador lembra-se de como era ingênuo e seguro quando jovem. Hoje, ele não tem a mesma segurança em si mesmo. Ao mesmo tempo em que prova sua maturidade, ao expor que não se considera mais um semideus, podemos ver em outros trechos que ele perdeu a autoconfiança. Ele diz que não sabe mais cantar, que não se relaciona mais com as pessoas (há meses não traz alguém para seu apartamento; não ama mais). Segundo Sávio, “*A história, passada em sete dias, evidenciará o resgate destes poderes na trajetória deste indivíduo, o seu re-nascimento*” (2007, p.255). Esses

"poderes" (do amor, da utilização da palavra, da confiança) são resgatados pelo narrador durante o seu percurso.

Quando dissemos que, no romance de Abreu, a busca por Dulce Veiga é, também, a busca do narrador por sua própria identidade, explicitamos que é mantido o foco na investigação, pois o sujeito investiga um mistério e, ao mesmo tempo, descobre os seus mistérios interiores. O autor utiliza-se do romance policial para discutir questões diferentes das normalmente discutidas neste tipo de narrativa. O que conhecemos do policial tradicional é muito mais objetivo, direto, sem discussões e divagações sobre o interior do sujeito.

Em tempo, é válido remarcar a fala do narrador quanto ao fato de Dulce não ter vocação para ser mãe. É evidente que ele utiliza sua experiência posterior para chegar a esta conclusão, já que ela abandonou Márcia ainda criança. Essa característica da narração é importante para a discussão sobre a narrativa policial, uma vez que *Onde andaré Dulce Veiga?* é narrado com verbos no passado e percebemos diversas antecipações do narrador acerca do futuro transcurso dos acontecimentos, o que caracteriza o romance de enigma (que tem duas histórias, a do crime e a da investigação).

Retornando ao renascimento do narrador, vemos as lembranças de Pedro espalhadas no romance, assinaladas em itálico. Através desse retorno ao passado, notamos, mais uma vez, a presença do amor no romance, como nesta passagem em que o narrador relata o primeiro encontro dos dois:

Eu estava quase dormindo quando ele entrou numa daquelas estações de metrô meio desertas depois das dez, onze horas da noite [...] Pedro não sentou, embora todos os lugares, a não ser o meu, estivessem vazios. Ficou parado à minha frente [...] Nesse momento, começou a acontecer aquela sensação. Ainda sou capaz de lembrar como, pouco antes de vê-lo parado à minha frente, fui abrindo os olhos. Como se despertasse enquanto alguém abria a janela, tomado por aquela mesma sensação de dourado [...]

Ele sorriu para mim. E perguntou:

- Você vai para a Liberdade?

- Não, eu vou para o Paraíso.

Ele sentou-se ao meu lado. E disse:

- Então eu vou com você. (ABREU, 2007, p.113-115)

O diálogo comovente das personagens exemplifica, novamente, a forma como Caio nos apresenta o seu romance policial: como poesia. O narrador, durante sua trajetória, não tem certeza sobre a sua sexualidade, se tem o vírus HIV ou não. O final não esclarece essas dúvidas. Soropositivo ou não, homossexual ou não, fica explícito que a importância está em encontrar a felicidade, em ser livre para escolher ser o que quiser.

A trajetória do narrador mostra todo o seu aprendizado e o seu renascimento; a história mostra sua tentativa desesperada de se reconstruir. Quando o encontro com Dulce termina, ele está pronto para voltar à cidade grande: "*Il s'accepte et il est prêt: prêt pour vivre, même s'il a vraiment le Sida, prêt pour aimer une autre sidéenne, Márcia, ou Filemon, ou Patrícia ou encore un chat appelé Cazuzza. À partir de là, il peut enfin chanter [...]*" (LOUZON, 1994, p. 34)⁵. O narrador-personagem antecipa ao leitor esse renascimento, quando Saul lhe pede um beijo, no capítulo 53: "*é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu*" (ABREU, 2007, p.212, grifo nosso).

Quando Pedro se foi, o narrador perdeu a sua identidade, que agora é recuperada após o encontro com Dulce Veiga. Depois de vê-lo beber o chá, Dulce pede a ele que deite, e inicia uma massagem em seus pés *frágeis, feios*. O narrador relaciona essa ação de Dulce a um assassinato:

tudo estava acabado, tentei rir, dinâmico repórter desaparece misteriosamente, não consegui. Para não ceder a esses pensamentos, ao mesmo tempo em que repetia para mim mesmo que se tratava apenas de um chá, uma massagem [...] para interromper aqueles outros pensamentos que não iam embora, como se eu fosse ser assassinado no próximo segundo, e eu estava sendo, mas de um outro jeito, apenas de certa forma, docemente, pensei, docemente Dulce (ABREU, 2007, p.226-227).

De certa forma, a transformação pela qual ele passa é uma forma de morte, pois o homem inseguro, solitário e infeliz ficara para trás.

⁵ Ele se aceita e está pronto: pronto para viver, mesmo que ele tenha mesmo AIDS, pronto para amar outra aidética, Márcia, ou Filemon, ou Patrícia ou ainda um gato chamado Cazuzza. A partir disso, ele pode enfim cantar (tradução nossa)

3.2 SOCIEDADE

É incomum percebermos, na narrativa policial, um vínculo tão grande com o local onde se passa a história. A descrição espacial e a crítica social são por vezes relevantes no romance policial, mas dificilmente importam tanto na narrativa quanto no livro de Caio Fernando. A sociedade brasileira é parte essencial do romance.

Já dissemos que não se deve excluir Abreu da discussão sobre a sociedade, mesmo que suas narrativas sejam intimistas. Ao contrário, é exatamente por falar do "eu" que Caio se aproxima do outro:

essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, [...] sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação (ADORNO, 2003, p.67).

A forma como o autor aborda a sociedade brasileira (primeiramente, a partir do olhar do narrador; depois, na criação das demais personagens) é bastante atenta à realidade. A banda de rock cujas componentes são viciadas em cocaína, a sujeira das ruas, do Quênia's Bar, os subempregos: todas essas marcas são de um Brasil diferente daquele mostrado nos cartões postais.

Não é recente a ideia de que a literatura deve ter um caráter nacional, deve falar sobre seu povo. Os românticos, segundo Antonio Candido (2006), acreditavam que construíam a nação a partir de sua produção literária. Era preciso celebrar a pátria, escrever para contribuir para a grandeza da nação:

Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso (CANDIDO, 2006, p. 328).

As razões que levaram os românticos a publicarem muitas obras de cunho nacionalista são importantes, uma vez que havia o desejo de criar uma literatura independente e era preciso que se cumprisse a tarefa de construir uma nação.

Obviamente, com a nação já constituída, o escritor contemporâneo não necessita mais das manifestações patrióticas dos românticos. Entretanto, não é por isso que a pátria desaparece da sua obra. A diferença é que, agora, o escritor enxerga-a da maneira como ela realmente é.

De Londres, Caio escreve uma carta a Guilherme de Almeida Prado para desabafar a necessidade de estar em sua terra natal:

Eu não sei, estou aqui perdido [...] mas vou chegando à conclusão (para mim, para meus pobres botões, não significa que isso possa se aplicar a outras pessoas) que um artista não pode / não deve viver longe de sua terra. Falo bobagem. Se pensar em literatura – e Beckett, que escreveu praticamente tudo na França, longe da Irlanda? e Cortázar, que foi escrever em Paris? e Hitchcock, que foi filmar nos USA? Dizendo de outro jeito: eu sinto que não poderia escrever longe do Brasil. Ou poderia, mas não teria *aquilo* que esquentava a alma, e é indefinível, e que está na esquina da sua terra natal (MORICONI, 2007, p.211-212).

Vemos que Caio F quer escrever perto do Brasil; porém, isso não significa que o considera maravilhoso e sem problemas. Pelo contrário, como todo brasileiro, Abreu enxerga as virtudes somadas aos defeitos de seu país. Em carta a Maria Lídia Magliani, Caio diz:

Meu livro [*Dulce Veiga*] gira todo em torno do BRASIL. Um Brasil imundo, corrupto, violento, mas também mágico, sensual. Sinto cada vez mais uma paixão desesperada – e rejeitada – por esta terra. Aquele amor não-retribuído que aos poucos vai virando veneno, desejo de vingança, rancor e mágoa. (MORICONI, 2007, p.184).

Assim, em *Onde andará Dulce Veiga?*, o Brasil aparece de *cara limpa*, sem maquiagem. A pátria não é enaltecida como queriam os românticos:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia's Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri à Estação da Luz, lembravam *Metrópolis*. **A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha?** (ABREU, 2007, p.92, grifo nosso).

Nesse trecho, o narrador afirma que a cidade ia explodir um dia. Mesmo querendo “*não ter nada a ver com isso*”, o narrador mostra ter consciência de que é impossível se afastar dos problemas sociais. Como em outras narrativas de Caio, o

conflito brota exatamente do choque entre o interior da personagem tentando harmonizar-se com o tempo e o espaço que a circundam. Percebemos o quanto é frequente no romance tanto a imagem do Brasil ou do mundo individual das personagens prestes a desabar, como este momento após o desaparecimento de Márcia Felácio:

- A polícia não [disse Patrícia].
Drogas pesadas, Esquadrão da Morte, queima de arquivos, Cartel de Medellín. Márcia flutuando no rio Pinheiros, a espuma branca da poluição entre seus cabelos, quase tão branca quanto eles, um sapo pousado sobre a borboleta tatuada entre seus seios. No velório, uma coroa de flores em forma de guitarra elétrica, as Vaginas Dentatas cantando o *backing vocal* de *meus heróis morreram de overdose*. Procurei um espaço vazio na mesa, bati na madeira. E comecei a ficar preocupado (ABREU, 2007, p.162).

Nessa alucinação do narrador, ele imagina o que poderia acontecer com Márcia se a polícia fosse chamada naquele momento. Mesmo que tudo isso seja imaginação, vemos o quanto a vida das personagens está sempre por um fio, já que se envolvem em relações perigosas e drogas pesadas. Assim é viver no submundo.

Dulce Veiga aproxima-se ao *noir* quanto à crítica social, já que este é conhecido por apontar os defeitos da sociedade, mostrando o seu lado sujo. Ao tratar de Hammett, escritor exemplo da *Série Noire*, Reimão diz:

Utilizando o mundo do crime como metáfora da sociedade em geral, Hammett vai denunciando a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade etc. E faz com que nós, leitores, passemos a enxergar com outros olhos não a própria narrativa policial, mas o mundo em que vivemos cotidianamente (s/d, p. 62)

Dessa forma, "*o leitor, além de fruir uma narrativa de ação e aventura, pode, também, aperceber-se de outros níveis de leitura (a crítica política, a crítica social, ética etc), níveis que constroem uma visão de mundo*" (REIMÃO, s/d, p.64). Em relação à obra de Caio Fernando Abreu, é possível acrescentar a essa lista também o *autoconhecimento*, já que o leitor, ao percorrer junto ao narrador a sua trajetória, onde este descobre a sua própria identidade, também inicia a sua.

Na fala do narrador, percebemos a relação personagem x Brasil: "*Tirei a roupa, joguei-a no chão. Mais uma calça, uma camisa. Outra cueca, outro dia, não fazia diferença. Tudo apenas sujeira que se acumulava*" (ABREU, 2007, p.79). Compreendemos, então, que o Brasil e a personagem estão ligados por algo: pela *sujeira acumulada*.

Quando o narrador chega ao Rio de Janeiro, no capítulo 49, escuta Gal Costa cantando *Aquarela do Brasil* na casa de Lilian Lara. Ao ouvir "*O meu Brasil brasileiro [...] terra de samba e pandeiro*", o repórter olha as próprias mãos e acha sua "*pele branca demais, as unhas sujas, encardidas, a pele machucada em volta delas, dedos amarelados de cigarro e outras manchas, veias e ossos e pêlos nítidos demais*" (ABREU, 2007, p.193).

Mais uma vez, a imagem do Brasil e da personagem se fundem. É impossível deixar de perceber a contradição entre a letra da música *Aquarela do Brasil* e o Brasil real em que o narrador vive. Muito mais do que "a terra de nosso Senhor", como canta Gal Costa, o Brasil descrito no romance é encardido e machucado pela violência, pela pobreza e pela corrupção.

A partir dessa visão que a personagem tem do Brasil e de si mesma, é possível fazer uma análise de uma palavra utilizada diversas vezes no romance: *pentimento*. Do início ao fim da narrativa, o jornalista fala em *pentimento*, que significa o reaparecimento, em telas, de pinturas ou desenhos feitos anteriormente sobre uma pintura em restauração. Conforme Almeida (2007), denuncia o arrependimento, o erro inicial, a mudança de ideia do artista.

Assim, pensemos no significado dessa palavra de acordo com o contexto em que está inserida. A primeira vez em que o narrador-personagem faz referência a *pentimento* é quando, logo no início do romance, escuta Márcia cantando. O repórter ainda não se lembra da existência de Dulce Veiga; porém, através do canto de Márcia, imagens vêm à sua cabeça: a poltrona verde, os filmes preto e branco. Segundo ele, aquela sensação estranha era perturbadora, "*dava saudade, desgosto*" (ABREU, 2007, p.29). Nesse momento a palavra *pentimento* surge: algo que estava escondido, que já havia sido *riscado*, reapareceu.

O sentido de *pentimento* pode ser estendido, então, a pessoas, a situações, entre tantas outras coisas. São recorrentes as imagens que fazemos dos outros e, muitas vezes, nos surpreendemos ao descobrirmos aquela pessoa bem diferente do que imaginávamos. No romance, podemos fazer essa relação com o narrador-personagem, já que quem conhece apenas o seu exterior sujo e malvestido não consegue ver a grandeza de seu interior, sendo capaz de dizer e pensar as mais belas frases. Esse seu lado poético surge geralmente quando ele está a lembrar do passado.

No discurso do narrador, notamos a sua necessidade de viver o *real*. Nesta passagem, o repórter frisa mais uma vez esse desejo:

Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício (ABREU, 2007, p.46).

Esse real poderia ser relacionado também ao vocábulo *pentimento*, já que a personagem diz querer um real "*sem nada por trás além dele mesmo*". Ele parece cansado de nunca encontrar o *mais fundo* do real, do Brasil, da sociedade. É também a partir da memória que o narrador faz reaparecer algumas imagens já apagadas do Brasil, como as cantoras de rádio, a música antiga cantada por elas, a felicidade (a "outra coisa" encontrada por Dulce). Não compreender o porquê da fuga de Dulce é não compreender a felicidade, que não é a mesma para todos. Para ela, ser feliz era cantar, estar longe da fama. Para os outros, a felicidade era exatamente o sucesso de sua música.

Além dessa imagem, a citação do romance nos indica que a personagem quer o real mesmo que este seja imundo e malcheiroso: "*sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros*" (ABREU, 2007, p. 46). O jornalista quer o Brasil, mesmo que ele não seja um país dos sonhos (Caio, como lemos na carta a Guilherme de Almeida Prado, também o queria). A única ressalva é que seja verdadeiro.

3.3 MEMÓRIA E TRADIÇÃO

Como já dissemos, lembrar é um processo importante no romance, pois é através dele que o narrador se torna mais intimista e mais subjetivo. De fato, as páginas de *Dulce Veiga* estão recheadas de lirismo, como ficou evidente no capítulo 2.

A memória é, a nosso ver, o que transforma o narrador-personagem. Afinal, são as colagens da memória do narrador que integram o romance e modificam a ação dos fatos. A partir do momento em que ele dá sentido àqueles acontecimentos, a narrativa vai se desenvolvendo.

ele [o narrador] lê a cidade a partir de seu repertório de colagens. Porém, é exatamente essa memória que está em crise: o narrador perambula em busca de Dulce Veiga e também em busca de se reconstituir, pois a lembrança é feita de cacos (LEAL, 2001, p.41).

O protagonista reconstitui, a partir de sua memória, os fatos. No início da narrativa, suas recordações sobre Dulce Veiga e as demais personagens são vagas; fica explícito no livro que o narrador havia “optado” por esquecer (ou tentar esquecer) algumas coisas, como a noite em que, por impulso, denunciou os comunistas Dulce e Saul para a polícia.

O ato de lembrar vai tornando-o, por um lado, mais forte e mais capacitado a resolver o enigma, uma vez que as situações vividas por ele quando jovem contribuem para a descoberta do paradeiro de Dulce. Por outro, enfraquece o seu caráter detetivesco pela aproximação emocional que tem da história.

A pergunta do título, "*Onde andar Dulce Veiga?*", já movimentava a memória não só do jornalista como de todos aqueles que leram a sua crônica e conheceram Dulce. Vale dizer que, até a criação da crônica, ninguém mais se lembrava do assunto, que havia sido explorado pelos jornais nas primeiras semanas que sucederam o sumiço (notícias de primeira página com fotos); porém, passou a ocupar notas cada vez menores, até transformar-se em uma notícia de rodapé dois, três meses depois: "*O mistério continua sem solução*".

Retomando o lirismo que a memória traz ao romance, o capítulo 24 de *Dulce Veiga* exemplifica muito bem esse tema, visto que o narrador lembra a entrevista que fez com Márcia Felácio, dividindo as memórias em duas colunas:

Márcia Francisca da Veiga Prado não era nome de estrela. Mas esses quatro nomes tinham história [...]

Me conte a sua vida, pedi meio sem graça. Eu nunca fora nem seria um bom repórter, desse tipo que espicaça e provoca, eu tinha medo de ferir.

(ABREU, 2007, p.104)

Como em poesia, a *forma* tem grande importância nesse fragmento. Na primeira coluna, o narrador escreve um texto mais formal, como se fosse o texto a ser editado mais tarde para ser publicado no jornal. Na segunda coluna, vemos a ótica do narrador frente ao que ela conta, pois este expõe seus sentimentos e seus pensamentos. Nesta coluna, ele diz olhar os olhos verdes de Márcia, arregalados, a sua magreza, sua palidez (características que ele relaciona com a imagem negativa de uma campanha antidrogas), e ter vontade de adotá-la, para dar-lhe bastante leite, mel, germe de trigo, vitaminas, sais minerais. Através disso, percebemos o carinho que ele sente por ela e, com isso, a sua aproximação às demais personagens.

Quando termina a entrevista, Márcia diz que a banda Vaginas Dentatas era algo bem *heavy*, muito *hard*, mas que ela queria romper com aquilo agora, chegar a algo mais *zen*. Como sua mãe, Márcia sofre com a pressão das gravadoras e do público; porém, quer *outra coisa*. Na coluna da direita (visão do narrador), o protagonista, com um olhar mais interior, diz: "*claro que compreendia, compreendia tudo, perguntei se ela queria parar, ela disse que sim, e eu desliguei o gravador*" (ABREU, 2007, p.108).

Leal (2001) afirma que *Onde andaré Dulce Veiga?* indica uma relação de *extradição*, termo de Ricardo Piglia. Os escritores, segundo Piglia, trabalham com a *extradição*: "*Por un lado lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidada y por outro lado la obligación semi jurídica (colombiana) de ser llevado a la frontera*" (1991, p.61). De acordo com Leal, o romance de Caio F. amplia os dois polos (o nacional e o estrangeiro) estabelecidos por Piglia: o espaço se multiplica em histórias e tradições e as fronteiras se enfraquecem, possibilitando assim a comunicação entre passados e presentes, campos e cidades, centros e periferias.

Afinal, o estrangeiro faz parte da própria paisagem da metrópole periférica, fato que, longe de ser uma contradição em termos, é uma realidade sensível [...] Ir à fronteira é ir ao encontro do outro, ao "de fora". Com isso, no seu filiar-se a uma 'ex-tradição', o romance de Caio Fernando Abreu outra vez afirma a necessidade da diferença do outro (LEAL, 2001, p.56).

O autor, após esse trecho, aponta no romance onde podemos encontrar o conceito de Piglia. Um exemplo relevante é a personagem Márcia, que regrava a canção emblema da mãe, *Nada além*. A relação de continuidade da filha é clara e ultrapassa as diferenças de geração, segundo Leal (2001). Entretanto, ao mesmo tempo em que existe essa continuidade, regravar a música da mãe é uma maneira de fazer voltar de outro modo, voltar para fazer diferente.

A partir dessa análise de Bruno Leal, propusemo-nos a pensar a relação de Caio Fernando Abreu e o romance policial. Parece-nos que é a mesma relação de ex-tradição que acontece no romance de Abreu: o autor recupera a narrativa policial para fazê-la de outro modo. O escritor não consegue esquecer a sua tradição, então precisa voltar a ela para mudá-la: "*Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito*" (PIGLIA, 1991, p.60).

Outra referência importante à tradição em *Dulce Veiga* é o momento em que Márcia canta *Poltrona Verde* em um show (no capítulo 45), poema escrito por Dulce e musicado por Márcia. Cantada em ritmo de bossa nova, a música *Poltrona Verde* não agradou ao público. Neste fragmento, percebemos a revolta:

Pelo menos metade da legião de replicantes subia as escadas vaiando, perplexos com a traição *heavy-metal*. Muito segura, Márcia caminhou sorrindo até a beira do palco, estendeu a mão pra mim e chamou:
- Vem cá, vamos conversar (ABREU, 2007, p.186).

Percebemos, então, que é impossível "não adaptar" a música para o contexto (as Vaginas Dentatas fizeram sucesso com *Nada Além* porque a adaptaram). Da mesma forma, foi preciso que Caio adaptasse a narrativa policial para o contexto, mas não o do público, que ainda hoje é habituado aos romances quebra-cabeças, e, sim, ao *seu* contexto, o da sua literatura: intimista, introspectiva, *de dentro*.

3.4 A RUPTURA DE *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

"Como *Onde andar Dulce Veiga?* desconstrói o romance policial?"  a pergunta que impulsionou este trabalho, já que a classificação de *Dulce* como parte da narrativa policial não é um consenso entre os poucos estudiosos da obra. De acordo com o que analisamos nos capítulos e subcapítulos anteriores, o romance de Abreu tem características que o aproximam tanto ao romance de enigma quanto ao *noir*; porém, percebemos que há temas que o afastam tanto de um quanto de outro.

Cabe a pergunta, então: ainda podemos considerá-lo um romance policial? Para responder a essa pergunta, faremos ainda algumas consideraoes sobre a discussão de gneros literários e sobre o romance de Caio Fernando Abreu.

Ao questionar se existem ou não os gneros literários, Borges afirma que "*pensar é generalizar, e necessitamos dos úteis arquétipos platnicos para podermos afirmar algo. Então, por que não afirmar que há gneros literários?*" (1985, p. 31). E acrescenta, ainda, uma observação que será de grande valia para a nossa discussão sobre *Dulce Veiga*:

os gneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo em que estes são lidos. A obra esttica requer a integração leitor/texto, para são então existir [...] Ele começa a existir quando um leitor o abre. Por conseguinte, existe o fenmeno esttico, que pode surgir no momento em que o livro foi planejado (BORGES, 1985, p. 31-32).

Se os gneros literários dependem menos dos textos que do modo como são lidos, o romance *Dulce Veiga* pode ser considerado uma narrativa policial se for lido como tal, e o contrário também é uma possibilidade. O leitor que o l esperando um romance policial dará valor a essa parte da narrativa; contudo, o leitor que está acostumado a ler outros textos de Caio Fernando Abreu (e já se habituou ao mergulho em si mesmo que o narrador provoca no leitor) pode nem perceber que *Dulce* faz parte do gênero policial, dada a aproximação que essa obra tem com as demais obras intimistas do autor.

De tal modo, é bastante clara a ruptura de Caio F. com a tradição da narrativa policial, uma vez que esse gênero é colocado em questão em sua obra. A

desconstrução feita por Abreu não é uma operação negativa, pois ele incorpora a narrativa policial acrescentando valores a este eixo positivamente. Apesar de carregar o sentido de negação (já que o próprio prefixo *des-* é negativo), a desconstrução não deve ser compreendida como a destruição do texto anterior ou a negação total dele. Vejamos a definição de *desconstrução* do Glossário de Derrida, organizado por Silvano Santiago:

Operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto [...] Operam-se, ao mesmo tempo, uma desconstrução por *renversement* e uma desconstrução por deslocamento positivo, por transgressão [...] As marcas se reinscrevem sempre num tecido antigo que é preciso continuar a desfazer sempre. Nesse sentido, desconstruir é também descoser (SANTIAGO, 1975, p.17-19).

A partir da ideia de *deslocamento positivo*, vemos que os elementos acrescentados por Abreu à narrativa policial não a fazem senão ganhar em complexidade, visto que valorizar a alma das personagens e dar cor ao ambiente em que vivem fazem de *Onde andaré Dulce Veiga?* um romance completo, com discussões e questionamentos elevados.

Em *Dulce*, a busca não é por algo concreto (um corpo, um cadáver). É muito maior do que isso: é a busca por algo que não se pode ver, é a procura por "outra coisa". Com essa discussão, a narrativa apenas tem a ganhar.

A solução do romance – se não do mistério – também remete mais para os livros anteriores de Abreu do que para os romances policiais típicos. Dulce Veiga, desaparecida a um passo do sucesso, procurava, segundo conhecidos, outra coisa: "Quero apenas cantar. Não quero nada disso que vejo em volta, eu quero encontrar outra coisa". É esta busca *de* Dulce Veiga – e não *a* Dulce Veiga – que acaba prevalecendo: é a "outra coisa" que a personagem-investigadora acaba encontrando ou, ao menos, aprendendo a procurar (CARDOSO, 1990, p.82).

Impossível deixar de perceber o movimento de desconstrução que o autor faz, já que ele, sem *destruir* a estrutura do romance policial, permite-se questioná-la. O enfoque desse tipo de narrativa é a investigação do mistério e a surpresa da resolução final. Esse aspecto é colocado em questão por Abreu, pois, mais que a intriga policial, o que importa em *Onde andaré Dulce Veiga?* é a busca de si mesmo

através da busca do outro, diferenciando completamente a obra dos romances quebra-cabeças já conhecidos na literatura brasileira e estrangeira.

L'intrigue policière, on l'aura compris, importe moins pour Abreu, dans ce roman qui n'a finalement rien d'un "polar", que la quête de soi, dans un monde agressif et déglingué, où la laideur est beauté, où règne la confusion des sexes, des religions et des esprits. Où les drogues dures sont le substitut inévitable à un monde où, au-delà du bien et du mal, règne le Rien (ZAND, 1994).⁶

Em cartas, o autor afirma estar escrevendo um policial “histórico”, o que evidencia sua intenção em ingressar nesse gênero. Entretanto, neste fragmento de carta a Jaqueline Cantore, escrito cinco anos antes da publicação de *Dulce Veiga*, Caio demonstra ter consciência de que rompe com as suas normas:

Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer [...] Pausa megalômana: Marilene, eu vou escrever um *excelente* livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismo tão incoerentes no meio da lama que chegam a soar absurdos, com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Tremo de pensar (MORICONI, 2007, p.128-130).

Os “rasgos de lirismo” no meio da lama são exatamente o tema deste trabalho: a maneira como o escritor insere a prosa poética em um policial que se passa no Brasil, país que, muitas vezes, tem a cara da *morte*, como se pode ver neste trecho:

Encostei na parede, acendi um cigarro. Fiquei olhando os viadutos. Na calçada oposta, em câmera lenta, o corpo todo coberto por sacos de farinha, uma mendiga arrastava um saco cheio de jornais velhos. Parecia a imagem da Morte numa gravura medieval, faltava apenas a foice (ABREU, 2007, p.150).

A imagem dessa mendiga, que simboliza a pobreza do Brasil, é a representação da Morte. Poucos têm o dinheiro de Rafic, o dono do jornal. Tão poucos no meio da massa de pobreza brasileira, que se tornam "*sushis no meio do lixo*" (ABREU, 2007, p.152).

⁶ A intriga policial, compreender-se-á, importa menos para Abreu, nesse que romance que nada tem de "policial", do que a busca de si mesmo, num mundo agressivo e desarticulado, onde a feiúra é beleza, onde reina a confusão dos sexos, das religiões e dos espíritos. Onde as drogas pesadas são o substituto inevitável num mundo em que, para além do bem e do mal, reina o Nada (tradução nossa).

O leitor choca-se, diversas vezes, ao reconhecer os "rasgos de lirismo" de Abreu em meio a temas tão difíceis de serem tratados, como a questão das drogas. Como exemplo disso, temos a relação de Márcia e Saul, vista de perto pelo narrador:

E na altura do cotovelo [de Saul, travestido de mulher], acima das unhas vermelhas, do pulso seco, latejava uma veia. Era essa veia que Márcia massageava, ajoelhada aos pés daquela mulher, segurando uma seringa no ar. Como se falasse com um bebê, repetia coisas que eu não conseguia ouvir, provavelmente coisas doces. Carinhosas, sedativas, hipnóticas [...] como uma enfermeira às avessas, uma enfermeira da treva, enfiou a agulha naquela veia [...] Os cabelos louros tombaram sobre o veludo verde (ABREU, 2007, p.168-169).

Admirado, o leitor percebe que a cena mostra o uso de drogas injetáveis de uma maneira muito sutil. O amor de Márcia pelo verdadeiro pai, Saul, é a única explicação que encontramos para que ela aja dessa forma, aplicando a droga em sua veia latejante.

A reformulação da narrativa policial feita por Caio tanto não é uma destruição que o autor não se propõe a construir um romance A: ele *quer* que seu romance seja B – inclusive que o B seja minúsculo, de tão B. Ele desvia-se da tradição ao construir um romance que não segue as regras do policial, mas não quer, com isso, escrever algo que diminua o anterior. Quer apenas escrever um policial à sua maneira, próximo à sua literatura. Entretanto, fazendo isso, Caio F. acaba elevando a complexidade do romance policial tradicional, tornando-o capaz de abranger mais temas além da investigação de um crime.

É característica do romance policial, por exemplo, fazer citações e referências a outras narrativas do gênero policial. Abreu também o faz, brincando com os clichês das histórias do gênero policial: "*Talvez uma porção de coisas dinâmicas & emocionantes & etc., se eu continuasse mesmo a bancar o Phillip Marlowe*" ou "*Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos: - Siga aquele carro*". (ABREU, 2007, p.150 e 204, respectivamente).

Todavia, ao mesmo tempo em que segue uma das regras do policial, Caio se desvia dela:

Patrícia apresentou-a [a gata]:

- Esta é Vita Sackville-West.

Sentou na poltrona, colocou a gata no colo e fechou o livro. Era Virginia Woolf (ABREU, 2007, p.99).

As referências preferidas do escritor neste romance são as de Cecília Meireles, Florbela Espanca e, sobretudo, Virginia Woolf, que é citada mais de dez vezes na narrativa. Com isso, o autor rompe, mais uma vez, com a tradição. Aqui são os poemas, e não os sushis, no meio do lixo. Outra vez a prosa poética de Caio, como figuramos no capítulo 2.

Com base nas discussões feitas acima, podemos concluir que a intriga possui os mais diversos temas, como a sociedade, a investigação do mistério, a busca da própria identidade, a homossexualidade, a poesia e o amor. Segundo Todorov,

a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer "melhor" do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser "embelezar" o romance policial, faz "literatura" e não romance policial (2003, p.65).

A partir dessa ótica, não consideraríamos *Dulce Veiga* um romance policial, uma vez que não segue as regras do gênero. Mesmo trazendo-o em algumas marcas, como a própria estrutura da narrativa, Caio não se *encaixa* nas normas do policial.

Retomando o pensamento de Todorov, "*Geralmente, a obra-prima literária não se encaixa em nenhum gênero, a não ser em seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero*" (2003, p.65). Assim, a citação de Todorov confirma a transgressão de Abreu, já que este não seguiu à risca a cartilha e atravessou a fronteira do romance policial. Foi além dele. E fez *literatura*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa vez, Caio Fernando explicitou, em entrevista publicada no Caderno Autores Gaúchos, organizado pelo Instituto Estadual do Livro, que sentia que o ato de escrever era por vezes inútil. Segundo Caio, em um país de Terceiro Mundo como o Brasil, o escritor se sente impotente para modificar algo na realidade dura das pessoas. Entretanto, o terapeuta do autor disse algo que o fez perceber sua "utilidade": os escritores, os ficcionistas e os poetas são os biógrafos da emoção. Se alguém, no ano de 2010, quisesse saber o que as pessoas sentiam nos anos 80, não lerá a Veja ou o Estado de São Paulo. Lerá a ficção.

O terapeuta de Caio tinha razão: a função social dos escritores e poetas é a de exprimir o que há de mais interior na alma humana, fazendo assim uma "biografia do emocional". Os sentimentos da geração de Abreu estão impregnados em sua obra; por isso, ele é sempre visto como um escritor ligado ao seu tempo.

Com as análises efetuadas no presente trabalho, verificamos a grandeza da obra do escritor, já que encontramos em seu texto uma pluralidade de temas importantes postos em discussão.

Há muitos motivos para considerarmos *Onde andaré Dulce Veiga?* um romance A, e não B, se tomarmos essa classificação como *qualidade* de um texto. É evidente que também há a possibilidade de o pensarmos a partir da referência ao submundo e, assim, *Dulce* seria sem dúvida um romance B (lembrando que os filmes B são os que tratam do lado sujo do mundo). Porém, quando classificamos filmes como A e B, atualmente, estamos nos referindo normalmente à qualidade, já

que os últimos são conhecidos por possuírem um orçamento mais baixo e, por consequência disso, são vistos como filmes de menor valor.

Ao perguntamo-nos o que *Dulce Veiga* tem de A ou de B, pensamos primeiramente nas "coincidências" que podem ser vistas no enredo. As casualidades ocorridas na história, como Patrícia ser filha de Lilian Lara – melhor amiga de Dulce, que ficou com Márcia no momento do desaparecimento de sua mãe – ou até mesmo a própria coincidência de Márcia ser filha de Dulce, são marcas que caracterizam o romance policial, uma vez que tudo o que acontece deve ter em vista o mistério e o desenlace surpreendente. Essa particularidade que distingue as narrativas policiais de outras narrativas é, de certa forma, uma característica B, que diminui a complexidade do texto, pois é como se tudo estivesse ali somente pela necessidade do mistério.

Por outro lado, as grandes virtudes de *Onde andará Dulce Veiga?* são a personagem principal, o narrador, e os motivos de Dulce para fugir do estrelato. São, sem dúvida, os principais motivos para se elevar o valor do romance, tornando-o A.

O protagonista do livro é uma personagem complexa, pois altera seu comportamento no decurso do romance e suas reações surpreendem o leitor diversas vezes. Se utilizarmos as categorias de Aguiar e Silva, consideraríamos o narrador uma personagem *redonda*:

As personagens *modeladas* [redondas] [...] oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos. Ao traço recorrente próprio das personagens planas, corresponde a multiplicidade de traços peculiar das personagens redondas [...] **através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida** (AGUIAR E SILVA, 2006, p.709-710, grifo nosso).

Personagem enigmática, o narrador não consegue distanciar-se do caso que resolve, envolve-se emocionalmente com as demais personagens e está à procura de si mesmo. Uma personagem sem nome, esvaziada da sua identidade. Primeiramente tem de se descobrir para encontrar Dulce ou tem de encontrar Dulce para se descobrir? Parece-nos mais pertinente a última alternativa, já que, quando encontra a diva da música, ele recebe um nome, é batizado por ela, e está pronto

para voltar à cidade para recomeçar a sua vida. E ele sabe que foi necessário tudo aquilo para conseguir se encontrar novamente: "*Eu quase não pensava, não sentia nada. Sabia apenas que precisava cumprir, uma a uma, feito provas, todas aquelas etapas*" (ABREU, 2007, p.217). Vale dizer que a constatação "*Eu quase não pensava*" descaracteriza completamente o detetive do romance policial, conhecido sempre por sua racionalidade.

A segunda qualidade que destacamos na narrativa de Abreu é o tema da fuga da grande cantora para uma cidade onde não é conhecida. Caio F., quando coloca isso em questão, mostra o quanto é um escritor avante em seu tempo, pois nunca foi tão atual o tema do vazio da fama. Em um mundo onde os reality shows dominaram os canais de TV, percebemos o quanto as pessoas "precisam" ser famosos, mesmo sem nenhum talento para isso. O *glamour* das celebridades já não é mais baseado em suas aptidões para as artes; é medido pela capacidade de escandalizar o mundo das mais diferentes maneiras.

Dulce Veiga poderia ter sido a maior cantora do Brasil, mas não quis. Querer esse papel na sociedade é estar disposto a satisfazer as vontades dos outros (da mídia, do público, etc) e não as suas; por isso, Dulce desistiu de viver sob os holofotes. E poucos, até hoje, tem a coragem de fazer o que ela fez. Pelo contrário, desejam loucamente estar sob eles.

Enfim, pela pluralidade de temas somados a estes, como a relação com contexto brasileiro e, ao mesmo tempo, o alargamento da visão de mundo, abordados pelo escritor (uma vez que os conflitos interiores aos sujeitos refletem a condição humana e não um sentimento ligado apenas a um grupo social ou a um lugar específico), a narrativa de Caio Fernando é, com certeza, um romance A.

Através deste estudo, conseguimos compreender o quanto é difícil encaixar Caio em prateleiras. Deslocando-se de todos os romances policiais que tinha como texto primeiro, Abreu escreveu algo novo, repleto de lirismo e análises psicológicas. Aliás, como sempre, o autor tem essa preferência por narrativas psicológicas, por se interessar pelos problemas do homem no que eles têm de comum entre si.

Em *Dulce Veiga*, ele resume toda essa universalidade nas atitudes e pensamentos do narrador, a personagem com a qual o leitor melhor se identifica ao

ler o texto. Conforme Aguiar e Silva, "*O interesse e a universalidade das personagens modeladas advêm precisamente desta fusão perfeita que nelas se verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano*" (2006, p.710).

Pudemos, assim, definir em quais aspectos o autor rompe com a tradição do romance policial e, dessa forma, responder à pergunta-chave deste trabalho: "Como *Onde andar Dulce Veiga?* desconstr o romance policial?". Podemos afirmar que a pesquisa alcançou seus objetivos, pois nos propusemos a refletir sobre a obra do escritor a partir dessa pergunta.

A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica; servimo-nos, basicamente, das mais diversas teorias sobre o romance policial, sobre a literatura em geral, sobre a desconstruo de Jacques Derrida e também outros textos relevantes, como as críticas da época de publicao de *Dulce Veiga* encontradas no Acervo Pessoal de Caio Fernando Abreu, na UFRGS.

H muito a ser explorado ainda na obra de Abreu, por ser ele um escritor com um universo temático extremamente rico. A bibliografia específica sobre Caio Fernando é muito escassa, embora esta tenha tido um aumento considerável nos últimos anos (um dos motivos foi o aniversário de dez anos da morte do escritor).

Depois de quatro anos de estudos sobre Caio Fernando Abreu, na pesquisa "Arquivos Literários e Memória Cultural", fechamos um ciclo. Porém, o caminho até aqui percorrido nada mais  do que o início, os primeiros passos, em direo ao entendimento da obra do escritor gaúcho. Assim como o narrador-personagem de *Dulce*, chegamos ao fim de nossa jornada para descobrir que ainda há muito mais depois dela.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Depoimento. In: **Ficções**. Rio de Janeiro, n.2, 2º. semestre, 1998.

_____. Depoimento. **Programa Radar TVE**, Porto Alegre, 26 dez. 1994.

_____. Estranho estrangeiro. **Programa Livro Aberto**, Rede Minas, Minas Gerais, 26 jun. 2005. Depoimentos cedidos pela TVE.

_____. "Não quero me encaixar em prateleiras". **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, São Paulo, 9 dez. 1995. Entrevista concedida a José Castello.

_____. **Onde andará Dulce Veiga?** Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2006.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O Mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALMEIDA, Tabajara Lucas de. **Pentimentos**. Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/ensaios/509981>. Acesso em: 01 de ago. 2009.

BOILEAU-NARCEJAC. **Le roman policier**. Paris: Denoël, 1964.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira – momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Patrícia. Romance B. **ISTOÉ Senhor**, São Paulo, p.82, out. 1990.

DOYLE, Conan. **O cão dos Baskerville**. Trad. de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Derrida e o labirinto de inscrições**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

HAMMETT, Dashiell. **Mulher no escuro**. Trad. Marcelo Kahns. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LEAL, Bruno. A literatura como cartografia textual: *Onde andaré Dulce Veiga?* de Caio Fernando Abreu. **Brasil Brazil**. Porto Alegre: EDIPUCRS/BROWN, n.25, p.39-67, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2005.

LIMA e SILVA, Márcia Ivana de. Subjetividade e sociedade em Caio Fernando Abreu. In: PINO, Cláudia Amigo (org). **Criação em debate**. São Paulo: Humanitas, 2007.

LOUZON, Eva. Bien au-delà du fleuve Tietê. **Maíra**, Paris, p.33-37, mar.1994.

MORICONI, Ítalo. **Caio Fernando Abreu: cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: **Anais do 2º. Congresso da Abralic**. Vol 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

PIRES, Clélia Simeão. A Tipologia do Romance Policial. **Revista Garrafa**, n. 5, Jan-Abr 2005. Disponível em: www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/6.html. Acesso em 19/08/09, às 20h.

PLANES, Jean-Marie. Asphalt jungle – Caio Fernando Abreu. **Sud Ouest Dimanche**, 20 mars 1994.

PONTES, Mário. Quem tem medo da literatura de massa?. In: SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, s/d.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. **Caio Fernando Abreu (Autores gaúchos)**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: ULBRA: AGE, 1995, vol. 19.

SANTIAGO, Silvano (org). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

SAVIO, Lígia. De Mercúrio em Mercúrio: uma leitura de *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. **Ciências & Letras**. Porto Alegre, FAPA, n.42, p.251-263, jul/dez. 2007.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUZA JR, José Luiz Foureaux de. Uma passarela dos dramas do cotidiano. **Estado de Minas**, 13 de setembro de 1991.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZAND, Nicole. Infernal Brésil. **Le Monde**. Paris, 10 junho 1994, D'autres Mondes.

ANEXOS

ANEXO A

MAIS QUE DE TI
LEMBRO DOS TEUS SAPATOS AMARELOS
COMO UM TAPED NO COSTO TEO
BOILOTIMADO DO COELHO
E SOTTO NO QUARTO, SODOR E TAPETE.

MAIS QUE DE TI
DE QUEM USO NA FICOU O COSTO
PELA A VOZ QUE CERTEAMENTE TIVEMOS
LEMBRO DE MILH, COMO DE UM OUTRO
TOUANDO COMPARAÇÃO AS SUAS FURCADAS
DEBILITADAS SAPATOS AMARELOS,

ERA INVERNADO, ERA OUTRO PAIS,
HEVAVA E EU TOUAVA DOTA SOLLAS
BO COMO DO SAPATOS, SEM SABER
QUE PRONUNCIAVAM ESTE MODO
NA MINHA BOCA DE HOJE.

51.03.85

MAIS QUE DE TI,
LEMBRO DOS TEUS SAPATOS.
COMO UM TAPED DO COSTO
BOILOTIMADO DO COELHO
SOTTO E SOTTO NO QUARTO, SODOR E TAPETE.

MAIS QUE DE TI,
DE QUEM USO NA FICOU O COSTO
PELA A VOZ QUE CERTEAMENTE TIVEMOS
LEMBRO DE MILH, COMO DE UM OUTRO
TOUANDO COMPARAÇÃO AS SUAS FURCADAS
DEBILITADAS SAPATOS AMARELOS,

ERA INVERNADO, ERA OUTRO PAIS,
HEVAVA E EU TOUAVA DOTA SOLLAS
BO COMO DO SAPATOS, SEM SABER
QUE PRONUNCIAVAM ESTE MODO
NA MINHA BOCA DE HOJE.

MAIS QUE DE TI,
LEMBRO DOS TEUS SAPATOS.
COMO UM TAPED DO COSTO
BOILOTIMADO DO COELHO
SOTTO E SOTTO NO QUARTO, SODOR E TAPETE.

Flash-back

Mais que de ti
lembro ~~dos~~ teus sapatos amarelos
como um traço ou membro ou gesto teu
guilhotinado do corpo e solto
sobre o tapete, no quarto que ~~foi~~ ^{foi} nosso.

Era inverno, era outro país,
nevava e eu tocava dois sulcos
no couro dos teus sapatos, sem saber
que prenunciavam esta moldura amarga
na minha boca de hoje...

Mais que de ti
de quem não me ficou o rosto
nem a voz que certamente tinhas
lembro de mim, como de um outro,
tocando com-paixão as solas ~~duradas~~ ^{das}
~~daquelas~~ teus pobres sapatos amarelos.

01.03.85

ANEXO B

A primeira vez que vi Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde. Uma dessas poltronas clássicas, com espaldar alto e assim como duas abas salientes ao lado da cabeça, que por alguma razão até hoje sempre me fazem pensar num filme ^(americano da década de 40) ~~americano~~ ^{Ela estava com} a cabeça jogada para trás, afundada entre aquela espécie de abas. Na sala ~~estava~~ ^{jogada} escura, provavelmente era de tardezinha, quase noite, e as sombras ^{sobre} a poltrona não permitiam que eu visse o rosto dela. Podia apenas perceber suas mãos brancas, de unhas pintadas de vermelho, destacadas no escuro. Uma delas agitava um cálice grande de conhaque, a outra segurava um cigarro aceso. Ela só bebia conhaque, dizia que por causa da voz, mas como fumava sem parar, principalmente quando bebia conhaque, e isso era muito frequente, não acredito que a razão fosse mesmo essa.

→ Isso, ela só diria mais tarde. E só mais tarde ainda, eu duvidei. Naquela época, quando conheci Dulce Veiga, eu costumava acreditar em tudo que me diziam. Também não estou absolutamente seguro que, de algum lugar no interior do apartamento, vinham os acordes iniciais de ^{Crazy He Calls Me} ~~Billie Holiday~~ na gravação de Billie Holiday. Mas quase posso garantir que sim. Mesmo que não, seria tão perfeito que fosse exatamente assim que, agora, tantos anos depois, ficou como se tivesse sido. Pelo menos, foi desse jeito que eu a guardei ^{deus de um}.

Não cheguei a vê-la, logo que entrei na sala. Mas de alguma forma devo ter sentido a presença de alguém, algo como uma respiração arfante, ~~um~~ um perfume adocicado de jasmim, dama-da-noite ou qualquer outra dessas flores antigas, excessivamente perfumadas. E tão forte, que não me movi. Fiquei parado no escuro até começar a perceber algumas formas mais definidas pelos cantos. Aos poucos, meus olhos se acostumaram e pude vê-la, então, sentada naquela poltrona de veludo verde, as pernas cruzadas. A brasa de seu cigarro subia e descia, às vezes mais viva, quando ela tragava. Devo ter feito um gesto para acender a luz, porque de repente uma voz ~~seu~~ brotou do meio das sombras sobre a poltrona e pediu:

- Não acenda, por favor. Está bem assim.

*

deusa, uma voz que só uns cigarros e conhaques poderiam tornar assim, uma voz morua,