

Onde andar Dulce Veiga?, um pastiche noir

Vivaldo Lima Trindade¹

RESUMO: Análise do romance *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, escritor contemporâneo tido por muitos críticos como o “biógrafo da emoção”, que soube fazer excelente uso das teorias pós-modernas de linguagem, desconstruindo modelos hierárquicos de arte “maior” ou “menor” e dialogando com a cultura *pop*, com o *b* e com o *noir*.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; Pós-modernidade; Cinema; Pastiche.

Caio Fernando Abreu dedicou seu romance *Onde andar Dulce Veiga?* a Odete Lara, atriz que interpretou a personagem no filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto. O filme  uma adaptação do livro homnimo de Marques Rebelo. A personagem, tanto no livro de Rebelo quanto no filme de Bruno Barreto, era secundária (ou menos que secundária), mas causou tal impressão em Caio, que, num jogo de representações sobrepostas, ele decide saber onde andar Dulce Veiga. O que correspondia também a saber, por extensão, onde andaria a própria Odete Lara, conforme afirmou em depoimento publicado na Revista Ficces².

Esse movimento de representar a representação representada pela representação da representação (o livro que representa o filme que representa o livro que representa um mundo que  pura representação) está de pleno acordo com o subtítulo do livro: *Um romance B*. E por que *B*? A referência remete ao cinema e às classificações que buscam categorizar hierarquicamente a qualidade dos produtos culturais para seu público. Filmes *B* eram aqueles que originariamente possum baixos orçamentos e por isso tinham menos condições de representar, com o mesmo poder de ilusão, a realidade que os filmes *A*, considerados até então como melhores. Ao se apropriar do termo para o vasto terreno da literatura, Caio não só questiona essa categorização, como lança um alerta para a questão da precariedade material em que vive o escritor no Brasil, o baixo orçamento, o lugar que ocupa a literatura no país, o escritor, suas condições materiais e seu relevo.

¹ Mestrando em Literatura na Universidade Federal da Bahia em Salvador-BA, editor da revista eletrnica Verbo21 (<http://www.verbo21.com.br>) e autor dos livros Supermercado da Solidão (Romance, LGE, Brasília, 2005) e Todo Sol mais o Espírito Santo (Contos, Ateliê Editorial, São Paulo, 2005).

² ABREU, Caio Fernando. *Sobre o Manuscrito*. Revista Ficces, Rio de Janeiro, n. 2, 1998. p. 78.

A escolha de uma abordagem pop para a literatura, e particularmente para uma literatura como a de Caio, reconhecida por público e crítica pelo apuro no tratamento da linguagem e pela preocupação em tratar temas próximos do seu tempo e sentir, denota ainda a escolha pela ruptura. Romper com as velhas dicotomias de baixa e alta literatura. Pois, como diz Evelina Hoisel na apresentação de “O Pop: literatura, mídia e outras artes”, de Décio Torres Cruz:

A lógica da textualidade dos discursos considerados pop, sejam eles literários ou picturais, é a lógica da cultura do simulacro: cópia da cópia. Não é a realidade imediata que fornece o conteúdo da história narrada (como as relações e os sentimentos humanos, os conflitos íntimos das personagens, que não comparecem ao texto), mas uma realidade secundária – a imagem de um ídolo de massa, um clichê que aparece repetidas vezes nos meios de comunicação de massa, o vasto repertório de ícones e marcas de publicidade, a tecnologia da produção cinematográfica ou das histórias em quadrinhos. Nesse sentido, a lógica da cultura do simulacro, que é também a cultura da imagem do mundo como espetáculo, encontra na superficialidade um dos componentes principais do processo de construção desses discursos, que deslocam o modelo de profundidade narrativa que caracterizou a arte da primeira metade do século 20.³

Essa característica descrita por Evelina encontra-se evidenciada logo na capa de Marcelo Cipis, uma montagem kistch emoldurada em cor-de-rosa, e que, conforme observou Denilson Lopes, “remete a uma representação fake. Bonecos de papel com que crianças em outras eras menos tecnológicas se divertiam⁴”. No centro, uma provável Dulce Veiga, envolta em fumaça ou luz branca, segura seu microfone. Duas onças e quatro palmeiras ocupam os lados direito e esquerdo da cantora. Acima, dois spots de luz (que poderiam ser também tambores) e o letreiro com o título do livro e nome do autor. Tudo muito falso, muito cafona. As peças (ou desenhos de), junto de Dulce Veiga, estão dispostas em quase perfeita simetria, como imagens duplicadas na superfície de um espelho.

Mas se a capa é por si despidoradamente falsa, é preciso atentar que o sentido que ela toma não é o da ironia, do riso, do deboche, porém o de superfície mesmo, que nivela a cópia ao seu substrato colorido, convidando o leitor a aceitar o jogo. As peças de papel (ou desenhos de peças de papel) não possuem profundidade. São planas. Horizontais. O céu de um azul tão intenso que somente um cenário cinematográfico poderia alcançar este ideal. Desta forma, o externo, que é a capa, reflete a exterioridade presente no seu interior: as

³ CRUZ, Décio Torres. *O Pop: Literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003, p. 17.

⁴ LOPES, Denilson. *Onde andaré meu amor*. In.: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, Aeroplano, Rio de Janeiro, 2002. p. 223.

páginas do livro: as palavras. E tornam-se um só, imagens lidas na capa e imagens projetadas na mente pela leitura do texto, o romance.

Uma outra curiosidade: O subtítulo, *Um romance B*, não está grafado na capa, mas somente na folha de rosto. E, apesar de entender que na contemporaneidade a “intenção” do autor não é mais determinante para legitimar as possíveis leituras do texto, creio valer a pena registrar, pela sua possibilidade de expressão não realizada, o desejo de Caio Fernando Abreu de que o subtítulo viesse todo em minúsculas:

Mas os revisores dão muito trabalho 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 do filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo. Não teve jeito, saiu maiúscula...⁵

Porém, nem sempre as liberdades criativas de um escritor são completamente entendidas e respeitadas. Tornar o B minúsculo, para o revisor do romance do Caio, era mais do que ir contra o padrão gramatical, era, possivelmente, também diminuir o romance de *romance B* para *romance b*. O ato de “revisar”, nesse caso, evidencia uma traição e não a correção de um engano. O revisor traiu a si mesmo, não quis admitir que um b, minúsculo, servisse nem mesmo para o *sub*título. Para ele, a informação contida ali, ao invés de ser parte de uma rede de significações, representaria algo menor, menos importante, com fundos diferentes – e não superfície.

Uma tal atitude de preconceito é própria daqueles que querem estabelecer fronteiras de poder pelo gosto pessoal, dos que colam etiquetas de “alta” e “baixa” culturas nos produtos que se pretendem artísticos. É a contramão da crítica. O receptor presume a mensagem pelo julgamento que faz do seu veículo transmissor. Contrariando o pressuposto de Immanuel Kant⁶, em seu *Crítica da Faculdade do Juízo*, não se colocam frente ao objeto artístico com a atitude de desinteresse imediato⁷, às vezes mal se permitindo o desfrute.

⁵ ABREU, Caio Fernando. *Sobre o Manuscrito*. Revista Ficções, Rio de Janeiro, n. 2, 1998. p. 86

⁶ Mesmo que a citação de Kant possa parecer descabida para parte dos leitores contemporâneos que se identificam em maior ou menor grau com a literatura pop realizada por Caio, ressalto que muitos dos princípios enunciados por esse filósofo em seu tratado sobre a estética, ainda que vestidos de uma busca subjetiva do belo, ou seja, de um equivocado ideal romântico, ainda hoje nos servem como ferramentas de análise e instrumentos de formulações teóricas. Lembrando também que a técnica do pastiche, utilizada por Caio, não nega a tradição, mas a incorpora em seu ventre.

⁷ “O fato de que no juízo de gosto puro a complacência na arte bela não está ligada a um interesse imediato, do mesmo modo que a complacência na natureza bela, é também fácil de explicar. Pois a arte bela ou é uma imitação desta a ponto de chegar ao engano, e então ela produz o efeito de (ser tida por) uma beleza de natureza; ou ela é uma arte visível e intencionalmente dirigida à nossa complacência; mas nesse caso a complacência nesse produto na verdade ocorreria através do gosto, e não despertaria senão um interesse imediato pela causa que se encontraria como fundamento, a saber, por uma arte que somente pode interessar por seu fim, jamais em si

O que até então era tido como menor – o B – é incorporado por Caio em sua literatura num processo intertextual em que a música, o cinema, referências pessoais, subjetividades, leituras, sonhos e delírios se misturam à emoção e inventividade. As marcas são distribuídas, dão relevo, constróem as cenas, palmilham um mundo – ficcional, é certo – feito de pura representação e linguagem, pois fora dela a única coisa que nos é assegurada é a intuição de existência das coisas pelo sensorial⁸.

Paródia versus Pastiche

Um dos fatores determinantes para a longevidade do gênero romance, como nós o entendemos hoje, repousa principalmente na capacidade que ele tem de se renovar por meio da paródia, conforme analisou Bakhtin:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom (1993, p. 399).

Caio Fernando Abreu vai além do ponto⁹. Escolher parodiar simplesmente equivaleria a aceitar a velha noção evolutiva da história tradicional para o romance. E, de certa forma, na tentativa pretensiosa de suplantação, acatar uma espécie de negação do gênero parodiado. Seria também realizar uma leitura vertical, abandonar o percurso de rastreamento das superfícies, seus volumes, contornos e corporificações. Seria a contramão do pop, a bússola da escrita sem a agulha da direção.

Quando Cervantes parodia os romances de cavalaria em *Dom Quixote*, ele não está rompendo exclusivamente com o gênero literário, entrementes com todo um modo de pensar da antigüidade, que admitia a similitude entre as palavras e as coisas (FOUCAULT, M.: 1999, p. 65). Doravante, o Cavaleiro da Triste Figura desenhará o negativo do mundo do Renascimento, sendo ele próprio um signo que remete a outros signos, linguagem que se

mesma.” KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2a. ed., Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1995. 147.

⁸ Essa intuição é oposta à do modelo cartesiano analisado por Foucault no classicismo (p. 76-7), que visava sobretudo *discernir*, obtendo uma representação distinta das coisas e apreendendo claramente a passagem necessária de um elemento da série àquele que lhe sucede imediatamente, um modelo que buscava uma “verdade”.

⁹ Conforme Caio declarou em entrevista: “O pós-moderno é exatamente isso – a reciclagem de todo lixo cultural. Se tudo isso já foi feito, se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode retomar isso criticamente como se

dobra sobre linguagem em busca das identidades e das diferenças¹⁰, princípio de um novo capítulo epistemológico, cartesiano, com medida e ordem.

Na contemporaneidade o enfoque é outro. Questionar-se-á a exatidão das ciências, as supremacias dos saberes, a evolução da história. E o campo da linguagem, forma livre de experimentação e conhecimento, navegará dentro da sua virtualidade, aberto para receber e incorporar, discutindo a multiplicidade de perspectivas e possibilidades que se apresentam. Como assevera Nizia Villaça em *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*:

Na sociedade contemporânea, o modelo da socialidade irradiada vem substituindo o da comunicação encadeada que funcionava de forma mais diferenciada e participativa. Quebram-se as antigas formas de representar, perde-se a unidade e a identidade em meio à simulação geral, em meio à circulação de teletecnologias militares ou industriais, gerando efeitos de velocidade sem parâmetros a que já fazia referência Paul Virilio.¹¹

Por causa desse viés de aceitação e incorporação da literatura de Caio é que escolhi trabalhar o conceito de pastiche, que, ao invés de suplantar, como a paródia, suplementa. E é dentro desse contexto que Silviano Santiago, num debate presente no ensaio *A permanência do discurso da tradição no modernismo*, transcrito no seu livro *Nas malhas da letra*, definiu as duas técnicas:

A estética da paródia, a que Octavio Paz se refere durante todo o seu livro, é a estética da ruptura. Nesta você enxerga o passado de uma maneira irônica, sarcástica, como se não quisesse endossá-lo, como se tudo aquilo fosse razão para seu desprezo. A meu ver é por aí que eu estaria construindo a diferença entre paródia e pastiche. A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia.¹²

Onde andaré Dulce Veiga? é um romance, juntamente com *Em liberdade*, do Silviano Santiago, em que encontramos bem delineada essa fronteira entre paródia e pastiche. Nele, Caio realizou um pastiche noir ou um pastiche do noir. Assim como Silviano assume a voz de Graciliano Ramos para escrever uma *autobiografia* não anteriormente escrita, factível, porém irrevogavelmente ficcional. É uma imitação que não julga o imitado, mas se alinha a ele e lhe acrescenta.

fosse novo” ABREU, Caio Fernando. *Um biógrafo da emoção*. Entrevista publicada em Autores Gaúchos, Caio Fernando Abreu, 2a. ed., n. 19, Porto Alegre, 1995. p. 7.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 8a. ed., Martins Fontes, São Paulo, 1999. p. 68.

¹¹ VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1996. p. 19.

¹² SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989. p. 117.

O filme noir

Negro. Obscuro. Sombrio. Uma definição única e completamente abrangente de filme noir não é uma tarefa fácil de se realizar, isso mesmo entre os estudiosos de cinema. Todavia, tal como as personagens do gênero, caminhamos em meio à fumaça da noite, mas temos uma leve desconfiança de onde estamos pisando. Há sempre pistas.

O termo filme noir surgiu no século passado, nos anos 30, quando os críticos franceses o utilizaram para designar alguns filmes, como *La Chienne*, de Jean Renoir, com fotografia mais escura. Já no final dos anos 50, a crítica de cinema de Hollywood resolveu se apropriar do termo para batizar uma série de filmes policiais que havia se tornado muito popular a partir dos anos 40, por serem igualmente escuros e terem algumas características bem específicas em comum, tornando-se, de certa forma, um sub-gênero do policial¹³

A época dos filmes de gangsters e tramas detetivescas com crimes, trocas de tiros e motivações mirabolantes passara. Mal acabara o sofrimento da Grande Depressão e o prenúncio e horror da Segunda Grande Guerra se faziam presentes. Era possível questionar se haveria realmente mocinhos e bandidos em face do poder de destruição e morte do ser humano. Desconfiava-se dos governos, dos discos-voadores, dos comunistas.

Filmes como *The Maltese Falcon* (1941), de John Huston, *This Gun for Hire* (1941), de Frank Tuttle, *Laura* (1944), de Otto Preminger, *The Big Sleep* (1946), de Howard Hawks, *Force of Evil* (1948), de Abraham Polonsky, *The Asphalt Jungle* (1950), de John Huston, *Pickup On South Street* (1953), de Samuel Fuller, são bons exemplos de noir produzidos nessas duas décadas de ouro. Neles, começava-se a mostrar novos lados do comportamento humano: obsessões, sadismos, sexualidade exacerbada, ambigüidade, temperamentos homicidas, tendências para a destruição e, no centro de tudo isso, um herói que luta constantemente contra seus piores impulsos (idem).

Com o advento da televisão, que passou a competir diretamente com esse mercado de baixa produção, e a padronização dos filmes coloridos em Hollywood, o interesse pelo noir foi declinando. Sua influência, contudo, se estendeu a vários filmes realizados nos anos 70 e 80: *The Midnight Man* (1974), de Burt Lancaster e Roland Kibbee, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott e *A Honra do Poderoso Prizzi* (1985), de John Huston (ibidem). Outros títulos

¹³ PAUBEL, Emerson F.C. *O filme noir*. Scoretrack.Net – Música e Cinema (<http://www.scoretrack.net/filmnoir.html>), acessado em 07/09/04.

recentes que ficaram marcados como representantes do *neonoir* foram *Chinatown*, *Coração Satânico*, *Cães de Aluguel*, *8 Milímetros*, *Los Angeles Cidade Proibida*, *Seven* e *Olhos de Serpente*. Todos com uma visão sombria da vida, violência implícita, clima de conspiração e fotografia carregada em tons escuros.

Elementos do noir

Na pesquisa empreendida por Emerson F. C. Paubel, ele cita os principais elementos que os críticos Alain Silver, James Ursini e Paul Schrader levantaram como característicos do filme noir. Selecionei cinco entre os dez elementos elencados¹⁴, por entender que eles interessam mais diretamente à construção deste trabalho:

- Traição / Ilusão: todas relações estão sob risco, seja entre cônjuges, entre patrões e empregados, entre clientes e investigadores particulares, entre amantes e mesmo entre pais e filhos;

- a *femme fatale* (mulher fatal): a mulher que causa a ruína e/ou morte de um bom homem;

- destino: frequentemente os protagonistas do noir se metem em encrenca por causa de traços de sua personalidade ou circunstâncias além do seu controle;

- alianças e lealdades instáveis; e

- perversão / transgressão moral.

Um outro clichê presente nesse tipo de produção, e que nem os críticos nem o pesquisador chegaram a apontar, é a narração da história em off, geralmente na primeira pessoa do singular, pelo herói ou protagonista principal.

Adiante veremos como esses elementos aparecem em *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Um pastiche noir

¹⁴ O próprio Emerson questiona a quantidade de elementos que são necessários para classificar um filme como noir: “Um? Três? Sete? Então, um *noir* pode ter apenas um único elemento, enquanto que outro filme que possua três não seja considerado *noir*” Ibid, 2004.

Podemos dizer que, de certa maneira, Caio Fernando Abreu realizou uma *literatura noir*. Operar o pastiche da forma, tomando como base os filmes b, seria então uma consequência natural dentro de sua narrativa e de sua concepção teórica e artística. Vários de seus personagens, nos seus mais diversos livros, chamavam a atenção por exibir um perfil *dark*, transitando entre uma carga brutal de sentimentalidades: solidão, amores não correspondidos, angústia, loucura... “Seu sentir capta a melancolia dos seres que perdem sua identidade, sofrem de solidão, de desamor, pela angústia do desencanto, da violência, da miséria, da paranóia”¹⁵

São muitas as sombras que caem sobre o branco de suas páginas, e não exclusivamente feitas da mesma matéria das letras impressas. Elas podem vir representadas por imagens e situações sinistras, tais como as vivenciadas nos livros de contos *Pedras de Calcutá* e *Morangos Mofados*, que marcam o clima de violência, repressão e cerceamento das liberdades individuais em virtude da Ditadura Militar brasileira nos anos 60 e 70, ou, como flagrou Gilda Neves da Silva Bittencourt, ao referir-se a *Onde andaré Dulce Veiga?* e *Ovelhas Negras*, “Caio revela, com muita perspicácia e sensibilidade, as mazelas da cidade grande, o desespero e miséria que se esconde atrás das portas dos minúsculos apartamentos e dos quartos desnudos, a atmosfera pesada e angustiante do ar poluído dos espaços abertos”¹⁶.

Mas nem tudo é tristeza, dor, melancolia e sofrimento nos textos sumariamente urbanos de Caio. Para que haja sombra, é preciso também haver luz – ou o teatro chinês (bem como o cinema) estaria incompleto. Mesmo nos dramas infinitamente pessoais que se acumulam em sua obra, Caio cunhou um forte lastro de esperança e disposição para luta em seus personagens. Vive-se o desamor e a solidão, mas jamais se abandona a busca, “é preciso sonhar, até mesmo com o impossível, importando sempre conservar a esperança” (idem).

Onde andaré Dulce Veiga? está estruturado em sete partes que correspondem aos sete dias da semana. A história tem início com uma recatada demonstração de alegria de um jornalista ao arrumar emprego no “pior jornal do mundo”, evidenciando logo a precariedade de sua vida material. A narração será coerentemente toda em primeira pessoa:

Acontecera um milagre. Um milagre à toa, mas básico para quem, como eu, não tinha pais ricos, dinheiro aplicado, imóveis nem herança e apenas tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora (p. 11).

¹⁵ JASINSKI, ISABEL. *Simulações do mistério: olhar orquestrador de vozes em Onde andaré Dulce Veiga?*. Revista Letras, Curitiba, n. 53, 2000. p.65.

Como primeiro trabalho, ele terá uma entrevista com a banda de rock Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas. A partir daí, começa seu périplo. Márcia é filha de Dulce Veiga, uma cantora que sumiu misteriosamente no auge da carreira. Ambas cantam uma mesma música: *Nada além*. Sua lembrança é ativada pela música. O jornalista se recorda de Dulce, ele a entrevistara antes do sumiço, e resolve escrever uma crônica sobre ela no jornal. O resultado dessa ação é que, com o interessado público reavivado pelo mistério, ele terá como missão descobrir o verdadeiro paradeiro da diva. Reencontro. Redescobertas. Simulacros.

O cenário da busca será uma São Paulo quase futurista, bem *Blade Runner*, caótica, sombria, inexpugnável:

Atrás da mesa dele os vidros imundos filtravam a luz cinza da Nove de Julho. A cidade parecia metida dentro de uma cúpula de vidro embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporado, monóxido, vírus (p. 16).

A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (p. 21).

Atravessei devagar o parque deserto enquanto ouvia ao longe as sirenes das ambulâncias, carros de polícia e bombeiros (p. 35).

O Armagedom propriamente dito, não havia dúvida, era ali mesmo. Na batalha final, amontoavam-se punks, darks, skin-heads, góticos, junkies, yuppies. Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo, correntes, crucifixos, vendas nos olhos, tatuagens, cabeças raspadas, descoloridas, arrepiadas como cristas geométricas, assimétricas, tingidas de verde, vermelho, violeta (p. 161).

Assim como a escuridão projetada nos espaços interiores:

Na peça escurecida, provavelmente era quase noite e, além disso, as cortinas permaneciam sempre cerradas, eu sabia depois, sem que ninguém contasse, as sombras caídas sobre a poltrona e seus cabelos louros não permitiam que eu visse o rosto dela (p. 33)

Sem filtros nem disfarces, na luz de quase meio-dia, o apartamento parecia ainda menor, mais sujo, atravancado. Ele, e eu também, como certas plantas, certos bichos, sobrevivíamos melhor nas sombras. Bem longe do sol das manhãs (p. 76-7).

As pás dos ventiladores girava silenciosas. Nenhum ruído de telefone ou máquina de escrever. Em preto e branco, a redação era um fotograma projetado no espaço. Ao fundo, de costas para a janela filtrando uma luz sempre baça pelos vidros sujos, Castilho flutuava entre nuvens de cigarro (p. 82).

Está tudo de acordo. Imita-se a cópia da imitação, o clichê do clichê, como parte pulsante da história, sem nenhuma ironia a esse respeito, apenas a integração, a superfície

¹⁶ BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Caio*: uma voz reconhecível. In.: Autores Gaúchos, Caio Fernando

visível, limpa. Nessa orquestração, outros elementos do noir são montados, postos de pé, agregados.

A figura da *femme fatale*, com sua sexualidade exacerbada e gosto pela destruição, será incorporado pela própria Dulce Veiga e também por sua filha, Márcia, espécie de alter-ego da mãe. Cantoras, ambas têm um envolvimento com drogas. Dulce com a heroína e Márcia com a cocaína. A música que cantam também simboliza o caminho de destruição escolhido. O samba-canção, música triste por natureza, intimista, reflete mais uma autodestruição, a violência contra si mesmo. Já o punk rock é de natureza mais explosiva, o vigor e violência vibrando para fora, agredindo os ouvidos com a altura do seu som tortuoso, visando ferir a sociedade, cuspiendo toda sua indignação de volta na cara.

Dulce Veiga é a imagem de uma mulher fatal construída pela memória, ressurgindo do passado. Ela não tem o poder de provocar a ruína do protagonista no presente, talvez o tenha feito indiretamente, talvez a miséria do jornalista tenha a ver com o pequeno contato que tiveram durante a primeira entrevista. São especulações que o romance responderá em seu desenvolvimento. E será ainda por causa desse distanciamento, no capítulo final, que a história, mesmo tomando um rumo inusitado, suplementar, eu diria, não quebra com sua estrutura noir.

Eu precisava escolher uma foto, entregar a matéria.

Escolhi: contra um fundo claro infinito, os ombros nus, Dulce Veiga jogava para trás os cabelos louros, como Rita Hayworth em *Gilda*, sorrindo. Mas havia outras – sedutoras, artificiais, sombrias, extravagantes (p. 57)

Márcia, porém, não desapareceu como a mãe. E sempre que ela e o jornalista se encontram fica uma aura de sedução e agressividade no ar. Eles se sentem atraídos, mas se repelem. Não praticarão sexo. Não se beijarão. É uma mulher fatal com outra roupagem:

À frente delas, apoiada num poste falso de luz, outra garota de cabelo descoloridos, coberta de couro negro, com uma guitarra. De onde eu estava, não conseguia ver seu rosto. Apenas percebia o contraste entre as roupas pesadas e os cabelos quase brancos, pairando feito auréola sobre o rosto profundamente pálido, sob a luz azulada dos *spots*. Irreal como um anjo. Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído. Essa era Márcia Felácio (p. 25).

A prima-dona-pós-punk-pré-apocalíptica olhou direto para mim. Talvez por causa das luzes, os olhos dela brilhavam demais. Siintéticos, como se fossem de acrílico ou emitissem fochos de raio laser. Um farol maldito, para perder os navegantes. Achei que poderiam ser verdes (p. 26).

Como uma estrela canastrona, Márcia jogou para cima a fumaça de um cigarro. Estendido assim, o longo pescoço tinha veias azuis quase invisíveis, pulsando. Lembrei de Lestat, o vampiro: ficaria doido (p. 29).

Mas eu não estava certo se esse tremor contemporâneo, esse ar doentio, essa fragilidade cosmopolita, de repente e apenas não passavam de puro simulacro. As mil faces da pequena Márcia: a frágil, a louca drogada, a órfã rebelde e maldita (p. 94).

A transgressão moral, mais do que propriamente a perversão, está igualmente presente nessa narrativa de pastiche noir. O consumo de drogas ilícitas, como a heroína e a cocaína, é comum na vida das duas cantoras e das várias pessoas que as rodeiam, inclusive o próprio protagonista:

O baixinho passou o espelho, Patrícia estendeu uma nota enrolada para Márcia. Ela curvou-se. Quando ergueu a cabeça, seus olhos brilhavam ainda mais. Estendeu a nota para mim. Quase um palmo, na carreira generosa, me cabia o *i* do nome dela escrito no espelho. Metade na narina esquerda, metade na direita: aspirei, um arrepio no estômago (p.29).

De onde estava, via apenas seus cabelos louros caídos, despenteados, parte do ombro direito e um braço nu estendido sobre o braço de veludo verde. Da mão dela, pendia uma seringa vazia, na pele do braço brilhava um fio de sangue (p. 151).

Outro aspecto de transgressão na conduta das personagens, reside na forma de se encarar o sexo. Jacyr de vez em quando faz faxina para o jornalista. Eles moram no mesmo prédio. O faxineiro tem o costume de se travestir de quando em quando, influenciado por seu orixá, Oxumaré, que, segundo o mito, seis meses é homem e seis meses é mulher. Alberto foi casado com Dulce Veiga e, depois de se separar, resolve explorar mais seu lado homo. O protagonista é assumidamente bissexual, sentindo-se atraído tanto por Márcia quanto por Filemon, um colega de trabalho. E namorou Pedro, uma personagem que surge unicamente por via das lembranças do protagonista, pois fora abandonado por ele e ainda não estava restabelecido da dor dessa grande paixão:

Ele tirou minha roupa, lambeu todo meu corpo, me virou de bruços e me possuiu como um homem possui outro homem (p. 115).

O componente de traição / ilusão media praticamente todas as relações das demais personagens com o protagonista. E não só entre as mulheres, Dulce Veiga, Márcia e Patrícia, esta uma componente da banda e namorada de Márcia, mas reverbera também em Castilhos, o chefe de redação, Rafic, o dono do jornal, e mesmo nos antigos conhecidos de Dulce,

procurados pelo jornalista para fornecer pistas do seu desaparecimento. As informações são sempre vagas e desconfiadas. Alberto, o ex-marido da cantora e pai de Márcia, separou-se dela dois anos antes. Ele era seu empresário. Pepito, por sua vez, era o pianista do grupo, tornou-se músico de bar e nunca alcançou a fama e estrelato almejados. Naturalmente, guardava muito rancor de Dulce. Na investigação do jornalista, todos são culpados e inocentes. Tanto podem estar escondendo Dulce Veiga, quanto podem ter sumido com ela. E a ilusão, nada além de uma ilusão, de que trata a letra da música, ecoa insistente em nossas cabeças enquanto realizamos a leitura.

As alianças, nesse jogo de representações, são frágeis, instáveis. Castilhos, o chefe de redação, ocupa o papel de chefe de polícia. É ele quem contrata o investigador-jornalista. Os dois trabalharam juntos antes. Todavia, não há cumplicidade entre eles. Os diálogos que travam são curtos, apenas o suficiente para que Castilhos peça o que deseja. Ele não oferece nenhum apoio ou tipo de ajuda a seu subordinado, não expressa solidariedade:

Ele abriu uma gaveta com o pé, depois fechou-a com estrondo, empurrou os óculos para a testa e acariciou os chifres do boi nordestino. Isso eu lembrava: era o sinal de que não tínhamos mais nada a conversar (p. 17)

Rafic, o dono do jornal, representa a autoridade acima da lei. Ele demonstra grande interesse que o jornalista encontre a cantora, tanto que o incumbe de executar unicamente esta tarefa, chegando a sugerir que o demitiria, caso não aceitasse o trabalho. Qual o verdadeiro motivo que o move? Esses, nunca são claros. Fotos de jornal insinuem que os dois foram amantes. Caio o descreve como se fosse uma espécie de antigo coronel nordestino ou bicheiro:

Era um cinquentão grande, forte, de ombros largos e cabelos inteiramente grisalhos contrastando, ensaiados, com as sobrancelhas cerradas e os bigodes negros. Usava um terno de linho branco, a camisa vermelha aberta exibia três correntes de ouro entre os pêlos negros abundantes (p. 103).

Poder. Rafic é o poder. No jeito com que conduz a personagem para a busca da cantora há um certo aliciamento, jogo de sedução e violência. Não se trata apenas de poder financeiro. Existem outras implicações. Vários objetos pessoais de Rafic trazem a insígnia de uma águia:

(...) em moldura dourada, o retrato de uma mulher loura, empinada, com uma águia entre as mãos (p. 103).

O anel de ouro brilhou no tampão do balcão. Tinha uma águia em relevo (p. 104).

(...) o isqueiro de ouro tinha uma águia gravada na tampa, igual à do anel (p. 105)

(...) meteu a mão no bolso, arrancou uma carteira de couro legítimo, com outra águia lavrada, abriu-a, tirou um monte de notas. Sem contar, enfiou-as no bolso da minha camisa (p.108).

A primeira associação é de cunho financeiro, sendo a águia uma ave de rapina. Porém, no decorrer do texto, a hipótese de uma conspiração política como justificativa para o sumiço é aventada. Descobre-se que Dulce Veiga possuía um outro amante, um jovem idealista que lutou contra o antigo regime da Ditadura Militar. Assim como tantos outros perseguidos políticos, exilados, torturados e assassinados, teria sido o casal vítima da Repressão? Seguindo essa linha de leitura, podemos tomar então a águia como o símbolo dos EUA, país que apoiou o Golpe no Brasil e também colaborou com a máquina repressiva implementando técnicas de tortura da CIA nos anos de chumbo¹⁷. Rafic, desse modo, representaria os EUA. Ou ainda: representaria nossa classe dominante que se aliou ao poder vigente e aos interesses estrangeiros. São possibilidades de leituras que se apresentam. Esses seriam os padrões do jornalista, aliados na descoberta do paradeiro de Dulce Veiga.

Foi o destino que fez com que o protagonista se aproximasse de Márcia e recobrasse a memória de Dulce Veiga? As circunstâncias para o seu envolvimento na trama estavam fora do seu controle? Lembremos que é ele quem toma a iniciativa de falar pela primeira vez no nome de Dulce Veiga para Castilhos. Mas também não podemos ignorar que tudo poderia ter sido armado antecipadamente, afinal, ele foi contratado para entrevistar Márcia e já tivera um contato com Dulce. Era provável que Castilhos, conhecendo sua personalidade, seu passado, pudesse deduzir como ele agiria dali em diante.

E por que o protagonista não se recordava exatamente da primeira vez que viu Dulce Veiga? Até que ele escrevesse uma crônica no qual se perguntava onde poderia andar Dulce Veiga, ninguém mais também parecia querer lembrar. A explicação estaria na relação da cantora com seu amante. Tudo indica que o jornalista foi usado como isca no dia do seu primeiro encontro com Dulce Veiga para a entrevista. Ela e Saul, seu amante, foram presos naquele momento. Portanto, o esquecimento escondia uma culpa reprimida. Culpa do

¹⁷ Cf. Élio Gaspari registra “Desde o assassinato do capitão Chandler, em outubro de 1968, era elementar que, além do aparelho policial brasileiro, os terroristas tinham no seu encaixe a máquina de informações americana” GASPARI, ÉLIO. A Ditadura Escancarada, Companhia das Letras, São Paulo, 2002. p. 146.

protagonista e de todos aqueles que viveram a Ditadura e se calaram e nada fizeram e continuaram simplesmente vivendo.

Afora os aspectos do pastiche noir levantados neste curto ensaio, o romance *Onde andar Dulce Veiga?* oferece diversas e ricas possibilidades de leitura e análise. Poder-se-ia ainda abordar a questão da metalinguagem, da doença, do misticismo, das incontáveis referências culturais etc. Prefiro não fazer uma descrição detalhada de todo o enredo e trama do romance. O desfecho, inclusive, não é revelado. Isso se deve a uma idiossincrasia minha. Como entendi que a narração do capítulo final do livro não interferiria no desenvolvimento do estudo, optei por deixar esta lacuna em aberto, pensando naqueles que sentem um prazer especial em desvendar o mistério ao lado do protagonista, imaginando e suspeitando de tudo e de todos, vivendo a representação, o simulacro, in loco.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Sobre o Manuscrito*. Revista Ficções, Rio de Janeiro, n. 2, 1998.

ABREU, Caio Fernando. *Um biógrafo da emoção*. Entrevista publicada em Autores Gaúchos, Caio Fernando Abreu, 2a. ed., n. 19, Porto Alegre: Ulbra, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de esttica: a teoria do romance*, 3a. ed. São Paulo: Unesp Editora, 1993.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Caio: uma voz reconhecível*. In.: Autores Gaúchos, Caio Fernando Abreu, 2a. ed., n. 19, Porto Alegre: Ulbra, 1995.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 8a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GASPARI, LIO. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JASINSKI, ISABEL. *Simulações do mistério: olhar orquestrador de vozes em Onde andar Dulce Veiga?*. Revista Letras, Curitiba, n. 53, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LOPES, Denilson. *Onde andar meu amor. O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PAUBEL, Emerson F.C. *O filme noir*. Scoretrack.Net – Música e Cinema (<http://www.scoretrack.net/filmnoir.html>), acessado em 07/09/04.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VILLAÇA, Nilzia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.