

Fantasmagoria e neoliberalismo no romance *Onde andar Dulce Veiga?*: um romance B, de Caio Fernando Abreu

Phantasmagoria and Neoliberalism in the Novel Onde andar Dulce Veiga?: um romance B, by Caio Fernando Abreu

Aline Rocha

Universidade Federal Fluminense

Niterói, Brasil

<http://orcid.org/0000-0002-8156-9914>

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura de *Onde andar Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu. Considerando que o período de publicação corresponde ao da pos-redemocratização, marcado pela consolidação de políticas neoliberais que impactaram o cenário econmico e cultural, as análises pontuam como o romance constrói uma cartografia afetiva e política da experiência urbana no Brasil do final do século XX, quando a promessa democrática convive com a intensificação da desigualdade e da instabilidade laboral. Articulando fantasmagoria, precariedade e desejo, e tendo em vista reflexões de Cmara (2017), Derrida (1994) e Moraa (2017), Dulce Veiga  pensada enquanto figura espectral, cujo desaparecimento mobiliza temporalidades e processos de elaboração do luto. A investigação do paradeiro da cantora transforma-se em percurso subjetivo do narrador, no qual se sobrepõem perdas íntimas e coletivas. Ao final, o canto afirma a literatura como espaço de convivência com os fantasmas, onde criação e sobrevivência permanecem indissociáveis.

Palavras-chave: redemocratização; neoliberalismo; precariedade; fantasmagoria; Caio Fernando Abreu.

Abstract

This paper proposes a reading of *Onde andar Dulce Veiga?* (1990) by Caio Fernando Abreu. Considering that the period of its publication corresponds to Brazil’s post-redemocratization era, marked by the consolidation of the neoliberal policies that reshaped the economic and cultural landscape, the analysis highlights how the novel constructs an affective and political cartography of urban experience in late twentieth-century Brazil, in which the democratic promise coexists with the intensification of inequality and labor instability. Bringing together phantasmagoria, precarity, and desire, as well as drawing on reflections by Cámara (2017), Derrida (1994), and Moraña (2017), Dulce Veiga is examined as a spectral figure whose disappearance mobilizes temporalities and processes of mourning. The investigation into the singer’s whereabouts becomes a subjective journey for the narrator, where intimate and collective losses overlap. In the end, song affirms literature as a space for coexisting with ghosts, where creation and survival remain inseparable.

Keywords: Redemocratization; Neoliberalism; Precarity; Phantasmagoria; Caio Fernando Abreu.

Resumen

Este trabajo propone una lectura de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu. Considerando que el período de publicación corresponde al de la posredemocratizacin, marcado

por la consolidación de políticas neoliberales que impactaron el escenario económico y cultural, los análisis señalan cómo la novela construye una cartografía afectiva y política de la experiencia urbana en el Brasil de finales del siglo XX, cuando la promesa democrática convive con la intensificación de la desigualdad y de la inestabilidad laboral. Articulando fantasmagoría, precariedad y deseo, y tomando en cuenta las reflexiones de Cámara (2017), Derrida (1994) y Moraña (2017), Dulce Veiga es concebida como una figura espectral cuyo desaparecimiento moviliza temporalidades y procesos de elaboración del duelo. La investigación sobre el paradero de la cantante se convierte en un recorrido subjetivo del narrador, en el cual se superponen pérdidas íntimas y colectivas. Al final, el canto afirma la literatura como un espacio de convivencia con los fantasmas, donde creación y supervivencia permanecen indisolubles.

Palabras clave: redemocratización; neoliberalismo; precariedad; fantasmagoría; Caio Fernando Abreu.

Meu livro 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.

Caio Fernando Abreu sobre *Onde andaré Dulce Veiga?*,
em carta para Maria Lídia Magliani (2014a, p. 212)

“acontecera um milagre”

Assim começa *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*, que Caio Fernando Abreu considera, dos seus livros, o mais maduro (Abreu *apud* Rigatto, 1991, p. 19). Em suas palavras, “foi o livro que mais me doeu” (Abreu, 2014a, p. 213):

Eu deveria cantar.
Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas. [...] *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, além da janela ainda fechada do apartamento. Nada muito sensacional, tipo recuperar de súbito a visão ou erguer-se da cadeira de rodas com o semblante beatificado e a leveza de quem pisa sobre as águas. Embora a miopia ficasse cada vez mais aguda e os joelhos tremessem com frequência, não sabia se fome crônica ou pura tristeza, meus olhos e pernas ainda funcionavam razoavelmente. Outros órgãos, verdade, bem menos. Toquei o pescoço. E o cérebro, por exemplo. Já chega, disse para mim mesmo, parado no meio da penumbra gosmenta do meio-dia. Pense nesse milagre, homem. Singelo, quase insignificante na sua simplicidade, o pequeno milagre capaz de trazer alguma paz àquela série de solavancos sem rumo nem ritmo que eu, com certa complacência e nenhuma originalidade, estava habituado a chamar de minha vida, tinha um nome. *Chamava-se – um emprego* (Abreu, 2014b, p. 17-18, grifos nossos).

Publicado em 1990, *Onde andar Dulce Veiga?* ocupa um lugar singular na obra de Caio Fernando Abreu. Escrito ao longo de 1985 e 1990, período caracterizado por múltiplas transições, marcado pela redemocratização do país, após vinte e um anos de ditadura militar, e pela consolidação de políticas neoliberais que impactaram tanto o cenário econmico quanto o cultural, o romance constrói uma cartografia afetiva e política da experiência urbana no Brasil do final do século XX, quando a promessa democrática convive com a intensificação da desigualdade, da informalidade e da instabilidade laboral. A cena transcrita acima, que d início à narrativa,  emblemática.

Toda a trama de *Onde andar Dulce Veiga?* Desenvolve-se tendo como princípio o acontecimento desse “milagre  toa”, uma vez que é por conta de uma mteria, que precisa escrever no novo trabalho, que o jornalista parte em uma jornada em busca da cantora Dulce Veiga – de sua história espectral. Trata-se, ironicamente, não do “milagre econmico”¹ pertinente às promessas falaciosas da ditadura, mas de um trabalho subalternizado, delineado pela instabilidade e pela baixa remuneração. O trabalho, aqui, longe de figurar como espaço de realização ou reconhecimento social, surge como condição mínima de sobrevivência, um acontecimento quase extraordinário em um contexto de vulnerabilidade estrutural.

O narrador lança-se  investigação do desaparecimento de Dulce, que sumiu misteriosamente durante o regime autoritário, sobre a qual não se tinha notícias havia mais de vinte anos e cuja imagem retorna de forma espectral ao longo do romance. A busca, motivada inicialmente por uma pauta jornalística, converte-se progressivamente em um percurso errante pela cidade de São Paulo, no qual se entrecruzam tempos, afetos e experiências de perda. O desaparecimento de Dulce não se encerra no passado e impõe uma ausência insistente que desorganiza a linearidade do presente. A figura fantasmática da cantora, entendida a partir das contribuições de autores como Mabel Moraa (2017), Mario Cmara (2017) e Jacques Derrida (1994), inscreve no texto literário uma experiência histórica marcada pela sobreposição de tempos e espaços heterogneos. Assim, a espectralidade de Dulce Veiga articula luto individual e memória coletiva.

A experiência do trabalho precário atravessa a constituição subjetiva do narrador e a própria forma do romance. Subempregos, bicos, informalidade e instabilidade

¹ A esse respeito, destaco as reflexões de Marco Antonio Rocha, professor do Instituto de Economia da Unicamp (Instituto Lula, 2024). Disponível em: <https://institutolula.org/noticias/noticias/o-salto-da-desigualdade-e-a-falacia-do-milagre-economico-durante-a-ditadura>. Acesso em: 12 jan. de 2026.

configuram o horizonte material a partir do qual se desenrola a narrativa. Funcionando não apenas como pano de fundo sociológico, essa condição laboral estrutura o modo como o narrador se relaciona com o tempo, com a cidade e consigo mesmo. E não apenas o narrador. Jacyr, vizinho do jornalista, filho de Jandira, que fazia faxinas esporádicas para tirar uns trocados, e Pepito Morales, pianista de Dulce Veiga, que depois do seu desaparecimento passou a fazer apresentações em bares no centro da cidade, são exemplos de personagens que dramatizam a mesma problemática.

Ao articular fantasmagoria e precarização do trabalho, *Onde andaré Dulce Veiga?* elabora uma crítica do presente democrático brasileiro, abordando suas continuidades com o passado autoritário e suas fissuras internas. A escrita de Caio Fernando Abreu situa-se, desse modo, em um debate mais amplo da literatura latino-americana contemporânea sobre memória, temporalidade e formas de vida no neoliberalismo.

Tal condição encontra eco na epígrafe do romance, retirada de *Sonhos de Bunker Hill*, de John Fante:

*I had seventeen dollars in my wallet.
Seventeen dollars and the fear of writing.
I sat erect before the typewriter and blew
on my fingers. Please God, please Knut
Hamsun, don't desert me now. I started to
write and I wrote.*²

*John Fante
Dream from Bunker Hill* (Fante *apud* Abreu, 2014b, p. 15).

Essa passagem do romance de Fante tematiza a precariedade do trabalhador intelectual, do escritor, que marca também a trajetória nesse ofício do próprio Caio, o que aparece nas correspondências trocadas com seus melhores amigos, a exemplo do trecho da carta a seguir, endereçada a Maria Lídia Magliani, na qual ele fala sobre o processo de escrita de *Onde Andará Dulce Veiga?*:

[...] no livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando nos quarenta anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para outro, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher. Ele nem sabe direito da própria sexualidade, na verdade o romance inteiro é o pobre buscando a própria *ânim*a. [...]

² Tradução nossa: “Eu tinha dezessete dólares na carteira. Dezessete dólares e o medo de escrever. Sentei-me ereto diante da máquina de escrever e soprei nos dedos. Por favor, Deus, por favor, Knut Hamsun, não me abandone agora. Comecei a escrever, e escrevi”.

Também tenho precisado me impor uma disciplina rígida, militar, para poder escrevê-lo. Mil divisões entre todos os biscates culturais que faço para sobreviver e as horas de criação. Tenho conseguido, hei de (Abreu, 2014a, p. 208).

As cartas de Caio Fernando Abreu reforçam essa dimensão autobiográfica e histórica da precariedade. Ao relatar a disciplina quase militar imposta para conseguir escrever em meio aos “biscates culturais”, o autor explicita a sobreposição entre vida e obra, trabalho e criação, sobrevivência e literatura. Essa experiência individual dialoga com um cenário mais amplo: a intensificação do trabalho informal e a precarização das relações laborais na América Latina nos anos 1990, resultado direto das transformações neoliberais.

Em entrevista à coluna Verve do *Correio Literário*, quando questionado a respeito do subtítulo do livro, “romance B”, Caio Fernando diz:

[...] Esse B pode ser de *belo, burro, babaca, bandido, brega*, etc. O romance tem todos esses elementos, esses subtons. Ao mesmo tempo, o B refere-se, como nos filmes americanos feitos com baixo orçamento, à precariedade da produção. Para escrevê-lo pedi demissão do meu trabalho na revista A-Z, parei as oficinas de criação literária que dirigia, interrompi a terapia, reduzi ao mínimo os free-lances [*sic*]. Durante mais de ano, sobrevivi apenas com 350 dólares (câmbio oficial pagos mensalmente pela Companhia das Letras como adiantamento. Lavei roupa, cozinhei, fiz faxina. Precisava desesperadamente escrever esse livro, era vital. Mesmo dentro dessa realidade B (de *brasileiro*?) em que vivem os escritores deste país, consegui. O B, portanto, também é um sarcasmo sobre as condições do escritor brasileiro. Desse ponto de vista, qualquer obra de arte neste país lamentável será inevitavelmente B (Abreu, [19--], p. 26).

No contexto brasileiro dos anos 1990, essa experiência individual encontra ressonância em mudanças estruturais profundas. A implementação de políticas neoliberais, frequentemente justificadas como resposta à crise econômica da década anterior, produziu um aumento significativo do desemprego e da precarização do trabalho. Em sociedades marcadas por históricos *déficits* de proteção social, como as da América Latina, tais transformações intensificaram a vulnerabilidade dos trabalhadores, deslocando para o indivíduo a responsabilidade por sua própria sobrevivência. A esse respeito, no artigo “O impacto das reformas econômicas neoliberais na América Latina: desemprego e pobreza”, Rosana Soares Campos afirmará o seguinte:

A década de 1990 na América Latina, com seus recém (re)estabelecidos regimes democráticos, foi marcada pela implementação e consolidação de políticas econômicas neoliberais. Essas políticas foram justificadas como mecanismo de combate à crise econômica dos anos 1980. Argumenta-se que

essas reformas causaram, entre outras consequências, o aumento do desemprego/subemprego e da pobreza na região; que se visibilizaram pela extensão e intensidade. [...] a perversidade das transformações foi ainda maior, pois se deu numa sociedade frágil, onde ainda não estavam garantidas proteções sociais a todos. Por isso, as políticas neoliberais[,] quando não desempregaram os trabalhadores, precarizaram ainda mais o trabalho (Campos, 2017).

É nesse cenário que o romance de Caio Fernando Abreu se insere. Se, por um lado, o trabalho precário não aparece como exceção, mas como norma, não como crise momentânea, mas como condição estrutural do presente, colocando questões a respeito das condições materiais do escritor, por outro, o desejo pelo encontro é sobretudo o que impulsiona as ações do narrador-personagem, de modo que a ficcionalização de sua trajetória pressupõe um mergulho na vida espectral de Dulce Veiga – e também em sua própria vida. Assim, o que no início da narrativa aparece como possibilidade de subsistência progride para a especulação de um passado que persiste em permanecer.

“o passado é uma cilada, / não há presente nem nada, / o futuro está demente: / estamos todos contaminados”

O narrador do romance é, inicialmente, contratado pelo *Diário da Cidade* para escrever uma matéria sobre a banda *hardcore* Vaginas Dentadas. Em um ensaio da banda, ao entrar em contato pela primeira vez com Márcia Felácio, a vocalista, ele descobre que se trata da filha da cantora Dulce Veiga. Márcia, que assina como “Márcia F.”, assim como o próprio Caio, cujas correspondências são geralmente subscritas por “Caio F.”, funciona como uma espécie de ponte temporal na narrativa, que cria um elo entre os distintos momentos da vida de sua mãe e as transformações da música brasileira, da política e da cultura nacionais. Ela atualiza, na cena do encontro com o narrador, a canção “Nada além”, composta por Orlando Silva, que outrora embalou as noites de São Paulo na voz de sua mãe. O último sucesso de Dulce Veiga seria o primeiro sucesso de Márcia F., primeiro indício da espectralidade da cantora desaparecida.

— Você conhece a gravação de Dulce Veiga?

[...]

— Claro que conheço. Dulce Veiga era minha mãe.

— Como, era? Ela morreu?

Profundamente, Márcia estudava lá dentro dos meus olhos. Baixou a cabeça:

— Não, ela não morreu. Ela desapareceu um dia, de repente, faz muitos anos.

— Como, desapareceu? Ninguém some assim, sem mais nem menos (Abreu, 2014b, p. 46).

Márcia F. funciona ainda como um alter ego de Caio, assim como tantos outros que habitam sua obra, como se fora também ele um filho abandonado de Dulce. O sobrenome “Felácio”, carregado de erotismo e transgressão, vincula-se à ironia típica de Caio Fernando Abreu, construída a partir da subversão de idealizações. Escolhido por ela mesma, esse sobrenome artístico reforça a dimensão corpórea e *underground* da personagem, em contraste com a abstração mítica de Dulce Veiga e com seu passado de figura pública com grande projeção no cenário musical.

Ao longo da narrativa, sabemos que Dulce Veiga desaparece deliberadamente. Conforme revelado em uma entrevista concedida por Dulce pouco antes de desaparecer – e depois confirmado por Pepito Morales, o pianista de Dulce –, na véspera da estreia do que seria a sua apresentação mais esperada até então, a cantora desejava “outra coisa”:

“Canto porque cantar me dá um sentido.”

“Mas penso sempre que cantar é inútil.”

“Não quero nenhuma das coisas materiais que o canto poderia me dar.”

“Quero encontrar outra coisa.”

“Outra coisa que nem sei o nome, maior que eu mesma ou que qualquer canção.”

“Gostaria de desaparecer um dia.”

“Como desaparecem os bondes descendo as ruas, os coretos nos meios das praças.” (Abreu, 2014b, p. 83-84).

Distanciando-se de certa tendência da literatura latino-americana desse período e do início do século XX,³ que tematiza o desaparecimento forçado de personagens em decorrência das ditaduras que assolaram o continente, Dulce Veiga desaparece porque quer, sai de cena no ápice de sua carreira sem deixar pistas de seu paradeiro. O seu desaparecimento, no entanto, é marcado pelo sucessivo retorno de sua imagem espectral, seja pelas canções que ainda ecoam sua voz, seja pelos momentos em que o narrador percebe sua presença, sem saber se o que vê é realidade ou ilusão, em diferentes pontos da cidade de São Paulo. Dulce Veiga aparece no romance, como um vulto, cinco vezes, e, de acordo com Milena Magri,

[...] os fantasmas de Dulce ressurgem em meio a faces angustiantes do presente, com as quais o protagonista não sabe lidar: a catástrofe natural (com a tempestade); a doença (com os indícios de contaminação pelo

³ A título de exemplo, podemos nos lembrar dos romances *Space invaders*, de Nona Fernández (Moinhos, 2021), e *O congresso dos desaparecidos*, de Bernardo Kucinski (Alameda, 2024).

vírus da Aids [*sic*]); a cidade labiríntica, degradada e anônima; o lixo, a agressão, a miséria, a morte, a violência (Magri, 2014, p. 21).

Magri identifica, na lacuna existencial de Dulce, algo que ainda precisa ser elaborado pelo protagonista em sua experiência individual, que se estende para uma experiência coletiva.

A busca parece ser o fio condutor do percurso de autodescoberta do narrador-protagonista, que se dedica a um errante trajeto pela cidade durante todo o romance. No macrocosmos da cidade está o microcosmos de seu apartamento, na rua Augusta, cuja localização é definida de forma bastante específica, chamando a atenção do leitor para as tensões entre o real e a ficção e para a relevância das referências particulares ao espaço onde se desenvolve a narrativa. A São Paulo, que emerge em *Onde andaré Dulce Veiga?*, é atravessada pela ruína, pela violência, pela exclusão e, também, pela multiplicidade de formas de vida que escapam às normatividades dominantes. Amores desencontrados, mendigos, desempregados, travestis, prostitutas, *punks*, bêbados, dragões e fantasmas são exemplos de personagens que habitam essa e outras narrativas de Caio Fernando:

Até encontrar um táxi, passou 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, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braços dados, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (Abreu, 2014b, p. 32).

A enumeração desse excerto diz respeito a uma estratégia narrativa que expõe a violência estrutural, inscrita no espaço urbano neoliberal. Esses corpos são também corpos precarizados, expulsos das promessas de cidadania plena e relegados a uma existência limítrofe. É, nesse contexto, que surgem personagens como Jacyr, Pepito Morales, Márcia Felácio e artistas à margem dos grandes centros de produção, personagens que mobilizam pressupostos éticos e políticos, afirmando a literatura como espaço de visibilidade de constelações desviantes.

“entre as brechas dos carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá”

A fantasmagoria constitui um dos dispositivos centrais de *Onde andaré Dulce Veiga?*, tanto no nível temático quanto na organização temporal. Dulce Veiga, embora ausente, nunca deixa de retornar: menos uma personagem do que uma persistência – um

resto que insiste, uma ausência que se recusa a se converter em passado. José Geraldo Couto, na introdução à quarta edição do livro, afirma: “A Dulce Veiga do romance é, em grande medida, uma aparição, um fantasma, uma projeção – tanto no sentido psicanalítico como no cinematográfico” (Couto *apud* Abreu, 2014b, p. 10). As reflexões de Mabel Moraña são particularmente elucidativas para compreender essa associação. Ao definir o fantasma como evento imprevisível, etéreo e atemporal, a autora destaca sua capacidade de romper a historicidade linear, inserindo nela o desconcerto e a dúvida. O fantasma não se submete à lógica cronológica nem às formas normativas de ocupação do espaço; sua emergência dramatiza as relações entre sujeitos e altera profundamente os modos de habitar o mundo. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, essa ruptura se manifesta de forma reiterada: o passado ditatorial retorna no presente democrático, contaminando-o com laços interrompidos.

A respeito das reaparições fantasmagóricas, a crítica literária e cultural Mabel Moraña, em seu livro *El monstruo como máquina de guerra*, faz a seguinte colocação:

La experiencia del fantasma está marcada por la repetición, ya que el espectro, como el monstruo, vive la expectativa que crea su posible reincidencia. Su poder reside en el constante retorno, es decir, en la permanencia espectral de su presencia. El poder del fantasma – y del monstruo – consiste en que se espera siempre su regreso, aunque en realidad nunca haya partido (Moraña, 2017, p. 180).

Intempestiva e repetidamente, Dulce Veiga mobiliza o passado, o presente e o futuro das personagens do romance. Para o narrador, reviver a história de Dulce é também reviver a sua juventude, o início de sua carreira, as décadas finais do século passado. Aqui, vale lembrarmos a seguinte colocação de Mario Cámara:

Un fantasma, al no estar vivo ni muerto, problematiza la pregunta por su origen y por su futuro. ¿Desde cuándo es un fantasma? ¿Hasta cuándo lo será? Su presencia enmaraña la línea de tiempo que la modernidad ha imaginado y pensado como progresiva (Cámara, 2017, p. 137).

A colocação do crítico estende-se para o seguinte questionamento: “*la aparición del fantasma se da bajo un régimen intempestivo, y en cuanto tal se encuentra siempre fuera de lugar. ¿Cómo leer el fuera de lugar en nuestro presente latinoamericano?*” (Cámara, 2017, p. 137). As reflexões propostas pelas considerações e indagações de Cámara levam-nos a caminhos conceituais que, por um lado, reinterpretam a linearidade

temporal da história, valorizando a anacronia enquanto procedimento crítico, e, por outro, consideram tais especificidades no contexto histórico e cultural latino-americano.

Conforme o crítico sugere, o fantasma problematiza simultaneamente sua origem e seu destino: não se sabe desde quando ele é fantasma nem até quando continuará a sê-lo. Essa indeterminação temporal desorganiza a noção moderna de progresso, fundada na ideia de sucessão contínua e superação do passado. No contexto latino-americano, tal desorganização adquire uma dimensão política específica, pois evidencia a persistência de estruturas autoritárias e de violências não reparadas no interior do presente democrático.

Em sentido similar, vinculando o fantasma ao intempestivo e ao anacrônico, Mabel Moraña faz a seguinte constatação:

Imprevisible, etéreo y atemporal, el fantasma es un evento, un acontecimiento que rompe la historicidad para insertar en ella el desconcierto y la duda, ya que su misma existencia desquicia lo real y lo fragmenta. Su emergencia eventual en el transcurso de lo cotidiano dramatiza las relaciones entre sujetos y altera profundamente las formas de habitar el espacio y el modo de inscribir la particularidad de la existencia misma en el continuum histórico y vital. El fantasma prescinde del tiempo, de la corporalidad y de cualquier forma de localización que restrinja sus formas de ocupar el presente. [...] El fantasma es, por naturaleza, reticente, alternativo, marginal, aunque pueda instaurar una centralidad que subvierte, aunque sea temporalmente el orden de lo real, instalando en este certezas que rebasan lo empírico, lo material y lo normativo (Morña, 2017, p. 177).

Se a partir de Moraña e Cámara nos aproximamos da personagem tendo em vista o paradigma do fantasma, ao retomarmos as reflexões de Jacques Derrida, a noção de espectralidade oferece outras perspectivas conceituais para nossa leitura. Em *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* (1994), Derrida propõe que se pense o espectro como presença paradoxal, situada entre o visível e o invisível, entre o vivo e o morto. Concebido enquanto estrutura que desestabiliza o binarismo metafísico, o espectro, então, retorna sem se deixar reduzir a uma presença plena, aparecendo como vestígio que insiste no presente. Ao discutir a célebre abertura do *Manifesto do Partido Comunista* – “um espectro ronda a Europa” – e propondo um retorno e um reposicionamento histórico das teses de Karl Marx, Derrida argumenta que o espectral designa a persistência temporal que assombra o presente. Dessa leitura, o filósofo depreende uma lógica espectral pertinente à impossibilidade de fechamento da

história e à permanência de dívidas não quitadas no interior do tempo histórico. Aproximando-se das considerações de Cámara e Moraña, Derrida mobiliza, em seu pensamento, a potência da anacronia:

[...] este *algum outro* espectral *nos olha*; sentimo-nos olhados por ele, fora de toda sincronia, antes mesmo e para além de qualquer olhar da nossa parte, segunda uma anterioridade (que pode ser da ordem da geração, de mais de uma geração) e uma dissimetria absolutas, segundo uma desproporção absolutamente incontrolável. A anacronia faz a lei aqui (Derrida, 1994, p. 23, grifo do autor).

O espectro, para Derrida, se associa ao “trabalho do luto”. Diferentemente da concepção psicanalítica clássica, na qual o luto deveria conduzir à elaboração e à superação da perda, a reflexão derridiana insiste na impossibilidade de uma resolução integral. O espectro emerge justamente quando o trabalho do luto não pode ser concluído, quando aquilo que foi perdido não se deixa integrar completamente ao passado. Desse modo, a espectralidade introduz no presente uma dimensão ética e política, pois solicita ouvidos àquilo que insiste em sobreviver como ausência. O espectro convoca, assim, uma forma de responsabilidade diante do passado.

Nesse sentido, interessa-nos pensar a espectralidade em *Onde andaré Dulce Veiga?*, considerando Dulce não apenas uma lembrança nem simples objeto de investigação jornalística, mas presença intermitente, fragmentária, que atravessa o tempo da narrativa e impede a consolidação de uma temporalidade linear. Tal como o espectro descrito por Derrida, sua aparição suspende a distinção entre passado e presente, evidenciando a permanência de acontecimentos que ainda pulsam.

“na época da bendita revolução”

Se a espectralidade de Dulce Veiga provoca o passado ditatorial, o romance explicita ainda mais essa relação ao abordar as conexões entre imprensa, poder e violência de Estado. O *Diário da Cidade*, jornal que emprega o narrador, aparece como instituição comprometida com a ditadura militar, fato evidenciado pela decoração da casa de Rafic, seu proprietário, cujas paredes expõem emolduradas manchetes que celebram a repressão.

Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas do *Diário da Cidade*, desde 64 ou 68, transformadas em pôsteres. Numa delas, li: “Comunismo finalmente extinto do país”. [...] Eu estava ocupado em ler outra manchete do jornal: “Militares moralizam o país” (Abreu, 2014b, p. 154-155).

Quando se encontram para falar sobre o encaminhamento da investigação do paradeiro de Dulce Veiga, deparamo-nos com essa faceta outrora oculta do jornal, que transparece no espaço da intimidade de seu dono. As relações promíscuas entre imprensa e política culminam na fala em que Rafic demonstra sua pretensão a se candidatar para algum cargo de deputado, senador – “convites não faltam” (Abreu, 2014b, p. 157). Ao longo da conversa entre ambos, conhecemos paulatinamente o viés ideológico do jornal:

— [...] Verdade que ela teve uns envolvimento estranhos por aí. Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia. Coisa de artista, você sabe. Infelizmente, pelamordedeus. Por isso mesmo deve ter fugido, e *nós* vamos encontrá-la, custe o que custar (Abreu, 2014b, p. 156, grifo do autor).

Quanto aos envolvimento de Dulce, Rafic provavelmente se referia a Saul, cuja presença na narrativa desemaranha os nós daquela teia de memórias entrecortadas.

Patrícia, integrante da banda com quem Márcia mantinha uma relação, avisa o narrador que agora Márcia também desaparecera, indicando a ele seu possível paradeiro secreto, para onde eles seguem cruzando de moto as ruas de São Paulo. Quando chegam na casa, o narrador reencontra não apenas Márcia, mas também Saul, um ex-amor de Dulce Veiga, e o pai da jovem vocalista. Com vestido de seda, sapatos altos, colar de pérolas e cabelos loiros, assim como eram os de Dulce Veiga, Saul está ao lado de Márcia, que injeta heroína em sua veia, na poltrona verde aveludada. As memórias do jornalista, então, parecem se tornar mais claras. Vinte anos antes, quando entrevistava Dulce Veiga pela primeira vez, no início de sua carreira como jornalista, o narrador denunciara “sem querer”, em suas palavras, aquele homem ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

[...] saíram quatro homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora (Abreu, 2014b, p. 224).

Saul fora preso e torturado. Quando saiu da prisão, Dulce já havia desaparecido, o que o fez enlouquecer e passar anos em um hospital psiquiátrico. Como se materializasse a presença de Dulce em seu próprio corpo, Saul passa a se travestir como a cantora. Uma

espécie de duplo, como insinua a sonoridade de seu nome, “sal”, em contraposição ao doce de sua companheira. Ao lembrar que forneceu o endereço de Dulce Veiga ao DOPS, o narrador se vê implicado na maquinaria repressiva do Estado. Essa lembrança, no entanto, não se resolve em confissão, culpa ou redenção; ela retorna de forma espectral, materializada no corpo de Saul. Esse travestimento produz uma sobreposição inquietante de identidades. Saul é a materialização do envolvimento do narrador com o passado de todos que conhecera desde sua contratação no jornal. Mas é também no encontro com Saul que ele descobre a pista mais preciosa: sob a poltrona verde, estava o diário de Dulce, escrito no ano em que ela desapareceu.

“dentro do táxi que descia em direção ao Ibirapuera, lembrei então de Pedro”

O fantasma de Dulce Veiga não é o único a assombrar a experiência do narrador. A memória de Pedro, um amor do passado que desaparece após revelar que convive com o vírus HIV, inscreve um segundo regime de luto, dessa vez profundamente ligado ao presente histórico da narrativa. Se Dulce Veiga desaparece durante a ditadura militar, Pedro desaparece no interior da democracia neoliberal, com uma doença que, nos anos finais do século XX, se configurava simultaneamente como crise sanitária e estigma social. A ausência de Pedro, diferentemente da de Dulce, não se projeta no espaço público. Ela se recolhe à intimidade do apartamento na rua Augusta, ao domínio do privado, às lembranças compartilhadas no cotidiano doméstico. No entanto essa distinção não implica menor intensidade espectral. Pelo contrário: o luto por Pedro atravessa silenciosamente a subjetividade do narrador, criando uma zona de ressonância entre perda íntima e catástrofe coletiva. A AIDS, nesse contexto, funciona como fantasma do presente – uma ameaça difusa que reorganiza afetos e corpos.

Ambos os desaparecimentos produzem efeitos semelhantes: suspensão do tempo, repetição da ausência, retorno insistente daquilo que não pôde ser elaborado. A espectralidade, assim, não se limita ao passado ditatorial, mas se estende às formas contemporâneas de morte e exclusão. O romance de Caio Fernando Abreu, que arquiteta a subjetividade do narrador, tendo em vista a partida de Pedro, sobrepõe espectros, o individual e o coletivo, a doença e o desejo, o desencontro e o vínculo.

Pedro não reaparece na vida do narrador; mas Dulce Veiga, sim.

“sentada numa pedra lá embaixo, quase na estrada, Dulce Veiga tocava violão e cantava”

O romance se desenvolve no curto espaço de sete dias. Começa na segunda-feira, quando o narrador é contratado pelo *Diário da Cidade*, e termina no domingo, quando finalmente encontra Dulce Veiga na Amazônia brasileira.

Toda a trajetória é intermediada pelo ato de cantar. Se o romance se inicia com “Eu deveria cantar”, ele termina, enfim, com a efetivação do gesto, após o encontro com Dulce:

Pisquei, ofuscado. Ela ergueu o braço direito para o céu, a mão fechada, apenas o indicador apontado para o alto, feito seta. Depois gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã.
Parecia meu nome.
Bonito, era meu nome.
E eu comecei a cantar (Abreu, 2014b, p. 304-305).

Antes vinculada ao luto e à perda, Dulce Veiga, ao final, parece alegorizar a possibilidade do desejo diante do caos. A busca por aquela “outra coisa” impulsiona a cantora para um “outro Brasil”. Ainda que atravessado por espectros, *Onde andar Dulce Veiga?* não se encerra na melancolia. O gesto final – o canto – introduz uma inflexão decisiva na economia afetiva da narrativa. Desde a primeira frase do romance, o canto aparece como possibilidade adiada, suspensa pela precariedade material, pelo luto e pela errância, mas se realiza após o encontro com Dulce.

A Amazônia, longe de ser idealizada como espaço idílico, surge como território de fuga, de recusa às normatividades do sucesso, da fama e da mercantilização da arte. Dulce Veiga, que desaparecera deliberadamente no auge da carreira, encarna agora a possibilidade de uma vida desvinculada das lógicas do mercado e da visibilidade compulsória. O canto, nesse contexto, não deve ser lido como redenção individual nem como reconciliação histórica. Trata-se, antes, de um gesto mínimo, frágil, mas reivindicado. O espectro deixa de ser apenas figura do trauma para se tornar também condição da criação. Ao “começar a cantar”, o narrador não supera os fantasmas, mas ensaia uma forma de conviver com eles.

Em contraste com a epígrafe inicial de Fante, em que a escrita surge como meio de sobrevivência num mundo hostil, o canto final aparece como forma de existência que não se submete integralmente às exigências da produtividade. Ele se aproxima mais do

fazer artístico como insistência vital do que como trabalho regulado. A citação de *Água viva*, de Clarice Lispector, que encerra *Onde andaré Dulce Veiga?*, opera como condensação simbólica de todo o itinerário do romance.

Ah! Força do que Existe,
ajudai-me,
vós que chamam de O Deus (Lispector *apud* Abreu, 2014b, p. 307).

A invocação clariciana se dirige a uma entidade indeterminada, nomeada não como Deus em sentido teológico, mas como “Força do que Existe”, formulação radicalmente imanente, que recusa a transcendência e se ancora na experiência do existir enquanto tal.

Caio Fernando Abreu, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, elabora literariamente certa experiência da redemocratização brasileira, revelando seus silêncios, suas dívidas e suas promessas traídas. Paralelamente, em vez de se limitar a oferecer respostas, a obra mantém aberta a pergunta – *onde andaré?* –, interrogação que sustenta a abertura infinita à escuta do que falta.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: o essencial da década de 1990*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.

ABREU, Caio Fernando. Caio Fernando Abreu. *Correio Literário*, [s.l.], p. 26, [19--]. Disponível em: <https://delfosdigital.pucrs.br/dspace/bitstream/delfos/971/1/000046172.pdf>. Acesso em: 11 jan. de 2026.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance* B. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.

CÁMARA, Mario. *Restos epicos: la literatura y el arte en el cambio de época*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libreria, 2017.

CAMPOS, Rosana Soares. O impacto das reformas econômicas neoliberais na América Latina: desemprego e pobreza. *Polis: Revista Latinoamericana*, Santiago do Chile, n. 47, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/polis/12585>. Acesso em: 11 jan. de 2026.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

INSTITUTO LULA. O salto da desigualdade e a falácia do “milagre econômico” durante a ditadura. *Instituto Lula*, São Paulo, 2 abr. 2024. Disponível em: <https://institutolula.org/noticias/noticias/o-salto-da-desigualdade-e-a-falacia-do-milagre-economico-durante-a-ditadura>. Acesso em: 11 jan. de 2026.

MAGRI, Milena Mulatti. Imagens da ditadura militar brasileira em Caio Fernando Abreu. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 49, p. 3-23, 2014.

MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2017.

RIGATTO, Malu. Caio Fernando Abreu desvenda “Onde andaré Dulce Veiga?”. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 1 dez. 1991. Arte/Cultura/Educação, p. 19. Disponível em: <https://delfosdigital.pucrs.br/dspace/bitstream/delfos/1344/1/000047302.pdf>. Acesso em: 11 jan. de 2026.

Aline Rocha. Doutora em Literatura Comparada e mestra em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense.

E-mail: aline.rocha.oli@gmail.com

Declaração de Autoria

Aline Rocha, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.