

NATÁLIA RIZATTI FERREIRA

**A VISÃO DE MUNDO ARRUINADA NA OBRA *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE
CAIO FERNANDO ABREU**

ASSIS
2013

NATÁLIA RIZZATTI FERREIRA

**A VISÃO DE MUNDO ARRUINADA NA OBRA *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE
CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de Mestra em
Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientador: Benedito Antunes.

ASSIS
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

F383v Ferreira, Natália Rizzatti
A visão de mundo arruinada na obra *Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu / Natália Rizzatti Ferreira. - Assis, 2013
105 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Benedito Antunes

1. Abreu, Caio Fernando, 1948 – 1996. 2. Benjamin, Walter, 1892 - 1940. 3. Literatura brasileira. 4. Alegorias. 5. Literatura e sociedade. I. Título.

CDD 869.93

Agradecimentos

Como de praxe, deve-se ressaltar que este trabalho não seria possível sem a contribuição e o apoio constante de algumas pessoas.

Diretamente envolvido, agradeço primeiramente a meu orientador Benedito Antunes. Apesar do pouco tempo que nos conhecemos, me deu um voto de confiança.

Gostaria também de manifestar apreço e gratidão a alguns professores que fizeram parte da minha trajetória: a Maria Orlanda Pinassi, cujo compromisso com os “de baixo” sempre lhe prescreveu a capacidade de nos ajudar a caminhar para muito além das meras impositações acadêmicas; a Tânia Pellegrini, por ter sido fundamental na fase inicial deste trabalho através da instigante disciplina Sociologia da Cultura; a Sílvia Maria Azevedo, por ter estado presente na qualificação com considerações muito pertinentes para os rumos deste trabalho; ao professor Arnaldo Franco Júnior por ter aceitado ser parte da banca de defesa. Pela proximidade de espírito e pelos encontros sempre inquietantes, sinto-me inteiramente grata ao Gilberto Figueiredo Martins, cuja presença colaborou muito para o enriquecimento deste trabalho, além de me ajudar a lidar com os percalços sempre presentes na Academia.

A minha família, principalmente aos meus pais, José Roberto e Maria Regina, pelo apoio e confiança que sempre depositaram na carreira duvidosa de uma cientista social.

A irmã que eu não tive, Laura Basoli, pelo que construímos ao longo dos anos da Morada do Sol à Assis Assadus, pela comunhão de idéias, pelas conversas mais do que inspiradoras com ou sem Maria Rita Kehl ou Caio Fernando Abreu.

Aos amigos e companheiros que fizeram minha estadia em Assis intensamente leve: a minha família do coração, os vadios dos Angoleiros do Sertão, especialmente a meu “mestre” Xandão por me ensinar que a linguagem do “abrir os zóio” e “aceitar rasteiras” ultrapassa o âmbito da roda e nos atinge cotidianamente. Agradeço também a presença marcante de Márcio Blanca pela afinada ironia, a Carla Natureza, a Batata, Facera, etc.

A família anterior da vida universitária araraquarense: Carol Fog e Tames Santos por serem a saudade que não gosto de ter; a Ettore Medina pelas conversas e pelos conselhos; a

Luciana Santos pela atenciosa ternura; a Afonso Mancuso pela arte do encontro embora na vida haja tantos desencontros, a Daniele Motta pelos tantos anos de amizade com e sem Florestan; ao queridíssimo Deni Rubbo, e sobretudo Diogo Brunner pela preocupação e pela proteção que só um espírito como o dele pode oferecer.

As goiabas das minhas primas (e primos, viu Tê), que a cada inspiradíssimo reencontro tornam nossa existência familiar mais prazerosa: Vivi, Marina, Larissa, Lelê, Maysa, Mateus, e os pimpolhos Henrique e Luisa.

A Tico, querido companheiro, por dar sentido e beleza a todas as coisas.

*A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas ideias não correspondem aos fatos
O tempo não para*

*Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para
Não para, não, não para*

(O tempo não para, de Cazuza, gravada em 1988)

FERREIRA, R. NATÁLIA. **A visão de mundo arruinada na obra *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu**. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO

Nossa pesquisa de Mestrado tem em seu horizonte analítico investigar uma possível “visão de mundo arruinada” na obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996). Para fundamentarmos a investigação, tomamos como foco da análise o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), com base nos escritos de Walter Benjamin e Antônio Candido. A ruína é entendida como o fragmento de algo que já fora maior, ao passo que o arruinamento é o processo em que ocorre a expansão dos elementos arruinadores. A “visão de mundo arruinada” mediará os termos de uma equação em que há a representação da ruína e do processo de arruinamento, tanto na esfera temática quanto estrutural. Desta forma, se busca compreender como a “visão de mundo arruinada” perpassa algumas das escolhas textuais como o uso de uma linguagem fragmentada que, além de estabelecer um diálogo intertextual com a cultura de massas, remete à concepção de alegoria.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; literatura brasileira; literatura e sociedade, Walter Benjamin; Ruína.

FERREIRA, R. NATÁLIA. **The worldview ruined in the novel *Whatever happened to Dulce Veiga?*, of Caio Fernando Abreu.** 2013. 105 pages. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

ABSTRACT

Our Masters research has in its analytic horizon to investigate a possible "worldview ruined" in the work of Caio Fernando Abreu (1948-1996). To effectively research, we focus on analyzing the novel *Whatever happened to Dulce Veiga?* (1990), based on the writings of Walter Benjamin and Antonio Candido. The ruin is understood as the fragment of something that had already been increased, while ruining is the process in which occurs the expansion of book burners elements. The "worldview ruined" could mediate terms of an equation in which there is the representation of ruin and the process of ruining both the thematic and structural spheres. This way, if tries to understand how the "worldview ruined" pervades some of the textual choices such as using a fragmented language that, in addition to establishing an intertextual dialogue with mass culture, refers to the concept of allegory.

Key-words: Caio Fernando Abreu; brazilian literature; literature and society; Walter Benjamin; Ruin.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1	
Caio Fernando Abreu, o “escritor baixo-astral”	19
1.1- A vida pelas obras	19
1.2 - A obra pela vida.....	33
Capítulo 2	
A visão de mundo arruinada	44
Capítulo 3	
<i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>, “o romance espatifado”	67
3.1- A dispersão e a cultura de massas.....	67
3.2- A restauração e o sublime.....	82
Considerações Finais.....	97
Referências bibliográficas.....	98

Introdução

Antes de se estabelecer como objeto de pesquisa academicamente justificado, com todas as disposições necessárias para tal graduação, uma determinada temática teórica nasce de alguma suposição maior de que aquilo que se busca compreender faz algum sentido no contexto do que julgamos importante, por menor e íntimo que seja. A constatação modesta de que as ideias, longe de se estabelecerem tão puramente nas mentes inquietas dos novos espíritos científicos, comportam uma dimensão imaginativa, prescreve a crença de que aquilo que se faz guarda sua gênese no movimento espiritual do homem em sua conexão dialética com as disposições do mundo vivido. Dissipa-se assim qualquer ilusão de neutralidade ou pureza do pensamento. Seja ela instintiva ou espontânea, uma indagação revela alguma fissura na consciência, a qual solicita a reflexão.

Começamos assim pelo esforço de situar o leitor que tem em mãos esta dissertação de mestrado, referente ao desenvolvimento da pesquisa “A visão de mundo arruinada na obra *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu”, cujo propósito é investigar a representação de uma “visão de mundo arruinada” no romance do escritor gaúcho, publicado em 1990. O que nos levou à ideia de promover tal investigação foi a percepção de algumas relações coerentes entre forma e conteúdo. Uma forma de explicitar a coerência dessas duas categorias literárias é quando levamos em conta a ideia de ruína: esta se dá por meio do sentimento de arruinamento político-existencial do protagonista, o qual por meio de uma narração fragmentária (e utilizando-se de ruínas de outros elementos culturais) alude a perda da “unidade” do homem sob a sociedade moderno-capitalista. A “visão de mundo arruinada” se presenciaria não só num diapasão temático, mas também contaminado na estrutura da narrativa. Pensando, por um lado, no modo como a ruína é tematicamente construída e, por outro lado, no modo como ela desempenha algumas funções na arquitetura do texto é que apresentamos o presente trabalho, em que nos preocupamos também em demonstrar as possíveis relações com o contexto sócio-histórico de sua feitura. A nosso ver, o Brasil dos anos 1990 se caracteriza por uma desagregação que perpassa amplos aspectos da vida social, cuja imagem pode ser metaforizada na constatação de que as leituras poéticas de Maiakovski nas fábricas se transformam nos sapatos e nas latas de Warhol (EAGLETON, 1995, p. 54). Nessa leitura da obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996) temos por base os escritos do filósofo Walter Benjamin, nossa principal plataforma teórica. Desse

modo, os conceitos de ruína, alegoria, memória, experiência, narração e Modernidade são centrais para as reflexões. Compartilhamos, também, com os comentários de Jeanne Marie Gagnebin e Michael Lowy, estudiosos da teoria benjaminiana.

Entre ser um escritor marginal e *pop*, “metade Clarice Lispector” (em quem se inspirou), metade Hilda Hilst (de quem se dizia devoto), meio zen, meio “junkie”,¹ Caio Fernando Abreu conseguiu criar um estilo muito pessoal aos seus textos ficcionais. Talvez esteja aí uma das possíveis explicações para a sua atual voga – e poderíamos estender até vulgarização – no contexto da hegemonia das redes sociais, se tornando um dos escritores mais citados pelo *facebook* (atrás apenas de Clarice Lispector), conforme postulado na matéria do jornal *Brasil de Fato* de 01/03/2013. No âmbito da crítica universitária, sua obra tem se tornado, nos últimos anos, objeto de investigação sob os mais diversos ângulos de leitura.

A escolha por *Onde andaré Dulce Veiga?* em nossa pesquisa justifica-se não só pelas premiações recebidas – ganhou o prêmio Associação Paulista de Crítico de Arte (APCA) e foi um dos finalistas do prêmio Laura Battaglion para o melhor romance estrangeiro, na França –, senão também pela interessante posição que ocupa no quadro da literatura do escritor: além de ser o único romance (com exceção de *Limite branco*, escrito quando era adolescente), sua construção se ancora em procedimentos utilizados por ele em obras anteriores e que são, todavia, reutilizados sob a forma de fragmentos (JESUS, 2010, p. 138). Conflui assim um amálgama de temas, os quais poderíamos classificar no mínimo como polêmicos, uma vez que remetem a uma série de questões consideradas tabus na sociedade brasileira: a representação da AIDS, as incursões pelo homoerotismo, o recurso às drogas, o desfalecimento dos ideários utópicos projetados pela geração da contracultura, a opressão e a violência da Ditadura Militar, a disseminação do esoterismo, a afirmação das religiões afro-brasileiras e a presença massiva dos elementos da cultura *pop*. Por reunir em potencial a maioria das preocupações temáticas e os procedimentos literários utilizados ao longo de quase trinta anos de trabalho literário (e que aqui foram sumariamente elencados), a selecionamos. Vale dizer que o fato de Caio Fernando Abreu ser reconhecido por sua produção contística corrobora a importância desta pesquisa, uma vez que a investigação recai sobre uma faceta menos estudada de sua obra: o romance.

¹ Em sentido literal, junkie é o viciado em qualquer droga pesada.

Conforme já levantado, uma indagação, por mínima que seja, revela alguma fissura na consciência, cujo processo reflexivo está distante de uma atitude “neutra” ou “pura”. As motivações subjacentes à escolha de um determinado objeto de análise pode se revelar como um interessante momento de auto-reflexão, e, mais do que justificar as prescrições metodológicas, podem contribuir para uma maior consecução do que outrora nos propúnhamos a sistematizar teoricamente, nos permitindo, talvez, reatar em nós mesmos os vários laços entre a pesquisa objetiva e a intrínseca dimensão subjetiva – imediatamente política ou não. Além do mais, a leitura e análise de um texto literário e/ou de uma obra teórica não se apresentam como um processo estático, congelado. Pelo contrário, a atividade envolve uma relação de tensionamento entre o ato da leitura e o contexto vivido, acabando por expressar uma verdadeira relação social, conforme a sugestão de Antonio Candido:

Como sabemos, o efeito de um livro sobre nós, mesmo no que se refere à simples informação, depende de muita coisa além do valor que ele possa ter. Depende do momento da vida em que o lemos, do grau do nosso conhecimento, da finalidade que temos pela frente. Para quem pouco leu e pouco sabe, um compêndio de ginásio pode ser a fonte reveladora. Para quem sabe muito, um livro importante não passa de chuva no molhado. Além disso, há as afinidades profundas, que nos fazem afinar com certo autor (e portanto aproveitá-lo ao máximo) e não com outro, independente da valia de ambos.²

Sob tais supostos básicos, poder-se-ia afirmar que a “descoberta” da obra de Caio Fernando Abreu se formulou, desde seus primórdios, em virtude das novas implicações que ela me fornecia para um enfrentamento, ou ao menos, para um balanço de alguns dos mais desesperadores desafios contemporâneos: costurar os meandros da experiência da contracultura. O tom inusitado e sobretudo pouco programático com que o escritor apresentava os ideais da cultura engajada dos anos 1960 pode explicar minha simpatia pela sua literatura. Longe de tomar uma postura panfletária, à guisa de revisar autocriticamente qualquer opção de intervenção político-social e sem, contudo, perder a verve crítica, o olhar de Caio Fernando Abreu, com certo distanciamento histórico, se sobressaía não só como uma espécie de “pranto perplexo” frente à falência dos sonhos e projetos que amparavam àquela geração, senão também porque, mesmo

² Antonio Candido indica 10 livros para conhecer o Brasil. *Blog Boitempo* [s.l.:s.n.]. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/induzir>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

sem a antiga fé do mundo melhor de outrora, não se exclui a absorção da riqueza de experiências que foi aquela época. Isso me parece essencial para refletirmos sobre a contemporaneidade.

Afora, o interesse por literatura já está bastante presente em meu trabalho de conclusão do Curso de Ciências Sociais em 2009, “Ensaio marxista de literatura”, no qual esboço ensaisticamente a feição da crítica empreendida à ideologia moderna e capitalista em algumas obras. São elas: *O visconde partido ao meio* (1986), de Ítalo Calvino (1932-1985) e nosso objeto de estudo, *Onde andaré Dulce Veiga?* Ainda que as obras literárias não denunciem abertamente e sem rodeios os males da sociedade moderna, posto que o seu conteúdo seja veiculado através do arsenal de técnicas literárias (o viés da sugestão, da ironia, etc.), a sua parcial liberdade, desprovida das amarras do “mundo discursivo das ideologias”, a torna, conforme diz o sociólogo Michael Lowy (2001, p. 20), “[...] um meio infinitamente melhor e inesgotavelmente profundo do conhecimento social, que nenhuma obra de ciência, por mais adequada que seja, pode substituir.” Avaliações artísticas como essa era o pressuposto para alguém que, licenciada em Sociologia, valoriza os conhecimentos proporcionados pela arte enquanto aqueles que antevêm a conflagração de uma crítica ao mundo real. Hoje, com a mobilização de alguns instrumentos específicos da literatura, não é que a chama do juízo “criticamente sociológico”, por assim dizer, tenha se apagado, mas ela abrandou devido à necessidade de não trair o que é peculiar ao universo literário.

Se por um lado, parafraseando o crítico Antonio Candido, o valor que um livro possa ter depende da finalidade que temos pela frente, por outro lado, o exercício da leitura se revela de forma dinâmica e conflituosa. Podemos afirmar que o percurso desta pesquisa não foi diferente. Após o exame de qualificação, as mudanças nas reflexões solicitaram novas intervenções teóricas, removeram inclusive o eixo das próprias perguntas e, assim, o presente texto tomou outros rumos, francamente inesperados. A própria substituição do título, de “Utopia e redenção em *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu” para “A visão de mundo arruinada na obra *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu”, nos parece sinalizar algumas rupturas. Acontece que a base do pensamento sociológico – sobretudo a perspectiva materialista histórica e dialética – é a representação ideal de um movimento real. Ora, nos estudos literários se “perde”, ou ao menos se relativiza, a dimensão da realidade, uma vez que as categorias de análises se pautam em um mundo ficcional. A grande dificuldade, neste sentido, foi me desfazer de alguns vícios historicamente arraigados e atuar na contramão em que me formei e acostumei,

onde a pretensão de atingir a essência dos fenômenos sociais elabora a teoria de acordo com a existência concreta. Ou seja: independentemente do que eu gostaria de anunciar em relação à sociedade desumana na qual o romance está inserido, tive que focar no que o texto literário possibilitava anunciar. A prudência concernente à crítica literária é de se atinar para o fato de que o objetivo não é adaptar a teoria ao objeto artístico de análise, mas sim permitir que o próprio texto literário lance-nos no mar teórico vislumbrado por ele. Como nos alarma Leandro Konder (2005, p. 32): “Aplicada às obras literárias, a teoria se flexibiliza, não tanto [pela] dureza da ortodoxia, ou por força da tentação do ecletismo, mas em virtude do próprio desafio da criação literária, que nunca deixa se reduzir a explicações.” Contudo, o reconhecimento da inesgotabilidade da obra de arte não é um argumento contra a teoria: esta, sabendo se limitar, tem bons motivos para se orgulhar de sua função – essencial – na construção de um quadro de referências cada vez mais rico.

Adiciona-se ao impacto de adentrar em outra área, o fato de que *Onde andaré Dulce Veiga?*, independente de suas grandezas e/ou misérias, é, categórica a palavra, uma “armadilha”. Isso porque, ao recuperar alguns procedimentos típicos das obras anteriores de Caio Fernando Abreu – os quais se ramificam sob as mais diversas direções – mas os condensando em um romance, acaba-se por “pesar a mão” e carregar o texto, ficando a sensação de exagero premente nas entrelinhas. Formalmente, o efeito literário-textual é um registro afeito a ideia de *excesso*. O narrador mobiliza tantos recursos estéticos e temáticos, os empregando descomedidamente, que a impressão que pode vir a ter, num primeiro momento, é a de uma obra em que nada se estrutura. Só para ficarmos num exemplo, ela parece pertencer a linhagem da literatura policial, mas isso não se efetiva. Essa foi a arapuca em que chafurdei. O liame do romance em relação à tradição policialesca, cuja estrutura básica não abandona, em termos composicionais, o fato de ser o relato de “[...] duas histórias: a do crime e a do inquérito [...]” (REIMÃO, 1983 p. 23), fez com que eu me restringisse a uma das histórias, no caso o desaparecimento da personagem que dá nome ao título, Dulce Veiga. Debruçando-me sobre as motivações que a levaram para uma vida de reclusão, afastada do caos das grandes cidades, habitando uma espécie de *locus amoenus*, antevi nessa circunstância a chave para a conflagração de uma crítica à civilização moderno-capitalista, em que o desvio se dá pela inspiração romântica.³ Assim a proposta desta pesquisa

³ Nessa abordagem do romantismo, contudo, o conceito não se reduz a uma escola literária do século XIX, mas abrange vários dos domínios da cultura – literatura, poesia, artes, filosofia, historiografia, teologia e política –, comportando-se através de um eixo interno comum que lhe é singular: a oposição ao mundo burguês moderno “[...]”

era aproximar o romance do autor gaúcho à “visão de mundo romântica” elaborada por Michael Löwy – em companhia de Robert Sayre (1995) – em *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*.

Contudo, se o discurso científico se comunica mediante preceitos teórico-conceituais e objetivos, a arte, e mais propriamente a literatura, se comunica mediante a criatividade imaginativa, conquista direta da mediação do narrador, a partir do qual se sustenta um tipo de saber que se envereda por caminhos de outra ordem, que não o de “[...] enfrentar as dificuldades da filosofia ou as pressões sociais da religião.” (PAMUK, 2011, p. 63). Não que um exclua o outro, mas sim se complementam: a sociedade, a cultura, a ideologia, a antropologia, a psicanálise etc. são temas que conferem à literatura uma maior abrangência, assim como a literatura pode iluminar o pensamento social. De acordo com Antonio Candido (1992, p. 94):

Ora, um literato nem sempre pode, no domínio das ideias, apresentar a originalidade de um verdadeiro pensador. O que faz a sua grandeza específica é, por meio duma forma bela e conveniente, dar valor literário, dar um tom *sui generis*, àquilo que nas mãos do filósofo seria expressão técnica do pensamento.

Portanto, ainda que haja nas ciências humanas – tais como as artes, a filosofia, as letras – uma interdependência e mútua influência entre si, cada campo assenta sua autonomia relativa, da qual em literatura, tratar-se-ia da *forma*. A forma é uma categoria estética que existe em relação direta com o conteúdo. A forma é sempre forma de um conteúdo, uma resposta às questões possibilitadas pela relação do autor com o mundo que opta em tomar como ponto de reflexão.

Voltando à pesquisa, até certo ponto a pista romântica era pertinente, mas ela não levava em conta os aspectos estruturais do livro. Há, na construção do texto romanescos, uma sobreposição de histórias, pois a busca pela cantora desaparecida é, na verdade, o pretexto para que o protagonista narre a sua vida. Por causa desse viés de constituição de “duas histórias” tive que discernir a dimensão em que a matéria narrada não é *como* Dulce Veiga desapareceu, mas *como* o narrador-protagonista a encontrará. A partir do momento em que me dirigi para a instância do narrador, portanto, para o próprio texto literário, consegui alargar o horizonte desta

em nome de certos valores sociais e culturais pré-capitalistas.” (LÖWY, 1990, p. 36). Walter Benjamin assumiria uma importância fundamental, na medida em que, ao conformar uma das primeiras intervenções a colocar em questão o ímpeto potencialmente destrutivo do progresso e da dominação capitalista da natureza, antecipou algumas das preocupações ecológicas da segunda metade do século XX, reafirmando deste modo, a necessidade de um novo pacto entre os seres humanos e o meio ambiente.

pesquisa e, quiçá vislumbrar, por meio das motivações e reflexões do narrador, alguma espécie de coerência estrutural. Aquilo que possivelmente *Onde andaré Dulce Veiga?* pode ter de mais óbvio (e, portanto, mais fácil), é, num plano mais fundo, o mais perigoso, não passando de mais um dos seus vários artifícios. E é interessante levar em conta ainda que aquilo que pode soar num primeiro momento como ponto fraco pode ser forte, noutra perspectiva. Basta nos reportarmos ao fascinante ensaio de Roberto Schwarz “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, em que ele analisa a obra *Senhora* (1875), grande expoente do romantismo brasileiro. Longe de timbrar a inconsistência deste romance a partir de selos valorativos, o que lhe interessa é compreender como a obra chegou (se é que chegou) ao hipotético “impasse formal”. Ao invés de tratá-la enquanto “acidente” ou mesmo fruto da falta de talento de José Alencar, o crítico a lê enquanto “prova de conseqüência”, decorrência da inadequabilidade da importação do modelo realista europeu à realidade local. (SCHWARZ, 2000, p. 39)

Desse ponto de vista, também os percalços de *Onde andaré Dulce Veiga?* é formalmente aquilo que o mundo em que o escritor está é. Se por um lado, o romance não se estrutura unilateralmente, por outro lado, seu caráter múltiplo e, portanto, versátil, lhe viabiliza outros alicerces. O meio-termo entre os dois pólos dessa relação é pungência das suas ciladas, dentre as quais a fronteira em relação ao gênero policialesco foi uma em que a presente pesquisadora se embaralhou. Em outras palavras, entre aquilo que parece ser e aquilo que de fato é, há a simulação, o disfarce, característica tão sutil quanto contígua a esta obra. Por fim, não é que seja um romance em que nada se estrutura e ponto; mas nada se estrutura porque logo em seguida já vai se dirigir para ser outra coisa, numa espécie de jogo de máscaras.

A crítica literária, sobretudo aquelas que partem da perspectiva formalista,⁴ podem deixar de lado, ou minimizar, uma série de questões externas ao texto e que são cruciais para o seu próprio entendimento. A nosso ver, a tradição inaugurada por Antonio Candido é a mais profícua porque ata os laços entre a literatura e a sociedade. Em linhas gerais, ela supera o panorama unilateral dos estudos literários, baseado na dicotomia entre uma abordagem que privilegia os aspectos internos do texto – respaldada na estilística – e uma abordagem que privilegia os aspectos externos (e conteudísticos) – respaldada por certo sociologismo vulgar. Atentando-se

⁴ De acordo com Terry Eagleton (1983, p. 102), “[...] um aspecto digno de nota nesse tipo de análise é o fato de ela [...] separar o *conteúdo* real da história e se concentrar totalmente na forma [...]”.

para o fato de que ambos os pontos de vista são momentos necessários da dinâmica da crítica em literatura, a forma literária não se reduziria apenas à correspondência estético-estilística, senão também resguardaria profundas relações com o contexto sócio-histórico, a tal ponto “[...] dela poder ser estudada em si mesma [...]” (CANDIDO, 2008, p. 9). Para tanto, a função exercida pelo elemento social – o dado *externo* – não atuaria como informe documental, mas se converteria em princípio estrutural, fator da “[...] própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo [...]” (CANDIDO, 2008, p. 16-17), tornando-se assim *interno*.

Assim, os procedimentos analíticos criados por Antonio Candido norteiam esta pesquisa. Vale ressaltar que as disciplinas cursadas, pelo enriquecimento teórico que nos possibilitaram, foram de fundamental importância para a configuração das seções aqui apresentadas.

Na primeira seção tivemos alguns objetivos, procedimentos necessários para a plataforma teórica que sustentasse a leitura proposta. O primeiro de nossos objetivos nos remete a uma breve biografia do escritor, onde apresentamos paralelamente a presença de alguns traços característicos da sua literatura, a partir de um ponto de vista sócio-histórico. Focamo-nos no contexto brasileiro pós-ditadura, momento que traz à tona uma nova circunstância situacional principalmente sob o ângulo da cultura engajada da qual Caio Fernando Abreu se atrelou. O segundo de nossos objetivos se propõe a situar *Onde andaré Dulce Veiga* no quadro da literatura brasileira, a partir da recepção da obra pela fortuna crítica. Além disso, discorreremos sobre o processo da escritura do romance e nos debruçamos sobre problemas metodológicos.

A segunda seção se volta para a apresentação da idéia de “visão de mundo arruinada”, nosso principal referencial teórico. Neste romance, a percepção do protagonista acerca do seu próprio processo de contínuo arruinamento físico ultrapassa o âmbito subjetivo, se adentrando em situações objetivas, onde a representação do mundo que lhe permeia é atravessada por ruínas. Discorreremos acerca do olhar deste narrador, bem como as categorias do espaço, tempo e personagens, abordagem que será feita à luz das reflexões do filósofo Walter Benjamin e seus comentadores. *Onde andaré Dulce Veiga?* é situado na história do gênero romanesco com base nas transformações pelas quais o romance passou no final do século XIX e início do século XX, postura que nos permitiu entender a especificidade da posição do seu narrador. Afora, abordamos a dimensão alegórica do romance, na qual há assunção da percepção da temporalidade.

Na terceira seção examinamos, em um primeiro momento, a presença do cenário *pop*, o estendendo para uma necessária reflexão vizinha acerca da cultura de massas. A existência de

alguns recursos estético-linguísticos específicos, como o simulacro e as cenas clichês são alguns dos modos de representação da ruína em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Encaminhamos também a discussão para as relações intertextuais com o discurso cinematográfico, o que possibilitou uma melhor compreensão do horizonte da sua linguagem romanesca. Em um segundo momento, nos voltamos para a problematização da categoria da vivência do sublime, pelo fato de esta construir no texto literário um liame, para nós, fundamental, entre as relações de conteúdo. Além do mais, os acontecimentos da história trazem à tona a questão de uma escrita realizada à luz das experiências psicoativas. Não poderíamos deixar de comentar sobre a reação da personagem principal diante do reencontro com a personagem Dulce Veiga, o que nos remeteu à temática acerca da temporalidade. Esse nos pareceu o caminho menos inseguro para chegar às conclusões da presente pesquisa.

Em nossas Considerações Finais discutimos alguns resultados obtidos nesse estudo. Trata-se da percepção de que existe uma transcendência no romance, que se configura na transformação da vivência imanente em elemento que permite ao homem obter uma imagem de si, de sua vivência individual que se transforma em experiência comunicável.

Capítulo I - Caio Fernando Abreu, o “escritor baixo-astral”

*“Vida louca, vida breve,
Já que eu não posso te levar
Quero que você me leve.”
(Bernardo Vilhena e Lobão)*

1.1 - A vida pelas obras

Um escritor baixo-astral. Dentre os muitos rótulos que recebeu, esse foi um dos que certamente marcou a literatura do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu.⁵ Nasceu em 1948 em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul e faleceu em 1996 em Porto Alegre, aos 47 anos. Em 1967 ingressou nos cursos de Letras e Artes Dramáticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas não os concluiu. No ano seguinte, se muda para São Paulo, onde atua profissionalmente como jornalista, integrando a primeira equipe da revista *Veja*. Trabalhou também para revistas como *Manchete* e *Pais e Filhos* e o jornal *Zero Hora*. Em 1973 inicia suas viagens ao exterior, fixando-se em Estocolmo, onde presta diversos serviços para se manter, de faxineiro a modelo. De volta ao Brasil em 1974, Abreu varia sua residência entre São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, em decorrência de seus respectivos empregos, e passa a escrever para veículos como os jornais *Opinião*, *Movimento*, *Folha da Manhã*, e para as revistas *Escrita*, *Pop*, *Leia Livros* e *Isto É*, A-Z. Em 1986 torna-se colaborador do caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*, atividade exercida por longos anos. Uma maneira interessante de entender um pouco da vida do autor se encontra no esboço autobiográfico publicado no artigo “A grande fraude de tudo”, da revista *Escrita* (1976):

Andei por muita estrada. Morei em muita comunidade. Sou meio nômade, não consigo ficar mais de um ano numa cidade. O que procuro é o que todo mundo procura. Amor, felicidade, liberdade, sentir-se digno. Assumi essa procura e portanto a minha instabilidade. Tentativas de suicídio, pirações, danças, viagens, divãs de psicanálise, porradas as mais variadas, tangos & rock, ordens de despejo, abandono de dois cursos universitários, iluminações ilusórias, excesso de cigarros, insônias, macrobiótica, solidões, teatro, amores malditos – esse o meu background. [...] descobri que tudo que eu precisava cabe na minha mochila (aliás, emprestada, ainda não tive grana para comprar uma). (ABREU, 1967, p. 7).

⁵ Doravante, utilizaremos a sigla CFA ou, simplesmente, o sobrenome Abreu.

Em 1970 lança seu primeiro livro, *Inventário do irremediável*, uma coletânea de contos em que Abreu confessa ter sofrido de uma excessiva influência de Clarice Lispector, do *nouveau roman* e do realismo mágico latino-americano. Em 1971 publica o romance *Limite branco*, escrito quando Abreu ainda adolescente, tendo como tema principal os conflitos afetivos e existenciais da infância da personagem Maurício. A obra foi designada por Ítalo Moriconi (2007) como “Romance de adolescência, primeiros rudimentos de uma estética da cidade.” Em 1975 sai *O ovo apunhalado*, na qual estão incluídos o conto de mesmo nome, contemplado dois anos antes com menção honrosa pelo Prêmio Nacional de Ficção e “Visita”, premiado pelo Instituto Estadual do Livro. Bruno Souza Leal, em um dos primeiros trabalhos acerca da obra de Abreu - a dissertação *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro* - faz um apanhado de temas presentes no universo ficcional do escritor, percebendo algumas evoluções ao longo dos livros: “Se em *Inventário do irremediável* o mundo questionado é aquele que se poderia enquadrar no estereótipo ‘pequeno burguês-classe-média’, em *O ovo apunhalado* opta-se por uma outra referência [...]” (LEAL, 2002, p. 30, grifo do autor), as personagens habitam um lugar à margem, e com uma crítica ao mundo burguês feita “[...] de forma mais clara, em nome de um ideário característico de uma época, os anos 60/70, a geração hippie.” (LEAL, 2002, p. 22). E mais: “Aos poucos, sai-se de um universo tradicional, interiorano em certa medida, para outro, fortemente urbano.” (LEAL, 2002, p. 30). Nos outros livros, a opção já é fato com o qual se convive, como em *Pedras de Calcutá*, de 1977. Em 1980, Abreu recebe o Prêmio Status de Literatura pelo conto “Sargento Garcia”, publicado depois em *Morangos mofados*, que foi, por sua vez, aclamado pela revista *Isto É* como o melhor livro do ano.

Publicado em 1982, o livro de contos *Morangos mofados* está situado historicamente no ponto tenso de passagem da ditadura militar ao regime democrático no Brasil. Habita o livro uma reflexão, elaborada de modo difuso e inquietante, sobre as condições e implicações desta passagem. (GINZBURG, 2005, p. 40, grifo do autor).

Reconhecidamente sua obra-prima, a vertiginosa elaboração da sua escrita nos dá indícios do esgotamento de alguns referenciais, sobretudo certas práticas e valores trazidos pela contracultura, imagens para o desgaste das utopias dos anos 60, revelando o abismo para o qual o leitor está caminhando. Como nos conta Antônio Marcus Pereira da Silva, *Morangos mofados* resguardaria um lugar incomum no quadro da literatura brasileira uma vez que questiona os “[...]”

limites – impostos ou não – dos espaços e dos tempos, a prisão naturalizada da comunicação, enfim questiona a própria comunicação literária” (SILVA, 2004, não paginado). O desnorteamento político e existencial das suas personagens, cuja figuração do sujeito moderno não as inserem em nenhum lugar, ficando “[...] em permanente situação de desconforto e de desarticulação com o contexto em que vive [...]” (SOUZA, 2011, p. 90), nos faz pensar na percepção melancólica do tempo – tanto no sentido de olhar para o mundo sob a ótica do que foi perdido, quanto no de destruir as coordenadas temporais, tais como a noção de anterioridade e regularidade –, o que acaba por repercutir no uso de uma linguagem empobrecida.

Abreu lança *Triângulo das águas* em 1984 e *Os dragões não conhecem o paraíso* em 1988, recebendo por ambos o Prêmio Jabuti. Nestes, a experimentação com a linguagem parece atingir seu ponto alto e confabula, de acordo com Tânia Pellegrini (1999, p. 71), uma espécie de “escrita esquizofrênica”, na qual, por meio da exacerbação dos elementos descritos (a sobrecarga de formas e cores, por exemplo), se conduz cada vez mais ao “[...] significado literal de cada um [dos signos], sem constituir uma cadeia significante, sem formar um efeito de sentido”. Sob o prisma da recusa escapista e voluntária de conviver com qualquer prazer ou dor há, nos textos, uma “tentativa de liberação do narrador”, perspectiva que revela sua incapacidade “[...] de organizar o passado e o futuro em experiências coerentes [...]” (PELLEGRINI, 1999, p. 75), e reitera sua sensação de aprisionamento num eterno presente descontínuo. Em muitos momentos da obra do escritor esta opção narrativa é corroborada pela menção ao uso de substâncias lisérgicas.

As frangas, seu único livro infantil, foi publicado em 1989, explorando uma faceta desconhecida de sua prosa, diferente da imagem do escritor que cria personagens em situações limites e angustiantes. Influenciado pelo livro de Clarice Lispector, *A vida íntima de Laura* (1974), também destinado a crianças (e estimado por Abreu como a melhor história sobre galinhas), ele criou um texto composto por simpáticos causos sobre as manias e manhas de algumas galináceas de estimação, suas heroínas, em estilo coloquial e divertido. Contou com a Medalha Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil.

O ano de 1991 marca o início das traduções de seus livros, com a obra *Os dragões não conhecem o paraíso* para o inglês e o francês. A antologia *Ovelhas Negras* é lançada em 1995 e contemplada com o Prêmio Jabuti, compondo-se de uma seleta de textos que ficaram fora de seus livros individuais pelos mais variados motivos, desde a censura militarista aos juízos

personais do autor, entre 1962 a 1995. É também na década de 1990 que surgem as primeiras dissertações sobre CFA.

Na dramaturgia, além da adaptação da novela *Reunião de família*, de Lya Luft, sua produção individual é composta por quatro títulos: *A comunidade do arco-íris* (peça infanto-juvenil escrita entre 1972 e 1973), *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*⁶ (1974-1975), *Zona contaminada* (1977-1978) e *O homem e a mancha* (1994). Em 1989 recebe o prêmio Molière pela peça *A maldição do Vale Negro*, em co-autoria com Luiz Arthur Nunes – para quem, o universo contístico de Abreu e o teatro estabelecem uma relação palpável, pois a estruturação de falas monológicas dos contos funciona “[...] tão bem na página quanto na cena. Estão quase prontos para subir ao palco, sem necessidade de adaptações.” (DIP, 2009, p. 331). Além do mais, os contos possuiriam teatralidade própria advinda do fato de que as personagens, “[...] cuja vida interior está em constante estado de tensão, de contradição, de revolta ou desespero [...]”, produzem “[...] uma descarga energética que poderiam ser descritas como espetaculares.” (DIP, 2009, p. 331).

Quanto aos contos, eles somam aproximadamente 130 narrativas e ganharam notabilidade por se encaminharem para uma linhagem menos representativa – em termos quantitativos – dentro da literatura brasileira, o “conto de atmosfera”. Este foge do que poderia ser sua forma mais “tradicional” ou frequente, visto que desvia a atenção da apresentação do enredo, da sequência de fatos, e se atém as descrições dos estados emocionais e existenciais das personagens: “[...] são como que mapas, quadros, retratos que expõem paisagens íntimas.” (LEAL, 2002, p. 24). Apesar de menos frequente, a linhagem é “[...] uma opção dentro da tradição moderna, tendo sido alvo de atenção de grandes escritores, como Clarice Lispector [...]” (LEAL, 2002, p. 24). No caso de Abreu, esse tipo de expressão subjetiva das personagens coexiste com certa fidelidade à vida íntima das suas personagens – cujo quinhão homoerótico seria a maior realização –, estando aí, na intersecção dos planos, um dos pontos altos da sua literatura.

Enquanto vivo, sua última publicação é o romance objeto de nossa análise. Logo após sua morte, em 1996, lança-se *Pequenas epifanias*, coletâneas de crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* entre os anos de 1986 a 1995.

⁶ A peça foi premiada no concurso do SNT (Serviço Nacional do Teatro) em 1976, mas foi proibida pela censura do Regime Militar por cerca de 10 anos. Assuntos como amor livre, homossexualismo e drogas eram considerados impróprios.

Ao transitar por momentos distintos da história do Brasil, o conjunto da obra de Caio Fernando Abreu dialoga com o seu contexto sócio-econômico. Uma das linhas de força da sua literatura se encontra justamente na capacidade de estabelecer uma mediação entre uma nova organização do capitalismo brasileiro e o modelo literário nacional, no caso, a mudança na temática posta pela literatura brasileira nas décadas de 70 e 80. Seus textos mostram esta relação, onde a transição da ditadura militar para o regime democrático se avizinha da ação da recém implantada indústria cultural.⁷ Esta colocará em novos patamares as ligações entre cultura e mercadoria, praticamente convertendo a primeira em segunda, a partir de uma revolução nos meios de comunicação. De frente à extraordinária proporção com que os canais de expressão e circulação informativas auferem aos preceitos da lógica mercantilista, o nível do consumo da sociedade brasileira se expande formidavelmente. Para Renato Ortiz (2006, p. 89),

O movimento cultural pós-1964 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa.

Às alterações substanciais na vida cultural do Brasil neste contexto há, paralelamente, modificações nas “[...] formas de percepção, agora mais do que nunca centralizadas na linguagem eletrônica e sua proliferação.” (PELLEGRINI, 2006, p. 16). Essa linguagem foi concebida por meio das novelas de TV, dos jornais, das revistas, da música, do cinema, da propaganda etc. De fato, a incorporação da imagem eletrônica⁸ e a utilização dos elementos do universo *pop* é um procedimento narrativo muito comum a CFA. Não poderíamos deixar de comentar que o paradigma é constitutivo à ideia de pós-modernismo, que segundo o entendimento de Fredric Jameson, surge como lógica cultural deste momento do capitalismo, ditando novas perspectivas para as práticas culturais. Em sua acepção, não se trata de “[...] mais um termo para a descrição de um estilo [...]” (JAMESON, 1985, p. 17), mas sim de uma “[...] periodização cuja principal função é correlacionar à emergência de novos traços formais da vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica [...]”

⁷ Para Carlos Nelson Coutinho (2000, p. 70) a indústria cultural marcou um divisor de águas: “[...] o processo atinge [...] os grandes meios de comunicação de massa, como a televisão, a grande imprensa, a produção de discos, o cinema, etc.”

⁸ Para Tânia Pellegrini (1995, p. 79), a *imagem* torna-se “[...] elemento constitutivo das formas culturais contemporâneas, assim como das formas de perceber e representar a realidade.”

(JAMESON, 1985, p. 17). Evadindo de desenvolver o debate – do qual parece não se vislumbrar o fim, pelo menos proximamente – e, ao mesmo tempo, procurando não resvalar em simplismos obscurantistas (até porque, como veremos em entrevista, o termo “pós-moderno” não escapa a CFA), elencamos sumariamente algumas de suas características, como foi propalado por Jameson:

Novos tipos de consumo, obsolescência programada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no *styling*, a penetração da propaganda, da televisão e dos meios de comunicação em grau até agora sem precedentes e permeando a sociedade inteira, a substituição do velho conflito cidade e campo, centro e província, pela terciarização e pela padronização universal, o crescimento das grandes redes de auto-estradas e o advento da cultura do automóvel – são vários os traços que pareciam demarcar uma ruptura radical com aquela sociedade antiquada de antes da guerra, na qual o modernismo era ainda uma força clandestina. (JAMESON, 1985, p. 26).

Tendo em vista o fato de o pensador empreender sua análise a partir da sociedade norte-americana, cabe-nos fazer algumas ressalvas, levando em conta as particularidades da sociedade brasileira, historicamente marcada por uma posição periférica no capitalismo global. A literatura de CFA refletiria justamente essa nova paisagem tecno-cultural, captando nas letras os vestígios do avanço das linguagens eletrônicas e midiáticas, contudo, a realocando à realidade local, como por exemplo, por meio da presença de elementos da cultura popular e afro-descendentes.

Concernente ainda à voga pós-moderna, outra característica presente na prosa do escritor gaúcho é o “[...] declínio das grandes filosofias explicativas, dos grandes textos esperançosos [...]” (SANTOS, 1980, p. 72),⁹ perspectiva que se relaciona com o esmaecimento do projeto utópico da contracultura – emblematicamente atestado na declaração de John Lennon: “o sonhou acabou”.¹⁰ Caio Fernando Abreu, ao participar da cultura engajada do Brasil em um período

⁹ O pós-modernismo está associado à decadência das grandes idéias, valores e instituições ocidentais – Deus, Ser, Razão, Sentido, Verdade, Totalidade, Ciência, Sujeito, Consciência, Produção, Estado, Revolução, Família.” (SANTOS, 1980, p. 72).

¹⁰ Uma avaliação mais objetiva acerca das práticas contraculturais demonstra algumas distinções e nuances no interior do seu campo de experiências, cuja bifurcação se apresentava, resumidamente, entre os caminhos do desbunde e da luta armada. Longe de aprofundar as respectivas distinções, entendemos que tanto o “porralouquismo” de cores pacíficas, quanto a opção político-revolucionária se circunscreve ao fenômeno de contestação social dos anos 1960 que, conforme Carlos Alberto Messeder Pereira, “[...] fiel à filosofia utópica do *drop out* buscava através de um “conjunto de idéias e comportamentos *cair fora* do Sistema.”. A contracultura com a qual lidamos no presente trabalho é aquela que tentava criar um “[...] mundo alternativo, *underground*, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado, ou no que se acreditava ser o outro lado de suas muralhas.” (PEREIRA, 1985, p. 22).

privilegiado, a década de 70, quando foi problematizada em graus mais complexos as relações entre ideologia, cultura e política – ele chegou mesmo a ser preso sob suspeita de divulgar o comunismo – traz à sua literatura o processo de cerceamento das liberdades individuais e coletivas, nas quais se incluem o tolhimento da capacidade criativa dos escritores pela censura ditatorial (e também por certa auto-censura moralista). Como afirma Rocha (2006, p. 67) “[...] não apenas o projeto utópico deixa de ser proposto, como também a antiga confiança em tal projeto, por meio do questionamento dos meios utilizados para alcançá-lo.” Submersos num quadro opressor, a estupefação dos sujeitos é traduzida e incorporada estruturalmente e tematicamente na literatura de Abreu.

De acordo com Tânia Pellegrini, seus textos atenderiam à injunção “[...] inscrita na sua situação histórico-social peculiar, como sintoma de isolamento, da fragmentação, da ausência de referências, da propalada ‘morte do sujeito’ contemporâneo e, [...] do desaparecimento da utopia.” (PELLEGRINI, 1999, p. 76). Assim, podemos lê-lo como testemunho sintomático da mudança de paradigma do movimento contracultural, cujo eixo coloca “[...] em discussão sistemas filosóficos que haviam orientado o ideal transformador de gerações, como o marxismo.” (RODRIGUES, 1994, p. 9-10).¹¹ Os ideais de justiça e liberdade passam a ser vistos como conquistas no cotidiano, palmo a palmo, na luta por causas particulares e na transformação de comportamentos individuais. Assim, a posição dos resíduos contraculturais na literatura de CFA são traços de uma nova situação histórica, sinalizando a interferência de alguns elementos constitutivos da pós-modernidade no modelo cultural brasileiro.

O fim dos anos 80 e começo dos 90, com o processo de redemocratização em curso – depois da “abertura lenta, gradual e segura” do governo Geisel –, demarca um período de incertezas diante do futuro do país. Há um clima de otimismo devido à campanha das “Diretas já”¹² e devido à fomentação da nova constituição brasileira,¹³ mas dialeticamente há também

¹¹ Do ponto de vista dessa militância, o pessimismo generalizado pode ser entendido como decorrência dos fracassos políticos em escala internacional de uma esquerda que, respaldada nos ensinamentos doutrinários de um marxismo reducionista, assistiu, por exemplo, ao projeto socialista soviético desmoronar porque não se atinou para o fato de que a revolução é uma construção coletiva e não um processo que se daria por si mesmo.

¹² “Os meios de comunicação, inicialmente indiferentes, acabaram por dar cobertura total às diretas. O Hino Nacional, cantado a uma só voz em ruas e praças, passou a significar a unidade em torno do desejo de mudanças. Vivia-se um clima de esperança vestida de vibrante amarelo, a cor símbolo das ‘diretas-já’, proferida de qualquer brasileiro naqueles dias.” (RODRIGUES, 1994, p. 19).

¹³ A Constituinte passou a vigorar em 5 de outubro de 1988. Ela incorporou algumas liberdades, como a proibição da censura e reconheceu alguns direitos como o de greve e o de não-interferência do Estado nas organizações sindicais. “Mas é indiscutível que sua existência não altera os desequilíbrios sociais e nem garante que o nela

certo vazio frente à inexistência de um projeto político consistente e viável. Soma-se a isso, o advento da AIDS,¹⁴ que veio para esgarçar o desfalecimento da rebelião da juventude da década anterior, redeterminando o comportamento de uma geração da qual CFA é um dos expoentes. A síndrome teve, em seu início, um tratamento bastante preconceituoso por parte da imprensa, que engendrou a visão que ela atingia apenas alguns grupos de pessoas: os homossexuais, os toxicômanos e os hemofílicos. Denominando de “peste gay”, a doença passou a vista, principalmente por conservadores e religiosos, como o castigo de Deus sobre a promiscuidade dos homens. Susan Sontag, no ensaio “AIDS e suas metáforas”, chama a atenção para a crueldade que era ser contaminado pelo HIV na década de 80, algo diferente, por exemplo, dos dias atuais: “[...] contrair AIDS equivale precisamente a descobrir – ao menos na maioria dos casos até agora – que se faz parte de um determinado ‘grupo de risco’, uma comunidade de párias [...]” (SONTAG, 1989, p. 30). Segundo a autora, o fato de ter um diagnóstico positivo era decretar a morte duas vezes: do ponto de vista da morte concreta, uma vez que devido à baixa resistência imunológica a doença matava em pouco tempo; e, do ponto de vista da morte simbólica, uma vez que o soropositivo era identificado como um marginal promíscuo, sofria perseguições e discriminações, perdendo amigos e trabalho.¹⁵

Fato bastante conhecido, ao se saber portador do vírus da AIDS em 1994, CFA divulga a notícia nas “Cartas para além do muro”, da coluna de *O Estado de S. Paulo*. Ao escrever sobre o assunto levantou sua última bandeira, lançando mão da posição de escritor que tinha prestígio, prêmios e uma obra que começava a ser reconhecida internacionalmente para se transformar em uma espécie de porta-voz do grupo atingido por uma doença maldita. (DIP, 2009, p. 434). Ele pedia: “[...] quero respeito, para mim e para todos os que vivem com o vírus HIV nesse país. Quero banalizar a AIDS, falar muito dela, já que é um tema do nosso cotidiano, presente na vida de todos nós [...]” (DIP, 2009, p. 437). Este vínculo entre situação individual e causas coletivas pode ser estendido para âmbito de sua obra literária, pois, segundo o pesquisador Marcelo Secron Bressa, na tese *Os perigos: autobiografias & AIDS* (2001), Abreu foi o primeiro escritor a inserir a AIDS no contexto da literatura nacional, com o seu conto “Pela Noite”, de *Triângulo*

instituído é direito de todos os brasileiros e, muito menos, que ela abarcará as tensões próprias do confronto democrático entre as classes sociais.” (RODRIGUES, 1994, p. 27-28).

¹⁴ A AIDS aparece como a maior ameaça à saúde dos brasileiros: “[...] até outubro de 1988 haviam sido registrados 4,8 mil casos.”

¹⁵ Apenas no final de 1996 e início de 1997, com o uso do coquetel antiviral *Indinavir* liberado no Brasil, é que o drama do HIV começou a diminuir. Até então o tratamento era feito com base no remédio AZT, que comprometia o físico dos soropositivos, alterando a cor da pele e os deixando magros.

das Águas. Outro conto bastante expressivo é “Linda, um história terrível”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, onde o tema da AIDS é central.¹⁶ Sua preocupação com a epidemia teve um caráter de denúncia e de crítica à hipocrisia social, tentando assim retirar a visão preconceituosa.

Ainda que não tenha se integrado formalmente a qualquer corrente de pensamento cultural da esquerda – avesso que era à rigidez de programas, rótulos e hierarquias em geral –, CFA viveu intensamente os valores e as crenças que edificaram o espírito insubmisso da sua época, os meandros da contracultura. O tom “baixo astral” dos seus textos faz jus à percepção do fim de uma trajetória em que o sonho e a esperança de um futuro melhor para a sociedade humana se estilhaçam, os reduzem a escombros de um era. Ao cabo, reconheceu-se como “estereótipo de sua geração”:

Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei hippie e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. O HIV é simplesmente a face da minha morte. (ABREU *apud* FRANCO, 1996, p. 1).

Ítalo Moriconi (2006), no ensaio “Lá em Brokeback Mountain, ou: dez anos sem Caio Fernando Abreu”, nos chama a atenção para o fato de que o escritor realizou um elo estético e temático entre a sua própria geração artística e as ondas de público jovem antenado que vierem ocupando o cenário depois que ele morreu. Isso apesar da relativa ausência de seus livros nas lojas (com exceção de *Morangos Mofados*), pois, a sobrevivência literária de Abreu foi garantida mais pela montagem de peças teatrais e de adaptações contísticas, do que propriamente por uma sobrevivência no mercado editorial. É só nos anos 2000, quando a editora Agir os reedita, que os livros voltaram às prateleiras, ocasião também da publicação das séries de volumes organizados por décadas – anos 70, 80, 90 –, intitulados *Caio em 3D*, em que se incluem textos inéditos. Indagando-se acerca da empatia com que o texto do escritor reverbera sobre os jovens de todas as gerações, o que explicaria, ao menos em parte, o motivo da permanência da sua obra, Moriconi expõe o seguinte juízo:

¹⁶ Neste conto ainda, Abreu faz uma bonita homenagem ao cantor Cazuza, com a epígrafe da canção “Só as mães são felizes”. Vítima da AIDS, a morte do “poeta do rock brasileiro”, em 1990, se tornou emblemática.

É que a base da linguagem de Caio é literatura jovem.

Sua persona estilística, sua voz narrativa, ou seja, o ponto de vista que articula seu texto é o do jovem dos anos 70, que o escritor no entanto logra em transformar num jovem universal, transtemporal. Um jovem urbanóide, como assinala Márcia Denser na apresentação de *Caio 3D – Década de 80*. Mas um jovem que está ficando adulto. Adulto na dura Terra do Marlboro da civilização contemporânea. Terra agreste. Familiar e hostil. Sertão de cimento e asfalto, trabalho cotidiano. Ansiedade e ansiedade. Solidão trazida por metas de vida meramente individuais. (MORICONI, 2006, não paginado).

Nesse sentido, continua o crítico, “O trajeto existencial que vai da contracultura ao pós-modernismo é o roteiro que leva de *Morangos Mofados* a *Onde Andará Dulce Veiga*”. Este último, contudo, destoa em relação aos textos antecedentes, tendo em vista que a sua escrita em prosa o enfeixou por uma linguagem de outra ordem. Conscientiosamente, Moriconi atribui essa característica a uma espécie de divisor de águas entre as gerações, o que em termos da representação das personagens no interior do romance, seria o “salto” entre a roqueira Márcia Felácio e o jornalista narrador, ou ainda, entre a insubmissão da juventude e o amadurecimento do adulto. Diz ele:

Assim, a literatura de Caio documenta ficcional e estilisticamente o processo pelo qual as ilusões de juventude vão sendo despedidas, substituídas pelas ilusões adultas, aquelas trazidas pelo amadurecimento, pelas pancadas da vida, que são como tropeços no trânsito, de gravidade variada. O pancadão. O pancadão e a vontade de fugir do pancadão. Dulce Veiga e a estrela do norte. Eu diria que o romance *Onde Andará Dulce Veiga* é um marco estético importante na trajetória de Caio porque nele sua escrita claramente transita para outro modelo de linguagem, em analogia com a divisória geracional entre o jornalista protagonista (alter ego metafórico do autor) e a personagem Márcia Felácio.

Escrevi “alter ego metafórico”? Metafórico é a palavra-chave, significando voltagem poética do texto em prosa. Nisso a escrita de Caio se distingue dentre as demais da geração 70, embora possuir um caráter metafórico não seja nem presença obrigatória nem a única qualidade requerida da ficção literária. Não é isso que faz de Caio melhor ou pior que outros escritores de sua geração. Existem outros aspectos que fazem do prosador um bom prosador. No caso de Caio, a dimensão metafórica atingida por sua escrita é um diferencial que conta a seu favor. E a questão no caso brasileiro tem a ver com tradição cultural. Me parece que nossa tradição verbal, teatral, ficcional, é limitada no manejo da linguagem metafórica, na exploração sofisticada daquele duplo sentido lingüístico, em que, ao falarmos de uma coisa, estamos falando também de outra, que vai sendo decodificada pelo leitor. (MORICONI, 2006, não paginado).

Por fim, Moriconi coloca que o uso artístico da linguagem pela tradição literária brasileira é profundamente descritivista, tendência cuja “massa dos autores medianos (sem os quais, segundo Antonio Candido, não se constrói uma grande literatura)” (2006, não paginado) não escapa – salvaguardando as devidas exceções. Todavia,

Caio sai dos trilhos desse descritivismo ao rés-do-chão. Seu texto é daqueles em que nos melhores momentos já não estamos mais lendo a história de X ou Y e sim os desdobramentos de uma determinada metáfora – morangos mofados, mel e girassóis, estrela do norte. É na junção entre o ponto de vista juvenil e esse encadeamento textual sustentado por imagens poéticas – todas sempre muito simples, porém eficazes – que a literatura de Caio consegue atingir um patamar de universalidade, mantendo interesse e relevância dez anos depois do desaparecimento de seu corpo físico. Morre o autor, fica a assinatura. Ficam as imagens, a memória, os sentidos, os usos. (MORICONI, 2006, não paginado).

Estas ponderações de Moriconi nos servirão de base para situar possíveis relações entre a opção do modelo de linguagem do romance de Abreu e o desenvolvimento do ideário das gerações posteriores, no limiar da sua ruína política e existencial. A pulverização do mundo sob a sociedade capitalista é o salto da contracultura à pós-modernidade a que Ítalo Moriconi se refere.

Em 1985 (portanto, antes de se saber soropositivo) Abreu escreve uma carta ao amigo de infância, Ruy Brebs (quem estava nos Estados Unidos), e faz uma interessantíssima síntese da conjuntura do Brasil:

[...] Difícil ser sintético para dar um panorama daqui. O país está patético, desde a morte não totalmente esclarecida – (há boatos até hoje não sobre uma injeção de bactérias e baixarias quetais, bem republiqueta, bem sul-americanas) – de Tancredo Neves. Os psicossociólogos dizem que foi o momento em que o povo finalmente percebeu que Deus não é, nunca foi e nunca será brasileiro. A melancolia é total. Além da inflação, há uma paranóia solta no ar: AIDS. Impossível dizer até que ponto tornou-se mais um prato de resistência da imprensa sem novidades, mas de qualquer forma a doença existe e instaurou um novo comportamento entre as pessoas. Que mal se tocam.

Tenho me sentido bastante mal com isso. Para quem, como eu, por alguma deficiência emocional, ou ao contrário, por extrema saúde, nunca foi capaz de conquistar isso que chamam de “parceiro fixo” – a consequência da paranóia é uma extrema solidão. [...]

Estou também mergulhado de cabeça num livro novo – e isso é o que de melhor posso te contar de mim. [...] Por enquanto chama-se *Desesperadamente*, ou *Onde estará Dulce Veiga?*. (DIP, 2009, p. 227-228).

O momento pós-ditadura é fulcral para a nossa pesquisa. Mesmo com a chamada redemocratização, o país ainda não havia experimentado um presidente legítimo. Tancredo morre antes de assumir.¹⁷ Collor sofre impeachment. Quando Fernando Henrique Cardoso é eleito, alastra-se a onda neoliberal, já em voga na década anterior, e, atuando a partir de agora em amplos setores da vida social: “O que se pode denominar *ideologia neoliberal* compreende uma concepção de homem (considerado atomisticamente como possessivo, competitivo e calculista), uma concepção de sociedade (tomada como um agregado fortuito, meio de o indivíduo realizar seus propósitos privados).” (NETTO, 2006, p. 226). Tanto do ponto de vista econômico-social – com a hipervalorização do individualismo por meio das medidas neoliberais –, quanto do ponto de vista pessoal – com a disseminação da AIDS –, Abreu, como todos os brasileiros descendentes do ideário esquerdista, chafurdava a uma ordem coativa exterior angustiante.

A psicanalista Maria Rita Kehl, ao buscar em Walter Benjamin elementos para compreender a relação entre a melancolia dos antigos e as depressões contemporâneas, alega que a importância do papel representado pelo melancólico é o do sujeito “[...] que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem [...]” (KEHL, 2011, p. 27-28). Essa perda de lugar é o caso da relação entre “[...] os melancólicos do Renascimento ou do Romantismo setecentista, porque o mundo em torno deles se transformara depressa demais.” (KEHL, 2011, p. 27-28). Podemos ler, por analogia, que essa situação histórica se assemelha à velocidade com que os acontecimentos políticos e sociais assaltaram o Brasil no alvorecer dos anos 1990, cujo clima de desalento é, parafraseando Abreu na carta citada, de melancolia total. Considerando a suposição de Anatol Rosenfeld no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, a de que “[...] em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato [...]” (ROSENFELD, 1967, p. 73), inferimos que essa atmosfera de desalento irá reverberar em *Onde andaré Dulce Veiga?*, nosso objeto de análise. E mais: se, conforme diz Kehl (2011, p. 27-28) “[...] a reflexão clássica da melancolia é indissociável de uma reflexão sobre a *poiesis* [...]”, no sentido da capacidade de produção criativa, Abreu, como ele mesmo disse “mergulhado num

¹⁷ É antológica a apresentação da banda Barão Vermelho na primeira edição do *Rock in Rio*, de 15 a 20 de janeiro de 1985, coincidindo com a eleição de Tancredo Neves. Cazuzu anunciou esse fato ao público presente, e para comemorar o fim da Ditadura, cantou “Pro Dia Nascer Feliz”.

livro novo” (a melhor coisa que lhe sucede), dá mostra de uma sensibilidade ligada à melancolia, como se o ato da escrita pudesse volatilizar as suas lamúrias e aflições.

Ao perscrutarmos sobre a viabilidade de uma sistematização do construto literário de Abreu (sob quaisquer critérios), nos deparamos com alguns trabalhos que se voltaram para o assunto. A pesquisadora Ellen Mariany da Silva Dias (2006), na dissertação *Paixões concêntricas: motivações e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*, por exemplo, identifica as principais (ou ao menos as mais recorrentes) escolhas temático-formais do escritor, estabelecendo para isso quatro grandes eixos da sua produção literária, que podem ser organizados em quatro núcleos inter-relacionados e interdependentes entre si. São eles: os núcleos intimista, psicodélico-fantástico, dramático e lúdico. De um para outro estão presentes, “[...] as características temáticas e formais do(s) núcleo(s) anterior(es) que o autor, por meio de um distanciamento crítico, estabeleceu como válidas na busca de novas combinações.” (DIAS, 2006, p. 13). Esse viés de “organicidade” na obra de CFA é elegido, também, por Bruno Souza Leal. Para ele, contudo, há a importância da cidade, uma vez que a literatura caiofernandiana é perpassada em sua totalidade pela equação metrópole/identidade/sexualidade. E mais: a tríade constitui um todo formado por partes (em geral os contos) que dialogam entre si e se complementam, além de colocar os textos sob o signo do estranhamento, “[...] como se um deslocamento recorrente propiciasse a formação da identidade da obra”. Como bem observa Tânia Pellegrini, podemos reconhecer certa frequência no temário de Abreu, de forma que:

Instaura-se uma espécie de rotina temática expressa em procedimentos estilísticos que, apesar de tudo, no caso específico de C. F. Abreu, guardam um comprometimento com um projeto literário, talvez tributário da linha intimista e quase dilacerada de Clarice Lispector. A reiteração temática, assim, procura poetizar a crueza do presente, de que faz parte o escatológico, submetendo-o a uma espécie de alquimia, onde o trabalho paciente com a forma parece ser a pedra filosofal. (PELLEGRINI, 1999, p. 76).

Pensando, por um lado, nesta “rotina temática” realizada pelo escritor e, por outro lado, neste ato de guardar o “comprometimento com um projeto literário” (seguido de um “paciente trabalho com a forma”), emergiu uma possível chave de leitura para a obra *Onde andaré Dulce*

Veiga?,¹⁸ que parece ajuntar as preferências temático-formais da poética de Abreu, ou ao menos, as mais significativas.

A dissertação de André Luis Gomes de Jesus *As Representações da Morte e do Morrer na obra de Caio Fernando Abreu* (2010) também retrata essa confluência de elementos característicos de obras anteriores, inclusive para o pesquisador, o romance seria um “salto na obra de Abreu, pois, [nele], estão ‘guardados’ todos os elementos usados anteriormente [...]” (JESUS, 2010, p. 140). A esse propósito ainda, o autor aproxima *Dulce Veiga* à ideia de “mônada”, tomada no sentido benjaminiano enquanto uma espécie de “concentração”. (JESUS, 2010, O. 138).

Retomar todo o universo ficcional do escritor, contudo, requer um exercício de fôlego, algo que, nos limites do presente trabalho, procuraremos abordar, ainda que de forma mais “elucidativa”. Com isso queremos dizer que tangenciaremos alguns momentos do conjunto da obra de Caio Fernando Abreu, sem necessariamente, aprofundar sobre cada um deles.

¹⁸ Doravante, utilizaremos a sigla OADV ou, simplesmente, a abreviação *Dulce Veiga*.

1.2 -A obra pela vida

Uma maneira de situar *Onde andar Dulce Veiga?* no quadro da literatura brasileira  retomar as facetas pelas quais alguns críticos a receberam na época de sua publicação. João Silvério Trevisan fez considerações seminais em resenha escrita para o Caderno dois de *O Estado de S. Paulo* (30 de agosto de 1990), ano de seu lançamento. De início, ele destaca sua admiração pela “escrita sofisticada, cuidada e elegante” de Abreu, fazendo-o “ocupar uma posição impar na atual literatura brasileira.” (BARBOSA, 2008, p. 63). Salientando “[...] o que considera novidade, a ‘construção lpida do texto’, Trevisan aponta a noção de ritmo presente”, principalmente na imprevisão dos cortes e de passagem de clima, “usando pequenos saltos para enriquecer, ali onde poderiam minar a trama e o estilo.” (BARBOSA, 2008, p. 63). Ressalta ainda o sucesso do escritor “[...] em ter transformado, de maneira fascinante a cidade de São Paulo numa ‘personagem romanesca (coisa que julgava impossível) e um clima de cruel decadência que fazem desse romance um Cult na linha de Blade Runner.” (BARBOSA, 2008, p. 63). Porém, adverte:

Mas ali onde ganha em agilidade, o romancista Caio Fernando Abreu parece distanciar-se do sofisticado contista que é. Trabalhar sobre estereótipos sugere repetição de fórmulas, o que não passa de uma armadilha. Ao contrário, faz-se necessário *criar* (ou recriar) literariamente um estereótipo, o que não é nada fácil. Isso nem sempre acontece nesse romance. Seus personagens ficam prejudicados de uma maneira geral, desde o repórter protagonista até a cantora Dulce Veiga, passando pelo personagem Rafic, um turo novo-rico. (A grande personagem, a meu ver, acaba sendo a perturbada Márcia Felatio, dona de uma ambiguidade convincente). (BARBOSA, 2008, p. 63).

Para Nelson Luís Barbosa, e nisso concordamos com ele, Trevisan circula para dizer que em relação à linguagem mais enxuta e de ritmo metculoso do romance, prefere o contista, o que leva a crer que o romance não seria tão significativo na obra de Abreu: “Não que uma coisa seja melhor do que a outra – não hão de poeticamente melhor. Trata-se simplesmente de gosto. E eu pendo indiscutivelmente para o lado do contista, porque esse romance me d o gosto de quero mais: aquele algo mais que os contos têm de sobra.” (BARBOSA, 2008, p. 64). E termina, indagando, afinal, quem é Dulce Veiga?: “Deus, o Brasil, o amor? Não, diria o autor, Dulce Veiga c’est moi.” (BARBOSA, 2008, p. 64). Podemos adiantar que os temas levantados na questão feita por João Silvério Trevisan não se excluem, visto que OADV  atravessado por

vários temas, os quais se entrecruzam, se chocam, se sobrepõem. A perspectiva mística, por exemplo, dialoga com a questão da identidade ou, se quisermos, com as tentativas de problematizar a questão do gênero.

Em sua crítica publicada na revista *Isto É* de 17 de outubro de 1990, Patrícia Cardoso destaca aquilo que o livro teria de mais óbvio e, talvez por isso mesmo, de mais perigoso: ser um romance policial. Assim, para a autora, embora a estética do romance policial tenha forte presença em Dulce Veiga, o que prevalece “[...] é a busca de si mesmo empreendida pelo personagem narrador, um jornalista de quem não se sabe sequer o nome.” (BARBOSA, 2008, p. 64). Esta busca seria o verdadeiro conteúdo do romance: “é a ‘outra coisa’ que a personagem-investigadora acaba encontrando ou, ao menos, apreendendo a procurar.” (BARBOSA, 2008, p. 64). Ao comparar o romance com a obra anterior de Abreu, ela o associa à sua busca por uma escrita de aparência mais “simples e direta”, característica que diferenciaria o romance em relação aos livros anteriores do autor.

É interessante a alegação de Abreu na entrevista a José Castello para o Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* (9 de dezembro de 1995), em que ele diz que “[...] o romance não foi compreendido e assimilado no Brasil tanto quanto o foi na França” (BARBOSA, 2008, p. 64), onde a segunda editora mais poderosa do país (Anne Morvan) o comprou, com o seguinte parecer: “O romance de Dulce Veiga reflete bem uma sociedade brasileira em plena crise de identidade. O estilo é ao mesmo tempo poético e eficaz, e usa ora da violência do mundo do rock, ora da nostalgia dos 60 anos e da Bossa Nova.”¹⁹ (ABREU, 2007, p. 251). Em matéria assinada por Nicole Zand, “*Inférral Brésil*”, publicado no *Le Monde* (10 de junho de 1994), pode-se ler:

A intriga policial, compreender-se-á, importa menos para Abreu, nessa romance que finalmente nada tem de “policial”, do que a busca de si mesmo, num mundo agressivo e deslocado, onde a feiúra é beleza, onde reina a confusão dos sexos, das religiões e dos espíritos. Onde as drogas pesadas são substituto inevitável de um mundo em que, para além do bem e do mal, reina o Nada”²⁰ (BARBOSA, 2008, p. 64).

¹⁹ “*Le roman Dulce Veigá reflète bien une société brésilienne en pleine crise d’identité. Le style est à fois poétique et efficace, et sert tantôt la violence du monde rock, tantôt la nostalgie des années 60 et la bossa-nova*”. (ABREU, 2007, p. 251).

²⁰ “*L’intrigue policière, on 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 laiderie 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 de Rien*”.

Já a revista *L'express* de outubro de 1994 lhe dedicou meia página:

Estrangeiro no Brasil dos sambas e das passistas emplumadas, Caio Fernando Abreu tem como universo a cidade de São Paulo, a depressão urbana, o estúdio do intelectual onde os cinzeiros transbordam após a partida do garoto de programa que deixa um gosto acre na boca. Ele já havia evocado esse mundo amargo com uma potência rara no livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*....Agora reaparece num romance, cujo narrador é um jornalista em greve disfarçado de James Dean envelhecido. Numa busca bela e nostálgica em forma de *roman noir*. (DIP, 2009, p. 397).

A apreciação da obra de Abreu no exterior, sobretudo a recepção favorável de OADV, nos parece diferente da forma como foi recebido no Brasil, ficando a indagação em aberto. É curioso notarmos (e já adiantando as análises que prosseguem) o fato de que, o viés privilegiado nesta pesquisa, cujo legado “nostálgico” é um dos aspectos centrais da “visão de mundo arruinada”, se aproxima, ao menos aparentemente, de algumas ponderações dos críticos franceses, os quais avultam, por exemplo, a “busca bela e nostálgica” por parte do narrador. Lembrando, novamente, que *Dulce Veiga* foi indicado na França ao prêmio Laura Battaglion para o melhor romance estrangeiro, mas conforme diz Abreu em uma carta a amiga Paula Dip: “Resolvo não ficar muito animado e nem contar para muita gente – tem pesos-pesados concorrendo, tipo Philip Roth. [...] Porque verdade seja dita nesse mar de champanhe e rosas cor de chá, só pinta prestígio.” (DIP, 2009, p. 407). Ainda segundo esta amiga, “[...] sua obra era vista lá fora como uma revelação, uma novidade; era o retrato de um centro urbano, uma das metrópoles mais controvertidas do planeta: São Paulo.” (DIP, 2009, p. 393). Diziam os jornais e revistas europeus:

Uma coisa é certa: Caio Fernando Abreu não mora naquele Brasil das agências de viagem. Passando ao largo dos corpos sarados e da magia do futebol, seus livros transmitem o eco de uma sensibilidade mortífera, alimentada pelo furor urbano e pela loucura do tempo, onde os heróis precisam, antes de tudo, reacomodar sua inocência. (DIP, 2009, p. 393).

Onde andar Dulce Veiga? foi a concretização de um projeto alimentado há pelo menos 13 anos. Sua escrita começa a ganhar vida em 1985,²¹ em acordo feito por Abreu e Schwarcz pela editora Brasiliense, mas só veio a se concretizar em 1990, pela Companhia das Letras, de Schwarcz.  possível perceber a presença da personagem Dulce no imaginário do escritor pelas cartas enviadas a amigos, como nesta a Jacqueline Cantor, de 18 de abril de 1985: “Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. [...] Acho que ela se parecia com Tonia Carrero. [...] E é dada a premonições, daí minha idéia da Lua em Peixes [...]” (ABREU, 2002, p. 128-130). É curioso o quanto Abreu se envolvia com suas histórias e criações, a ponto até de elaborar o mapa astrológico das suas personagens, com detalhes de sua suposta existência. Esse envolvimento com que o autor lidava com as suas personagens foi também comentado por Rogério Menezes no *Correio Braziliense* de 2 de setembro de 1990:

Caio Fernando Abreu, bem-humoradamente confessa que desenvolve o “método Stanislawski de escrever”. Parodiando o teatro, tal procedimento implica em [...] o autor vivenciar o que o personagem vivencia para, a partir daí, criar personagens mais “críveis”. Não hesitou portanto, em se encher de *Lexotan* com conhaque para poder perceber que tipo de coisa passava pela cabeça de alguém, ao misturar e provar um coquetel tão explosivo. (BARBOSA, 2008, p. 62).

A título de curiosidade, Abreu não contou com o uso do computador – foram duas mil páginas que, enxutas, viraram duzentas. Afora, em algumas de suas crnicas, ele tematiza como as inovações técnicas, como o computador, modificaram a sua relação com a escrita, até então elaboradas por meio das máquinas de escrever. “Até que nem tão eletrnico assim”, crnica de 1994, começa da seguinte forma:

Estou me sentindo o próprio Robocop. Pois não é que ganhei um computador? E desafiando o narrador alter-ego de *Onde andar Dulce Veiga?*, que com certa arrogância ao mesmo tempo complexada e enfrontativa declara-se pré-informático, resolvi encarar a fera. Afinal, sou um homem anos 90, embora tenha sempre sido artesanal, do tempo da caneta Parker 51 melando dedos e papéis. (ABREU, 2006, p. 124).

Esse narrador “pr-informático”, conforme veremos é um elemento em consonância com a nossa perspectiva de leitura, posto que o sentido veiculado pelo texto de *Dulce Veiga* traga a

²¹ Recordemos que  ano do fim do regime militar, com a eleição indireta do primeiro presidente civil em 20 anos, Tancredo Neves, que é, contudo, internado com suspeita de apendicite um dia antes de tomar posse.

ideia de um mundo em que a rapidez das transformações da contemporaneidade desagregou a vida, perdendo a aura que as situações mais banais tiveram um dia. O escritor conta que a frase inicial do romance “eu deveria cantar” foi o que desencadeou a escrita do romance, que composto quase que num fluxo só, parece ter vindo pronto.

Foram anos para parar o texto, a editora esperando, o dinheiro acabando, e nada, branco total. Muito tempo depois, eu continuava fazendo biscates, “costuras” para acertar o aluguel, o livro empacado, eu estava numa fila de banco quando tive um *insight*. A primeira frase do livro surgiu numa tela branca, na minha cabeça, como uma iluminação. Foi como se um raio tivesse me atingido. Parei o que estava fazendo, deu meia-volta, fui para casa e comecei a escrever. E o livro foi baixando como que por milagre, fluía pronto da minha cabeça, direto para o papel. Mas nada é assim tão simples, para escrever tenho minhas manias: preciso de pelo menos mil laudas brancas ao lado da máquina de escrever e uma rosa amarela diante do retrato de Virginia Woolf, minha padroeira, e livros, livros e mais livros, livros mágicos que me ajudam, poesia, Jung, Freud, romances, psicanálise. (DIP, 2009, p. 355).

A primeira frase do livro é: “Eu deveria cantar”. Já a última e derradeira frase é: “E eu comecei a cantar.” (ABREU, 2007, p. 247). Entrementes o forte desejo por saber cantar e sua efetuação arrola-se a história. Não à toa, Abreu comenta em uma carta para Luciano Alaberse: “*Dulce Veiga* é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que se possa *cantar*, e o universo passa a ter sentido. Tudo na trilha de descobertas tão simples, tão fundamentalmente *leves* [...]” (ABREU, 2007, p. 247). O escritor acreditava que cantar era um excelente exercício para o corpo e mente: “Gosto muito do budismo e da ioga, em que o canto tem um lugar especial. Quando canto, elimino as más vibrações, as ideias obscuras, é um exercício de purificação.” (DIP, 2009, p. 354). Além do mais ele era apaixonado por cantoras, “[...] desde as *black singers* do jazz, como Ella Fitzgerald, Aretha Franklin, Nina Simone, até as branquinhas como Julie London, Astrud Gilberto, a performática Laurie Anderson [...]” (DIP, 2009, p. 354), (além da interminável lista de brasileiras). A evocação às divas da música é notabilizada na dedicatória do livro:

À memória de
Nara Leão

Para
Odete Lara
Guilherme de Almeida Prado

Cida Moreyra
e todas as cantoras do Brasil. (ABREU, 2007, p. 9).

Conforme nos conta Paula Dip (2009), a personagem Dulce Veiga é inspirada na atriz Odete Lara que, ao fazer o papel de cantora no filme *A Estrela Sobe* (1974), de Bruno Barreto, marcou o imaginário de Abreu. Na época uma atriz muito notável, participante do Cinema Novo, a atriz abandonou de súbito a carreira artística, converteu-se ao budismo e partiu para o auto-exílio num sítio em Nova Friburgo, na serra Fluminense. “Onde andarás Odete Lara?”, todos se perguntavam. Anos depois ela traduziu as obras do monge budista Thich Nhat Hanh e descreveu sua descoberta da religião de Buda em *Meus passos na busca da paz*, se tornando cada vez mais uma pessoa espiritualizada. Já a personagem Márcia Felácio, segundo consta, foi inspirada em uma amiga do escritor, a baixista gaúcha Lori Finicchiard, que “[...] de certa forma foi seu alter ego: ela era portadora do vírus da AIDS e morreu em 1993.” (DIP, 2009, p. 353).

A partir desses elementos, Abreu encontrou substrato para o enredo de OADV.²² De cunho policial, o livro enfeixa a perseguição de um repórter malgrado pelo paradeiro de uma grande diva da música popular, Dulce Veiga, desaparecida de modo suspeito no auge de sua carreira. Apenas no fim da narrativa, ele a encontra em Estrela do Norte, uma cidadezinha no centro do país, onde a célebre cantora se juntou a um culto que gira em torno da ayahuasca.²³ Na busca incessante por pistas para desvendar o enigma, a personagem-narrador atravessa o Brasil, de São Paulo à Floresta Amazônica, descobrindo muito mais sobre si mesmo antes de encontrá-la. Redenção através da música: por isso o “cantar” aparece como algo impossível ao protagonista quando no início da narrativa, de modo que a procura pela cantora se confunde com a busca por si mesmo, uma reconciliação consigo e com o passado. A origem etimológica de “cantar” vem do infinitivo latino “cantare”, significando soprar, revelar. Assim, sob a metáfora da ação de cantar pode-se encobertar, num plano mais fundo, o sentido de “revelação” – e de fato assim o é, pois no desfecho do romance a revelação é matéria fundamental. É esse, grosso modo, o compêndio da obra.

²² Uma das facetas que permeia o romance é o tema do resgate da força e da fé por meio da religiosidade e/ou espiritualidade, o qual nos reportaremos em capítulo adiante.

²³ O chá de Ayahuasca (ou Yagé ou Vegetal) é substância psicoativa que tem sido parte da tradição cultural de várias nações indígenas, o considerando uma bebida sagrada. Ele é extraído pela infusão de duas plantas nativas: o cipó, conhecido por Jagube; e a folha arbustiva, a Rainha da Floresta. As seitas mais conhecidas na atualidade que o utilizam com fins religiosos são: o Santo Daime e a União do Vegetal. De acordo com os devotos, sua ingestão, proporciona um estado alterado de consciência, fazendo com que a pessoa “possa sair de si mesmo”, numa espécie de comunhão com o divino.

É válido registrar que o modo de produção da escrita pode ter relações com o regime literário por nós aventado, cujo encaminhamento mais próximo é sob signo do *fragmento* e do *excesso*. Conforme nos relata Paula Dip (2009, p. 355), o escritor tinha várias manias “sistemáticas”:

No meio de uma ideia, quando perdia o fio da meada, Caio pegava um desses livros e abria aleatoriamente, numa página qualquer. Podia ser o I-Ching, o oráculo budista tibetano Lung Tem, Proust, Pessoa, Wolf, filosofia, o que fosse. Lia uma frase: ‘Um dia de jejum e silêncio’ e obedecia.

Esta característica do ato de escrever, à mercê do que aparecesse mediante os livros ao redor, nos faz pensar em uma escrita quase automática. Não é implausível também que o exagero dos elementos constitutivos do romance tenha ligações com a característica “fortuita” e desregrada quando da sua feitura. Na carta supracitada a Ruy Brebs, Abreu faz um comentário curioso sobre sua mais nova técnica de redação, a alcunhando sugestivamente de “caleidoscópio verbal”:

Avança lentissimamente, é talvez a coisa mais lenta que já escrevi em toda a minha vida. Estou tentando uma técnica nova, que chamo de “caleidoscópio verbal”: são figuras que se formam, à medida que o texto vai avançando, e das quais se destacam um ou dois elementos que formam uma figura nova, e assim por diante. A fragmentação, portanto, é apenas aparente, porque a intenção é conseguir um fluxo ininterrupto. Loucuras que me servem para a estruturação interior a coisa. Talvez o leitor mal perceba. Mas o livro é o que está me mobilizando no momento. (DIP, 2009, p. 227-228).

O emprego do mecanismo ensaiado de fluxo ininterrupto surtiu efeito no resultado do texto, pois não há como negar o seu fôlego, avassalador em sua velocidade. Como o próprio Abreu atesta, a existência da fragmentação é o baluarte para a “estruturação interior a coisa”, ainda que seja só na aparência porque a intenção é um movimento contínuo, como um caleidoscópio. Assim, a partir de uma determinada combinação situacional se forma uma imagem que sucede de outra imagem, onde cada combinação dá respaldo à outra: “loucura”, como disse o escritor. Visto em conjunto o acabamento final é uma miscelânea imagética, verdadeiro “surto” criativo. Imagem após imagem. Fragmentação. Dinamicidade. Excesso. Disfarce.

Para além de nos auxiliar na compreensão acerca da estrutura de OADV, ou seja, do seu modo de ser, consideramos que os depoimentos de Abreu sobre o processo de produção da escrita não é redutível, no sentido de explicar a fatura do romance. A referencialidade por meio da opinião do escritor é um instrumento documental que sugere algumas pistas, caminhos para a crítica literária. Mas a transposição dos elementos da vida real – o depoimento de CFA – para a literatura – a formalização do narrador – não é tão simples assim, pois requer uma mediação que não é nem um pouco direta. Longe disso, a relação é marcada por uma constante tensão, o que caracteriza os diferentes momentos do sistema de interações entre o escritor, a literatura e o leitor. Com isso queremos dizer que não é o que o escritor disse que vai dizer o que o romance diz. Ou seja: não é o que CFA depôs que vai legitimar o que um possível leitor (o crítico) pode deduzir de OADV. Faz-se necessária nesse ponto a distinção entre o escritor e o narrador. Se quisermos entendê-los enquanto elementos interiores a obra é válida a seguinte caracterização apontada por Yves Reuter (2007, p. 19):

O *escritor* é um ser humano que existiu ou existe, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência se situa no “não texto”. Ao seu lado, o *narrador* – aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por intermédio de suas palavras. De qualquer modo, ele é um enunciador interno: aquele que, *no texto*, conta a história.

Longe de ser puramente protocolar, a diferenciação traz importantes consequências práticas e criativas à literatura, uma vez possibilita compreender o narrador em seu sentido estético. É ele quem dá vida ao texto literário e lhe autoriza uma liberdade fundamental. Para uma maior clareza, nos valeremos da reflexão de Antônio Candido (2008, p. 53), para quem, em linhas gerais, a literatura é a “[...] transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” combinando indispensavelmente neste ato de gratuidade, um “[...] elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica.” (2008, p. 63). O narrador, ao administrar os elementos constituintes da obra, interviria sobre a “manipulação técnica”, servindo-se de sua inerente arbitrariedade para desvendar o significado oculto ou ainda, o conteúdo emocional ou moral, podendo nos levar à “visão de mundo” que transluz da obra. Por fim, o narrador, enquanto verdadeiro interventor do mundo representante delimita-se ao horizonte da posição social ao qual esteja vinculado.

A obra literária pode então estabelecer relações com o mundo real, sendo tomada como um tipo específico de representação da realidade. Yves Reuter (2007), centrando-se na análise interna das narrativas, nos convida a não confundir o texto e o referente, introduzindo a noção de *ficção*: ela é a “história e o mundo construídos pelo texto e existentes apenas por suas palavras, suas frases, sua organização etc.” (REUTER, 2007, p. 17); já o referente é “[...] ‘não texto’: o mundo real (ou imaginário) e nossas categorias de apreensão do mundo que existem fora da narrativa singular, mas às quais esta se remete.” (REUTER, 2007, p. 17). Por isso os signos linguísticos (as personagens, o tempo, o espaço, o narrador etc.) “[...] não mantém – no caso – nenhuma relação com categorias, tais como verdadeiro/falso, real/imaginário.” (REUTER, 2007, p. 18-19). Podemos dizer que a vitalidade do conflito entre ficção e realidade encerra o paradoxo lógico da arte literária e pressupõe a confiança pré-estabelecida por parte do leitor, cuja curiosidade sentimental-reflexiva cresce em relação à medida de fantasia que o relato contém. Afinal, “[...] ler um romance significa compreender o mundo por uma lógica não cartesiana – ou seja, com a constante e inabalável capacidade de acreditar ao mesmo tempo em ideias contraditórias.” (PAMUK, 2011, p. 63).

Elemento fundamental para o romance, o leitor não pode deixar de ser levado em conta por nossa pesquisa. Recorrermos novamente à distinção de Yves Reuter (2007, p. 20) entre *leitor*, aquele cuja “[...] existência situa-se no ‘não-texto’ [...]”; e o *narratário* aquele que “[...] só existe [...] mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam.” (REUTER, 2007, p. 20). A leitura – a partir de objetos, descrições, ruídos, fantasias, lembranças, informações, pensamentos, eventos, cenas – é o ato de transformar palavras em imagens mentais, de forma que nós, os leitores, completamos a história. Não é à toa que em contraposição ao panorama tradicional e unilateral que considerava a obra literária um produto fixo, unívoco ante qualquer público, vem-se esboçando na estética e na sociologia da arte uma atenção maior para o dinamismo dos elos estabelecidos entre a *obra* e seu *público*. Estes são “[...] dois termos que atuam um sobre o outro [...]” (CANDIDO, 2008, p. 84), sendo o receptor uma espécie de ponte “[...] entre o autor e obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros.” (CANDIDO, 2008, p. 85).

Todavia, o romance, fruto de um momento histórico singular, criou uma relação própria entre o escritor e o leitor, reflexo do mundo prosaico retratado por esse gênero literário. A bem da verdade, ele traduz a postura do homem moderno, a do leitor solitário que se encontra em uma

situação semelhante à do próprio escritor, ambos separados no espaço e no tempo. É um comportamento que se distancia daquela relação de proximidade que caracterizava o narrador antigo. Este tinha algo de especial a contar, fato que lhe concedia uma autoridade e possibilitava-lhe exprimir aos outros suas narrativas de maneira oral. Como posto pelo filósofo Walter Benjamin (1996, p. 214): “[...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, [...] pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino.” O filósofo russo, Mikhail Bakhtin (1988, p. 397), diz algo parecido ao alegar que só o romance estaria “[...] organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura [...]”, podendo servir como uma espécie de “[...] substituto da nossa vida particular [...]” (BAKHTIN, 1988, p. 421), uma vez que podemos “[...] participar [das] aventuras e se autoidentificar com os seus personagens [...]” (BAKHTIN, 1988, p. 421), ou seja, “[...] introduzir a si próprio no romance [...]” (BAKHTIN, 1988, p. 421).

Na dissertação *Intermitências de corações: um estudo comparado entre Clarice Lispector e Marcel Proust*, Ettore Medina (2008, p. 16) diz que “[...] o crítico literário é, antes de tudo, um leitor, o que nos faz pensar que ele também talvez esteja em busca de um sentido para sua vida.” postura da qual compartilhamos.

Uma vez que estamos inseridos no debate acerca das relações ficção / realidade, cabe aqui um parêntese. Talvez por ser sua última obra – Abreu faleceu seis anos depois da publicação de *Onde andaré Dulce Veiga?* – e, certamente por conter vários elementos da sua vida – dadas as sugestões do texto, o narrador, por exemplo, contém o vírus HIV –, podemos pensar numa leitura pelo viés autobiográfico. Isso nos remeteria à relação entre arte e vida, perspectiva auxiliar para a crítica literária.²⁴ Contudo, a problematização por meio da autobiografia não é a hipótese de leitura do presente trabalho, ainda que a constatação de elementos da vida do escritor tangencie nossas análises.

Feito esse preâmbulo acerca de algumas categorias analítico-conceituais, ressaltamos que, para os propósitos do trabalho, nos debruçamos sobre a instância do narrador, tendo em vista ser ele quem sistematiza esteticamente os signos internos do texto literário. No caso de *Onde andaré Dulce Veiga?*, a voz do narrador é imbricada à voz do protagonista, ficando o

²⁴ De acordo com Ettore Medina, não podemos por de lado os perigos de se tomar a relação entre arte e vida, pois, “[...] se esses planos são aproximados de um ponto de vista que busca a representação da vida na obra de arte feita de maneira decalcada, sem distanciamento estético ou perspectiva, resvala-se no positivismo.” Essa postura ocorre quando se busca explicar as obras literárias a partir da vida concreta do autor.

primeiro preso à consciência do segundo, e às suas oscilações filosóficas e existenciais. Esta ponderação nos possibilita fundamentar nossa hipótese: trata-se da presença de uma “visão de mundo arruinada” que se configura, no romance, interligada à trajetória do personagem-narrador, o qual por meio de uma linguagem fragmentada alegoriza a desagregação da Modernidade.

A busca por Dulce Veiga se revela, ao final do romance, uma tentativa quase que “desesperada” do protagonista de narrar as suas vivências, as atribuindo assim algum sentido, seja ele positivo ou negativo. O ato da narração supõe uma espécie de “elaboração organizacional” de uma sequência de vivências, não as reduzindo, contudo, aos domínios do presente absoluto, mas retomando o passado significativo, e este, ao ser capaz de conferir valor ao que se viveu, pode aplacar a sensação que uma existência descartável. Para ressignificar a sua existência, contudo, o narrador recorre às vivências que lhe são alheias, exteriores. Essa situação o permite realocar os dilaceramentos da sua subjetividade por meio de uma narração enviesada, que se realiza de modo esparso, por fragmentos, os quais, em termos composicionais, realizam um diálogo intertextual com vários produtos culturais.²⁵ Por isso, a intertextualidade com a cultura de massa é um dos pilares do romance: através de uma ponte com o cinema, a literatura policial, a música (“*Nada além...*”), etc., ele abre diversas possibilidades de leitura, a partir das quais é possível estabelecer vínculos com outros gêneros discursivos e ambientes estéticos. É assim que se constrói a estrutura fragmentária do livro, o qual retoma obras e temas do passado, os deslocando do contexto originário, faz montagens, explora novos ângulos, introduz elementos novos, brinca com colagens. Em outras palavras, a motivação do protagonista em recompor as frações da sua existência perpassa, como fio condutor, um encadeamento textual composto por várias imagens poéticas, como se as amontoassem sob um mosaico alegórico.

²⁵ A intertextualidade é um procedimento formal em que se integra ao texto literário não apenas a realidade extralinguística do mundo, mas também outros textos, os quais, sejam escritos ou orais, servem de base para citação direta ou para citação modificada. De acordo com Yves Reuter, sua lógica se caracteriza pela “[...] relação de co-presença entre dois ou vários textos’, [...] pela ‘presença efetiva de um texto em outro’[...]” (REUTER, 2007, p. 168). Em qualquer acepção que se tome do intertexto, ele pressupõe o comparecimento de um “terceiro”, indicando aí um tipo de empréstimo que “depende, de um lado, de sua marcação mais ou menos clara no texto e, de outro, da cultura do leitor”, ou seja, ele estima o apuro de conhecimento por parte de quem lê.

Capítulo II – A visão de mundo arruinada

“Vivo num 'clip' sem nexos
Um pierrot retrocesso
meio bossa nova e 'rock'n roll'”
(Cazuza)

Começamos por introduzir e especificar nosso principal referencial teórico, a noção de “visão de mundo arruinada”, despontada em um juízo de Antonio Candido, em que o crítico explana acerca da relação que se estabelece no momento da passagem da realidade à ilusão:

[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo. (CANDIDO, 2008, p. 65).

Quanto ao conceito de “visão social de mundo”, o entendemos de acordo com Michael Lowy (2000), tratando-se de um “[...] conjunto orgânico articulado e estruturado de valores, representações, ideias e orientações cognitivas, internamente unificado por uma *perspectiva* determinada, por um certo *ponto de vista* socialmente determinado.” (LOWY, 2000, p. 13).²⁶ Embora a ideia seja insuficiente, no sentido de que ela tenha uma incidência genérica, ao colocarmos uma mediação concreta, articulando-a com a concepção de ruína, vislumbramos de certo modo, uma particularização. A ruína se liga ao ato de ruir: cair, desmoronar, se desfazer, ou seja, ela se liga a queda, a perda, ao desmoronamento e aos destroços.

A “visão de mundo arruinada” em *Onde andaré Dulce Veiga?* se relaciona com o contexto histórico marcado pelo esvaziamento subjetivo do sujeito contemporâneo, devorado pela aceleração da temporalidade e a perda dos referenciais de outra época.²⁷ Entretanto, esta visão, a princípio de verve pessimista, também pode ser um elemento que desencadeia a conscientização para o homem que, mesmo que tenha o arruinamento inscrito no corpo – como

²⁶ A noção de “visão social de mundo” é tomada de empréstimo de Lucien Goldmann, sociólogo da cultura e professor/orientador do próprio Löwy.

²⁷ No âmbito do Brasil recém democratizado, se avulta a retórica neoliberal, uma das estratégias da sociedade do capital para maximizar a expansão econômica, agora sob a égide das leis impessoais do mercado. Para tanto, se alça um domínio ideológico, no qual, segundo Marco Aurélio Nogueira (2001, p. 19), “[...] projeta-se um novo credo, centrado no indivíduo aquisitivo, na hipervalorização do mercado e do econômico, no cidadão consumidor.” Isso equivale a dizer que, na sociedade de consumo, o fetiche da mercadoria passa a ser o verdadeiro organizador do laço social.

já mencionamos, o texto sugere que o narrador porta o vírus do HIV –, consegue, ainda, antever possibilidades. O fato de o narrador-protagonista perceber que está num processo de morrer gerado pela contaminação, ou seja, é um moribundo, permite que ele possa assumir a perspectiva de quem, tendo a morte no corpo, tem também a autoridade para narrar, como se num gesto de redenção da própria vivência, passa a transformá-la em uma experiência passível de ser compartilhada. (BENJAMIN, 1994, p. 200). Essa consciência da própria ruína e, por extensão da própria morte desencadeia a sua narração.

A idéia de ruína supõe a plena luz a noção de Modernidade, entendida como uma atmosfera de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, em que o homem se vê em meio ao vazio de valores, mas também em meio a uma desconcertante expansão das possibilidades. (BERMAN, 2007, p. 32). O narrador de *Dulce Veiga* é arrebatado por visões da ruína que muitas vezes desencadeiam processos dolorosos de reflexão, os quais não deixam de serem momentos reveladores. Iluminado pela dupla luz do sol negro da melancolia e da estrela da revolta, a figura do “melancólico benjaminiano” se aproximaria da visão do narrador em *Dulce Veiga*. Maria Rita Kehl (2009, p. 81), em *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* nos auxiliará:

O melancólico benjaminiano vê-se desadaptado, ou excluído, das crenças que sustentam a vida social de seu tempo; mas ao contrário do empenho investigativo e criativo que caracteriza seus precursores renascentistas, sente-se abatido pelo sentimento da inutilidade de suas ações. Daí a relação entre a melancolia e o fatalismo, sentimento de insignificância do sujeito como agente de transformações, tanto na vida privada quanto na política.

A posição do narrador se afina as ambiguidades engendradas pela própria condição da era moderna: ao mesmo tempo em que há nele uma carga brutal de sofrimento e dor, há também, a perceptiva de quem reflete sobre a vida, com todas as mazelas e percalços que ela tem. A nosso ver, essa reflexão sobre a vida se dá mediante uma via específica, tendo em vista que ele utiliza fragmentos de vários elementos culturais disponíveis: cinema, literatura, teatro, biografia, telenovela, etc. Cada um deles torna-se uma *ruína*, ou seja, uma fração do refletir do narrador-personagem, que os mobilizam no fito de melhor poder contar a sua história. E mais: na junção de todos esses elementos, ele faz um painel alegórico, o qual excede o âmbito da sua história pessoal e, remete, de certo modo, a todo o contexto histórico e social em que a sua vida se insere. (JESUS, 2010, p. 136).

A visão da ruína é disseminada nas imagens que o narrador captura da cidade, das pessoas, do seu trabalho e, também, de si mesmo. A metáfora da doença como arruinamento pode ser umas das razões pela qual ele tudo observa como algo marcado pelo signo da destruição, bem como, pelo signo da nostalgia: “[O] *Diário da Cidade*, tão antigo que essa talvez fosse a única coisa que prestava naquele jornal: a memória de tempos melhores, guardada nos papéis amarelados das pastas de arquivo.” (ABREU, 2007, p. 63). Embora os papéis estejam deteriorados, já amarelados, eles lhes possibilitam se religar a outro tempo, caracterizado saudosamente como um momento em que as coisas eram melhores. Suas recordações se revelam uma dimensão fundamental, pois é por meio delas que o narrador traz à tona o passado morto. A evocação da imagem da família conflagra uma ocasião exemplar para compreendermos o timbre nostálgico:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pastéis, matando e assando frango. [...] A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio-dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada, perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos com os frangos, os pastéis, os pães.

[...] Agora a mãe viria com a caneca de café quase sem açúcar, um pedaço de pão doce feito em casa, apura, guri, só falta tu.

Agora, agora.

Não aconteceu nada. (ABREU, 2007, p. 63).

A ambiência familiar corresponde a um tempo feliz, e, no entanto, inalcançável, pois ninguém virá a seu alcance. Nesse sentido, o ponto de vista do narrador pode ter ecos românticos, no sentido apontado por Michael Lowy e Robert Sayre (1995, p. 40), onde o que “[...] se deseja de forma mais ardente é encontrar, de novo, seu lar, voltar à pátria, no sentido espiritual.” A percepção que ele toma em relação à vida, com “[...] o sentimento de carência de lar (*Heimatslosigkeit*) e de isolamento [...]” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 40), é a de uma situação em que, devido à passagem do tempo, as coisas se tornaram arruinadas. Logo, a ruína provoca uma meditação acerca da temporalidade, a qual, por trazer inerentemente o processo de envelhecimento e de deterioração, se converte em alvo de lamúria, e quiçá, de rejeição. Assim, entre o toque saudosista e a insígnia da devastação, a visão da ruína sublinha, a bem da verdade, a consciência trágica da transitoriedade do tempo:

Isso era sempre o mais melancólico. Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondida ali no teatro, nos canteiros da Avenida São Luís, nas vidraças da Estação da Luz, na redação do *Diário da Cidade*, nos casarões sobreviventes da Avenida Paulista, por toda parte. Tempos, pensei, tempos melhores. E dei de cara com minha própria imagem refletida entre as rachaduras de um espelho. Meu cabelo começara a cair. [...] Eu também conhecera melhores tempos. (ABREU, 2007, p. 141-142).

Entretanto, mesmo diante do fato de ser contaminado e convicto de que o presente carece de certos valores humanos que foram extirpados, o protagonista não chega a se caracterizar como um pessimista. Existe ali uma nesga de esperança, uma motivação que o mobiliza a engrenagem do cotidiano: “A vida não é apagável, pensei. Nem volta atrás. Ainda não construíram a máquina do tempo. Ninguém virá em meu socorro. Faz tempo que invento meus próprios dias. Preciso começar por algum ponto.” (ABREU, 2007, p. 141-142). A percepção que o narrador tem em relação à realidade que o permeia, sem ser necessariamente pessimista, se configura como arruinada porque lamenta o fim de uma época em que a vida teria um sentido. (JESUS, 2010, p. 151). Até porque o seu processo de reflexão sobre a vivência da ruína é, na maioria das vezes, perpassada por certa autocritica e ironia, o que apazigua o sentimento de fatalismo e relativiza a impotência frente ao que vê:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses. Velha e querida espelunca, pensei com certo carinho. (ABREU, 2007, p. 43).

A caracterização do prédio onde a personagem-narrador mora demonstra, sob o seu olhar, a feição arruinada, contudo com ênfase relativizada pela ironia esboçada no comentário “Velha e querida espelunca”, expressão que traz comicidade e leveza ao mesmo olhar. Esse é o movimento do romance, cujo itinerário do narrador parece fazê-lo oscilar, como gangorra de dois pólos, entre uma visão marcadamente destrutiva acerca das ambiências por onde passa, e outra visão como que zombeteira, trazendo comentários chistosos. Veremos adiante que um dos elementos que engatilham a percepção sarcástica da narrativa é o entabulamento de cenas clichês.

Por causa do seu caráter fabulosamente múltiplo, suas metáforas e sua acomodação às questões objetivas e subjetivas, a ideia de ruína, a nosso ver, se comporta antes de tudo como

uma verdadeira “visão social de mundo” porque não se fecha a um sentido único, mas abrange os vários domínios do romance. Isso vai desde as descrições do cotidiano, as quais nos surgem objetivamente por meio dos signos textuais, passando pelo fracasso de referenciais identitários, o que é uma dimensão figurada, até a ruína corpórea da doença da AIDS, àquela altura, concebida como sentença de morte. Desse modo, a ruína pode adquirir acepções metafóricas, como por exemplo, a escolha de Dulce Veiga pela ruína de sua máscara de diva. Ou até mesmo as opções arruinadoras de grande parte das personagens, pois é notável que elas sejam adeptas a uma vida noturna e excêntrica, como a própria cantora, quem até antes de desaparecer é figurada como alcoólatra: “Numa das mãos, agitava lenta um cálice de conhaque. A outra segurava um cigarro aceso. Dulce [...] dizia que para amaciar a voz. [...] e isso era muito frequente.” (ABREU, 2007, p. 39). Além do uso abusivo do álcool, há o consumo de drogas ilícitas, como a maconha e a cocaína, inclusive do próprio protagonista, como neste exemplo em que ele assiste ao show das Vaginas Dentadas: “O segundo uísque não estava batendo bem. Parecia que eu tinha bebido cinco, fumado três baseados, cheirado sete carreiras [...]” (ABREU, 2007, p. 184). Outro elemento sugestionado é a heroína: “De onde estava, via apenas seus cabelos loiros 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. (ABREU, 2007, p. 184)

Assim, a reflexão sobre a vivência da ruína pode estabelecer relação com o tema da boemia, assunto que é tão presente ao romance, quanto ténue. É válido registrar, pelo verniz de uma posição não conformista, que segundo Benjamin (1989), no refúgio da extravagância de hábitos socialmente reclusos, o código implícito dos boêmios os mantém enquanto aqueles que abalariam “[...] os alicerces dessa sociedade [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 17). Portanto, por meio da embriaguez etílica ou dos entorpecentes, a visão da boemia benjaminiana pode se adequar ao perfil destas personagens “arruinadas”, mas trata-se, sobretudo de uma transgressão moral (mais do que propriamente uma perversão), que transmite uma carga brutal de sentimentalidades, com suas loucuras, obsessões e ansiedades intrínsecas ao modo de vida prejudicado da sociedade moderna.

Outra metáfora acerca da ruína pode ser o abandono do protagonista por Pedro, fato que lhe destrói as perspectivas do futuro e a identidade no presente, a ponto de fazê-lo esquecer o próprio nome: “Não sei quanto tempo durou. Só comecei a contar os dias a partir daquele em que

ele não veio mais. Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro.” (ABREU, 2007, p. 130). O ensaio de Freud (1981) “Luto e melancolia” atrela a perda de um objeto amoroso ao sentimento de morte. Se este choque não é elaborado, advém a culpa e a raiva do que foi perdido. A experiência amorosa do protagonista, cujo fracasso parece não ter sido ainda elaborado, o faz vivê-la como uma espécie de morte, em que ele perde o “jeito de ser” e aumenta assim sua dor. Esse seria uns dos motivos da sua narração: elaborar um sentido à perda de Pedro.

Esse simbolismo se manifesta em outras privações pelas quais passam as personagens de OADV, como por exemplo, a perda de Márcia de seu companheiro Ícaro, vítima da AIDS. Já Saul, ex-amante da cantora, pode ser considerado o grau máximo da representação da ruína. Ao que tudo indica por anos a fio ele fora preso pela polícia do DOPS e a tortura o debilitou a ponto de enlouquecê-lo: “[...] estava metido em mil complicações políticas. Você sabe, naquele tempo a barra era pesada. Não é como hoje, comunista virou trouxa. Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido”. (ABREU, 2007, p. 195).

No artigo “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo”, Jaime Ginzburg alega que, no que tange a esse obscuro período da história brasileira, “o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu”. (GINZBURG, 2007, p. 44). Para Ginzburg isso é plausível a boa parte das personagens de Abreu, sobretudo aquelas que passaram por experiências traumáticas, o que acentuaria as incertezas sobre o que se passou no Regime Ditatorial. Talvez esteja aí uma possível chave de leitura acerca da complexidade de Saul, que nos chama a atenção para o impacto da violência no corpo e na mente causado pela opressão das instituições militaristas. E mais: é ele quem delata onde está de fato a cantora desaparecida, o que nos leva a pensar, em termos da representação do romance, que a potencialidade máxima da imagem da ruína pode também “abrir as portas” para a solução do suposto enigma, como se a ruína fosse ela mesma, uma espécie de luz no fim do túnel.

Tanto o uso desregrado de drogas e bebidas, quanto a perda do objeto de amor e, sobretudo, a degradação física são processos que evidenciam a ruína, mas, como bem disse Isabel Jasinski (2000, p. 65), trata-se de uma percepção que capta “[...] a melancolia dos seres que perdem sua identidade, sofrem de solidão, de desamor [...] da violência, da miséria, da paranóia.”

No espectro das imagens que remetem as várias acepções da ruína que se disseminam pelo romance, haveria, por um lado, a ruína “concreta”, configurada por meio da decadência material dos objetos, da cidade, dos edifícios, dos bens culturais e, por outro lado, a ruína “simbólica”, configurada por meio de certa decadência moral das personagens, da existência humana, das perdas amorosas. O que as coligam é a lamentação da atualidade vivida e inacabada, ou seja, a representação de um mundo “no qual tudo, antes, fora melhor”. (JESUS, P. 151). O que existe agora não tem mais sentido, é o ruim, o deteriorado, o prejudicado, ou, como segue no exemplo, é o “podre”: “[...] para chegar à Praça da República, e quando pensei nisso pensei que a praça seria outra, a antiga, não esta de agora, apodrecida.” (ABREU, 2007, p. 73).

Nesse sentido, sobressai aos nossos olhos o despreço ao ambiente urbano na medida em que ele é o espaço onde a ideia de ruína melhor se realiza, sendo no mínimo, materialmente mais visível. Não a toa, a ação romanesca de *Onde andaré Dulce Veiga?* se ambienta em grande parte na cidade, principalmente São Paulo, pólo mais desenvolvido do Brasil terceiro-mundista. A “visão de mundo arruinada”, ao demonstrar um “[...] ponto de vista social inevitavelmente parcial e tendencioso [...]” (LOWY, 2000, p. 85) confere assim, sob o horizonte do narrador, uma crítica à lógica desumana das cidades brasileiras, e, portanto, à sociedade urbano-moderna.²⁸ As marcas indeléveis como a destruição do meio ambiente e o caos devido a falta de planejamento são notáveis: “A cidade parecia metida numa cúpula de vidro embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporado, monóxido, vírus [...]” (ABREU, 2007, p. 20). Ou ainda: “Vai cair uma tempestade, pensei, e comecei a caminhar rápido em direção ao Ibirapuera, à procura de táxi ou ônibus, antes que as ruas ficassem alagadas, intransitáveis, a cidade em estado de calamidade, como em todas as tardes de verão.” (ABREU, 2007, p. 37).

Para a estudiosa da obra de Abreu, Gilda Neves da Silva Bittencourt (1995, p. 21), o escritor revela com “[...] 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.” Como já mencionamos, a

²⁸ No contexto das urbes modernas, as reformas urbanas do final do século XIX e início do século XX colocaram abaixo antigas habitações, abriram buracos nos bairros dos pobres e edificaram bulevares, os quais intentavam trazer maior velocidade na locomoção dos transeuntes. Por decorrência, permitiram a aproximação entre estilos de vida outrora hermeticamente apartados, pobres e ricos inevitavelmente reduzidos a um mesmo espaço público. Há, de um lado, o espetáculo da vida elegante, o grande show de moda, o triunfo da luxúria e decorações, e, há, de outro lado, a decadência desse mundo luminoso, espiritualmente vazio e opressivo, a tragicidade da pobreza e da miséria. Surge a experiência do olhar, fenômeno tipicamente moderno no qual indivíduos diferentes são confinados à mesma experimentação sensorial, pois, não tem como tapar os olhos.

crítica de João Silvério Trevisan avalia que a representação de São Paulo a transformou inclusive numa personagem da ficção, algo que julgava impossível. E, com efeito, em inúmeras passagens, a metrópole paulistana quase que se metamorfoseia em um corpo vivo, como nesta: “Parecia cidade do interior. [...] Se, claro, eu não olhasse por cima dos telhados baixos para esbarrar na massa pestilenta do rio Tietê, filete de pus sublinhando o perfil da cidade.” (ABREU, 2007, p. 97). Tânia Pellegrini, ancorada na concepção de Benjamin, afirma que a representação alegórica terá geralmente como cenário as cidades, sendo elas o símbolo do progresso desenfreado e da devastação gerada pelo capital. Por isso, segundo ela, a narrativa marcadamente urbana do Brasil não deixou de incitar a denúncia do seu violento processo de modernização:

Hoje, a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, pois ela funciona como tradução de uma espécie de *lugar da opressão*, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício do poder em benefício de poucos; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético traduzindo linguisticamente os códigos da urgência, da violência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande. (PELLEGRINI, 2008, p. 33-34).

Partimos dessa perspectiva para compreender o espaço urbano ficcionalizado em OADV, cuja opressão se faz sentir em seus vários níveis. Os escritos de W. Benjamin (1989) a propósito da Modernidade revelam-se, eles mesmos, como uma análise das transformações do espaço da cidade, buscando na poesia de Baudelaire indícios de uma espoliação sofrida pelo homem moderno em sua experiência de choque cotidiana. Sua *exposé* sobre *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* é interessante nesse sentido, porque tem como plano geral a emergência de uma fisionomia da metrópole do século XIX, no coração do sistema, Paris, no exato instante em que ela surge. A relação entre Baudelaire e o advento da modernidade é conflituosa. Ele se esforça em datar a nova arquitetura da cena parisiense, em recompor os cacos que o progresso avassalador perpetuava e ao mesmo tempo vê na cristalização dessas transformações a matéria bruta para a profundidade de sua lírica, inserindo, “[...] a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.” (BENJAMIN, 1989, p. 111). Um capítulo interessante dessas inserções é a imagem da multidão, que longe de tomá-la como uma rival, apenas um elemento hostil, o encanta, “[...] não tanto à primeira vista quanto à última vista [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 118) –, a convertendo em flâneur, ou seja, misturando-se intimamente,

para, “inopinadamente, arremessá-la no vazio com *um* olhar de desprezo[...]” (BENJAMIN, 1989, p. 121) –, ao que, para Benjamin há nessa ambivalência algo de cativante. M. Berman (2007, p. 159) corrobora essa visão, ao alegar que o modernismo baudelaireano foi “[...] capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não por fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida [...]”, revelando assim “[...] o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna.” (BERMAN, 2007, p. 159). Bem entendido, as vivências implicadas no choque adquiriram assim um aspecto positivo porque problematizaria a Modernidade.

De forma enviesada esses temas, pioneiramente explorados por Baudelaire, reverbera em *Onde andaré Dulce Veiga?*, demarcando alguns vestígios da Modernidade de forma própria, relativizada. De acordo com o pesquisador André Luis Gomes de Jesus (2010, p. 153), como um “flâneur baudelaireano, o narrador transita entre o luxo e a miséria, entre a arte tradicional e a arte pop, mostrando um mundo paradoxal, mundo em que a mudança e a efemeridade são traços predominantes”. Ainda que a idéia de *flâneur* se refira a quem, grosso modo, “[...] não está indo a lugar algum, [que] vive a deambular, caminhar sem rumo pela cidade [...]” (VILLA, 2010, p. 14), algo que, em linhas gerais, não acontece às perambulações do protagonista, que está em constante movimento, porém quase sempre com o destino pré-estabelecido, com o local em sua mira, espécie de “itinerário amarrado”, ele é um observador atento e estético quanto às cenas passageiras da cidade, as recortando e captando em um momento anedótico exemplar, o que é fundamental ao olhar do flâneur. Da multiplicidade de lugares transitórios por onde ele passa, no contexto do seu arremesso às multidões, se combina a mobilização de potentes recursos expressivos, os quais nos remetem à característica já mencionada, a do excesso. O estilo acumulativo de frases nominais dá o tom da profusão de personagens errantes que compõe as paisagens hiperbólicas, como as que seguem:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-troco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e 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 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. (ABREU, 2007, P. 181).

Conforme já declamou Candido (2008, p. 13): “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la.” No caso do primeiro quadro descritivo, ele nos sugere, por meio do acúmulo dos signos constituintes do período, o aumento da pauperização da camada de marginalizados, cujos adjetivos (e adjetivações) retratam as moléstias das quais acometem os seres que povoam a cena, em franco estado de vulnerabilidade física. Já a partir do segundo quadro descritivo, podemos reportar ao tema da massificação cultural, que através da regulação disciplinadora das necessidades dos indivíduos e da cínica repetição e padronização do real, realiza o homem como ser genérico, como identidade absoluta, espécie de autômato reificado ou, nas palavras do narrador, “clones fabricado em série”. Constatamos, igualmente, o íntimo contato entre o narrador-personagem e as massas urbanas, cujo caos não se refere apenas a velocidade dos passantes, cada qual procurando abrir o caminho mais eficiente para si mesmo, mas à interação de seus movimentos em um espaço comum. Ele está emerso no caos, com o qual caminha lado a lado, o que é consoante à visada literário-documental baudelariana, em que se torna essencial, em tempos modernos, a proximidade do artista-poeta com a miséria, com o prosaico, não lhe cabendo “[...] mais conservar intacta [a] pureza, mantendo-se longe das ruas, a salvo dos riscos do tráfego.” (BERMAN, 2007, 191).

Os deslocamentos, tanto dentro da cidade de São Paulo (as ruas Augusta e Consolação, os bairros do Bom Retiro, a Liberdade, a Freguesia do Ó, o parque Ibirapuera, as vidraças da Luz, os canteiros da avenida São Luiz), quanto Brasil afora (Rio de Janeiro, Goiás, o Norte do país) deixa patente à figura do protagonista enquanto alguém que está em constante trânsito. A ideia do deslocamento e do desenraizamento, à luz do “quê” de *flâneur*, permite que ele recorte a paisagem que lhe permeia em cenas exemplares, as capturando em instantes, como se fossem retratos. A emersão dessas pequenas imagens passageiras do cotidiano é um dos elementos que ampara o caráter fragmentário da narrativa.

Outro elemento que vem a somar, e até sobressair, é o fato de que, enquanto retomada do vivido, o protagonista narra sua história por meio da memória. Sejam as recordações com Pedro e Dulce Veiga, sejam os produtos culturais, ambos permitem com que o narrador traga para o presente da narrativa as ruínas do que lhe exterior, engatilhando o viés fracionado do seu contar.

E assim, ao se lembrar das vivências com as personagens e também de pequenos fragmentos de filmes, peças de teatro, telenovelas, músicas, etc., ele introduz ao leitor outras ambiências estéticas, as quais vão, pouco a pouco, enformando a estrutura do texto. Portanto, a memória viabiliza uma espécie de ponte central, entre, por um lado, as interpolações temporais e, por outro lado, a remissão a todo um universo artístico-cultural, se revelando assim uma dimensão fundamental do romance. Não é à toa que ela seja o pontapé inicial para a ação romanesca. Afinal, o repórter protagonista tem a imagem de Dulce ativada por meio da melodia de uma canção familiar, *Nada Além*. Ele a entrevistara antes do sumiço:

Fechando os olhos, vi novamente aquela poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos contados por outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada.
-Corta! – alguém gritou.
Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga. [...]
O arrepio desceu da nuca para os braços, estranho feito uma premonição.
(ABREU, 2007, p. 33).

A idéia de memória involuntária, confeccionada por W. Benjamin em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* viria ao encontro de nossa discussão, invocando algumas sugestões. A relação entre indivíduo e memória se transforma de maneira histórica, refletindo uma certa disposição entre o indivíduo e realidade. Para o filósofo, essa transformação vincula-se à diminuição de nossa capacidade de intercambiar experiências – “[...] a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 105) – sendo esta entendida como a “[...] matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva”, formada, sobretudo, por “dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória.” (BENJAMIN, 1989, p. 105). Devido a constatação da atrofia da experiência no mundo moderno, a memória involuntária pretende oferecer alguma solução, com a possibilidade de (re)conectar-se à outro tempo, ao passado qualitativo, momentos da existência dignos de serem comunicados. Ela relaciona-se com um tipo de percepção específica, inconsciente, não pragmática.

A teoria da narração em W. Benjamin atrela a experiência e a memória, algo que, aos olhos do filósofo, foi realizado na obra do escritor Marcel Proust. Diz ele: “‘Em busca do tempo perdido’ [seria] a tentativa de se reproduzir artificialmente, sob condições sociais atuais, a experiência [...] pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-las por meios naturais.”

(BENJAMIN, 1989, p. 105). O apego de Proust à impressão, e também à sua representação subjetiva, que é a sensação, exemplifica. W. Benjamin (1989) interpreta a sensação como uma consequência da aceleração do ritmo da vida graças ao capitalismo, modo de produção que leva os indivíduos a uma relação pragmática com a realidade e impossibilita a fixação dos acontecimentos em camadas profundas da memória. Logo, mediante a sensação, pode-se ativar o trabalho da memória involuntária. Segundo Motta (1991, p. 111), o escritor francês valoriza um modo particular “[...] de recordação, inintelectual, fora do controle, casual. [...] ele repete uma sensação antiga, epidérmica [...] carregando um momento forte do passado, num perfume, num cheiro, numa sensação tátil.” Nesses momentos fugazes instaura-se outra relação com o tempo, o “tempo de agora”, tão intenso quanto breve, fazendo-se como tempo de reconhecimento, revelador.

A música *Nada Além*, “velho sucesso dos anos 40 ou 50”, desperta no narrador-protagonista a sensação auditiva, mas agora “[...] completamente diversa do tom sereno que tivera um dia [...]” (ABREU, 2007, p. 32), pois na regravação de Márcia Felácio a distorção da guitarra “[...] lembrava um vento radioativo soprando dentro de uma catedral gótica, acelerada, gemida, urrada.” (ABREU, 2007, p. 32). Mesmo assim, a sensação sonora o remete a um passado até então esquecido, e que, no entanto, o fará trilhar por caminhos surpreendentes. Diz ele: “[...] eu suspeitava mais que sabia. Eu conhecia aquela música de outro lugar, outro tempo.” (ABREU, 2007, p. 32). O fato de ele suspeitar (mais do que saber) reitera a presença de conteúdos arraigados em camadas profundas e obscuras da memória, e que foram emersos por uma circunstância fortuita. Se para Benjamin (1989, p. 106), o passado encontra-se, na obra de Proust, “[...] em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 106), cujo reconhecimento antes de morrer é uma questão de sorte delegada ao acaso, assim o é também em *Dulce Veiga*: o passado encontra-se no estímulo externo e casual. Além da locução “num relâmpago”, que nos traz a idéia de efemeridade e clarificação, como se o arrebatamento que tomou o protagonista possibilitou a captura de uma imagem do passado que lampeja durante um instante, espécie de agora que se volta para a revelação, há a presença da palavra “premonição”. Isso não nos poupa de estender a reflexão e pensar que diferentemente da obra de Proust – cujo objeto culinário (o clássico bolinho) promove a experiência singular em relação ao passado –, em *Dulce Veiga*, o som da música promove uma experiência não só em relação ao passado, senão também ao futuro que lhe

pressagia em forma de premonição. E mais: o narrador-protagonista alega que conhecia a música de “outro lugar, outro tempo”, colocação que pode ter por função nos indicar sua busca por outro espaço e outra temporalidade, seja no passado ou no futuro, o que acaba por motivá-lo, no presente, a procurá-las.²⁹

Na busca do furo jornalístico que garanta seu emprego, “[...] o personagem encontra, no buraco da *memória*, o vazio que alimentará seu desempenho como detetive / jornalista.” (JASINSKI, 2000, p. 69). É esse o motor do enredo: o mistério, situado no passado, desenvolve e determina as relações entre as personagens. Isso o conduzirá a um labirinto detetivesco irracional que o transportará, ao cabo, para um lugar que possibilitará uma experiência redentora que irá na contramão da temporalidade homogênea e vazia do mundo capitalista. Podemos inferir, então, que o fato de o protagonista estar contaminado e o “reaparecimento” memorial de Dulce Veiga se tornam os dois desencadeadores da tentativa de salvaguardar suas vivências fragmentárias, ou ao menos, reconstituí-las, como se com isso ele pudesse passar a vida a limpo, deixando de ser rascunho para se tornar uma escrita definitiva.

Adentrando-nos nesse que mais se assemelha a um “mar de memórias” do narrador-personagem, há ali uma espécie de disposição por meio de “camadas”. Por um lado, há as memórias relacionadas ao painel artístico-cultural, as quais se encarregam de transpor o presente narrativo para uma realidade imagética calcada principalmente na cultura de massas. E por outro lado, há as memórias longínquas, as quais enriquecem a trama, pois se encarregam de colocar cada uma das personagens secundárias mais próximas do narrador, como por exemplo, retratando as experiências homoafetivas com Pedro, assim como a primeira vez que conhecera Dulce Veiga. Neste segundo caso, as “memórias remotas” aparecem sob a forma de *flash-back*, recurso que, oriundo do cinema, visa o corte da cena atual para contar um acontecimento do passado.³⁰ Ainda que proponha uma interpolação dos planos temporais, o *flash-back* não os embaralha num mesmo continuum, o que confundiria o leitor. Pelo contrário, ele demarca nitidamente as mudanças, “[...] dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada.” (ROSENFELD, 1967, p. 81).

²⁹ No belíssimo artigo “Os estudos literários na Era dos Extremos” Alfredo Bosi (2001, p. 175) diz que frente à máquina especular posta em ação pelo capitalismo ultramodernista, uma das tarefas da crítica literária é “exercer a mediação da memória”. E mais: “O perfeito conhecimento [...] começa com a perfeita reminiscência”.

³⁰ Aprofundaremos as relações entre OADV e o audiovisual no capítulo 3.

A representação de espaços que se constroem a partir da mente da personagem implica uma relação com o tempo subjetivo, ou seja, um tempo que não é linear, o que se liga ao fenômeno da “desrealização” investigado por Anatol Rosenfeld. De acordo com ensaísta, o termo “desrealização” “[...] se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível [...]” (ROSENFELD, 1967, p. 81). A transformação na pintura impressionista (estilo que leva o individualismo e o psicologismo às últimas consequências) reverbera em relação ao modelo do romance moderno. Na contramão da estética realista – prisioneira da injunção de *representar* – a arte do alvorecer do século XX cede espaço para a livre *interpretação* da realidade, cuja experimentação com a linguagem é o mote para açambarcar o caos de um mundo cada vez mais fragmentado e confuso. Na tentativa experimental, adapta-se “[...] o estado de fluxo e insegurança [do homem] dentro da própria estrutura da obra de arte” (ROSENFELD, 1967, p. 81): não só a consciência da personagem pode manifestar-se em sua atualidade imediata, em pleno presente, como se fosse a totalidade integrante do romance, como também, conforme Auerbach (1971, p. 487), “[...] um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” Isso abala algumas coordenadas tradicionais, como a supressão do espaço e da ordem cronológica, o que, por consequência, compromete a base do enredo tradicional, ou seja, a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos.

É assim que embora siga uma ordem cronológica – OADV está estruturado em sete capítulos que correspondem aos sete dias da semana: “‘O tempo clássico, mágico e mítico da criação, é o tempo do Gênesis’, como Caio Fernando Abreu explicou, e significa a eterna busca de si mesmo [...]” (DIP, 2009, p. 335)³¹ – ela é abalada pela fragmentariedade da linguagem. Além do mais, a suspensão do ritmo frenético por meio dos *flash-backs* modifica a apresentação gráfica do texto, que varia seu tipo de letra, artifício que sugere por um lado, a delimitação das informações ali contidas enquanto pertencentes à memória do narrador-protagonista e, por outro (também por decorrência), a fratura na sua subjetividade, “[...] pois remetem a dimensões divergentes dela mesma.” (LEAL, 2002, p. 25). Sob esse prisma, a modificação textual seria uma espécie de artimanha para melhor representar os dilaceramentos existenciais da personagem.

³¹ Entre o tempo de duração – que é o tempo tomado para contar a história - e seu sentido bíblico, reconhecemos o primeiro nexos estrutural que reverencia a simbologia da divindade.

Se a órbita da categoria do narrador em *Onde andar*á Dulce Veiga? tem por base as transformações substanciais pelas quais o gênero romanesco passou na virada do século, outro dado relevante é o fato de que a narrativa em primeira pessoa subordina o leitor à perspectiva do narrador. É um nítido exemplo de como o objeto em estudo pode se assentar na perspectiva da “distância estética”, reflexão elaborada por Adorno (2003) na conferência “A posição do narrador no romance contemporâneo”. De acordo com o crítico frankfurtiano, a “distância estética” diz respeito à relação histórica entre o narrador e o leitor. O primeiro, em suas origens, não dissimula sua presença, de modo que não só expõe a *ação* das personagens, como tece, também, seu respectivo *comentário*, o que acaba por conduzir o leitor. Com as transformações em curso, sua presença diminui – “[...] o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre [o narrador e a personagem] desaparece [...]” (ADORNO, 2003, p. 61) –, o que acaba por “[...] dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola, sem distância, dos seus olhos [...], a *ilusão* de uma presença imediata.” (REUTER, 2007, p. 60). Uma vez em que o narrador está alheio aos acontecimentos, é como se “[...] a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa.” (AUERBACH, 1971, p. 482). Lembrando, de acordo com Adorno (2003), que a abolição da “distância estética” carrega em si um posicionamento ideológico: “Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador.” (ADORNO, 2003, p. 56-57).

Podemos ler que por trás desse processo histórico estaria contido um narrador confessadamente “[...] incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior [...]” (ROSENFELD, 1967, p. 94) de outrora, reflexo de uma “[...] época com todos os seus valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’ [...]” (ROSENFELD, 1967, p. 94). Essa situação é em consonante ao narrador de *Dulce Veiga*: confere-se, por um lado, “[...] menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino [...]” (AUERBACH, 1971, p. 493) – uma vez que se julga que estes são menos capazes de fornecer algo de decisivo acerca do tema –, e, confere-se, por outro lado, certa “[...] confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino.” (AUERBACH, 1971, p. 493).

Dentre os fragmentos que atravessam *Onde andar Dulce Veiga?*, a memória do narrador emerge como estilhaços de sua vida: ruínas. E são elas, as ruínas, que, ao se juntar ao presente da narração, criam um labirinto, o qual o leitor pode desvendar  medida que acompanha os passos do narrador, quem nos dá pistas:

Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeça sem molde final. Ao acaso, eu dispunha as peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta. (ABREU, 2006, p. 65).

Igual a um quebra-cabeça em que, por meio da conjunção das peças aparece a imagem final, o texto de *Dulce Veiga*, por meio da conjunção das ruínas, faz nascer o sentido. Deste modo, se por um lado, a função da ruína seria conservar o vivido em sua característica de memória, ou seja, de coisa “morta” (BENJAMIN, 1989, p. 108), por outro lado, a função do conjunto das ruínas seria transformar os fragmentos do “morto” em sua característica de totalidade, ou seja, de coisa “viva”. Um  condição para o outro: através da reunião das partes “mortas” se divisa a possibilidade para a “vida”, fazendo nascer uma imagem, um sentido. De acordo com a pesquisadora Ellen Dias (2006, p. 167), no procedimento de juntar os cacos,  como se cada cena tivesse “[...] certa independência, cabendo, portanto, ao leitor a montagem delas, fazendo-as se constituírem num todo.” Assim, as ruínas do vivido, ao se encaixarem, como uma espécie de mosaico, projeta um desenho, o qual totalizaria a própria imagem do narrador-protagonista, com a sua ressignificação. (JESUS, 2010, p. 166)

É neste sentido que a concepção de alegoria pode auxiliar a leitura de *Onde andar Dulce Veiga?*, uma vez que ela aponta para a necessidade de reconhecer que, no contexto contemporâneo, prender-se aos destroços e deles fazerem o objeto privilegiado da meditação é um dos escopos para a interpretação artística. Embora a sua origem seja, paradoxalmente, a mais antiga possível, remetendo  hermenêutica e  interpretação dos textos sagrados, no alvorecer do século XX a alegoria é recuperada pelas vanguardas artísticas, lhe dando lugar de honra. Isso porque ela pressupo o fato de que, para se referir a um mundo caracterizado pelo embate de sensações descontínuas e fragmentadas, onde se torna cada vez mais difícil a visão de conjunto da realidade, a própria obra de arte se torna, ele mesma, fragmentada. Mas longe de ver essa situação como um indicador sombrio da Modernidade, a alegoria atribui uma espécie de

“abertura” para a arte, de forma que, sem se cerrar às totalizações e ao fechamento de sentido, se torna possível compreender as múltiplas significações que uma obra artística pode vir a ter. Como pontua Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 38), está no âmago da visão alegórica “[...] a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias.” Rompendo com a ideia da obra de arte que se quer detentora de uma verdade pronta e absoluta, a alegoria não tem a pretensão de ser exaustiva – daí a ideia do abismo “entre expressão e significação” –, menos ainda a mais correta, no máximo, tenta colocar em evidência uma certa coerência onde outros vêem só dissonância ou ambiguidade. Deste modo, não se trata de esgotar as possibilidades de leitura do romance, mas sim abordá-lo a partir de uma perspectiva que, na multiplicidade das suas situações, seja capaz de açambarcar, de uma forma minimamente satisfatória, algumas das suas riquezas.

Em vista disso, um dos artifícios de *Dulce Veiga* nos revela que, conquanto as ruínas se constituam sob o signo da morte, o “[...] sentido não nasce somente da vida, mas [...] significação e morte amadurecem juntas.” (GAGNEBIM, 2009, p. 39). Por isso, é intrínseco à elaboração artística alegórica retirar os objetos de sua localização habitual e lhes dar, a partir de um novo contexto, um significado diverso do originário. De acordo com Celso Frederico (1997, p. 69):

Com isso, o objeto morre para poder renascer. Ocorre, portanto, uma pulverização do mundo: a realidade é desmontada e reduzida a fragmentos, sendo que cada um deles pode receber uma nova significação. É próprio do procedimento alegórico essa disjunção entre o *significado* (o conteúdo, o que se expressa) e o *significante* (a forma).

Sob o ângulo da alegoria, o romance de Abreu se afinaria às manifestações estéticas contemporâneas, pois, ao trazer pequenos fragmentos de outros gêneros de discurso, ele dialoga intertextualmente com o contexto sócio-histórico em que está inserido, como por exemplo, a cultura de massas. A esse respeito inclusive, é interessante notar que, para André Luiz Gomes de Jesus (2010, p. 143), o diálogo intertextual de OADV é “[...] utilizado de uma maneira amadurecida e cerzida [...]”, posto que ele reafirma um traço característico das obras anteriores do escritor: “[...] a polifonia, que se dá, exatamente, por meio da apropriação e da citação intertextual.”

Dentre as apropriações, sobressai aos nossos olhos uma cena religiosa que se apresenta como uma espécie de sonho profético por parte do protagonista. Se fosse o caso de elegermos uma circunstância da obra em que uma situação trivialmente subjetiva pode, de certo modo, por meio de uma ampliação acentuada da perspectiva, se revelar, em sua essência latente como objetiva, seria essa a ocasião. Para que o leitor possa acompanhá-la, julgamos necessário transcrever alguns trechos do “Capítulo 19”:

Estou parado no centro da igreja em ruínas.

Obliqua, a luz penetra os vitrais quebrados, cai em fatias coloridas sobre os bancos em pedaços. Desde a janela até o piso acompanho com os olhos uma réstia iluminada, metade verde filtrado por um caco em vitral, metade cor do sol. E exatamente no ponto onde incide essa faixa de luz, sobre o piso de mosaicos frios, rasteja uma cobra – metade verde, metade cor de sol. Penso em voltar atrás mas, sem me mover, continuo a olhar o piso adiante, em volta de mim. Todo ele está coberto de cobras. [...]

Procurro as imagens dos santos, mas eles não estão nos altares vazios, cheios apenas de cobras entre tocos de velas derretidas. Feito pessoas, da minha altura, mas imóveis como estátuas, os santos espalham-se pelo interior da igreja, entre o pó, as cobras, as fatias de luz. Deve ser Semana Santa, penso. Quaresma, pois todos estão cobertos por tecidos roxos transparentes. Gazes, rendas, tules. Vagamente, entre as transparências, decifro certos relevos conhecidos, algumas formas, e vou adivinhando aos poucos, guiado pelas memórias da infância. Aquele, com menino no colo, deve ser Santo Antonio; o outro, de mais amarradas, três flechas cravadas no tronco nu, São Sebastião; aquela de crucifixo nos braços, entre rosas brancas, Santa Teresa de Lisieux; mais ao fundo adivinho as grandes asas de São Miguel Arcanjo, empunhando a espada onde se enrola uma cobra viva.

Caminho devagar entre as estátuas [...]. Num lugar que não vejo, um cravo começa tocar Haendel. Toco na cabeça da imagem para afastar os véus roxos do luto pelo assassinato de Jesus de Nazaré, os panos deslizam pelo corpo imóvel. Ela volta para mim o rosto descoberto de uma mulher loura. Do interior do crânio, pelas órbitas vazias dos olhos, pelos orifícios das narinas e orelhas, pela boca aberta e desdentada, escorregam cobras lentas, pardas, vivas. Acompanho o movimento das cobras por seus ombros, entre os panos, seus seios nus. Mais abaixo, posso ver os pêlos de seu sexo entreaberto e, dentro dele, duas fileiras de dentes agudos, serrilhados. [...]

Não chego a descobrir essa cor, não chego a reconhecer essa mulher antes de acordar gritando. Mas sem necessidade de lembrar seu nome, sei perfeitamente quem ela é. (ABREU, 2007, p. 84).

O primeiro aspecto que nos chama atenção acerca no enxerto acima é o fato de que o espaço – uma “igreja em ruínas” – surge como uma categoria trabalhada de maneira cuidadosa. A descrição da ambiência religiosa onde a personagem se encontra mostra a interferência gerada pelo processo de arruinamento sobre o local: locuções como “vitrais quebrados” e “bancos em

pedaços” exemplificam. É notável também a presença da própria palavra “ruínas”, além da remissão aos “mosaicos”, os quais formam o piso frio sob os pés do protagonista. Filtradas “por um caco em vitral”, as luzes oriundas de fora penetram por dentro da Igreja, dando ao leitor uma impressão cambiante entre os ambientes externo e interno, entre a luz e a sombra. Não por acaso, o deslocamento das esculturas dos santos, dos altares para o chão, ficando “entre o pó, as cobras, as fatias de luz”, nos sugeriria uma equação sócio-histórica pertinente à economia do livro: o processo de dessacralização, de “rebaixamento” da autoridade de Deus ao homem comum. A composição da cena cria uma atmosfera lúgubre, aspecto reiterado pelos “tecidos roxos”, os quais cobrem as estátuas espalhadas dos santos, imprimindo substrato de mistério e de algo que é oculto. A cor roxa é sinal indicativo do luto, estado emocional também sugerido pela própria personagem, que embora se posicione frente aos acontecimentos das suas vivências e meditações, assume também a posição do melancólico, sofrendo as dores da falta de sentido da vida.

Deste modo, como se estivesse em uma brincadeira adivinhação, o protagonista começa a decifrar quem está por trás das transparências de cada um daqueles relevos e formas conhecidos. Neste contexto, onde sem necessariamente ter suspense, mas com um “quê” de apreensão, o ato de adivinhar pode provocar um efeito de estranhamento ao leitor, pois a disposição de se divertir com o “sério” atravessa o comportamento do narrador-protagonista. No momento em que ele se aproxima de uma estátua específica, se soma ao seu campo de percepção a interferência da música proveniente do cravo, que “começa tocar Haendel” (1685-1759), compositor considerado o mestre do barroco musical europeu. Este acúmulo de sensações sonoras, visuais e táteis corrobora a atmosfera lúgubre, agora com acentuado a certa estrutura de expectativa, cuja tônica é retirar o invólucro do que está oculto sobre a estátua da “mulher loura”. Esta, por sua vez, se revela derradeiramente, como uma imagem tomada por cobras, que vão ocupando, aos poucos, todos os espaços da Igreja.

Poucos animais desfrutam de uma simbologia tão extensa e rica como a cobra, seja no âmbito religioso, mítico ou psicológico. Suas características inerentes como o veneno mortal, a língua ameaçadora, a capacidade de hipnotizar e envolver, o fato de trocar de pele todos os anos, além da faculdade de sobreviver em florestas, desertos, praias e montanhas, tanto na terra como na água, fazem da serpente um manancial inesgotável de símbolos multivalentes. É conhecida, por exemplo, a afinidade com que a une à entidade do Satanás. No relato bíblico, ela aparece

fazendo Adão, ou melhor, Eva, acreditar que a árvore da morte é, na realidade, a árvore da vida, e, ao comerem o fruto da árvore proibida se instala o pecado original.³² A serpente, evidentemente, se tornou ilegítima aos olhos de Deus, seus poderes foram considerados produto de um roubo, sua ciência passou a ser de sedutora para repugnante. A consequência histórica da narrativa do Gênesis é o esboço, nada mais nada menos, de uma moral calcada no Bem e no Mal, dicotomia afrontosamente simplificadora e traumatizante, posto que rompa a unidade da pessoa humana e reprima as aspirações e as motivações mais profundas do ser. No limite, é este o princípio vital que atingiu o homem, donde o “mal-estar” da nossa civilização.³³

Ocorre que reconhecer as fontes desta velha rivalidade homem-serpente, sobre a qual se edificou toda a mitologia do mundo cristão, pode se mostrar um caminho de bom senso para melhor compreendermos as faces contraditórias do simbolismo. Assim, a intermediação deste réptil nos escritos sagrados, para além de se relacionar às atribuições maléficas (os vícios mundanos), se relaciona à vontade humana de ter “entendimento”. Se por um lado, o homem se tornou suscetível a ter o mesmo “entendimento” que Deus, por outro lado, este “entendimento” é a própria consciência da sua condição mortal. Segundo o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier (2002, p. 824), o paradoxo que encerra metáfora da expulsão do Paraíso é o fato de que, “[...] dentre os tesouros que habitam o jardim do Éden, o mais precioso [...] é o da imortalidade.”

Portanto, ainda que o pensamento cristão-ocidental tenha se retido à feição “maldita” da cobra, de acordo com Jean Chevalier (2002, p. 822), é preciso recorrer ao pensamento filosófico dito “paralelo”, para vermos que “[...] a serpente permanece o senhor da dialética vital, o ancestral mítico, o herói civilizador, o dom-juan *mestre das mulheres* [que surge] num momento determinado da história para regenerar a humanidade.” Para o autor, inclusive, alguns textos do Novo Testamento comprovariam aspectos que fazem frente ao arquétipo negativo do animal, pois “[...] o próprio Jesus Cristo reconheceu a conotação simbólica [...], quando disse: ‘Sede sagazes como a serpente’ [...]” (CHEVALIER, 823, p. 823). Desta maneira, a ambivalência de

³² Reportando-nos ao diálogo contido no Gênesis, capítulo 3, versículo 4, a cobra afirma a Eva: “Vocês não morrerão coisa alguma! Deus disse isso porque sabe que, quando vocês comerem a fruta dessa árvore, os seus olhos se abrirão, e vocês serão como Deus, conhecendo o bem e o mal.” Já no versículo 6 está escrito: “[Eva] pensou como seria bom ter entendimento. Aí apanhou uma fruta e comeu.”

³³ No clássico *Mal-estar na civilização*, Freud, ao abordar o propósito do ser humano de perseguir o prazer e fugir do desprazer entende que o “mal-estar” é o preço a ser pago pelo sujeito, se este quiser fazer parte da sociedade, onde se deve recalcar os impulsos agressivos e sexuais mais primitivos em troca da proteção, junto ao outro, da natureza. É a inauguração do sujeito clivado, dividido, alienado da totalidade de seu próprio desejo, cuja dor psíquica advém da parte da pulsão negociada no ato da escolha pela civilização.

todo esse simbolismo acerca da cobra pode se relacionar com o tipo de conhecimento próprio à Contemporaneidade, em que há uma concepção imanente da vida.

Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Max Weber demonstra como o crescente processo de racionalização, típico das sociedades modernas, trouxe consigo uma cultura que impõe enormes sacrifícios aos sujeitos, uma vez que “despoja o mundo de magia” e submete todos os focos de vida associativa à predominância dos empobrecedores discursos que se apoiam cada vez menos em razões filosóficas e cada vez mais em razões, dentre outras, de mercado. Desencantamento do mundo. De todas as decisivas mudanças da Modernidade, apartar o homem de um sistema de crenças foi atroz, pois lhe tolheu uma relação menos problemática com a sua própria existência.³⁴ O sentido da vida não mais é dado por alguma verdade transcendental que preceda a existência individual.

No curso da reflexão sobre a vida por parte do narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?*, o capítulo 19, no qual as cobras tomam posse da Igreja em ruínas, pode ser lido como a representação da condição mortal do homem na Terra. Essa situação, em última instância, não se vincula a uma percepção valorativamente negativa, pois ela dá abertura também, para a possibilidade de conscientização de si mesmo, algo que o protagonista busca. A ideia é reiterada pela presença da “mulher loira” que metaforiza, no desenvolvimento do enredo, o objeto da busca pelo (auto) conhecimento do narrador-personagem.

Textualmente, a remissão ao signo da cobra, no seu sentido de imanência, desponta em meio ao recinto sagrado da Igreja, a qual se liga ao sentido de transcendência. Essa escolha sintático-lexical pode ter por finalidade apontar para uma cena que envolve os contrastes, razão pela qual a categoria do “duplo” permeia a descrição: “E exatamente no ponto onde incide essa faixa de luz, sobre o piso de mosaicos frios, rasteja uma cobra – metade verde, metade cor de sol.” O ambiente não é nem de luz, nem de escuridão, mas sim de penumbra. A personagem não fixa os nomes dos santos, mas sim os adivinha. O resultado faz resplandecer uma visão que suspende as caracterizações e afirmações peremptórias, como se o narrador confessasse sua inaptidão para sustentar o que vê – e isso é algo próprio do contexto da modernidade, em que

³⁴ De acordo com Celso Frederico, no Barroco o papel da religião, “sob o influxo da Contra-reforma, será o de desvalorizar ao máximo o mundo terreno para contrastá-lo com a grandiosidade da esfera transcendente. A história humana, então, é a trajetória da caducidade, o movimento das formas orgânicas para a sua inevitável decomposição. Uma frase resume o sentido da existência humana: ‘tu és pó, e ao pó tornarás’”. (FREDERICO, 1997, p. 75).

uma das razões do sofrimento do homem é a dificuldade de estabelecer qualquer verdade permanente a respeito do ser. (KEHL, 2002, p. 10 e 30).

Assim, o estado da reflexão da personagem parece demonstrar certa incapacidade de dar um sentido transcendente à vida, reconhecendo a sua imanência. Esse caráter é reafirmado pela nuance mórbida atribuída à imagem da mulher loira: dos membros superiores à superfície externa, inclusive do “sexo entreaberto” (o qual tem dentes serrados, alusão às Vaginas Dentadas) lhe saem “cobras lentas, pardas, vivas”. Do ponto de vista de alguém predestinado a morrer, uma vez que o fatalismo da suposta doença lhe arruinou as perspectivas e as esperanças de futuro (do desejo de continuar sendo), é como se o narrador no auge do seu processo de refletir gritasse aos quatro cantos: não há possibilidade de salvação e/ou transcendência. Embora os abalos na esperança tragam graves efeitos colaterais de resignação e anulação do sujeito, sobretudo quando ele é dominado pela certeza de que a sua passagem pelo mundo “[...] não há de fazer nenhuma diferença no curso ‘natural’ de uma vida que não lhe pertence [...]” (KEHL, 2009, p. 57), é preciso atentar para o fato de que o narrador-protagonista continua refletindo, buscando, elaborando, por meio das palavras, a sua experiência no/do mundo.

Repentinamente, a invasão “plena”, por assim dizer, das cobras na cena da “Igreja em ruínas” é rompida, momento em que o protagonista acorda e assim, se apercebe em um sonho. A partir daí, a descrição cede lugar para o espaço do seu apartamento. Isso reitera o fato de que a apresentação da experiência onírica não passa de um fragmento das vivências disponíveis para o narrador contar a sua história. Esta cena se torna emblemática, pois nela estabelece-se uma ligação umbilical entre as motivações situacionais do narrador, as quais “engrenam” a evolução da ação do romance, e o registro composicional, confluindo para o simbolismo da “visão de mundo arruinada”.

Neste sentido, a ideia de entrecho, elaborada por Lukács (1968) no ensaio “Narrar ou descrever”, pode ser mobilizada para a leitura do Capítulo 19: é quando o desenvolvimento da ação romanesca adquire uma “significação humana”, momento em que se supera o plano da “[...] casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade [...]” (LUKÁCS, 1968, p. 50). O entrecho é uma espécie de ápice, o ponto mais elevado da representação literária que, ao captar a “relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície [...] a síntese poética dessa relação”, fornece o sentido autêntico da história. Diz Lukács (1968, p. 71): “As coisas só

podem adquirir um significado quando [...] vêm ligadas a uma idéia abstrata que o autor considera essencial à sua própria visão de mundo.”

Conforme sustenta Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 5), a atividade narradora benjaminiana, se fundamenta em um “[...] movimento de recolhimento e de dispersão”, movimento esse que podemos mobilizar para a leitura de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Enquanto a “dispersão” (que pode ser também percebida como “despedaçamento”, “destruição alegre”) se configuraria no encadeamento intertextual com outras ambiências estéticas, o “recolhimento” (que pode, por sua vez, ser percebido como “reunião” ou “salvação”) se configuraria no sentido oculto a partir do qual só se estabelece por meio da remissão àquilo que esta fora do que é apresentado no próprio texto. O emblema da restauração seria a própria imagem que o narrador cria de si. Um movimento leva ao outro: as ruínas servirão de base para que o protagonista, por meio da aproximação de inúmeros fragmentos, reconstrua algum sentido para a sua vida.

Por fim, podemos ler que a fidelidade da alegoria em relação às obras de artes contemporâneas seria o lúcido reconhecimento da sua aparência sensível agora reduzida, com o advento da Modernidade, às ruínas, contudo, fazendo desse reconhecimento a sua própria preservação, ou ainda, para falarmos como Benjamin, a salvação.

Capítulo III

Onde andar Dulce Veiga?, “o romance espatifado”

3.1 - A Dispersão e a cultura de massas

“*Raspas e restos*
Me interessam
Pequenas porções de ilusão”
 (Cazuza e Frejat)

Em uma das passagens de *Onde Andará Dulce Veiga?*, o jornalista vai a um restaurante e se distrai criando mentalmente um “cenário *pop*”, por onde desfilam nomes como os que seguem:

Há tanto tempo eu não jantava fora. Era como ir ao cinema. Mesa no canto, azeitonas pretas sem caração, pão com gergelim, patê de beringela, bloody mary. Um, dois cigarros. Na frente do rapaz a cara de Rupert Everett em *Dancing with a stranger* e do casal em crise, Rita Tushingham e Tom Selleck; pizza, guaraná, silêncio farpado. Elis Regina numa FM suave, sentimental eu fico quando pouso numa mesa de um bar, eu sou um lobo cansado, carente. [...] A loura com perfil Grace Kelly, pena o moletom, turma da repartição cantando parabéns para Antônio Moreno, vinho riesling ou cabernet? Cerveja desce melhor, mas vinho chapa, que venga el toro. [...] Da mesa ao lado Paulo Prentis e Darul Hannah olham excitadas a chama azul, Mel Gibson e Alan Ladd fingem não ligar. Mais três, quatro cigarros, ar de Humphrey Bogart, se queres saber se eu te amo ainda, Nana Caymmi na FM, procure entender minha dor infinita. Outro café, outro licor, sou amigo de Fulano, guardanapo de linho, Belmondo e Carmen Maura, de mãos dadas logo à esquerda. Cinco, seis cigarros. Conta paga, gorjeta excessiva, volte sempre, quem me dera. Na saída, os olhos ávidos de Shelley Duval ao lado de Woody Allen. E o bafo espesso da Oscar Freire sem brisa na noite de fevereiro. (ABREU, 2007, p. 123-124).

Segundo Denilson Lopes (2002), no ensaio “O homem que amava rapazes”, esta cena demonstra até que ponto a visão contemporânea passa a ser filtrada pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação de massa. Para o autor, a estetização das imagens midiáticas, as quais se incluem a lógica do *slogan*, da publicidade, da efemeridade dos produtos e estilos, aproxima a arte da vida cotidiana, o que implica estabelecer uma contribuição para o que se vem chamando de uma estética da comunicação, em que a mídia é estruturadora das definições da cultura e da arte contemporâneas. Tânia Pellegrini (1999) diz algo parecido no livro *A imagem e*

a letra ao deduzir que o correspondente estético e social da literatura contemporânea é a incorporação da imagem eletrônica pelo texto literário, ou seja, em “[...] sua estrutura e composição, em suma, na trama dos fios narrativos.” (PELLEGRINI, 1999, p. 18).³⁵ Assim, além de ajudar o leitor a perceber o estilo de vida das personagens, designadores da situação que as envolve, o que nos chama atenção acerca da excerto acima é que as referências artísticas são utilizadas pelo narrador como procedimentos que interferem na estrutura narrativa.

Antes de avançarmos a discussão, parece fundamental apresentar uma breve noção sobre aquilo que se convencionou chamar, pelos teóricos das humanidades, de cultura de massas, uma vez que ela se tornou uma espécie de sombra adjacente à obra de Caio Fernando Abreu. Este exercício visa situá-lo frente ao seu momento sócio-histórico, bem como situar alguns aspectos do romance. O “cenário *pop*” nos parece um lugar confortável para guiar o escritor, pois ele era conhecedor a fundo deste universo, herdeiro direto da geração que viveu o sonho da contracultura, ele tinha respaldo para assimilá-lo a partir do ângulo de quem está no olho do furacão. Cabe aqui um parêntese para explanarmos que o *pop* com o qual estamos lidando, conforme Ângela Prysthon (1993, p. 27 apud DUPRAT, 2002, 31), “[...] não é igual à cultura popular e não é a cultura de massas simplesmente dita; a cultura pop poderia ser definida como uma cultura de massas mais ativa e consciente de si mesma [...]”, gatilho para a “[...] universalização do *rock*, da contracultura, do cinema de grandes públicos como os principais valores da cultura ocidental contemporânea.” (PRYSTHON, 1993, p. 27 apud DUPRAT, 2002, 31). Afora, esta concepção do *pop* fabrica moda e ídolos, exhibe “figuras de culto”, efêmeros ou não, como se fosse uma espécie de vitrine.

Essa ótica é essencial para entendermos os rastros contextuais da literatura de Abreu, pois a adoção de uma linguagem que utiliza, sob a luz da mídia, recursos consideravelmente distintos do cânone literário (o uso de gírias, bordões e sintaxe coloquial, as referências a simbologias orientais, a oralidade, para citar alguns) sinaliza para uma tentativa de ruptura em relação à velha dicotomia que distinguia a baixa e a alta literatura. Daí o porquê de ser

³⁵ A partir dos anos 1970 e da década seguinte, Pellegrini (1999, p. 16) mapeia “[...] o que distingue as narrativas literárias do período aí iniciado, quais são suas marcas próprias, indicadoras de modificações sensíveis nas formas de percepção.” Para tanto, ela analisa *A senhorita Simpson*, de Sérgio Sant’Anna e *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. Esses dois colocados como representativos da emergência de alguns dos chamados traços pós-modernos; *A grande arte*, de Rubem Fonseca, e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, (exemplos da modernidade literária); e *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado. “São autores díspares, não por acaso, na maioria [...] da região sudeste do país, que possuem em comum, nessa escolha, apenas o fato de terem sido publicados no período em estudo e fazerem parte das ‘listas’, como comprovados sucessos editoriais.” (PELLEGRINI, 1999, p. 16).

emblemática, no âmbito da sua obra, a presença de um acervo de clichês, imagens e signos provenientes das mais variadas manifestações artísticas, que vão, como sublinha Paula Dip (2009, p. 323), desde “[...] o mais erudito ao mais deslavadamente pop e brega.” O próprio escritor se coloca à margem da dita cultura canônica e afirma que a sua escrita não compactua com as formas de elaboração da obra literária da tradição, apontando para dificuldade da crítica literária em lidar com um autor que tira “boa” literatura do “*trash*”:

Acho que isso é aterrorizante, principalmente no meio universitário. Tudo é muito estético, não é vulgar, grosso jamais. Eu adoro Mozart, música, trabalho a sonoridade de meus textos, é tudo muito cristalino. Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho de Cazuza influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário. (BESSA, 1997).³⁶

Para além de uma visão meramente intelectualista e, de certo modo, do “bom gostismo”, lança-se um olhar sob a cultura de massas, em que longe de tomá-la como um gênero menor, submetida às injunções da esfera da reificação e da manipulação, torna-se agora significativa em seus próprios termos, o que não implica uma despolitização, mas sim atentar-se para o fato de que a experiência do sujeito contemporâneo é indissociável da cultura midiática. Nesse sentido é válido tomarmos nota acerca das reflexões de Frederic Jameson (1994), uma vez que ele tece um pertinente contraponto em relação às análises da Escola de Frankfurt e propõe um novo modelo interpretativo,³⁷ o qual, afinado com as transformações contemporâneas da cultura, seja capaz de transcender as polaridades do debate – “[...] ou é alta cultura e, portanto elitista, ou é cultura de massa e portanto lixo cultural.” (CEVASCO, 2003, p. 6). Além do descabimento da ideia de uma cultura de massas enquanto mera manipulação, “[...] pura lavagem cerebral e distração vazia, efetuado pelas corporações multinacionais que [...] controlam atualmente cada característica de sua produção e distribuição [...]” (JAMESON, 1994, p. 13), para o crítico, a prioridade do tratamento dado por essa análise, definindo seu objeto em contraposição à “alta cultura”, é um critério irrefletido. Se nos atentarmos ao real objetivo dessa oposição, seu embasamento está em

³⁶ Em depoimento a Marcelo Secron Bessa “Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu” de 1997.

³⁷ Nas palavras de Jameson (1994, p. 6): “[...] se proponho adiante um modo um pouco diferente de observar o mesmo fenômeno, não é porque sinto que sua abordagem [da Escola de Frankfurt] tenha sido esgotada. Ao contrário, mal começamos a desvendar todas as consequências de tais descrições, sem mencionar a elaboração de um inventário exaustivo de modelos variantes e de outros traços além da reificação mercantil, em termos dos quais esses artefatos poderiam ser analisados.”

juízos valorativos nos quais por um lado, os frankfurtianos estigmatizam a cultura de massas, e por outro, a vertente militante a exalta. O que é insatisfatório na leitura de Adorno e Horkheimer não é seu aparato crítico e *negativo* – “[...] caracterizada como a extensão e aplicação das teorias marxistas da reificação da mercadoria às obras da cultura de massa [...]” (JAMESON, 1994, p. 2) –, mas sim a dimensão *positiva*, sobretudo seu “ponto fixo” ao qual ela se vincula – “[...] notadamente a valorização da alta arte modernista tradicional como o *locus* de uma produção estética ‘autônoma’, genuinamente crítica e subversiva [...]” (JAMESON, 1994, p. 6), – a partir da qual se critica com contundência a “degradação” da cultura de massa. É precisamente em contraposição a esse juízo estético absoluto, respaldado na clássica dicotomia, que para Jameson (1985, p. 17) o novo paradigma é de dissolução da fronteiras, “[...] a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais.”

Da consequência histórica do diagnóstico jamesoniano, o qual é, a propósito, um dos traços característicos do seu conceito de pós-modernidade, sobressai aos nossos olhos a paulatina aproximação entre polos até então antagônicos e incomunicáveis, mantenedores da barreira segura que dividia hierarquicamente a cultura erudita da cultura popular, raiz de nossa atenção para entender certos aspectos do narrador em *Onde andará Dulce Veiga?*. Num olhar mais atento ao exemplo do “cenário *pop*” do restaurante, não à toa, ele compõe um painel de produtos artístico-culturais – Woody Allen, Grace Kelly, Mel Gibson, Elis Regina etc. – em conformidade com os preceitos da cultura industrial contemporânea, todavia, aceitando-a “como ela é”. O selo do narrador consistiria em certa ausência de juízo valorativo em relação a tais produtos baseado na despretensão em categorizá-los hierarquicamente a partir do estabelecimento da linha divisória de “alta” e “baixa” cultura. Pelo contrário, ele os sobrepõe despudoradamente num mesmo *continuum*, de forma a imprimir ritmo próprio à narrativa e citando, quase que a cada frase, nomes de estrelas consagradas, trechos de músicas, cenas clássicas ou frases célebres. Aventamos, deste modo, uma hipotética “neutralidade axiológica” do narrador, comportamento este representado objetivamente pela maneira como ele expõe os componentes textuais (procedentes do universo da cultura massificada), mostrando ao leitor sua incapacidade “[...] de julgar, porque o autor retirou qualquer escala necessária para isto.” (CANDIDO, 2010, p. 34). No manejo organizacional aferrado aos signos da cultura de massas, o dado social externo ultrapassaria seu valor documental e é por nós assimilado à estrutura da obra porque “[...]”

dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária.” (CANDIDO, 2010, p. 34).

Deste modo, como declara Ellen Mariany da Silva Dias (2006, p. 47), “[...] a realidade de *Onde Andará Dulce Veiga?* é toda construída com base em clichês, citações literárias, cenas de filmes e trechos de músicas [...]”, ou seja, é construída a partir de referentes, os quais já foram, contudo, codificados e usados. Trata-se, de certo modo, de uma realidade afeita à ideia de simulacro, termo que conota a ideia de simulação, imitação. Para ilustrá-la, observemos o excerto a seguir:

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? Bati o telefone. (ABREU, 2007, p. 92).

A disposição dos elementos e figuras que compõe o ambiente da cidade, com o excesso de estímulos que se somam uns aos outros, forma uma instância de *acumulação*, fazendo com que o narrador se lembre da obra-prima de Fritz Lang. Enquanto baluarte da descrição, a menção a *Metrópolis* (1927) não marca uma referencialidade contígua, mas sim uma referencialidade em segunda mão, espécie de cópia da imagem, imagem em segundo grau, onde o referente se torna inalcançável: simulacro. É como se o narrador equalizasse o filme, cujo conteúdo advém de uma realidade simulada, ao seu substrato de impressões concreto-cognitivas, até porque um dos aspectos do fenômeno simulacral é o aguçamento das percepções sensoriais do real, as “[...] intensificando na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades.” (SANTOS, 1998, p. 13). Sob a forma predominantemente estética, a operação básica do simulacro – a “[...] transformação da realidade em signo [...]” (SANTOS, 1998, p. 97), apresenta a tendência da qual prefere-se e substitui-se “[...] a imagem ao objeto, a cópia ao original, o simulacro (a reprodução técnica) ao real.” (SANTOS, 1998, p. 12). Para uma melhor apreensão da relação entre o simulacro e a abordagem “*pop*”, nos valemos da apresentação de Evelina Hoise em “O *Pop*: literatura, mídia e outras artes”, de Décio Torrez Cruz (2003, p. 17):

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.

O ato da personagem em usar o telefone reforça a situação de simulacro. Uma vez que entre o homem e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação, as personagens não se vêem, cabendo a elas adivinhar seus gestos a partir dos ruídos escutados. Entendemos esta referencialidade textual como emblema do momento em que “[...] a tecnologia já não pode ser dispensada nem para os contatos mais banais entre os seres humanos.” (GUELF, 1994, p.20).

Assim, a partir da pulverização de um vasto repertório de filmes e estrelas consagradas, o romance entabula várias cenas clichês. É como se, no jorro incessante de bens culturais advindos da cultura de massas, fosse reforçada uma situação existencial que, ao “contaminar” a percepção do narrador, faz com que ele plasme tais interferências à composição literária. Para contar a sua história, o protagonista “precisa” da referência do “outro”. Essa busca pelo “outro”, pelo alheio demonstraria – em detrimento da atividade original e espontânea –, o “antes de existir” das situações descritas e/ou narradas. Isso porque os códigos intertextuais são, num olhar mais fundo, espécies de “mini-histórias”, pequenas porções de matérias ficcionais, as quais carregam uma quota de relato, com personagens, objetos, sentimentos e sensações. Assim, os acontecimentos do romance pareceriam ser concebidos *à priori*, ou seja, circunscritos a um esquema pré-estabelecido, cujo mote é o contínuo rito de reprodução, como diz Jameson (1994, p. 12): a “[...] repetição torna-se insensivelmente parte do tecido existencial de nossas próprias vidas.”

Ocorre que o calibre do sarcasmo da visão do narrador garante, de certo modo, que os conteúdos veiculados por meio dos clichês sejam “reavivados”, por assim dizer. O narrador, ao descolar as ambiências estéticas da sua origem, dissipá-las da sua função em relação à totalidade primeira, contudo, as realocando à sua história. Essa questão se relaciona à arbitrariedade da alegoria, pois, segundo Benjamin, tal qual a escrita desconjuntada dos textos sagrados, de onde emergem figuras congeladas e fragmentárias, a partir das quais inúmeros sentidos podem ser

decifrados (sem que se possa, contudo, encontrar o sentido originário, único e seguro), também a dinâmica das colagens em *Dulce Veiga* parece perpassar a noção de que a sua “[...] origem só se diz na sua perda, no movimento de afastamento de um suposto e improvável início, numa torrente de imagens a cuja fonte não podemos voltar.” (GAGNEBIM, 2009, p. 41). Imediatamente o narrador dá às ruínas um significado consonante com a construção do seu relato, o que as mantém vivas no texto, “[...] embora tenham sido ‘mortas’, de alguma forma, ao serem transpostas.” (JESUS, 2010, p. 142). A dialética do movimento perpassa o fato de que, ao reconhecer tais clichês, o narrador os manuseia de maneira crítica, “[...] não sem antes (re)codificá-los de acordo com a sua perspectiva, criando, por meio deles, a sua história.” (DIAS, 2006, p. 47). Logo, por mais que o clichê faça frente à faculdade da experiência – no sentido de que a experiência prescindia do vínculo com o concreto sócio-histórico e o clichê, ao contrário, prescindia do vínculo com a realidade da simulação (testemunha direta da artificialidade moderno-repetitiva) –, o arranjo sarcástico-irônico por parte do narrador amplia os seus significados. O clichê mediará esse duplo caráter da arquitetura do romance, cuja realidade ficcional, mesmo construída sobre a base de lugares-comuns, revela-se um “quê” de inédito, de original, estando aí a complexidade do trabalho de colagem. Por isso, entendemos que os clichês se juntam, como pontua André Luiz Gomes de Jesus (2010, p. 143), para dar “[...] uma imagem da ruína, atravessada, aqui, por uma visão sarcástica que se dirige à própria condição da vida contemporânea: uma vida em que o simulacro da experiência substitui, de modo radical, a experiência de fato.”

O homem contemporâneo vem sendo comprimido entre um passado cada vez mais descartável e um futuro sem esperanças, o que explicaria a sua dificuldade em sentir o presente como experiência concreta. De acordo com Tânia Pellegrini (2008, p. 73):

O passado tornou-se um imenso museu, repositório de cacos da história passíveis de reciclagem, sob os mais diferentes pontos de vistas individuais, fazendo com que a escolha daqueles de que nos queremos ocupar passe a ser gratuita ou aleatória; essa mera justaposição de cacos/fatos acaba favorecendo a renúncia a qualquer ideia de processo ou causalidade. E, paradoxalmente, é essa disponibilidade total da história, em infinitas imagens e textos, que acaba gerando a perda do seu sentido.

Se as ruínas, por um lado, indiciam a morte, por outro lado, elas, ao se integrarem numa nova obra – *Dulce Veiga* – se tornam um signo de vida, ou pelo menos, de abertura para a vida.

(JESUS, 2010, p. 151). Essa tensão entre morte e vida – o morrer do código original para o nascer no texto – produz um narrador que se auto-supera estilisticamente, pois, para além de ser esse o movimento da formalização literária, é, também, o movimento da ação da principal personagem romanesca, cuja vida pré-destinada a morrer, requer antes a busca por vivê-la. A ruína não é afirmada “[...] abstratamente pelo romancista, nem apenas ilustrada com exemplos, mas sugerida na própria composição [...]” (CANDIDO, 2008, p. 16) do romance, indiciando desse modo a singularidade e autonomia da obra. Como já mencionamos, cada um dos recortes das ruínas utilizados pelo narrador tem por objetivo auxiliar a sua narrativa, quando não, potencializá-la, como se assim ele pudesse de fato refletir sobre a sua vivência, confluindo assim, elementos de traço e conteúdo, os quais enriquecem a composição do todo e das partes “[...] a fim de [...] dar uma certa expressividade [...]” (CANDIDO, 2008, p. 16) à matéria artística do romance. O foco narrativo está na exposição estrutural da ruína, obtido através da mais heterodoxa variedade de meios formais, tão contíguos a um mundo de proliferação das linguagens midiáticas. É desse modo que a representação da ruína é construída no romance.

Por fim, por meio do viés “clicheizado” de *Onde andaré Dulce Veiga?*, Abreu adota uma postura ambivalente: ele não deixa de prestar a sua homenagem a cada um dos produtos culturais (de que ele tanto gostava), ao mesmo tempo em que demonstra “[...] nesse movimento de apropriação, o caráter arruinado e desaturatizado do viver e da vida contemporâneo.” (JESUS, 2010, p. 144). Com isso, se atenta para um modo peculiar de ver a cultura pós-moderna, na qual o escritor se sabia inserido, mas, conforme ele afirma, enquanto reciclagem de todo o lixo cultural: “Se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode retomar isso criticamente como se fosse novo. (...) [Podem dizer] que sou um escritor ridículo. Mas estou consciente do ridículo, da paródia e do clichê.” (ABREU, 1988, p. 6-7). Com esse gancho deixado por Abreu, avistamos seu cuidado com o acabamento literário, o que faz valer, não fortuitamente, uma sutil visada autocrítica. Seu apuro estético atinge patamares mais sutis da composição literária, dissolve paradigmas pré-estabelecidos e se revela como desafio para a crítica literária.

No espectro da mobilização dos elementos estruturadores advindos com a ampliação da cultura de massas, *Onde andaré Dulce Veiga?* condensa recursos expressivos oriundos, sobretudo, do cinema. O advento da cinematografia é, segundo o sociólogo Edgar Morin (1977, p. 30), um marco no mundo das artes, pois, “Pela primeira vez na história, é a divisão industrial do trabalho que faz surgir a unidade da criação artística.” Walter Benjamin (1996, p. 169) é

categorico em relação ao assunto, destacando que a influência da técnica, além de transformar “[...] em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais[...]”, conquistou “[...] para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.” Diferentemente da pintura tradicional que permite uma contemplação tranquila, o filme modificou a percepção de modo contínuo porque produz constantemente um efeito de “choque”. Categoria central nos escritos de Benjamin, o “choque” se caracteriza pela colisão de sensações fragmentadas e descontínuas no contexto da Modernidade: trabalhar com a máquina e andar em meio a uma multidão urbana, por exemplo, são experiências de “choque” que despem a “aura” dos objetos e das experiências. Mas ao contrário de ver essa situação apenas como um indicador negativo capitalista, o filósofo os “dialetriz”, por assim dizer, indiciando possibilidades “positivas”, a base de formas artísticas progressistas. Para Benjamin, o equivalente artístico de tais experiências é a técnica da montagem: “[...] – a associação de aspectos díspares para despertar a consciência do público por meio do choque – torna-se um princípio fundamental da produção artística em uma era tecnológica.” (EAGLETON, 2011, p. 114).

A presença da sétima arte em OADV não é à toa, tendo em vista que o viés cinematográfico corrobora em relação ao caráter fragmentário da economia do livro, tendência por nós aventada, cuja totalização de sentido se constrói alegoricamente. Tanto o cinema como o romance são fundamentalmente calcados na estética da “montagem”: cada cena (ou, cada parte) pode adquirir significado próprio, mas é na junção das partes que se constrói o sentido (ou, o todo). Outra questão que se avulta é o tom da proporção com que a linguagem do audiovisual reverbera em relação às manifestações artísticas, sobretudo à literatura.

Essa questão se faz interessante quando pensamos na relação entre o cinema e a literatura em *Dulce Veiga*, na qual ocorre a transposição de elementos do primeiro para a segunda – ao contrário do movimento mais comum, que é o de adaptação da obra literária para as telas. Não que não tenha chegado às vias de fato: o cineasta Guilherme de Almeida Prado realizou uma versão cinematográfica no ano de 2007. Aliás, o cineasta conta que, como estratégia para a posterior viabilização do filme, houve um acordo firmado antes mesmo de o livro nascer, o que explicaria em parte, o porquê de sua linguagem ser tão próxima de um roteiro, com cenas bem montadas e enquadramentos típicos. Contudo, das páginas para a tela, devemos declarar que há mudanças significativas no enredo da história, o que, a nosso ver, prejudicou em larga medida aquela que é uma das suas temáticas mais caras: a busca pela identidade própria no contexto de

constante estado de crise e desarticulação com o ambiente ao redor. Em contraposição ao anonimato do narrador-protagonista no romance – procedimento que dificulta o estabelecimento da identidade particular –, há, no filme, sua nomeação, nada mais, nada menos, de Caio. Além do mais, o desfecho do romance fica completamente comprometido, deslocando a temática de cunho existencial e, quiçá, “sublime”, para um tom sentimentalista e às vezes, piegas, em uma linguagem mais próxima ao cinema comercial. Mesmo com a participação de um elenco ligado à Globo – Maitê Proença interpreta Dulce Veiga e Carolina Dieckman interpreta Márcia Felácio – o filme não teve um lançamento maciço nas salas de cinema do Brasil. Eis a visão do cineasta sobre as críticas recebidas:

Muitas pessoas torceram o nariz ao assistir *Onde andaré Dulce Veiga?*, rotulando o filme de *peçoal* e *na contramão*. Peçoal todos os meus filmes o são. Sou incapaz de fazer filmes de outra maneira. Gostaria de não estar na contramão, mas neste momento em que o Cinema Brasileiro me parece tão de olhos no passado, tentando repetir fórmulas dos gloriosos tempos do Cinema Novo, fico orgulhoso de estar na contramão, de olho no futuro do cinema. (PRADO, 2008, p. 16).

Embora nos esquivemos de discutir se o filme de Almeida Prado está ou não na contramão do cinema brasileiro atual, cabe dizer que ele está na contramão do romance em si, porque dispersou seus vetores temáticos e imagéticos, independentemente se contou ou não com o consentimento de Abreu, que, aliás, não a conheceu em vida.

Apesar de entendermos que a “intenção” do autor não é determinante para legitimar as possíveis leituras do texto, uma vez que nossas análises partam da configuração textual em si, não deixa de ser pertinente mencionar a opinião do escritor acerca das influências do audiovisual em sua obra. Em entrevista a um canal francês diz ele:

Tenho uma enorme paixão pelo cinema e isto está sempre presente na minha vida. Quando escrevo penso sempre “onde está a câmera?”. É o mesmo que perguntar quem é que olha, de quem são os olhos que vêem esta cena, qual o ângulo da visão? A forma de olhar para uma cena é uma ferramenta que o cinema me deu. Quando dou aulas de literatura, sempre digo aos meus alunos que antes de escrever deve descobrir quem está olhando para a cena a ser descrita. Este olhar cinematográfico é muito marcante na minha literatura. (DIP, 2009, p. 366-367).

Se nos voltarmos ao subtítulo proposto por Abreu, “Um romance B”, que curiosamente não está grafado na capa, mas somente na folha de rosto, percebemos por meio de uma ironia, o diálogo com a arte cinematográfica. É válido registrar, pela sua possibilidade de expressão não realizada, o desejo do escritor de que o subtítulo viesse todo em letras minúsculas: “[...] a ideia de um filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo. Não teve jeito, saiu maiúscula.” (ABREU, 1998, p. 86). Mais do que contrariar o padrão gramatical, para o revisor, tornar o B minúsculo, ao invés de ser parte de uma rede de significação proposital, representaria algo menor, menos importante. Esse ato de traição deliberada nos leva a pensar numa atitude de preconceito, própria daqueles que se viciam em etiquetar os produtos artísticos a partir do estabelecimento das fronteiras de “alta” e “baixa” cultura. De qualquer forma, o subtítulo remete diretamente àquele tipo de cinema que, em geral, segundo André Luis Gomes de Jesus (2010, p. 134) “[...] tem baixo custo, e que pode ser dominado por inúmeros clichês e elementos que remetem ao kitsch e ao mau gosto, mas que, também, pode se transformar, ao longo do tempo, numa obra consagrada.”

No curso das relações entre o cinema e *Onde andaré Dulce Veiga?* há um aspecto que adquire amplas proporções. Trata-se da remissão a um vocabulário particular concernente ao universo cinematográfico, o que acaba por estender o domínio da própria linguagem do gênero romanesco. Para essa discussão nos valaremos de alguns trechos textuais, no fito de exemplificar o argumento. Começemos pelo extrato a seguir, onde é notável a maneira pela qual a personagem-narrador se exaspera com o comportamento vagaroso de seu chefe, Castilhos: “Eu estava irritado com aquela cena em câmera lenta & closes nos olhos remisscentes.” (ABREU, 2007, p. 56). Além da locução “câmera lenta”, há a presença da palavra “closes”, que literalmente traduzida do inglês para o português significa “perto”, mas que, no contexto cinematográfico, conota a especificidade da ampliação da câmera. O *close up*, o *travelling*, o “panoramizar” são recursos narrativos que focalizam, comentam, recortam, aproximam, expõem, descrevem, pois filmar “[...] pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva.” (BERNADET, 1981, p. 36). No extrato em questão, o narrador condiciona sua organização descritiva (o dado adverso da lentidão de Castilhos) ao ponto de vista da cinematografia. Em sentido poeticamente figurado, é como se o arrebatamento que tomou o protagonista tivesse acontecido na velocidade técnica da câmera.

Mikhail Bakitin (1988, P. 404), em sua teoria do plurilinguismo, ressalta a importância da convergência de linguagens sócio-históricas as mais diversas para a tessitura do romance:

A nova consciência cultural e criadora dos textos literários vive um mundo plurilinguístico [com a] coexistência de dialetos territoriais, dos dialetos e dos jargões sociais e profissionais, da linguagem literária, das linguagens de gêneros dentro da linguagem literária.

A conjugação da multiplicidade de linguagens, que se relativizam mutuamente e não renunciam ao seu poder e à sua autonomia, é traço distintivo do gênero romanesco, o que nos leva a pensar que a característica estaria presente em OADV, como é o caso da relativização do jargão específico da cinematografia.

Assim, se a “[...] câmera, através do seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa [...]” (ROSENFELD, 1968, p. 31), ela será, no texto de *Dulce Veiga*, remetida pelo próprio enunciado do narrador, como se este estivesse num *set* de filmagem, descrevendo as posições do aparelho, o que acaba por revelar ao leitor o modo de produção da escrita. A alusão às especificidades da parafernália do cinema atuaria, no caso, como uma ferramenta a mais, seja para descrever determinados ambientes, seja para enfatizar sentimentos e percepções, seja para expor um ponto de vista, etc. De acordo com Auerbach (1971, p. 492): “[...] o romance conheceu, a partir do cinema, com uma nitidez nunca antes atingida, os limites de sua liberdade no tempo e no espaço que lhe são impostos por seu instrumento, a linguagem.” Contudo, na prosa ficcional de Abreu a remissão ao universo do cinema pertence a uma linhagem de outra ordem, como posto por José Geraldo Couto (2007, p. 5) no prefácio de *Dulce Veiga*, pois o escritor “[...] explora de forma consciente e deliberada as conexões e os atritos entre a linguagem audiovisual e a escrita, servindo-se das experiências mais fecundas de uma e de outra para ampliar seu instrumental expressivo.” Nesse processo, espécie de recurso estilístico, a escolha pelo campo semântico e perceptivo (por parte do narrador), digamos, “cinematográfico”, embutido agora ao texto literário, nos parece ensejar, ao contrário do que afirmou Auerbach (1971), a possibilidade de alargamento do domínio da linguagem do romance e de sua temática.

Nesse sentido, tratar-se-ia, em OADV, de um narrador deveras ousado, o qual por meio de suas qualidades lingüísticas e vocabulares sugere e aponta para algo além do que é aparente. Podemos ver que o texto traz de forma conscienciosa – e quiçá, irônica – algumas ambiguidades

engendradas pela própria História, trazendo à tona paralelismos terminológicos, contudo, num diapasão jocoso, propício à brincadeira com as letras. É o que podemos ver no início do livro, momento da reviravolta na vida do narrador-protagonista que conseguiu emprego no “pior jornal do mundo”. Eufórico, o recém-contratado conjectura que deveria comemorar a suposta vitória, “rolar de rir ou chorar” ou “acender uma vela” ou ainda “rezar um Pai Nosso”, enfim, “[...] agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé [...]” (ABREU, 2007, p. 15). Mas não faz nada disso, essas “atitudes dramáticas”, pelo contrário, mantém-se inerte, julgando existir algo invisível a lhe observar:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem plateia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar. (ABREU, 2007, p. 15-16).

Destarte, o trecho acima nos traz instigantes elementos para análise, a começar pela menção comparativa entre termos aparentemente paradoxais: a “câmera cinematográfica” e “Deus”, o primeiro relativo à técnica³⁸, o segundo à magia³⁹. Tanto a câmera quanto Deus nos remetem à experiência sensorial do *olhar*, além de remeterem à posição daquele que observa de um ponto de visto “outro”, exterior, que possibilita o enquadramento e o registro de determinado corte paisagístico à suas lentes, às suas vicissitudes. Ambos pressupõem o domínio de um poder “invisível”, atuante por meio de mecanismos alheios aos conhecimentos da personagem e, no entanto, provavelmente capaz de lhe modificar o comportamento, embora ele só tenha permanecido “ali parado no começo da tarde”. Não à toa, outro paralelismo de que o texto lança mão, trazendo à tona a ideia de julgamento, é o do “juiz” e da “platéia” entendidos, respectivamente, como possíveis suportes da interlocução de Deus e da câmera. Aos olhos do protagonista, o trabalho no Diário da Cidade “[...] podia ser o primeiro passo para emergir do pântano de depressão e autopiedade onde refocilava há quase um ano [...]” (ABREU, 2007, p.

³⁸ “A técnica, que surgira nas sociedades escravistas como rotina fabricante de utensílios e estratégias para que o mais fraco (o homem) vencesse o mais forte (a natureza), tornou-se, na modernidade, tecnologia, isto é, produção de instrumentos de precisão para a teoria, encarnação material do saber científico e meio para o domínio e controle da natureza pelo homem.” (CHAUÍ, 1996, p. 22).

³⁹ Para nossos fins analíticos, aproximaremos as manifestações da magia com a religião (Deus) no que tange à fé em uma força aquém e além à faculdade cognitiva do homem, ou melhor, no ponto em comum que seria a dimensão do sagrado: “Daí a Magia como a Religião afirmarem a existência de um mundo invisível e a crença de que o homem pode participar desse mundo.” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 59).

17), emprenhando-lhe de otimismo, esperança de algo melhor: “A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro.” (ABREU, 2007, p. 17). Percebemos uma organização textual na qual persistentemente se confronta o signo do sagrado (Deus) e o signo do profano (a câmera e/ou o roteiro), fato diretamente relacionado com a posição do narrador na forma como apresenta o material narrado. Isso se torna particularmente interessante porque nos dá mostra de como, sob a luz midiática, o narrador explora a linguagem, misturando orientações temático-discursivas de ordem díspares. No esforço de entendê-la, nos lançamos sobre a temática das relações entre técnica e magia.

Segundo Marilena de Chauí (1996, p. 23), o patamar de complexidade alcançado pelo desenvolvimento da sociedade tecnocrática capitalista “[...] transformou a técnica numa tecnologia secreta[...]

e fez com que os autômatos a operassem “[...] para nós e sem nós, misteriosamente. Sua fabricação é secreta, sua operação é secreta, e nossa relação com eles, mágica.” (CHAUÍ, 1996, p. 23). Walter Benjamin (1996, p. 95) diz algo parecido quando analisa, em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, (1931) as relações entre o uso da técnica nas obras de artes e na magia, entendendo que a diferença entre ambas “[...] é uma variável totalmente histórica.” Diz ele: “A técnica mais exata pode dar às suas criações [artísticas] um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós [...]” (BENJAMIN, 1996, p. 95), em uma aproximação entre fotografia e pintura. Os apontamentos de Benjamin permitem perceber que no decorrer da história, a técnica, ao ser acoplada às manifestações artísticas, veio a cumprir o papel da magia de outrora, a refuncionalizando. Pelo caráter dialético da relação técnica/magia problematizam-se polos que se aproximam – porque alçam os mesmos efeitos – na justa medida em que se afastam – porque se utilizam de procedimentos distintos: o “[...] êxito dos processos técnicos serve de garantia à eficiência do rito e do ritual mágicos, que escondem suas etapas.” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 64-65). Seguindo esse raciocínio, sob o prisma semântico-linguístico de *Dulce Veiga*, o poder *tecnológico* é nivelado ao *divino*, sintonizando as antípodas terminológicas à equação sócio-histórica de rebaixamento da dimensão do sagrado ao profano. Por isso, o paralelismo deixa no ar a ambiguidade dos termos antagônicos, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é outro, porque sua carga semântica fora dissolvida pela História. Assim, as variações em torno de dicotomias como essas (sagrado / profano) podem exprimir alguns traços do arrojo vocabular do texto em OADV.

Ajunta-se ao aspecto da ampliação da linguagem romanesca adjacente ao cinema, o efeito de cadência proporcionado pela leitura do texto, numa espécie de “ritmo cinematográfico” – embora a expressão seja incongruente, como bem assinalou José Geraldo Couto (2007, p. 5), “[...] uma vez que de ‘Hitchcok a Antonioni, de Kurosawa a Kiarostami’ o cinema “comporta inúmeros ritmos diferentes.” Essa feição foi, inclusive, ratificada pelo próprio autor: “Caio dizia que *Dulce* era um ‘romance B’, escrito como um filme *noir*, um roteiro cinematográfico: ainda que invisíveis, as marcações estão todas lá.” (DIP, 2007, p. 351). O encaminhamento “rítmico”, por assim dizer, é corroborado pela consistente precisão das categorias de tempo e espaço, sendo ambas pontuadas em todos os capítulos e sub-capítulos. Mas embora a configuração modular do texto – com seu rigor de tempo e espaço, com o entabulamento das cenas clichês e, sobretudo, com a remissão ao campo semântico próprio do universo cinematográfico – o aproxime do texto de roteiro, ele não o é. É fundamentalmente um romance e, logo, comporta uma linguagem literária cuja especificidade é a forma.

Por isso, ao tomarmos a proposição de Adorno (2003, p. 56) – para quem, “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema [...]” –, podemos ingerir que, concernente à OADV, tal proposição deve ser matizada. O objeto em análise nos parece encontrar uma alternativa, um termo médio aos seus limites históricos – os mecanismos da indústria cultural –, os infiltrando à própria prosa romanesca. E Adorno (2003, p. 56) continua: se “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem [...]”, poderíamos estender o argumento a Caio Fernando Abreu, quem, sem necessariamente se revoltar contra a linguagem, a conjugou na multiplicidade de sua dinâmica historicamente viável.

3.2 - A restauração e o sublime

*“Ideologia
Eu quero uma pra viver”
(Cazuza e Roberto Frejat)*

O tema do resgate da força e da fé é uma das facetas que atravessa *Onde andaré Dulce Veiga?*. O narrador-protagonista, ao se conscientizar do fato de que a sua existência só será ressignificada quando enfrentá-la, passa a investir na sua busca, camuflada pela busca da cantora, e, termina derradeiramente, no “coração do Brasil”, de onde se aclara “outra vida”. Impactado pelo paisagismo da Amazônia, como se estivesse em outro país, mas, segundo ele, “[...] no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha [...]” (ABREU, 2007, P. 217-218), o protagonista conclui sua trajetória. Em Estrela do Norte, ele é o forasteiro da cidade grande atrás de alguém que mal sabe como abordar, pois, a bem da verdade, Dulce é apenas o gatilho da viagem rumo à sua própria redenção. O deslocamento dos espaços de representação – do urbano para o rural, ou, em termos geográficos, do Sudeste para o Norte – poderia ser visto como o arquétipo de uma peregrinação, espécie de etapa ritualística do ato de “purificação”. Diz ele: “Eu quase não pensava, não sentia nada. Sabia apenas que precisava cumprir, uma a uma, feito provas, todas aquelas etapas.” (ABREU, 2007, P. 271). Se a viagem pode ser vista como rito de purificação, o encontro pode ser visto como redenção: “Eu estava ali, onde devia estar. Inteiro. Como uma gota de mercúrio.” (ABREU, 2007, P. 234).

Esse deslocamento da ambiência por meio da viagem pode nos remeter à idéia desenvolvida por Walter Benjamin (1996, p. 198), a de que “‘Quem viaja tem muito que contar’”, o que lhe capacita intercambiar a experiência. Recuperando a posse de certa autoridade, não só a do moribundo, senão também, a do viajante, o narrador de *Dulce Veiga* assumiria a posição de quem narra a sua vivência por compreendê-la como um processo, no mínimo, de humanização. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (1994), a relação da teoria da literatura com a teoria da história é uma das grandes questões deixadas em suspenso no pensamento de Benjamin. Se compararmos os dois clássicos ensaios sobre a temática, veremos que “Experiência e pobreza” (1933) descreve de maneira pessimista a instauração da “nova barbárie”, processo relacionado à subtração da experiência;⁴⁰ já em “O Narrador” há alguns marcos tímidos que

⁴⁰ Diz ele: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. [...] Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1996, p. 115).

conduzem a indissociabilidade entre a figura do narrador e a ideia de experiência: ambos confluem numa “relação artesanal”, na qual a tarefa do narrador seria “[...] trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único.” (BENJAMIN, 1996, p. 115). Assim, o narrador benjaminiano abrigaria um paradoxo, “ao mesmo tempo filosófico e narratológico” – característico da própria Modernidade – baseado na tensão entre o “[...] reconhecimento lúcido do fim das formas seculares de transmissão e de comunicação, do fim da narrativa em particular, e a afirmação enfática da necessidade política e ética da rememoração.” (BENJAMIN, 1996, p. 6). A dialética da composição de OADV é a base desse paradoxo: as ruínas demonstram a “falta” do que contar, ao passo que a totalização da ruínas permitem a rememoração, isto é, a elaboração de sentido.

Quando do início do romance, o narrador mostra uma visão de quem gostaria de viver sem crer em nenhuma espécie de transcendência, tentando retirar de suas vivências tudo o que não fosse segundo suas próprias palavras, “o real”: “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 [...]” (ABREU, 2007, p. 46). É como se ele quisesse se aproximar de uma “verdade absoluta”, aquela que é passível de ser reconhecida pela materialidade do mundo que lhe permeia: “Apenas [o real] mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que eu pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício. Estava farto do invisível.” (ABREU, 2007, p. 46).

No entanto, há certo paradoxismo, porque as vivências do protagonista ao longo do romance são perpassadas por algumas dimensões da invisibilidade, as quais flertam, de certo modo, como o tema da transcendência. Para citarmos algumas: as manifestações de religiosidade que se ligam à cultura africana, como a consulta ao jogo de Búzios⁴¹ e a evocação aos orixás, o apego à astrologia, e até as aparições de Dulce Veiga, quem até antes de se apresentar de fato, é um fantasma – projeção de um devaneio fantasioso da mente conturbada do narrador.⁴² Aliás, a recorrência às essas dimensões da invisibilidade, embora seja o motivo de um itinerário irônico,

⁴¹ De acordo com Júlio Braga (1988, p. 120), dentro do ritual de consulta do jogo de búzios, o adivinho recorre a uma história-exemplo - a “[...] mais suscetível de oferecer uma explicação mágica [...]” - que são, na verdade, os odus, os caminhos, as possibilidades de orientação para o problema do consulente. Os odus, no entanto, tomam por base os textos míticos, os quais têm a feição de discurso inacabado porque obedecem a uma lógica nem sempre evidente para a ótica do mundo ocidental, residindo justamente nisso o seu valor mágico.

⁴² Além do que, em sentido romântico, a reabilitação de comportamentos não racionalizáveis parece conduzir uma apreciação mais favorável da loucura, em que se explora “[...] os reinos escondidos do sonho e do fantástico.” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 52).

servem também como ponto de orientação para a atividade detetivesca do protagonista. É assim, por exemplo, que a imagem da cantora pelas ruas, viadutos, parques e igrejas de São Paulo fornece amparo para que o jornalista continue a investigação:

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

Devemos mencionar ainda, que as periódicas aparições de Dulce, sempre inacessível ao protagonista, mas nunca deixando de dar-lhe alguma pista para a resolução do mistério do seu desaparecimento, tem a simbologia de apontar o dedo em riste, não coincidentemente, para o céu. A menos que o narrador tenha simplificado e diluído os componentes de sua matéria para ajudar o leitor desatento – o que, em nossa visão, não é o caso –, o romance tem uma extensão que nos permite reter os detalhes reunidos no processo da leitura, “[...] porque o significado de tudo que encontramos ao deslocarmo-nos pela paisagem está relacionado com tudo o mais em que cruzamos.” (PAMUK, 2011, p. 63). Assim, observando pormenorizadamente, se Dulce faz o gesto de apontar o dedo para cima, aceno que traz a idéia de elevação, de ascensão, ou seja, de conotação reverenciada à divindade, é porque há nesses momentos a centelha da rede de relações irracionais que compõem a atmosfera do livro. Por isso as visões não são fortuitas, pois a simbologia do vetor para o céu traz a mácula de inspiração místico-religiosa, uma das estratégias românticas de opor-se à Modernidade, retornando a “[...] um programa filosófico e espiritual.” (LÖWY, 1995, p. 51). É assim que em meio ao ambiente ultra racionalizado que é a cidade, “[...] um mundo espacialmente e socialmente segmentado – pessoas aqui, tráfego ali; trabalho aqui, moradias acolá, ricos aqui, pobres lá adiante [...]” (BERMAN, 2007, p. 200), surgem as imagens abstratas, as frases de saudação aos orixás, o “irrational”, ou seja, aquilo que o jornalista menos queria: o invisível. De acordo com Isabel Jasinski (2000, p. 79), para o narrador:

[...] as palavras que ouve dentro de si são as que revelam a verdade das coisas. Os fatos da realidade confundem-no porque estão associados a interesses particulares e interpretações parcializadas pela razão. Os sinais metafísicos indicam os caminhos a seguir. A voz interior, que só ouve depois que passa

pelo ritual de iniciação (a trajetória da investigação, pela qual aprende a observar o que é certo, e negar a falsidade), está relacionada à voz da fé.

A pesquisadora Mariana de Moura Coelho (2010, p. 88), na dissertação *Sexualidades em questionamento: uma abordagem 'queer' sobre Caio Fernando Abreu*, associa a trajetória do protagonista a uma “[...] jornada espiritual e existencial.” Para ela, a última vez que a personagem principal vê Dulce antes de seu desaparecimento contrasta com o reencontro em Estrela do Norte, pois, se antes a cantora jazia apática em sua poltrona de veludo verde pedindo para Saul mais uma dose de heroína, mais tarde, “[...] ela pacientemente acolhe o narrador e cuida dele, proporcionando que ele encontre o fim de sua jornada espiritual e existencial no momento em que compartilha o chá de ayahuasca.” (COELHO, 2010, p. 88). Em Dulce podemos encontrar, de certo modo, a “ímago materna”, como se o objeto da sua procura fosse pela mãe perdida, aquela que ele evocava nostalgicamente por meio das memórias familiares:⁴³

[...] [eu] confiava nela. Talvez por sua voz paciente, maternal. Pensei em Jandira de Xangô, um copo de leite morno na porta do apartamento, em minha mãe, pães sobre a toalha xadrez. Tinha aquele mesmo tom, aquele mesmo jeito. Talvez afinal, eu devesse parar de bancar o durão e comesse a aprender: receber cuidados. (ABREU, 2007, p. 226).

Todavia, gostaríamos de chamar a atenção para o estranhamento da figura da diva, ou seja, o arruinamento desta máscara, na medida em que ela recusa a sua imponência, o seu status. Longe, por exemplo, das cirurgias faciais da amiga Lilian Lara, Dulce traz rugas, serenidade, e sem necessariamente ser bela, é apenas o que é: real. Nesse sentido, o narrador-personagem encontra o que mais pretendia, “sem nada por trás”:

Tinha mudado percebi. Não apenas pelas rugas nos cantos dos olhos verdes, nem pelos vincos mais fundos ao lado da boca. Seus maxilares haviam perdido a dureza, o orgulho, e desaparecera do sorriso de lábios finos aquela expressão de cinismo, ironia e certa crueldade. Uma mulher de pouco mais de cinquenta

⁴³ Em uma das acepções acerca do tema da peregrinação, Jung diz “[...] do anseio nunca saciado, que em parte alguma encontra seu objeto [...]”, e assinala, mais adiante, “[...] esse objeto é o encontro da mãe perdida, mas, poderíamos também dizer que é fuga da mãe, romper com o cordão umbilical, a necessária ruptura para a nova vida [...]” (MORASHASHI, [1999, não paginado] Até porque, de acordo com Michael Löwy (2005): “Em ‘*Das Passagens*’, o nome de Fourier é associado ao de Bachofen, que havia descoberto na sociedade matriarcal a imagem ancestral dessa reconciliação, sob forma de culto à natureza com mãe generosa – em oposição radical à concepção assassina da exploração da natureza, dominante desde o século XIX. Na harmonia ideal entre a sociedade e a natureza com a qual sonhava o socialista utópico, Benjamin percebe reminiscências de um paraíso pré-histórico perdido.

anos, cara lavada, um vestido amarelo claro de algodão, sandálias nos pés pequenos, de unhas sem pintura. Não era bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real. (ABREU, 2007, p. 222).

De acordo com Denilson Lopes (2002) no ensaio “Onde andaré o meu amor?”, “Dulce representa, ao mesmo tempo, algo que ele [o narrador] não tem, talvez tenha tido, e algo que pode acontecer quando menos se espera. Algo belo, algo importante. Algo oculto [...]” (LOPES, 2002, p. 237). Podemos relacionar a representação desse “algo oculto” ao arruinamento da máscara da diva: no curso da “visão de mundo arruinada” do romance, a emersão desta imagem da ruína é o momento em que, as até então intuitivas reflexões do narrador lhe atinge a consciência. Trata-se da visualização de algo “simples”, e “belo”, e, no entanto paradoxalmente “trágico” e “oculto”: a efemeridade da vida, a transitoriedade inerente do tempo.

Ocorre que a virtuosidade dessa visualização que leva para o protagonista um “entendimento” (para voltarmos à expressão terminológica dos escritos da Bíblia, a vontade de Eva de ter “entendimento”) se relaciona ao momento em que ele olha pra dentro de si mesmo. Ainda que o desejo por “outra coisa” – reiterado pelas personagens como se fosse uma espécie de provérbio popular ao longo do romance: “Como Dulce Veiga, o que eu queria era encontrar outra coisa.” (ABREU, 2007, p. 160) – pareça, à primeira vista, como um desejo por algo que é externo, ou seja, que está no alcance do “Outro”, o narrador percebe que o sentido para a sua vida é, contudo, algo interno. A potência humana dada por Eva é “fato consumado”, portanto, é intrínseca à condição terrena a mortalidade (além do livre arbítrio), o que quer dizer que o jorro incessante da existência mundana se dá por meio das múltiplas escolhas de cada indivíduo – e isso é “inegociável”. Ao passo que a atribuição de um sentido às escolhas está nas formas como os indivíduos as elaboram e as encaram – já isso é “negociável”. Assim, a construção de significados depende muito mais do ângulo da visão com que se olha e enfrenta as situações vividas – algo que é próprio, diga-se de passagem, do ato de contar uma narrativa e, mais ainda, de escrevê-la.

Isso surge de uma forma muito sutil – e por isso mesmo, bela – em uma determinada circunstância do romance, momento em que o protagonista se apodera do diário de Dulce Veiga, um “daqueles velhos cadernos escolares” (ABREU, 2007, p. 213) – e, percebamos que há nesta caracterização o substrato do arruinamento por meio do adjetivo “velho”. Tão logo quanto, do

fundo da poltrona verde, o narrador pega estes escritos, os quais estão rasgados e “manchado de umidade”, ele sai para a rua, caminhando pela chuva fria:

[...] Protegi o caderno sob a camisa. Para que a água não confundisse e dissolvesse ainda mais as palavras guardadas dentro dele, fazendo-as escorregar pela minha roupa branca encharcada de suor e de chuva, até os pés, depois as fundisse na lama das calçadas, na corrente suja fluindo pelas sarjetas, e as levasse diluídas em água barrenta, ilegíveis para sempre, para os bueiros escancarados, para os esgotos imundos, cheios de ratos e merda, para depois quem sabe conduzi-las aos rios poluídos e finalmente ao mar repleto de lixo onde terminam todas as palavras um dia escritas e depois perdidas, inúteis, jogadas fora.

Eu queria cuidar das palavras. (ABREU, 2007, p. 215)

Os escritos do diário que se apresentam como uma espécie de ponte que levaria o protagonista até a cantora (ou ainda, a chave que solucionaria a trama da história), simboliza a tentativa, ainda que inútil, de salvar no campo da linguagem escrita tudo aquilo que é perdido, ou melhor, deteriorado, com o processo intrínseco de arruinamento que o tempo traz. Na imagem acima, a “visão de mundo arruinada” é agudizada por meio da descrição de uma ambiência *noir*, onde os elementos que compõe a paisagem urbana aparecem reafirmados com as impressões tristemente arruinadoras. Porém, o narrador quer “cuidar das palavras”, como se elas pudessem lhe salvar, lhe reinventar – e de fato, assim o é, posto que seja por meio da elaboração de um linguajar, ou seja, por meio das palavras, que se constroem os sentidos.

O recolhimento de Dulce para uma cidade do interior, se focando em uma vivência religiosa e espiritual, representa o abandono do mundo das imagens, cuja “lição” em si mesma – se é que há alguma – não passaria de especulações. Mas, se é o caso de explorarmos o ato de buscá-la, podemos antever algumas coordenadas, sobretudo, se nos reportamos novamente à concepção de alegoria. Uma vez que, como posto por Jeanne Marie Gagbebin (2009, p. 43), a desvelação da dialética imanente do sistema alegórico é, igualmente a que rege nossa Modernidade “[...] o único saber verdadeiramente positivo do homem [...]” (GAGNEBIM, 2009, p. 43), se é que há algum, é a resignação frente ao “[...] transitório e ao fugidio.” (GAGNEBIM, 2009, p. 42). Dentre os túmulos que a alegoria cava, a falta de estabilidade depositada aos objetos, aos laços sociais e a identidade dos sujeitos, faz desta dinamicidade o próprio, senão o único, sentido da existência. Daí o porquê de a leitura de Benjamin acerca da Modernidade em Baudelaire antevê certa “[...] atitude paradoxal de rejeição do mundo profano como desprovido

de qualquer sentido e, ao mesmo tempo, de veneração a seu respeito, pois, na sua decrepitude [velhice], ele pode tudo significar, mesmo a mais elevada transcendência.” (GAGNEBIM, 2009, p. 41). Neste sentido, a visada é congruente à OADV, pois a busca por um sentido para a vida do protagonista o expõe à luz para o fato de que “[...] só há sentido na temporalidade e na caducidade.” (GAGNEBIM, 2009, p. 42). Assim, o flerte em relação ao tema da transcendência é congruente às antinomias da moderna alegoria, onde o mundo profano é ao mesmo tempo desvalorizado e elevado.

De acordo com Denilson Lopes (2002, 221) no ensaio “Onde andaré o meu amor?”, o processo do protagonista culmina na vivência do sublime, do espiritual, mas não num sentido puro ou simplesmente religioso: “Sublime que não está necessariamente em um Deus ou numa religião, mas no cotidiano [...], associado a uma ética ambivalente, pluralista, concreta, calcada numa experiência reencantadora do mundo.” Para o ensaísta ainda, a delicadeza e leveza do sublime marcam toda a obra de Caio Fernando Abreu, mas especificamente nesse romance, toma a forma de uma estética B, da cultura de massa, onde há na narrativa um culto às divas. E conclui: “A procura por Dulce Veiga incorpora um clichê de romance policial, o desejo de desvendar um segredo, revelar o desconhecido, que se transforma em viagem de busca existencial, de aprendizado.” (LOPES, 2002, p. 239).

Sob essa ótica, a partir de uma série de construções figurativas que mais se insinuam do que a afirma diretamente, a presença do Santo Daime dialoga com a tentativa romântica de “reencantamento do mundo”,⁴⁴ no sentido da concepção do “sublime” apontado por Denilson Lopes. O protagonista bebe um chá – “O pior gosto do mundo [...]” (ABREU, 2007, p. 226) – e deslancha em experiências psicoativas, as quais nos remetem ao culto sacramental da religião daimista: “Eu pedi: – Força e fé. Dai-me força, dai-me fé e dai-me luz.” (ABREU, 2007, p. 233).

De acordo com Nogueira (2012) em entrevista com Alex Polari, membro atuante da Doutrina do Santo Daime (também conhecida por “Doutrina da Floresta”), a religião amazônica, criada pelo maranhense Raimundo Irineu Serra, “[...] fez uma releitura cabocla, sincrética, da história de Jesus [...]” (NOGUEIRA, 2012), promovendo uma miscigenação da cultura do Brasil. Se há alguma polêmica em torno dessa mal compreendida religião, acreditamos ser devido à sua suposta possibilidade de corromper os bons costumes e ameaçar a ordem, sobretudo os pilares da

⁴⁴ É válido registrar que, enquanto forma de contestação à racionalidade moderna, a tentativa de “reencantamento do mundo” por meio do “[...] retorno às tradições religiosas, e por vezes, místicas [...]” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 51), é uma das principais modalidades do romantismo.

cultura cristã-ocidental. Por outro lado, e pelos mesmos motivos, ela apresenta-se como uma promissora oportunidade para a revisão dos descaminhos que conduziram ao "labirinto" da racionalidade moderna. Em entrevista à Nogueira (2012) da revista TRIP, Alex Polari diz:

Nossa cultura fragmentou, compartimentou demais o conhecimento. Acabamos nos iludindo demais com nossos egos e ficamos no escuro sem uma conexão com o divino, com o sentimento de totalidade. [...] É preciso não apenas compreender isso, mas buscar essa reconexão. Porque, no fundo, não vejo uma saída para essa crise planetária fora de uma transformação espiritual.

No artigo “O culto do Santo Daime: um paradoxo da modernidade?”, Walter Dias Júnior sublinha o fato de que o culto é antes de tudo algo refratário aos esquemas de análise positivistas na medida em que, por não se esgotar a uma causalidade ou finalismo, ele se torna incapaz de conferir significado lógico. A partir de entrevistas com os devotos, o autor afirma que, sob o efeito da bebida, a presença do elemento fantástico é pedra de toque: “A dimensão fantástica que assume a realidade cotidiana, a partir da crença no astral, coloca-se como uma alternativa contra o processo de uniformização racionalizadora levada a cabo pela coerção das ideologias do progresso.” (DIAS JÚNIOR, 1994, p. 14). A órbita do ritual, ao abrir as portas para uma comunicação mais densa e, ao mesmo tempo, fluida, perpassa o aspecto da percepção do tempo, o enfrentando em sua tentativa – “inútil”, nas palavras de Walter Dias Júnior (1994, p. 37-38) – “[...] de escapar à angustiante certeza do tempo que passa.” Por fim: “O ritual é um recurso utilizado como possibilidade de regeneração do tempo ao reatualizar a cena mítica original.” (DIAS JÚNIOR, 1994, p. 14), pois conhecendo a origem do mundo, conhece-se a de si próprio, e por consequência, adquire-se “[...] um poder mágico sobre as coisas.” (DIAS JÚNIOR, 1994, p. 37).

Essa avaliação nos parece interessante para compreender a presença de alguns processos que assaltam o protagonista, visto que o texto dá possibilidade de se avaliar a formalização literária por meio do uso do Santo Daime.⁴⁵ De acordo com Tânia Pellegrini (1999, p. 70), o estímulo literário por meio das drogas ou mesmo a associação entre delírio, alucinação, sonhos e narrativa não é novidade na literatura:

⁴⁵ O tema das drogas está presente em diversos textos de CFA, não só num diapasão temático, mas também contaminado à estrutura da narrativa. Eis alguns exemplos: os contos *Os sobreviventes*, *Pela passagem de uma grande dor* e *O dia que júpiter encontrou saturno*, em Morangos Mofados (1982); *O marinheiro* em Triângulo das Águas (1983).

Desde que os simbolistas intuíram níveis mais profundos nos sons e sentidos das palavras e os surrealistas avidamente buscaram, com os mergulhos no inconsciente, no pré-racional e no caótico, uma segunda realidade [...], esses recursos são fartamente usados.

Desse modo, o procedimento de figurativização do último capítulo – *Nada Além* – é essencial para que o narrador possa construir uma representação da experiência psicoativa, pois, diferente dos capítulos anteriores, este tem a conjunção de sub-capítulos deveras pequenos, o que aponta para a construção de uma prosa constituída por momentos de conhecimentos assistemáticos e desestabilizados, algo como uma “iluminação profana”.⁴⁶ Da mesma forma que as “[...] mirações no culto ao Santo Daime são manifestações do inconsciente.” (DIAS JÚNIOR, 1994, p. 33), as quais transmitiriam imagens paradigmáticas que se referem à “[...] busca de uma outra ordem de conhecimentos do mundo e do homem.” (DIAS JÚNIOR, 1994, p. 33), o registro do narrador enceta, de certo modo, uma não-sistematização dos acontecimentos por ele vividos neste momento. À mudança dos seus sentidos corporais, os quais ficam comprometidos, opera-se, por consequência, uma mudança na postura do narrador. Além disso, a ideia de sublimidade fica evidente na escolha de itens lexicais efetuada pelo narrador, os quais remetem no mesmo estilo acumulativo por nós já citado ao “Absoluto” e ao “Infinito”:

Lá em cima, o céu não era uma tampa fechada sobre a terra, como quase sempre eu via, sepultado vivo. Ele era aberto e sem fim e cheio de mundos e indizível de qualquer outra forma que não fosse esta banal, porque não havia palavras para ele, o Muito Maior que Tudo.

Galáxias, buracos negros, supernovas, anãs brancas, pulsares, quasares, constelações, asteróides, cometas, planetas, satélites, anéis, pontos de sombra e de luz. Minha cabeça girava, acompanhando o movimento determinante das estrelas sobre meus ombros que suportavam o mundo. (ABREU, 2007, p. 235).

Porquanto o contexto das experiências psicoativas fazem emergir “[...] um espaço capaz de integrar a ‘anormalidade’, a ‘loucura’ e o ‘caos’ [...]” (DIAS JÚNIOR, 1994, p. 14), as tornando minimamente aceitável, essa escolha semântica pode ter por finalidade definir o estado da personagem, a sua entrada ao “modo fantástico de se pensar”. Podemos ver o grau de transcendência atingido pelo narrador quando ele focaliza a junção do seu corpo com os astros

⁴⁶ É válido registrar, pelo seu sucesso de crítica e público, que Carlos Castañeda na obra-prima *A erva-do-diabo* misturou relatos etnográficos e alegoria literária a partir de experiências com plantas alucinógenas, como o mescalito, peiote, datura e cogumelos.

celestes: “[...] abri a boca e os olhos, me enchi de estrelas.” (ABREU, 2007, p. 235). Ou mesmo quando ele “se junta” ao céu: “[...] e de repente alguma coisa em mim ou eu inteiro, saísse direto sem rumo nem volta em direção ao céu.” (ABREU, 2007, p. 235).

Uma imagem freqüentemente veiculada nas páginas do romance corrobora em relação ao simbolismo espiritual por nós aventado: a borboleta. Além de ser mencionado pelo pianista Pepito, quando ele ganha no jogo do bicho, o animal aparece também como tatuagem: “Márcia tirou a jaqueta. Não usava nada por baixo. Tinha seios pequenos, firmes [...]. Havia uma borboleta tatuada entre eles.” (ABREU, 2007, p. 34). Segundo o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002), por ser a lagarta que saiu do casulo, a borboleta representa a alma liberta de seu invólucro carnal, simbolizando a renovação, a ressurreição. Não seria por acaso então, que após as experiências psicoativas, o narrador se visualize saindo de uma espécie de casulo, metáfora para o seu “renascimento”: “Como sair de um casulo, parecia [...]” (ABREU, 2007, p. 34). Assim, em substituição ao seu estado cético e depressivo, o que o protagonista buscava era ser inteiro, chegar à essência de si mesmo sem se fragmentar, como a gota de mercúrio no joguinho do labirinto que vira na casa de Lillian Lara: “Chegar ao centro, sem partir-se em mil fragmentos pelo caminho. Completo, total. Sem deixar pedaço algum para trás [...]” (ABREU, 2007, p. 34). É o que ele consegue ao fim da romance, quando renasce: borboleta.

Segundo André Luis Gomes de Jesus (2010, p. 170), o fato de o protagonista encontrar Dulce Veiga sem a aura midiática de estrela, pelo contrário envelhecida, e, ao “[...] passar por algumas experiências místicas (ele tem uma espécie de morte ritual e ressurge diferente) [...]” o tornou “[...] capaz de olhar para o passado e, por conseguinte, para o presente de uma forma mais leve [...]” (JESUS, 2010, p. 170). Entendemos que essa “jornada espiritual” do protagonista (para retomarmos a expressão de Mariana de Moura Coelho), cujo ápice se dá por meio da “vivência do sublime” (nas palavras de Denílson Lopes), o qual lhe capacita olhar para a vida “de uma forma mais leve” (e agora a expressão é de André Luis Gomes de Jesus) são diferentes termos utilizados pelos respectivos pesquisadores para se remeter a uma mesma questão: o processo de autoconhecimento do narrador.

Fora do afã da metrópole, Dulce Veiga habita um vilarejo de onde se aclara “outra vida”, tal qual ela desejava. Substituindo o modo de vida requintado pelo modo de vida rude, a cantora delibera para si o “primitivo” da mata ao invés do “avançado” da cidade. Ela faz o que ama,

canta despreocupadamente em uma churrascaria,⁴⁷ mora numa casa a beira da floresta, no limite entre duas realidades. Isso não deixa de ter contornos românticos, pois a atitude do solipsismo teria por finalidade última levar-se a “[...] se comunicar melhor – através da leitura, pensamento, espiritualidade – com a Natureza e com as comunidades humanas afastadas do *hic et nunc*.” (LÖWY, p. 1995, p. 43). De acordo com Jessé das Santos Maciel (2006, p. 35), estudioso desse romance, “[...] o texto apresenta Dulce como símbolo da paixão perdida em consequência da modernização violenta e excludente do país, feita sob uma ditadura militar[...]”. O fato é que, ao se isolar da urbanidade, passa-se a atinar para a idéia de que, no limite,

[...] é possível também fugirmos da sociedade burguesa, abandonando as cidades pela vida no campo e os países “modernos” pelos “exóticos”, abandonando os centros do desenvolvimento capitalista para nos dirigirmos em direção de um “alhures” qualquer que conserve, no presente, um passado mais primitivo. A tentativa de exotismo é uma busca, pelo simples deslocamento no espaço, do passado no momento que passa. (LÖWY, 1995, p. 43).

Correlato a essa meditação acerca da vivência solitária do sujeito, podemos ler que há a valorização da experiência individual em detrimento da experiência coletiva. Diferente das formas de contestação retratadas pela literatura da década de 70, em que os militantes da esquerda eram obrigados a manter suas atividades políticas clandestinamente, o embate agora se dá por meio do estilo de vida adotado pela personagem Dulce Veiga. Embora seja tributário do ideário utópico posto pela década de 60, o isolacionismo retratado no romance é por nós entendido como traço de um novo momento histórico, que se liga ao desamparo posterior, já no amanhecer da década de 90. Do ponto de vista de uma crítica à Modernidade, um dos “bônus” do texto, por assim dizer, seria o fato de que não podemos emoldurá-lo a partir de um viés “conservador” ou “revolucionário”: ao passo que o primeiro aproximaria o movimento de fuga da personagem a uma “reação”, o segundo o aproximaria de um viés de “proposta de mudanças”.

Dialogando com as nuances das diferentes formas de contestação apresentadas à juventude da contracultura, a nosso ver, a tônica do romance é processual. É digna de nota a menção de um exemplo em que o protagonista se descreve em meio a ambiência do show da roqueira Márcia Felácio. Diz ele: “Filemon enfiava-se pelo meio dos andróides, pós e prés – o

⁴⁷ A título de curiosidade: não foram poucas as estrelas da música brasileira que, no final de suas carreiras, cantaram em churrascarias. Dalva de Oliveira e Maysa são bons exemplos. Não seria por acaso então que Abreu insere sua personagem ao mesmo contexto.

único *durante* era eu [...]” (ABREU, 2007, 185). A presença da palavra “durante” nos faz retomar o juízo de Moriconi, para quem, nos termos da representação no interior do romance, entre a personagem Márcia e o jornalista-narrador, estaria imbricado uma espécie de “salto” entre as gerações, o qual sairia da contracultura à pós- modernidade. Ou poderíamos nos referir a um “salto” da ilusão dos jovens ao amadurecimento do adulto? OADV não se compromete: a inconsistência de uma possível *resposta* para esse tipo de *pergunta* faz deste romance um testemunho eloquente do seu momento histórico, no limiar da sua ruína política e existencial.

O artigo de Tânia Pellegrini (2008, p. 71), “A ficção brasileira no horizonte pós-moderno: recusa e incorporação” demonstra algumas tendências da ficção brasileira pós-ditadura. Além de estabelecer uma amigável convivência com o mercado, a ficção desse período abandonou seu tom de resistência política e ideológica, predominante na década interior, com o seu claro comprometimento à esquerda, para introduzir outras soluções temáticas, todas ligadas ao universo urbano. Dentre as soluções, mulheres, negros e homossexuais, por exemplo, tornam-se personagens mais freqüentes, representando a afirmação de vozes mínimas e que conseguem aos poucos um espaço de locução. Essas vozes podem ser entendidas como “novos sujeitos”, os quais produziram, por meio de outro ângulo de visão, outras “[...] refrações discursivas e ideológicas [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 71), cuja característica central é a pluralidade de ações. Marly Rodrigues, em *A década de 80* certifica-se que: “Os movimentos sociais [...] passaram a privilegiar temas como a questão nuclear, a ecologia, as intervenções militares e econômicas em países do Terceiro Mundo e o direito das ‘minorias’ raciais e sexuais.” (RODRIGUES, 1994, p. 10). Desse ponto de vista, a guinada literária de Abreu, da experiência coletiva para a individual, viabilizou um espaço para os novos sujeitos sociais, refletindo por consequência, o comprometimento ideológico de outra ordem.

Quanto à meditação acerca do individualismo, cuja esfera da resistência pode ser lida por meio da politização do indivíduo, se avizinha, e ganha peso, a questão da identidade. O trabalho já mencionado de Bruno Souza Leal (2002) ressalta como se constroem, na obra de Abreu, as relações entre a identidade das personagens e o estranhamento das relações sociais modernas. Para o autor, o espaço urbano engendra um paradoxo, pois o homem se vê estimulado e embaraçado em seu processo de individualização: “Esmagado pelo anonimato, pela indiferença, pela impessoalidade, características do ‘espírito objetivo’, ao mesmo tempo livre e desenraizado, ele tem que buscar-se, afirmar-se, constantemente, num processo de elaboração de si mesmo.”

(LEAL, 2002, p. 12). A idéia de desenraizamento pode ser entrevista no protagonista: “À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos gordurosos [...]” (ABREU, 2007, p. 65).

Essa situação de constante trânsito é abordada por Mariana de Moura Coelho, na dissertação *Sexualidades em questionamento: uma abordagem ‘queer’ sobre Caio Fernando Abreu*, em que a ela traça algumas afinidades entre o deslocamento espacial das personagens (a fuga de Dulce de São Paulo para o interior e a juventude de Márcia no exterior, por exemplo) e a instabilidade das suas subjetividades, as quais se relacionam às experiências de um gênero e de uma sexualidade ambígua ou marginalizada. Para a pesquisadora, no âmbito da literatura de Abreu, a questão da identidade está frequentemente imbricada às sexualidades das suas personagens.

Cabe aqui um parêntese, o qual ascenderá ainda mais o calor polêmico sobre esse temário, posto que Mariana de Moura Coelho relaciona a jornada de renascimento espiritual do narrador em *Dulce Veiga* à vivência pouco normativa de sua sexualidade. Segundo ela, na medida em que a identidade sexual, costumeiramente definida a partir dos esquemas binários – a hetero e a homossexualidade – não é nomeada no texto, Abreu sinalizaria para a possibilidade de uma identificação “[...] menos traiçoeira e mais efetiva do ponto de vista político do que se apoiar [em] rótulo, mesmo com fins afirmativos.” (COELHO, 2010, p. 10). Também o artigo de Jessé dos Santos Maciel (2006), “Momentos do homoerotismo. A atualidade: homocultura e escrita pós-identitária”, diz algo parecido ao destacar o texto de OADV enquanto constituição de “[...] um discurso em favor de uma política pós-identitária [...]” (MACIEL, 2006, p. 37). Ele parte do fato de que a formação das identidades das personagens se formam “[...] por processos bem mais complexos do que a posição simplista de preferência de gênero dominante [...]” (MACIEL, 2006, p. 37). A complexidade dessas relações pode ser entrevista em diálogos como o que segue:

- Você é homossexual?

Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.

-Não sei.

Márcia endireitou a cabeça:

-Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você *delimita*. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas. (ABREU, 2007, p. 189).

Com essa observação percebemos que o viés da escrita pós-identitária, “[...] por recusar o congelamento do ser em termos historicamente datados [...]” (MACIEL, 2006, p. 37) apresenta-se como um elemento interessante para a análise do romance e também da obra de Caio Fernando Abreu. De fato, um dos pontos altos do projeto literário do escritor estaria no fato de que, sem necessariamente levantar bandeiras ou afirmar nomeadamente a sexualidade de suas personagens, mas se centrando em suas experiências afetivas, ele se tornou um dos principais ícones do homoerotismo brasileiro.

Mas a dimensão para a qual queremos chamar a atenção, voltando-nos à noção do “sublime” de Denílson Lopes (2002), é a relação homoafetiva em OADV, focando-nos na ligação entre Pedro e o protagonista, cuja caracterização pode se carregar de um matiz, de sublime, de espiritual. Essa pode ser uma das chaves para se compreender o porquê de Pedro trazer um sentido à vida do narrador a partir de sensações sinestésicas afeitas à ideia de luminosidade. Isso é perceptível desde a primeira impressão: “[...] a primeira vez que o vi tive uma sensação de dourado.” (ABREU, 2007, p. 113). Invariavelmente, as circunstâncias em que Pedro (re) aparece o caracterizam como um ser luminoso, ou ao menos, que traz o signo da luz: “Quando Pedro voltou, estava anoitecendo. E foi como se todas as luzes da casa se acendessem ao mesmo tempo.” (ABREU, 2007, p. 129). O próprio abandono tem esse valor: “As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada.” (ABREU, 2007, p. 131). De acordo com Denilson Lopes:

É a partir desta homoafetividade que emerge uma experiência, uma ética e uma estética da amizade, fundadas não a partir de códigos morais impostos e universais, mas condutas e modos de vida particulares, mas sobretudo um caminho mesmo para um sublime ou mesmo uma espiritualidade homossexual. (LOPES, 2002, p. 235).

Por consequência, a “redenção” final do narrador se complexifica: é em nome da sua identidade, da sua sexualidade, da sua saúde tanto física quanto mental e até espiritual. Neste sentido, a última página do romance, momento em que o narrador (até então uma personagem anônima) se afasta da casa da ex-estrela da música, nos parece uma espécie de arremate da situação romanesca. Conquanto o leitor não tome conhecimento do nome de fato do

protagonista, ele é anunciado, instaurando-se através desse recurso de linguagem um efeito ambíguo:

[...] Ela ergueu o braço direito para o céu, a mão fechada, apenas o indicador apontando 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, 2007, p. 138).

Terminado o aprendizado de si mesmo, o protagonista recebe o batismo por parte de Dulce Veiga (a remissão ao seu bonito nome), e, continua a andar, em um desfecho em que, justamente por continuar andando, a narrativa fica aberta às diversas possibilidades de conclusão.⁴⁸

⁴⁸ O caráter dinâmico do final de OADV pode nos remeter a um lugar-comum da produção artístico-cultural brasileira onde os protagonistas *correm e/ou fogem* no final: em *Macunaíma*, passando por Paulo Martins de *Terra em Transe*; Carlos de *São Paulo: Sociedade Anônima* (1965) e até em um filme mais recente, *Terra Estrangeira* (1996). Nesses desfechos é notável que as personagens, com os seus espíritos insatisfeitos ou não, antevêem num “outro lugar” a realização, seja ela existencial ou política. Seria uma mácula de nossa experiência estética o movimento de correr, se movimentar, como que uma necessidade de nos (re) inventarmos?

Considerações Finais

O valor de uma obra literária está na mediação com que ela consegue plasmar elementos não literários: sentimentos, impressões, acontecimentos, idéias, os quais enfeixam a matéria-prima do escritor. Ela (a obra literária) não deixa de ser uma realidade autônoma cuja relevância não se circunscreve ao fato de exprimir (ou não) um aspecto do mundo real, mas sim pelas motivações do “porque” e do “como” o faz. (CANDIDO, 1993, p. 33). Os caminhos que atravessam os estudos da literatura partem, conforme Antonio Candido, “de uma impressão para chegar a um juízo” (CANDIDO, 1993, p. 31). Frente a um texto literário, a sensibilidade preliminar é um aspecto notável, contudo, não necessariamente suficiente para capacitar a penetração crítica final, a qual não se estabelece por meio de simples julgamentos, mas sim por meio de avaliações.

A nosso ver, o foco narrativo de *Onde andarás Dulce Veiga?* demonstra uma percepção descontínua e fragmentária da experiência humana, em articulação com o seu respectivo contexto histórico marcado pela desagregação do sentido do/no laço social. Nesta obra, Caio Fernando parece ter encontrado um caminho para interiorizar o esvaziamento de sentido dos objetos, da existência, das relações. A ideia do arruinamento político-existencial do protagonista é uma dimensão de fundamental importância para o desenvolvimento da ação romanesca, posto que ela seja assimilada não só a nível temático, como também na estrutura da obra de arte. Em outras palavras: a ideia de ruína dá sustentação temática e estrutural à postura do narrador e, por consequência, do romance.

A “visão de mundo arruinada” atua como um correspondente *estético* dessa situação. Do ponto de vista da temática, a ideia de arruinamento, enquanto processo de expansão dos elementos arruinadores, norteia as vivências das personagens representadas; ao passo que, do ponto de vista formal, a ideia de ruína, enquanto fragmento de algo que foi maior, que já pertenceu a uma totalidade de outrora, se espalha na constituição do esqueleto do texto. Por serem instâncias separáveis apenas para fins didático-analíticos, as categorias de forma e de conteúdo deste romance, por meio da “visão de mundo arruinada”, se dispõe de maneira coerente.

Referências bibliográficas

ABREU, C. F. A grande fraude de tudo. *Escrita*. São Paulo: Vertente editora, v. 1., n. 6, 1976. p. 7-8.

_____. *Autores gaúchos*. Porto Alegre, 1988.

_____. Sobre o Manuscrito. *Revista Ficções*. Rio de Janeiro, n. 2, 1998.

_____. *Cartas*: organizado por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

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

ADORNO, T. *A indústria cultural*: o esclarecimento como mistificação das massas. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

_____. *Notas de Literatura I*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDERSON, P. Modernidade e revolução. *Novos Estudos*. n. 14., fev. 1986. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/48/20080623_modernidade_e_revoluc_ao.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2013.

AUERBACH, E. *Mimênis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1988.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire*: um lírico do auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed., v. 1. , São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNADET, J. C. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense: 1981.

BESSA, M. S. “Quero brincar livre nos campos do Senhor”: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*. Rio de Janeiro: Grypho, 1977.

Bressa, Marcelo Secron, na tese *Os perigosos: autobiografias & AIDS*, São Paulo: Aeroplano, 2002.

BITTENCOURT, G. N. da S. Caio: uma voz reconhecível. In: *Autores Gaúchos*, 2. ed. Porto Alegre: IEL/Editora AGE/Ulbra, 1995. vol. 19. p. 20-21.

BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. *Crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, 2001.

BRAGA, J. *O jogo de Búzios: um estudo da adivinhação no candomblé*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CANDIDO, A. *Brigada ligeira, e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed., v. 1., Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1993.

_____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CEVASCO, M. E. E agora? O que ainda pode fazer a crítica cultural empenhada? In: *Crítica Marxista*. São Paulo: Revan, 2006.

CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAUÍ, M. Contingência e necessidade. In: NOVAES, A. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números coordenação*. 17. ed., rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, M. de M. *Sexualidades em questionamento: uma abordagem 'queer' sobre Caio Fernando Abreu*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literaturas)-Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

COUTINHO, C. N. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

COUTO, J. G. O cinema moderno de Caio F. In: ABREU, C. F. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p 5.

CRUZ, D. T. *O Pop: Literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

DIAS JÚNIOR, W. O Culto ao Santo Daime. Um paradoxo da modernidade? In: _____. Estudos CNBB: a Igreja católica diante do pluralismo religioso no Brasil. [s.l.]: Edit Paulus, 1994. Disponível em: <http://www.neip.info/downloads/walter_1.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2012.

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: as motivações dramáticas na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa)–Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto: 2006. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/brp/33004153015P2/2006/dias_ems_me_sjrp.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2013.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.*: cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FREDERICO, C. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

GAGNEBIM, J. M. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e sociedade*. São Paulo, n. 8, p. 37-45, 2005.

_____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a roda*, V. 15, Belo Horizonte, 2007.

GUELF, M. L. F. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas na ficção*. 1994. 393 f. Tese (Doutorado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*. São Paulo, nº 1, p. 1-25. 1994.

JASINSKI, I. *Simulações do mistério: olhar orquestrador de vozes em Onde Andará Veiga?: Empreendimento romanesco de uma voz brasileira*. *Revista Letras*. Curitiba, n. 53, p. 65-81. jan/jun. 2000.

JESUS, A. L. G. de. *As Representações da Morte e do Morrer na obra de Caio Fernando Abreu*, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras/ Literaturas em Língua Portuguesa)-Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2010.

KEHL, M. R. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O tempo e cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. Melancolia e criação. In: FREUD, S. *Luto e melancolia*, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KONDER, L. *As artes das palavras: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LÖWY, M. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

_____. *As aventuras de Karl Marx contra o barão de Munchhausen*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. SAYRE, R. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____.; _____. Reificação e consumismo ostentatório no *Gatsby O Magnífico*. In: *Estudos de Sociologia*. v. 6., 2001. Disponível em: < <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/408/297>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACIEL, J. *Momentos do homoerotismo*. A atualidade: homocultura e escrita pós-identitária. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*. v. 7, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol7/7_3.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2013.

MEDINA, E. *Intermitências de corações: um estudo comparado entre Clarice Lispector e Marcel Proust*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual Paulista, campos de Araraquara. Araraquara, 2008.

MENDES, L. Onde andaré Caio Fernando Abreu?: notas sobre o romance pós-moderno Mofados. 1997. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)– Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

MORICONI, I. Lá em Brokeback Mountain, ou: dez anos sem Caio Fernando Abreu. Cronópolis, colonistas Italo Moriconi. 2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1071>>. Acesso em: 28 set. 2013.

_____. Adoslecendo à beira do Guaíba. In: ABREU, C. F. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MORRIN, E. *Cultura de massas no século XX*. O espírito do tempo: I Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

MOTTA, L. T. da. Proust. In: _____. *Lições de literatura francesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NETTO, J. P. *Economia política: uma introdução crítica*. Cortez Editora, 2006.

NOGUEIRA, M. A. *Em defesa da Política*. São Paulo: SENAC, 2001.

NOGUEIRA, B. T. Entrevista com Alex Polari. *Revista TRIP*. São Paulo, 16 mar. 2012. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/208/paginas-negras/alex-polari.html>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAMUK, F. O. Ler um romance. *Revista Piauí*, v. 62, nov. 2011.

PELLEGRINI, T. Aspectos da produção cultural brasileira. In: *Crítica Marxista*. v. 2. São Paulo: editora Revan, 1995.

_____. *A Imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; Fapesp, 1999.

_____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Anablume; FAPESP, 2008.

PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura?* Brasília, DF: Brasiliense, 1985.

PRADO, G. de A. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

DUPRAT, N. *Luminisamente claustrofóbicas: ambigüidades cinematográficas em Caio Fernando Abreu*. 2002. Dissertação (mestrado em Comunicação)–Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na Universidade Federal de Pernambuco, (UFPE), Recife, 2002.

QUEVEDO, W. de A. Notas sobre narração e experiência em Walter Benjamin. In: *Anuário de Literatura*, v. 13, n. 2, 2008.

REIMÃO, S. L. R. *O que é romance policial?* São Paulo: Editora Brasiliense: 1983.

REUTER, Y. *A análise narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RIBEIRO JUNIOR, J. *O que é magia?* Editora Brasiliense, São Paulo, 1982.

ROCHA, R. C. Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea. 2006. 234 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)-Faculdade de Ciências e Letras: Campus de Araraquara. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2006. Disponível em: <http://portal.fclar.unesp.br/posestlit/teses/rejane_cristina_rocha.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2013.

RODRIGUES, M. *A década de 80. Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. Literatura e personagem. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

SANTOS, José Ferreira. *O que é pós-moderno?* Brasília: Brasiliense, 1980.

SILVA, A. M. P. O lugar incomum no livro morangos mofados de Caio Fernando Abreu. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 2004, Évora.: Universidade de Évora/APCL, *Anais...*, 4., 2004, Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/o-lugar-incomum-no-livro-morangos-mofados-de-caio-fernando-abreu-ant%C3%94nio-marcos-moreira-da-silva-ufmg-pdf-d419764846>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

SILVA, A. M. M. da. Prazeres proibidos nos campos de morangos: uma leitura de Morangos Mofados. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras)-Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras: Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 1997.

SILVA, V. M. de A. O romance. In: _____. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SONTAG, S. *A Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, T. T. “Lixo e purpurina” e “Uma praizinha de areia bem clara, ali, na beira da Sanga”: narradores e narrativas em conflito. In: *Itinerários*, n. 32, p.83-98, jan./jun. 2011.

SCHWARZ, Roberto, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

VILLA, D. Introdução. In: BAUDELAIRE. C. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2010.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.